BIBLIOTECA TEATRALE

Rivista trimestrale di studi e ricerche sullo spettacolo

NUOVA SERIE

IT ISSN 0045 - 1959

Marzia Pieri / Maschere italiane e Carnevali del Nord ❑ *Giovanna Botti* / Lo spazio dell'assurdo ❑ *Laura Caretti* / Il silenzio e le voci di Beckett ❑ *Giovanna Checchi* / Sulle tracce di Domenico Bruni, Comico Confidente ❑ LO SPETTACOLO *Cesare Molinari* / Clitennestra e Dioniso ❑ IL LIBRO *Renzo Guardenti* / Uno sguardo sul teatro forain ❑ *Maria Russo* / Il labirinto della visione

BT 21, gennaio/marzo 1991 BULZONI EDITORE

BIBLIOTECA TEATRALE N. 21 / 1991
Rivista trimestrale di studi e ricerche
sullo spettacolo
diretta da Ferruccio Marotti e Cesare Molinari
Direttore responsabile: Cesare Molinari
Pubblicata a cura dell'Istituto Internazionale per la
Ricerca Teatrale

Amministrazione: Bulzoni editore, via dei Liburni 14,
00185 Roma, tel. 06/4455207 / Fax 4450355
Redazione: Casa di Goldoni, S. Tomà 2794,
30125 Venezia, tel. 041/5236353

Redattori: Carmelo Alberti, Tere Benedetti, Giovanna Botti,
Giovanna Checchi, Orietta Giardi, Renzo Guardenti,
Giampaolo Pioli, Paolo Puppa, Maria Russo

Abbonamenti per il 1990: annuo per l'Italia, £. 55.000,
per l'estero, £. 75.000
Un fascicolo £. 20.000
Per i versamenti in conto corrente postale servirsi
del n. 31054000 intestato a Bulzoni editore,
via dei Liburni 14, 00185 Roma.

© 1991 by Bulzoni Editore
Proprietà letteraria riservata.
È vietata la riproduzione anche parziale, dei testi senza l'autorizzazione dell'editore.

Le opinioni espresse negli scritti qui pubblicati impegnano solo la responsabilità dei singoli autori

Marzia Pieri

Maschere italiane e Carnevali del Nord

SOMMARIO / Un quadro fiammingo di fine '500 o dei primi del '600, finora sconosciuto, illustra un immaginario carnevale veneziano, documentando, con grande ricchezza di particolari, il fascino esercitato sulla cultura del nord dalla festività italiana. In mezzo a tornei, funamboli, zuffe di strada e alberi della cuccagna, sfilano, danzano e forse recitano, nei loro costumi tradizionali, le maschere dell'Arte, oramai divenute protagoniste del carnevale e fissate iconograficamente secondo la memoria di tipici sketches teatrali.

RÉSUMÉ / Un inconnu tableau flamand de la fin du XVI ou du début du XVII siècle, figurant un imaginaire carnaval vénitien, témoigne avec les moindres détails, du charme exercé par les fêtes italiennes sur les peuples du nord. Parmi des tournois, des funambules, des bagarres, des mâts de cocagne, paradent, dansent et peut-être jouent, dans ses costumes traditionnels, les personnages de la Commedia dell'Arte, déjà devenus les protagonistes du carnaval, fixés dans l'iconographie selon la mémoire du théâtre.

SUMMARY / An unknown Flemish painting, dated back to the XVI century or the beginning of the XVII century, portrays an imaginary Venetian Carnival, documenting, the spell that Italian Festivity casted on Northern culture. Tournaments, acrobats, fights, May poles, and among them the characters of the Commedia dell'Arte parade, dance or maybe play as the real center of the Carnival, fixed in some of their typical gimmicks.

L'iconografia della Commedia dell'Arte, specialmente per quanto riguarda la sua aurorale vita cinquecentesca, è relativamente scarsa, e non sempre agevole da interpretare[1].

Possiamo ora arricchirla di un nuovo documento, rimasto finora sepolto e sconosciuto, che vale la pena, crediamo, di mettere in circolazione, pur non avendone decifrati, per il momento, tutti i segreti. Ci limiteremo pertanto ad offrirne una descrizione esterna, procedendo per via indiziaria per quanto attiene alla provenienza e alla destinazione, su cui altri, più competenti della scrivente, potranno forse intervenire con maggior profitto.

L'oggetto misterioso è un dipinto a olio su tela di circa 2 metri per 3, conservato in una collezione austriaca e intitolato *Il carnevale di Venezia*; l'autore è indicato in Frederik Valckenborch, un pittore fiammingo nato ad Anversa nel 1570 e morto a Norimberga nel 1623. Di lui sappiamo poco: appartenne ad una numerosa famiglia di artisti del pennello, i cosiddetti vedutisti mosani, che lavorarono in Fiandra e in Germania ed ebbero il loro più prestigioso esponente in Lucas I, nato a Mechelen, fra Lovanio e Anversa, verso il 1530, e morto a Francoforte nel 1597; protestante e anti-spagnolo, e perciò costretto dalle guerre di religione all'esilio e ad una lunga serie di peregrinazioni, Lucas lavorò, a quanto sembra, con Breughel, e approdò poi al servizio dell'arciduca Mattia a Linz. Collaborò spesso con il fratello Martin, il padre di Frederik (Lovanio 1535-Francoforte 1612), coltivando di preferenza paesaggi, feste campestri, scene di mercato, allegorie dei mesi, soggetti biblici. Sulla loro falsariga continuò Frederik, con il fratello Gillis; la sua produzione, disseminata in giro per l'Europa e ancora in attesa di uno studio organico, sembra prediligere i temi storici e ancora le vedute di fiere, mercati e città affollate di personaggi; non mancano scene di musicanti, di ubriachi, baccanali e persino un trionfo di Venere e Marte, che denoterebbero in lui uno specifico interesse per feste e spettacoli (legato forse a qualche committente aristocratico di gusti italianizzanti); a questo proposito sappiamo ancora che, nel 1612, l'artista fu incaricato dalla città di Norimberga di dipingere un arco di trionfo per l'ingresso dell'imperatore; le opinioni discordano a proposito di un suo eventuale soggiorno italiano, a Roma o a Venezia[2].

[1] Una recente messa a punto dei vari problemi inerenti a questa materia, si deve a M. I. ALIVERTI, *Per una iconografia della Commedia dell'Arte*, in «Teatro e storia», IV (1989), n. 6, pp. 71-88.

[2] Su di lui rimandiamo, *ad vocem*, ai repertori classici: H. VOLLMER, *Allgemeines Lexicon Der Bildenden Kunstler von der Antike bis zur Gegenwart*, XXXIV, Leipzig, Verlag von E. A. SEEMAM, 1940 e E. BENEZIT, *Dictionnaire des peintres, sculpteurs, dessinateurs et graveurs*, VIII, Librairie Grund 1966 (reciprocamente discordanti a proposito di vari dettagli); ma si veda anche, a cura della Societé Royale des Beaux-Arts de Liège, *Les sites mosans de Lucas I et Martin I van Valckenborch. Essai d'identification*, Liège 1954 e A. PODESTÀ, *Inediti genovesi e fiammingo-olandesi in raccolte liguri*, in *Studi di storia dell'arte in onore di Antonio Morassi*, Venezia 1971, pp. 249-255.

Il dato forse più singolare riguardo al nostro *Carnevale* è che sia ospitato nella collezione di una grande abbazia benedettina, Kremsmunster, dove questo grande, profanissimo quadro è rimasto per secoli dimenticato in mezzo a tele e tavole di soggetti quasi esclusivamente religiosi; come vi sia approdato e da dove resta per ora un mistero. È probabile che facesse parte di un donativo aristocratico o del patrimonio personale di qualche ricco abate. La carta geografica, comunque, può tornare utile per iniziare il discorso: Kremsmunster, infatti, è localizzata ad un crocevia interessante in termini di storia del teatro, fra la Baviera, l'Austria imperiale e la libera città di Norimberga; l'abbazia, fondata nel secolo VIII, è una delle più antiche dell'Austria ed è sempre stata un avamposto importante della cultura cattolica rispetto al vicino Nord protestante. Non molto distanti si trovano le città di Monaco, capitale del ducato, e di Landshut, con il castello di Trausnitz, uno dei più antichi centri di irradazione del teatro attoriale italiano (in particolare veneto) nel mondo germanico; qui un principe appassionato, Guglielmo V, iniziò prestissimo, dagli anni '50 del '500, a chiamare musici e recitanti, scritturati per suo conto da Orlando di Lasso, che girava l'Italia in cerca di talenti[3]. Si sa come la sua passione coinvolgesse l'intera corte, che nel 1568 era abbastanza esperta da allestire in poche ore una rappresentazione all'italiana recitata «all'improvviso», di cui è sopravvissuta ampia documentazione, e che ha finito anzi per divenire, per un paradosso storico abbastanza curioso, una testimonianza capitale e citatissima nella storia del teatro dell'Arte (che solo molto indirettamente, invece, ci aveva a che fare).

Di queste pratiche festive resta uno straordinario documento nella *Narrentreppe*, la «scala dei matti», e nel soffitto della *Ehrenlohn-zimmer*, la camera da letto, dipinti e decorati fra il 1578 e il 1582 da un gruppo di artisti fiamminghi facenti capo a Federico Sustris, un maestro ben addentro nelle cose dello spettacolo italiano[4]. In maniera più modesta e occasionale anche Linz, dove la-

[3] Varie parti dei carteggi fra i due, relativi a tali ricerche, sono riportate da F. RAUHUT, *La Commedia dell'Arte italiana in Baviera: teatro, pittura, musica, scultura*, in *Studi sul teatro veneto fra Rinascimento ed età barocca*, a cura di M. T. Muraro, Firenze, Olshki 1971, pp. 241-271. Su questo ambiente si rimanda, comunque, ai due classici studi di A. KUTSCHER, *Die Comédie dell'Arte und Deutschland*, Emsdetten, Verlag Lechte 1955 e di G. HANSEN, *Formen der Commedia dell'Arte in Deutschland*, Emsdetten, Verlag Lechte 1984.

[4] Federico Sustris collabora infatti attivamente, con i pittori della cerchia vasariana, all'allestimento degli apparati festivi per le nozze medicee del 1565; cfr. C. LIMENTANI, *Committenza, teatro, pittura a Landshut nella seconda metà del '500*, in *Ruzzante*, numero speciale di «Filologia veneta», 1988, pp. 259-278.

vorò a lungo, come si è detto, Lucas Valckenborch, ospitava, fra i trattenimenti della corte imperiale, esibizioni di attori italiani[5].

Anche le città di nascita e di morte del nostro autore ci riportano con insistenza al teatro: da una parte Anversa, già centro borgognone, poi divenuta protestante e infine spagnolizzata nel 1585, grande crocevia di cultura internazionale e polo editoriale importantissimo, particolarmente aperto agli influssi veneziani, grazie soprattutto alle vetrerie alla *«façon de Venise»*: qui erano particolarmente attive le «camere di retorica», animate da borghesi appassionati di spettacolo, che tradizionalmente collaboravano da vicino con la gilda dei pittori[6]. Qui ancora si sviluppa quella scuola dei «manieristi di Anversa», a cui appartiene anche il nostro Frederik, specializzata in paesaggi ispirati ad un minuzioso gusto documentario, dove il descrittivismo enciclopedico e il vedutismo fantastico di Breughel e di Patinier si intrecciano con il colorismo mutuato dalle scuole venete di Tintoretto e dei Bassano, e con le preziose tecniche figurative apprese nell'atelier di Fontainebleau[7].

L'ultimo riferimento geografico che ci interessa riguarda Norimberga, dove Frederik concluse la sua esistenza, ancora una città all'avanguardia nella storia del teatro tedesco: qui, nel 1550, venne aperto il primo teatro pubblico del paese, qui viveva il mitico Hans Sachs, era più viva la tradizione dei *Fastnachspiele* di contadini, folli e buffoni e si celebrava con molta enfasi un carnevale nordico, popolare, assai diverso da quello veneziano, e di cui il nostro quadro conserva tracce profonde[8].

[5] Varie compagnie italiane penetrano abbastanza presto anche in Austria: per esempio, fra il 1565 e il 1568, è segnalato a Vienna un «Andrea l'Italiano», e, fra il 1568 e il 1574, si trovano fra Linz e Vienna Tabarino, «Julo Comediante», «Francischo ysabella Comediannte», e «Antonio Soldino Fiorentino», (cfr. I. Sanesi, *La commedia*, vol. II, Milano, Vallardi, s. d., p. 2). Fra i primi documenti drammaturgici degli attori troviamo, fra l'altro, un *Dialogo di Tedescho et Zanni* fondato su un *pastiche* linguistico, che potrebbe essere funzionale alle esigenze di un pubblico oltramontano (in *La Commedia dell'Arte. Storia e testo*, a cura di V. Pandolfi, vol. I, Sansoni, Firenze 1955; *reprint* Le Lettere, Firenze 1988).

[6] Si rimanda, in proposito, al classico studio di A. Heppner, *The Popular Theatre in the Rederijkers in the Work of Jan Steen and His Contemporaries*, in «Journal of the Warburg and Courtauld Institutes», III (1939-40), pp. 22-48; a proposito della forte influenza di queste esperienze spettacolari sulla pittura si veda anche W. S. Gibson, *Artists and Rederijkers in the Age of Brueghel*, in «The Art Bulletin», LXIII (1981), pp. 426-446.

[7] La bibliografia specialista in materia è vastissima, ma manca, a quanto mi risulta, uno studio d'insieme su questo intenso volume di scambi culturali; un contributo recente, anche se spostato in avanti nel tempo, è offerto dal catalogo *Fiamminghi. Arte fiamminga e olandese del Seicento nella Repubblica Veneta*, a cura di C. Limentani Virdis e D. Banzato, Electa, Milano 1990.

[8] Cfr. J. Lefebvre, *Le jeu de carnaval à Nuremberg*, in *Les fêtes de la Renaissance*, vol. III, a cura di J. Jacquot, CNRS, Paris 1975, pp. 555-568.

Non sappiamo dunque con certezza se Frederik Valckenborch sia mai stato a Venezia; moltissimi pittori anversani, però, viaggiano a fine '500 per l'Italia e la Francia e i loro nomi si collegano in vari modi ai primi dipinti che possediamo intorno al teatro delle maschere. Vengono da Anversa, o vi approdano in qualche fase della loro vita, per esempio Lodewyk Toeput (1550-1603/5) detto il Pozzoserrato, allievo di Marten de Vos, che molto ha a che fare con il nostro quadro; Jan van der Straet (1523-1605), cioè Giovanni Stradano, stretto collaboratore del Vasari alla corte medicea, Ambrose I Francken (1544-1618), e il suo più celebre fratello Hieronymus I (1540-1610), autore tra l'altro di un'altra *Mascherata veneziana*, e protagonista della vita di corte francese sotto Enrico II ed Enrico IV, Sebastian Vrancx o Franks (1573-1647), diversi incisori della famiglia Sadeler.

Molto lavoro è ancora da compiere in questo settore, ma sempre più appaiono confermate le considerazioni formulate da Charles Sterling, in un vecchio articolo ancora prezioso[9], a proposito delle peculiari affinità dei maestri fiamminghi con il genere, o sottogenere, della scena teatrale e festiva; un genere, a quest'altezza cronologica, ancora minore, ma assai diffuso, che attinge a temi e ad ambienti "italiani", ma che sollecita soprattutto (o esclusivamente) fuori d'Italia l'interesse delle classi alte, per il suo alone di esotismo e di novità alla moda. Un genere, infine che proprio in ragione di questa fortuna si presenta a fine '500 fortemente codificato, il che, come si osservava all'inizio, rende spesso arduo o rischioso servirsi di tali dipinti o stampe come di registrazioni fedeli della realtà degli spettacoli. Bisognerà invece rivolgersi a questa produzione valorizzandone proprio il carattere seriale; esso testimonia l'esistenza di una cultura e di un gusto che hanno già introiettato e fatto proprio il teatro degli attori nei suoi stilemi più tipici, rendendoli immediatamente familiari ad un vasto pubblico europeo.

La maggior parte dei quadri di fine '500 relativi alle maschere sono opera dunque di autori fiamminghi, così come fiamminghi sono i principali incisori che divulgano in tutta Europa le immagini di Pantalone, di Zanni, dell'Innamorata e del Capitano, attingendole spesso dalle illustrazioni dei libretti e dei fogli

[9] C. Sterling, *Early Painting od the Commedia dell'Arte in France*, in «The Metropolitan Museum of Art Bulletin», 1943, pp. 11-32. Qui è ricordata l'esistenza di un «Ballo veneziano» di maschere di Hieronymus I Francken, del 1565, conservato presso il museo di Aix-la-Chapelle. Anche Lucas I Valckenborch ha lasciato dei dipinti con maschere italiane; Margareth Katritzky annuncia un prossimo studio in proposito (cfr. la nota a p. 96, in *Lodewyk Toeput: Some Pictures Related to the Commedia dell'Arte*, in «Renaissance Studies», I, 1 (march 1987), pp. 71-96, ill. 1-43, fuori testo, pp. 97-125).

volanti distribuiti dalle compagnie, a scopo pubblicitario, in concomitanza con le rappresentazioni. Questo circuito compagnie-stampatori-pittori (magari con il coinvolgimento economico dei ciarlatani, soci degli attori) sembra confermato da parecchi esempi[10]. Ricerche più recenti stanno ora ponendo in evidenza, come primo anello della catena, una serie di stampe popolari veneziane di metà '500, più modeste dei loro equivalenti nordici di fine secolo, dove la presenza delle maschere appare già mediata dai temi del carnevale, del paese di Cuccagna, o dei giochi popolari, e astratta da uno specifico contesto teatrale[11].

Il nostro quadro sembra confermare la regola: è opera di un autore nordico, che sintetizza una serie di spunti iconografici, codificati nel circuito delle incisioni e già trapassati nella pittura, che collegano e confondono le maschere con la più generica festività carnevalesca. Osserviamolo dunque da vicino.

Sullo sfondo di una Venezia immaginaria, dominata da un cielo marezzato di nuvole, e che si riconosce per tale quasi soltanto a causa del canale sulla destra (un canale, del resto, plausibilmente fiammingo), sono assemblati una serie di giochi, mascherate, zuffe e tornei, con una tecnica compilatoria pressoché esaustiva, tipicamente nordica; al Nord ci riporta anche, con molta evidenza, la foggia degli abiti del pubblico, fra cui dominano gorgiere, berrette e corte cappe nere. Questo carattere accumulatorio, alla Breughel, è tuttavia corretto da un'impostazione spaziale ordinatamente scandita su vari piani, parzialmente prospettica e concettualmente unitaria, che è ripresa, come vedremo, da una serie di esempi veneto-fiamminghi, e richiama per molti versi, con le sue prospettive di palazzi e slarghi di piazze, le scenografie del teatro erudito.

Sulla destra del quadro troviamo, in primo piano, un gruppo di sette maschere danzanti su una piattaforma lignea sopraelevata; le osservano dal basso alcuni spettatori. In secondo piano, sulla sinistra, un'altra serie di maschere a cavallo e a piedi converge verso una serenata fatta da Pantalone e da altri personaggi a due figure femminili affacciate alla finestra del palazzo, che delimita il quadro come una sorta di garritta teatrale. Retrocedendo ancora troviamo, nello slargo della piazza principale quasi al centro del quadro, rispettivamente: sulla destra un albero della Cuccagna intorno a cui danzano dei mattaccini, e al centro l'assalto degli zanni ad un castelletto turco. Sullo sfondo di una prospettiva di palazzi, pavesati a festa e affollati alle finestre e sulle porte da numerosi spettatori, si allarga un'altra piazza, delimitata a sinistra da una loggia e in fondo da una chiesa con due campanili.

[10] Cfr. *ivi*, pp. 29 e sgg.

[11] Si veda in particolare M. A. Katritzky, *Italian Comedians in Renaissance Prints*, in «Print Quarterly», IV, 3 (september 1987), pp. 236-254; ai suoi lavori faremo più volte riferimento.

Qui si svolgono ancora due distinte azioni festive: il volo di un acrobata lungo il filo teso fra la loggia e la sommità del palazzo di fronte, e un torneo di cavalieri e fanti armati di lunghe lance. Un folto pubblico, a piedi, in carrozza o a cavallo, segue le varie attrazioni, mentre dei bambini giocano in disparte per loro conto. Sul lato destro del quadro, lungo il canale, troviamo ancora una mascherata di turchi su un'imbarcazione guidata da un altro mattaccino e seguita da una sorta di gondola coperta; sulla riva opposta si affollano vari gruppi di figurine: ancora dei fanciulli, un Pantalone con zanni, a cavallo di un ciuco, un omino che piscia contro il muro della chiesa, dall'architettura inconsueta (perché un altro, probabilmente, gli ha occupato il posto e sta facendo la stessa cosa nell'attigua porta del campanile); due personaggi intenti a fare un trattamento poco simpatico (sodomizzare? frustare? fare un clistere?) ad un poveretto immobilizzato a terra a sedere nudo e, sullo sfondo di un'altra piazzetta, un ciarlatano o cantastorie in posizione sopraelevata, che intrattiene una piccola folla accanto ad un'edicola o ad un palco sormontato da una sorta di baldacchino.

L'insieme, come si vede, è distribuito coerentemente entro uno spazio molto articolato, spartito in distinti settori; un tale impianto, almeno per quanto riguarda la parte sinistra del quadro, ricalca, come si è detto, quello di vari dipinti italiani e fiamminghi sul tema delle allegorie dei mesi di gennaio e di febbraio, illustrati di recente da Margareth Katritzky[12]: si tratta di un disegno e di due oli di Leandro Bassano degli anni '80 (a cui possiamo aggiungere un *Tributo di Cesare* del Pozzoserrato, forse del 1575, conservato al Museo Civico di Treviso), poi ripresi, fra l'altro, in due incisioni di Joos de Momper del 1590, e di Antonio Tempesta del 1599, e in un olio di Louis de Caulery del 1605; a questi si connette anche un'altra incisione, di Johannes Sadeler I (1550-1600), che riprende una scenografia fiorentina dello Stradano[13]. Tutti esempi in cui ritroviamo analoghi palazzi con colonne, archi e finestre pavesate, con persiane e tende semiaperte da cui occhieggiano gli spettatori, oltre ad altri particolari, per

[12] M. A. Katritzky, *Lodewyk Toeput: Some Pictures Related to the Commedia dell'Arte*, cit.

[13] I dipinti e il disegno del Bassano, le incisioni di Joos de Momper e l'olio di Louis de Caulery sono riprodotti da Margareth Katritzky, nel saggio citato sul Toeput, rispettivamente ai nn. 15, 16 e 17, 10 e 11, e 12; l'incisione di Antonio Tempesta si trova invece nell'articolo su «Print Quarterly», della stessa autrice, a p. 237. *Il tributo di Cesare* si può vedere in L. Menegazzi, *Il Pozzoserrato*, Neri Pozza, Venezia 1958; la scenografia del Sadeler è la n. 561, in F. W. H. Hollstein, *Dutch and Flemisch Etchings Engravings and Woodcuts 1450-1700*, edited by K. G. Boon, vol. XXII, Van Gendt, Amsterdam 1980.

esempio, nel Bassano (che ne costituisce probabilmente l'archetipo) la serenata delle maschere sul lato sinistro del quadro e una sorta di pedana lignea — analoga alla nostra ma destinata ad altro uso — su quello destro; oppure, nel Tempesta e nel de Caulery, il torneo sullo sfondo.

La concezione che ispira il nostro quadro appare tuttavia abbastanza lontana dai suoi precedenti veneti e fiamminghi, dove la simbologia carnevalesca si riassume nella presenza delle maschere musicanti, della giostra armata (con le varianti dell'assalto al fantoccio saracino), della caccia dei tori, un'attrazione tipicamente veneziana[14], e nella frequente ostensione di carni e cibi. Insomma nell'idea tipica del carnevale bachtiniano, ambientato nel paese di Cuccagna dalla favolosa abbondanza, di cui restano tante stampe di destinazione popolare[15].

Nella cultura nordica i giocosi e innocenti eccessi cibari e alcolici di italiana memoria si incupiscono spesso in senso moralistico e sessuofobico; la crapula si coniuga con la lascivia, i banchetti eleganti dipinti dal Bassano e popolati da commensali mascherati trapassano in orgie, in cui le maschere sembrano assumere ruoli ambigui e satanici di istigatrici dell'eros attraverso la musica e la danza sguaiata, invece che assolvere il loro ovvio compito di animare spensieratamente la festa. Lo si intuisce in un olio del Pozzoserrato, e, più esplicitamente, lo denota un altro, di Marten de Vos, dove Pantalone, Zanni e la Cortigiana danzano al cospetto di un gruppo di cavalieri e dame scollacciate intenti a bere e ad amoreggiare. Ma è in due incisioni di Johannes Sadeler connesse con questi, che la mano si fa veramente pesante: una è intitolata senz'altro *Crapula e lascivia* (1601), l'altra, del 1588, reca la didascalia «Vinum et mulieres apostare faciunt sapientes et qui se iungit fornicatoriis erit nequam». Siamo in un bordello: in primo piano degli zanni mascherati dai cappelli piumati si scatenano in una danza grottesca, brandendo, a mo' di strumenti musicali, degli arnesi da cucina di breugheliana memoria (una gratella, delle molle per il fuoco, un mantice), mentre delle prostitute musicanti abbigliate alla veneziana (versione nordica delle *meretricae honestae* o moltiplicazione letterale di un topos drammaturgico?) si intrattengono con gentiluomini alticci. Sullo sfondo una figura di donna anziana in abiti modesti (la ruffiana?) introduce una fanciulla nella stanza tenendola per mano. L'ambiente in cui si svolge la scena è una sala di banchetto dalla ricca architettura classicheggiante, con statue, colonne, tendaggi, bacili e brocche preziose, una credenza ed un piccolo organo sulla destra; il tutto è dominato dalla statua di Venere che troneggia in una nicchia centrale[16].

[14] Si rimanda, in materia, agli studi di L. Padoan Urban, *Apparati scenografici nelle feste veneziane cinquecentesche*, in «Arte veneta», XXIII (1969), pp. 145-155; *Il carnevale veneziano*, in *Storia della cultura veneta*, 5, I, *Il Settecento*, Neri Pozza, Vicenza, 1985, pp. 631-646; *Il carnevale veneziano nelle maschere di Francesco Bertelli*, Il Polifilo, Milano 1986 e, in collaborazione con A. Zorzi, *Serenissima ludens*, in «FMR», n. 11, marzo 1983, pp. 81-102. Il particolare della caccia ai tori si ritrova nei dipinti del Bassano e nell'incisione di Joos de Momper già ricordati.

[15] Cfr. M. Katritzky, *Italian Comedians in Renaissance Prints*, cit.

Mi sono soffermata su questa incisione come su di un buon esempio, da aggiungere ai molti addotti dalla Katritzky, di una certa idea oltramontana che associa le maschere musicanti del carnevale all'ubriachezza e all'ebbrezza sensuale; un'idea remota dal teatro e che mostra di condividere i peggiori anatemi scagliati contro di esso indifferentemente da parte protestante e cattolica. Il nostro *Karneval in Venedig* mi sembra assai più colto e complesso da interpretare: al suo interno coabitano simboli diversi, in cui la componente-teatro gioca un ruolo importante.

Da una parte troviamo dunque i giochi collettivi del carnevale, dall'altra i suoi protagonisti per eccellenza, cioè le maschere. Partiamo dai primi: nella loro enumerazione l'autore mescola con un curioso sincretismo elementi nordici e meridionali. Al sud italo-borgognone ci riconduce l'elegante torneo combattuto sullo sfondo da fanti armati di scudi e usberghi e da cavalieri piumati in un'area rettangolare delimitata da un folto pubblico; il funambolo che scivola lungo la corda tesa dall'alto abbaino del palazzo alla quasi serliana loggia di sinistra potrebbe citare lo «svolo de l'anzolo» o «svolo del turco» in Piazzetta del giovedì grasso veneziano, ma è pur vero che simili attrazioni erano relativamente comuni anche in altre città italiane.

Ancora familiare al folklore italiano e alle coreografie cavalleresche il motivo dell'assalto al castello turco: a Venezia, per il giovedì grasso, si edificava in Piazzetta un castello da cui si lanciavano fuochi artificiali e su cui si ballava la moresca; castelli di legno molto sontuosi, con trombetti e mori, facevano tradizionalmente da sfondo a molti giochi equestri borgognoni e spagnoli[17]. Nel nostro quadro il castello consiste in un recinto quadrato, probabilmente ligneo e aperto su di un lato, con agli angoli la sagoma di quattro torri, sormontato da un'insegna turca (una bandiera azzurra con due mezzelune intrecciate) e difeso

[16] Per gli oli del Pozzoserrato e di Marten de Vos e per l'incisione del Sadeler intitolata *Crapula et Lascivia*, cfr. M. Katritzky, *Lodewyk Toeput*, cit., rispettivamente figg. 20, 21 e 22. L'altra incisione del Sadeler a cui si fa riferimento è la n. 559 in Hollstein, *Dutch and Flemisch Etchings*, vol. XXII, cit.

[17] Cfr. L. Padoan Urban, *Il carnevale veneziano*, cit., pp. 11-12; a proposito degli apparati dei tornei in forma di castelli, si veda, per esempio, M. De Riquer, *Cavalleria fra realtà e letteratura nel Quattrocento*, Adriatica, Bari 1970.

da un drappello di combattenti turchi armati di picche e di lunghi scudi ricurvi e triangolari. Due tamburini, a cavalcioni del muretto, danno il tempo alla zuffa. Gli assalitori sono degli zanni con maschere di cuoio rossastro, barbe appuntite, cappellacci flosci, abiti bianchi insaccati, armati di scudi rotondi e a loro volta seguaci di un vessillo non meglio identificato.

Le munizioni della battaglia, per quanto è possibile distinguere, potrebbero essere delle pietre, o, più probabilmente, dei pugni di farina, simbolo dell'abbondanza carnevalesca. Anche qui intorno si affollano gli spettatori, che incitano i contendenti affacciandosi alla sommità del perimetro delle pareti, mentre due gruppi di bambini, gli uni in berretti e abiti popolari, gli altri con più ricchi cappelli e mantelline, tentano invano di vedere al di là del muro, troppo alto per loro. Anche il motivo della zuffa, inutile ricordarlo, è prettamente carnevalesco e presente anche a Venezia: si può pensare alle «battagliole» di cui parla Marin Sanudo, ma è ancora nelle stampe popolari sul paese di Cuccagna che troviamo il particolare delle maschere combattenti, al seguito di re Carnevale, in difesa di improbabili insegne[18].

Accanto ai giochi in qualche modo importati dal sud, o frutto di memorie meridionali, ne troviamo, come si diceva, altri prettamente nordici: in particolare l'albero della Cuccagna, presente in vari quadri di Breughel, per esempio nel *Maggio* della serie dei *Mesi*[19]. Qui esso è sormontato da un'oca in gabbia che due mattaccini si sforzano di raggiungere, incitati freneticamente da altri compagni alla base del palo, mentre un burlone cerca di aggiudicarsela più sbrigativamente con arco e frecce (ma la punta della freccia è sormontata da una palla, da una mela o qualcosa del genere, é potrebbe quindi trattarsi di una sorta di tiro al bersaglio)[20].

[18] In particolare nella *Cucagna* di Niccolò Nelli del 1560 e nell'anonimo *Trionfo de Carnavale nel Paese de Cucagna* conservato in Inghilterra (cfr. M. KATRITZKY, *Italian Comedians in Renaissance Prints*, cit.). «Matacini, Zani e Pantaloni nel corteo di carnevale re di Cucagna» compaiono anche in un'altra stampa anonima, di fine '500, conservata presso il Museo del teatro di Monaco (cfr. E. POVOLEDO, *Le bouffon et la Commedia dell'Arte dans la fête venitienne au XVIè siècle*, in *Les fêtes de la Renaissance*, cit., pp. 253-266).

[19] Il dipinto, che risalirebbe agli anni intorno al 1565, è il n. 175, riportato in G. T. FAGGIN, *La pittura ad Anversa nel Cinquecento*, Marchi e Bertolli, Firenze 1968.

[20] È da notare che il palo, guardando da vicino, appare ricoperto da una sostanza bianca, forse grasso o farina destinati a renderlo più scivoloso. Anche il «gioco dell'oca» è un classico carnevalesco veneziano, ma si svolgeva secondo modalità molto diverse da quelle di questo quadro: un'oca veniva appesa per le zampe, a capo in giù, da un filo teso lungo un canale e bisognava acchiapparla al volo tuffandosi da un ponte; il gioco, che potrebbe avere indirettamente influenzato il dettaglio del Valckenborch, è illustrato da GIACOMO FRANCO: *Habiti d'Huomeni et Donne venetiani con la processione della Ser.ma Signoria et altri particolari, cioè trionfi, feste et cerimonie publiche della nobilissima città di Venetia*, Giacomo Franco forma in Frezzaria all'insegna del Sole con Privilegio 1610.

I mattaccini, vestiti di rosso e di bianco, con il volto coperto da una maschera e da un velo bianco, la berretta rossa e la coda sono ancora dei personaggi, più carnevaleschi che teatrali, che compaiono nelle stampe sul paese di Cuccagna e poi nel *Carnevale Italiano Mascherato* di Francesco Bertelli, oltre che nelle decorazioni di Trausnitz[21]. Essi costituiscono una sorta di esercito del re Carnevale, assolvono ad una funzione neutra e onnicomprensiva, legata probabilmente ad una qualche origine demoniaca, e sono infatti disseminati in giro per questo quadro come una sorta di valletti di scena. Oltre che *vedettes* nella sequenza dell'albero della Cuccagna (che possiamo veramente considerare il *loro* gioco), li si ritrova a guidare la barca dei turchi e il ciuco di Pantalone sull'altra riva del canale; il loro costume, dettagliatissimo, deriva evidentemente dalle stampe veneziane, ma essi restano parenti stretti del *Narr*, il matto/buffone germanico, protagonista di tante farse carnevalesche e spesso presente, nelle incisioni, con la berretta e il bastone che lo contraddistinguono, come comparsa dalle molteplici valenze simboliche[22].

Non mancano i giochi per antonomasia: quelli dei bambini, che abbiamo già ricordato spettatori dell'assalto al castello turco, e che rivediamo impegnati in private zuffe su una riva del canale, e intenti, sull'altra, ad un passatempo citato evidentemente da Breughel, che consiste nel tentativo di acchiappare, disposti in cerchio, una preda attaccata all'estremità di una lenza[23]. Ancora breu-

[21] La loro prima comparsa iconografica, al solito, è nelle stampe popolari veneziane sul paese di Cuccagna, dove troviamo che «i Mattaccini di Natolia accompagnano il re di Carnevale e uccidono Pannigone [*re del paese di Cuccagna*] nella Malvasia» (cfr. M. KATRITZKY, *Italian Comedians in Renaissance Prints*, cit., fig. 169). Da qui, e da analoghi esempi, essi trapasseranno, più tardi, nel *Carnevale Italiano Mascherato Ove si veggono in Figura Varie Inventione di Capritii* di Francesco Bertelli del 1642; cfr. l'edizione, citata, a cura di L. PADOAN URBAN, fig. II, dove il mattaccino recita i versetti: «Bella, se voi d'Amor mi date il fiore / Vi sono due sonagli di bon core». A Trausnitz i mattaccini si ritrovano, in pose acrobatiche, nei fregi della camera, e non sulla scala (confermando, così, la loro prevalente funzione "intermediale"); una buona riproduzione se ne trova nel volume *Attore. Alle origini di un mestiere*, a cura di L. Falavolti, Edizioni Lavoro, Roma 1988, p. 57.

[22] Vari esempi significativi si ricavano dall'opera di Lucas van Leyden (1494-1533), uno dei massimi incisori fiamminghi, lungamente attivo anche ad Anversa; nelle sue tavole il matto compare spesso come silenzioso testimone di scene bibliche o allegoriche, per esempio in un *Figliuol prodigo* del 1519 o in un'incisione intitolata da Hollstein *The Man with the Torch and a Woman Followed by a Fool*, del 1508 (cfr. *Dutch and Flemish Etchings*, cit., vol. X, Amsterdam 1954, rispettivamente pp. 217 e 167).

[23] Su questo quadro, del 1560, cfr. S. HINDMAN, *Pieter Bruegel's «Children's Games», Folly and Chance*, in «The Art Bulletin», LXIII (1981), n. 1, pp. 447-475.

gheliano è l'omino che piscia, ricavato da uno dei *12 proverbi* (1588), e precisamente quello dell'uomo che piscia sulla luna, cioè che fa una cosa inutile e senza senso (il che ci rimanda, ancora una volta, all'area semantica del carnevale come spazio dell'assurdo e del mondo alla rovescia).

All'interno di questa festa totale, socialmente così stratificata e distribuita con tanto ordine nello spazio urbano, fanno la parte del leone le maschere, fissate dal pittore secondo schemi già formalizzati iconograficamente sulla scorta del teatro; accanto alle brigate di mattaccini, zanni e turchi di cui si è detto, impegnate in rumorosi giochi collettivi, e che ci riportano ad un'atmosfera genericamente veneziana, dei gruppi più ristretti di personaggi sono colti in atteggiamenti che appartengono senza dubbio alle tradizioni della commedia. Sulla riva di destra del canale, un po' in lontananza, ecco intanto la coppia Pantalone-Zanni in groppa ad un asino guidato per la cavezza da un mattaccino; lo zanni cavalca alla rovescia e stimola il somaro sotto la coda in maniera poco ortodossa. È probabile che il motivo — che ritroviamo in una celebre tavola di Callot, di lì, poi, in un seicentesco olio bolognese di fine '600 conservato al Museo Teatrale della Scala, ed anche, leggermente modificato, sulla scala di Trausnitz —, si riconnetta ad un lazzo particolarmente efficace e fortunato e, prima ancora, ad un tipico "ingresso" buffonesco del prologo sul ciuco, già presente in antiche framesse quattrocentesche o nelle egloghe dei Rozzi di Siena[24].

Del resto il tema del clistere — dell'asino, di Zanni o di Pantalone —, con le sue molte varianti sadiche e derisorie (nel solco di una scatologia popolare che rovescia i presupposti della medicina alta), affascina gli incisori di maschere e scene di commedie; lo ritroviamo, in questo quadro, nel già ricordato gruppo dei baruffanti a terra. La discontinua presenza di questi riferimenti al basso corporale, in margine alla grande *kermesse*, si rifà indubbiamente al gusto breugheliano, e fiammingo in genere, per il dettaglio comico-realistico, ma rimanda anche a quella dimensione grottesca, fondata su bruschi accostamenti di registri opposti, che caratterizza gli esordi della Commedia dell'Arte con particolare evidenza ed efficacia; è probabile che, per il tramite prevalente dei buffoni, la cultura tedesca recepisca questo linguaggio, in maniera semplificata, fraintendendone la carica stilizzatrice in termini di grossolana ridicolaggine; sembrerebbero confermarlo anche vari particolari degli affreschi di Trausnitz, dove troviamo, per esempio, la nobile allegoria della Temperanza, con la sua brocca dell'acqua, accostata alla cortigiana che rovescia il pitale[25].

[24] Il topos dell'ingresso in scena di un personaggio comico a dorso d'asino, che si lega probabilmente al trionfo di Bacco e alle prodezze di Sileno, si ritrova già attestato nella festa cortigiana quattrocentesca (a concludere, per esempio, un celebre banchetto drammatizzato del 1489 a Tortona) e in decine di mascherate carnevalesche. Vari testi protodrammatici cinquecenteschi lo riprendono con fortuna, per esempio *Il Solfinello* dello Stricca Legacci (Siena 1521), che ne reca anche l'incisione relativa, o *Il Mal'augurio* di Biagio Loosso, un 'egloga milanese degli stessi anni, a sua volta illustrata (le riproduzioni in M. PIERI, *La scena boschereccia nel Rinascimento italiano*, Liviana, Padova, 1983, figg. 10 e 13).

Tornando al nostro quadro, osserviamo ancora che alla sfilata viaria del trio Pantalone-Zanni-mattaccino se ne affianca una acquatica di ispirazione turchesca: la barca è guidata da un altro mattaccino che rema in piedi (alla maniera veneziana?) e porta quattro personaggi abbigliati all'orientale; quello che sembra il più importante cavalca un altro somaro e reca al seguito un paggio, un suonatore di corno e un servo che gli agita davanti un flabello. L'insieme, soprattutto per la presenza del corno e per l'andamento processionale, può anche far pensare ad una *troupe* che stia annunciando qualche attrazione teatrale o equestre, oppure ad una rievocazione delle mascherate acquatiche veneziane celebrate da viaggiatori e cronisti[26].

E veniamo alle sequenze in primo piano che più direttamente ci riportano al teatro, insieme alla nebulosa figurina di sfondo del ciarlatano o cantastorie, a cui si è già fatto riferimento. Due elementi strutturali rimandano subito ad uno spazio artificialmente scenografico: e cioè la facciata del palazzo di sinistra, da cui si affacciano le dame (o cortigiane) destinatarie della serenata, e, a destra, la piattaforma lignea con gradoni su cui danzano o recitano altre maschere; entrambi sono ripresi, come si è detto, da esempi precedenti e vanno dunque interpretati prima di tutto in questo senso. È vero anche, però, che le origini di queste sequenze sono teatrali e topicamente legate all'iconografia teatrale: la serenata di Pantalone o il duetto con una dama alla finestra ricompare, naturalmente, a Trausnitz, e in quasti tutti i primi documenti figurativi del teatro dell'Arte: dalla Raccolta Fossard, al quadro con una compagnia in scena della Collezione Giraudoux al celebre dipinto conservato presso il Drottningholms Teatermuseum di Stoccolma; ancora una volta la sua matrice potrebbe essere una stampa popolare veneziana, e precisamente *Il Naspo bizzarro* di Alessandro Caravia illustrato da Nicolò Nelli nel 1565[27].

[25] Cfr. C. LIMENTANI VIRDIS, *Committenza, teatro, pittura a Landshut*, cit., p. 277. A proposito del concetto di «grottesco» come tratto distintivo della recitazione attorica dell'Arte, si rimanda a F. TAVIANI, *Un vivo contrasto. Seminario su attrici e attori della Commedia dell'Arte*, in «Teatro e Storia», I (1986), n. 1, pp. 25-75.

[26] Una miniera di notizie molto minuziose sulle attrazioni carnevalesche veneziane è costituita da un celebre romanzo (molto fortunato anche fuori d'Italia): *La Philena di Nicolò Franco. Historia amorosa ultimamente composta*; colophon: «In Mantova per Iacomo Ruffinelli venetiano nell'anno MDXLVII».

[27] Le tavole con la serenata di Pantalone e del suo servo Zan Polo a Cate Bionda Birio-

Nel nostro esempio la serenata costituisce il fulcro di una mascherata assai variegata: protagonista ne è un altro Pantalone, sempre a cavallo di un ciuco, che suona il liuto accompagnato dal solito Zanni, con viola, e da un personaggio in costume verde sormontato da una sorta di fez, che canta con enfasi. Completano il gruppo un dottore a cavallo in zimarra, barba, berretta nera e occhiali, che brandisce il simbolo classico del suo mestiere, cioè l'ampolla con il *segno*, su cui fa le sue oscure diagnosi[28].

Alle loro spalle si snoda una teoria di maschere con costumi orientali e cavallereschi, questa volta in groppa a destrieri riccamente bardati (e non a ciuchi), che recano accessori fantastici e regali, come ali di cartapesta, scettri, arpe dalle sagome inconsuete. La mescolanza fra parti buffe e parti serie, per così dire, appartiene a tutti gli effetti alle mascherate di strada (e infatti la ritroviamo in vari esempi consimili[29]), ma può anche far pensare alle mistioni tragicomiche

che occhieggia dalla finestra, come in tanti dipinti, sono riprodotte da M. KATRITZKY, *Italian Comedians in Renaissance Prints*, cit., figg. 161-165. Il dipinto della collezione Giraudoux con «una compagnia della commedia dell'arte durante una rappresentazione» e quello del Drottningholms Teatermuseum con «la dichiarazione d'amore di Pantalone» (dove il ciuco è impersonato da un attore carponi con una coperta sulla schiena) si trovano nel volume di C. MOLINARI, *La Commedia dell'Arte*, Mondadori, Milano 1985, pp. 90 e 216. Anche nel più volte citato *Carnevale* del Bertelli ritroviamo le serenate delle maschere con le consuete garritte teatrali (alle tavv. XVI e XXIX).

[28] La scena della diagnosi sull'orina, che è di derivazione novellistica, si ritrova in una quantità di sacre rappresentazioni fiorentine (*di San Tommaso, del re superbo, di Stella, di un pellegrino*, ecc.), nelle farse partenopee di Pietro Antonio Caracciolo, e in molte egloghe pastorali e rusticali senesi, per esempio il già ricordato *Solfinello* dello Stricca Legacci. Quanto al costume del Dottore, su cui abbiamo, a quest'altezza cronologica, esempi relativamente rari, in questo quadro esso sembra ripreso dalle vesti ufficiali di personaggi pubblici italiani, per esempio nel Vecellio (*Degli habiti antichi et moderni di Diverse parti del mondo*, Venezia 1590) il Rettore dell'Università di Padova ha un analogo basco nero e una zimmarra bordata di pelliccia; abbastanza simile è anche l'abito degli ufficiali veneziani di polizia (cfr. *Vecellio's Renaissance Costume book*, Dover Publications, New York 1977, rispettivamente figg. 119, 85 e 86). Negli affreschi di Trausnitz l'immagine del Dottore appare invece molto diversa dalla nostra, con una fluente barba bianca, i soliti occhiali, una berretta ed una lunga veste nera dalle larghe maniche, stretta in vita da una cintura con bisaccia di cuoio; il personaggio, accompagnato da due civette, è identificato con il maestro di scuola, il pedante della commedia erudita (cfr. le immagini relative in *Attore. Alle origini di un mestiere*, cit., pp. 48 e 63). Il repertorio di Cesare Vecellio, che riuniva 420 incisioni di costumi distinti per aree geografiche (507 nella seconda edizione del 1598), sembra costituire un riferimento importante per parecchi elementi di questo quadro, relativamente, per esempio, agli spettatori "in borghese", ai turchi e ai cavalieri.

[29] Molto vicini al nostro, e tutti risalenti agli anni '90 sono uno schizzo sull'allegoria di *Febbraio* di Joos de Momper, un dipinto sul *Mese di Gennaio* del Pozzoserrato, un'incisione di Pieter de Jode del 1590 (cfr. M. KATRITZKY, *Lodewyk Toeput*, cit., rispettivamente figg. 11, 14 e 18). Lunghe teorie di zanni, Pantaloni, turchi, cavalieri, mattaccini, diavoli e dame che si tengono per

dei canovacci più avventurosi, dove esotici cavalieri agiscono fianco a fianco con gli Zanni, Pantalone e il Dottore.

E veniamo, infine, al gruppo delle maschere in primo piano, osservate, dal basso, da due coppie di spettatori in ricchi abiti. Si è detto che la pedana con gradoni su cui si trovano è ripresa probabilmente da quelle del Bassano, che se ne serve per porre in rilievo, in vari quadri dedicati al mese di febbraio, una mostra di carni, simbolo dell'abbondanza festiva. È lecito chiedersi se il Valckenborch la utilizzi invece come una specie di palcoscenico; un palcoscenico, è vero, lontano dai modelli consueti documentati dall'iconografia, in qualche modo reso astratto e ideale, ridotto a nudo piano di tavole[30].

I personaggi in pedana sono dunque sette, con tre zanni e due coppie: potrebbe benissimo trattarsi di una piccola compagnia di attori. Lo zanni in bianco a destra, ancora con maschera in cuoio, mantello, cappellaccio e barba aguzza, accompagna con il liuto la danza aulica delle due coppie; gli altri due, a sinistra, sembrano invece presentare l'azione o commentarla fra sé; quello in bianco ha il liuto sottobraccio, il compagno indossa un costume scuro, con la maschera nera ed un cappellino rosso schiacciato.

Al centro Pantalone sgambetta per mano all'Innamorata (l'unica senza maschera); lui è fissato nella tipologia atletica dell'epoca, con un'attillata calzamaglia che esalta la muscolatura possente e la posa «energica» e saltellante, opposta e complementare all'aulica rigidità della donna. I dettagli tradizionali del costume ci sono tutti: calzamaglia rossa con brachetta e fazzoletto bianco, fallo evidenziato, pistolese, pianelle e berretta nera; il contesto della danza giustifica la mancanza della cappa, che troviamo invece sulle spalle degli altri due Pantaloni presenti nel quadro[31].

La seconda coppia mascherata ha caratteristiche più nobili, da primi amorosi; il turbante piumato dell'uomo è ripreso da modelli perfettamente identifi-

mano danzando, si ritrovano poi, nel '600, in moltissime stampe fiamminghe. Due ne riproduce P. G. MOLMENTI, *La storia di Venezia nella vita privata*, vol. III, Bergamo 1906, alle pp. 203, 204.

[30] Ancora prezioso, per la ricchezza della documentazione esibita, l'articolo di J. H. Mc DOWELL, *Some Pictorial Aspects of Early Mountebank Stages*, in «Publications of the Modern Language Association of America», LXI (1946), pp. 84-96; l'autore osserva tra l'altro: «Artists frequently have placed individual actors on what appears to be a small portion of an acting platform. In seven woodcuts from the *Compositions de Rhétorique*, this platform is indicated with vertical floor lines. Tiny woodcuts from a late seventeenth-century play have a suggestion of a platform for Il Dottore, Pantalone and a Zanni, while in a late sixteenth-century print, three characters stand on a raised area, which may be a pictorial suggestion of a crude platform stage» (p. 87). Qualcosa di simile potrebbe essersi verificato nel nostro quadro.

[31] A proposito della «lingua energica» degli attori dell'Arte e del particolare significato stilistico della vigoria fisica del Magnifico, si rimanda a F. TAVIANI, *Un vivo contrasto*, cit.

cabili, la sua giubba orientale è riccamente ornata. Altrettanto sontuoso ma di tipica foggia veneziana, riconoscibile in particolare per la complessa pettinatura con due torri di riccioli, per il taglio a punta del corpetto e per l'ampio collo trinato, è il costume della donna (simile a quello della compagna di Pantalone); entrambi sembrano danzare un composto minuetto, tenendosi per la vita.

Proviamo ormai a trarre alcune conclusioni e a formulare qualche ipotesi: questo quadro, che possiamo datare, visti i precedenti similari, fra l'ultimo decennio del '500 e i primi due, circa, del '600, si inserisce in una precisa tradizione iconografica che ha per tema il carnevale. L'impianto prospettico, la tipologia dei palazzi, la disposizione della mascherata in primo piano attestano in modo indubitabile una tale derivazione; rispetto ai precedenti esso si caratterizza tuttavia per un'inedita ricchezza di spunti e di simboli. Scompaiono al suo interno gli elementi tradizionali della caccia al toro e delle mostre di cibi, sostituite da una serie di giochi e trattenimenti di strada.

La loro ordinata ripartizione in questo articolato spazio acquatico e urbano potrebbe sottintendere un impianto di tipo mnemotecnico, analogamente a quanto si è ipotizzato per gli affreschi di Trausnitz[32]. L'idea di carnevale che ne emerge è quella di un tempo spensierato, più che sensuale, speso in trattenimenti eleganti e giocosi (il torneo, il funambolo, l'albero della cuccagna, l'assalto al castello turco), in cui si frammischiano solo marginalmente i ricordi bassi e crudeli e gli eccessi delle feste popolari nordiche.

In un tale universo le maschere sono soprattutto comparse festanti prese in gruppo, ma in modo sporadico si caratterizzano e si atteggiano anche in quanto personaggi del teatro. Il trio Pantalone-Innamorata-Zanni risalta con particolare enfasi, confermando, per l'ennesima volta, che la sua centrale funzione "genetica" sul piano drammaturgico si traduce in immediati ed evidenti riscontri figurativi[33]. Al teatro, più che al carnevale, riconducono ancora il lazzo del so-

[32] L'idea che la *Narrentreppe* si possa leggere come una sorta di «macchina teatrale illusionistica» che sviluppa, lungo un percorso fisico di tipo mnemotecnico, una serie di spunti drammaturgici minimi riferibili ad altrettante commedie rappresentate in passato a palazzo (invece che ad *una* sola commedia, che gli storici hanno tentato variamente di ricostruire) è stata avanzata da L. CORRAIN, *La Commedia dell'Arte nelle corti tedesche*, in *Venezia e la Germania. Arte, politica, commercio: due civiltà a confronto*, Electa, Milano 1986, pp. 159-170.

[33] A questo proposito, si può osservare che è forse il caso di aggiornare la tesi dell'Apollonio circa la centralità del duo Zanni-Magnifico come «nucleo originario» della Commedia dell'Arte, con l'aggiunta dell'Innamorata, portatrice di quella componente aulica complementare alla comicità degli zanni e dei vecchi, che costituisce l'elemento caratterizzante dello spettacolo degli attori; la fortuna incondizionata del trio nell'iconografia sembrerebbe suggerirlo; cfr. in proposito le osservazioni di F. Taviani (nel già ricordato saggio su *Un vivo contrasto*) e di M. I. Aliverti, che la evidenzia anche nei molti esempi carnevaleschi proposti dalla Katritzky: qui il ricorrere della «triade Pantalone-Innamorata-Zanni che suona il liuto o il violino», prima che divenire un topos figurativo, documenterebbe «l'oggettiva partecipazione, con interludi danzati e cantati, di questi gruppi di attori-danzatori agli intrattenimenti del ceto colto ed elevato (...) apparterrebbe a un codice spettacolare effettivamente praticato e di cui viene data e ripetuta quell'immagine» (*Per un'iconografia della Commedia dell'Arte*, cit., pp. 80-81). Un'ultima osservazione su questo particolare: il costume delle due donne, siano esse Innamorate o Prostitute, è assolutamente veneziano, e ancora ripreso dal Vecellio: la particolarissima pettinatura con i due "corni" di riccioli, il taglio dell'abito, la foggia della scollatura e del colletto, le perle lo attestano senza alcun dubbio e restano in ogni caso molto diversi dalla moda femminile nordica; cfr. *Vecellio's Renaissance Costume Book*, cit., nn. 111 (la prostituta), 96, 75 e 99 (varie giovani nobili in abiti da cerimonia).

maro, l'ostensione del segno da parte del dottore, la serenata burlesca e in genere la forte presenza della danza e della musica.

Sembra anzi che il quadro fissi la memoria di alcuni *sketches* tipici, delle immagini già stereotipate, divulgate più probabilmente da una tradizione iconografica che spettacolare; anche da questo punto di vista l'atteggiamento dell'autore richiama la logica sottesa agli affreschi di Trausnitz, che immortalano alcuni momenti-chiave degli spettacoli allestiti a corte qualche anno prima come veicoli per ricostruire gli intrecci nella loro totalità.

Sul teatro la vince di gran lunga il carnevale, in quanto spazio di buffoni, acrobati e giostre; ma è anche vero che a questo punto le maschere del teatro si sono ormai riversate nel carnevale (accanto ai mattaccini e ai turchi che ne hanno sempre fatto parte), conquistandolo alle loro musiche e ai loro amori[34]. Si può notare, curiosamente, che manca Arlecchino, forse ancora poco noto in area tedesca (ma presente a Trausnitz in una versione di costume a scacchi bianchi e rossi); gli zanni suoi antenati che affollano questo quadro hanno un profilo demoniaco e ferino, che sembra identificarsi con una fase abbastanza arcaica della Commedia dell'Arte e con le prove di attori ancora vicini all'antica buffoneria, una fase senz'altro remota dalle *performances* eccellenti dei Gelosi e dei Confidenti.

Possiamo ora osservare anche che, mentre la maggior parte dei quadri fiamminghi relativi alle maschere conservati in Francia si riferiscono a delle vere e proprie scene di commedie, o comunque a delle compagnie riconoscibili, il nostro pittore ed altri suoi colleghi operanti in area nordica privilegiano

[34] La storiografia critica è divisa a proposito del rapporto fra le maschere e il carnevale; Cesare Molinari, riassumendo il dibattito, insiste a ragione sulla priorità della commedia e del lavoro degli attori nella loro definizione, osservando che «immediatamente *dopo* le prime notizie certe sulla commedia dell'arte considerata in quanto genere di spettacolo, le sue maschere si riversano nel carnevale e altrove» (cfr. *La Commedia dell'Arte*, cit., pp. 13-23). Il nostro esempio si attaglia perfettamente a questa tesi.

un'immagine assai meno organica del teatro degli attori: lasciano le maschere su sfondi di fiere, banchetti e giardini, preposte ad intrattenimenti musicali e recitativi di minor impegno[35], oppure le utilizzano, come nel caso limite del Sadeler, quali simboli negativi, nel solco di un allegorismo didattico che è per loro assai congeniale. È probabile che ciò si riconnetta alla diversa penetrazione e accoglienza delle recite italiane nei paesi del nord, e anche ai maggiori ostacoli linguistici colà incontrati, che costringono gli attori ad accentuare ulteriormente l'espressività mimica e buffonesca a scapito della comunicazione recitativa in senso stretto[36].

Non sappiamo affatto se il Valckenborch sia stato in Italia, ma sembra davvero improbabile immaginarlo a Venezia, vista l'immagine così poco caratterizzata che ne offre. Se questo è, come sembra, un quadro fantastico, costruito sulla base di prestiti figurativi, di resoconti indiretti e di suggestioni culturali, è ancora più singolare e difficile da spiegare il suo impianto culto, estraneo alle morbidezze lascive o agli accostamenti cibari che attraggono solitamente i suoi colleghi. Tutto ciò potrebbe far pensare ad un committente di un certo livello, a un amatore, magari in vena di nostalgia, e giustificare anche le circostanze inconsuete del suo ritrovamento. La maggior parte dei dipinti fiamminghi consimili ha, oltretutto, dimensioni di solito ridotte, da cavalletto, mentre la grandezza di questa tela suggerisce una destinazione specifica e impegnativa.

Mancano dati sicuri per dire di più; dobbiamo contentarci, per il momento, di vedere confermata da un altro non mediocre esempio la diffusione e la vitalità di una serie di miti e di simboli che precocemente consacrano in tutta Europa la fortuna e l'immagine della Commedia dell'Arte.

[35] Si veda, come riscontro, la serie dei banchetti con maschere su sfondi di giardini, di Sebastian Vrancx, Jacob Matham e Lodewyk Toeput, riportata da M. KATRITZKY, *Lodewyk Toeput*, cit., figg. 23-28.

[36] Questa oggettiva limitazione operativa, a cui si devono certamente uniformare gli attori italiani, contribuisce a relegarli più a lungo in Germania (diversamente, per esempio, che in Francia) nel ruolo subalterno e spregiativo di «buffoni» (donde, fra l'altro, la definizione di *narrentreppe*, dove gli Zanni hanno appunto questi tratti canaglieschi e feroci); da parte sua, la cultura tedesca è molto ostile verso gli attori, che assimila a lungo a vagabondi e mendicanti (cfr. Z. WILSKI, *La situation sociale des acteurs en Europe du XVI au XVIII siècle*, in «Revue d'histoire du théâtre», XLI (1989), n. 164, pp. 411-421).

MARZIA PIERI

Laureata presso la Facoltà di Lettere e Filosofia di Firenze, dal 1984 al 1997 è stata ricercatrice in discipline dello spettacolo presso la Facoltà di Lettere e Filosofia dell'Università di Trieste, e poi presso la Facoltà di Lettere e Filosofia dell' Università di Verona. Dal 2002 è insegna discipline dello spettacolo presso l'Università di Siena.
Nel 1978 è stata fellow presso l'Harvard University Center for Italian Renaissance Studies di Firenze; nel 1991 ha partecipato alla fondazione del CRAIAT (Centro Ricerche e Applicazioni dell'Informatica all'Analisi dei Testi) presso l' Università di Firenze; dal 1998 è docente di "Multimedia per beni culturali e spettacolo" presso il Master in Multimedia della RAI di Firenze, e dal 2009 di "Fenomenologia e sociologia dello spettacolo teatrale" presso l'"Opera Academy Verona - Polo Nazionale Artistico di Alta Specializzazione sul Teatro Musicale e Coreutico". E' stata collaboratrice e redattrice di "Belfagor" (1979-1991), della "Rassegna della letteratura italiana" (1992-1995), e dell' "Indice". E' membro del comitato scientifico che dirige l'edizione nazionale delle opere di Carlo Goldoni.
Ha tenuto conferenze e partecipato a convegni presso varie università italiane e straniere e istituti di ricerca (tra cui Villa i Tatti di Firenze, Fondazione Ezio Franceschini di Firenze, IBM Italia di Milano, University of Connecticut, New York University, Istituto Italiano di Cultura di Parigi, Marsiglia, Budapest, Barcellona, Madrid) .
E' autrice di numerose pubblicazioni scientifiche, per cui si può fare riferimento all'Anagrafe della ricerca dell'Università di Siena, relative alla storia del teatro italiano, alla filologia dei testi drammaturgici, all' antropologia dello spettacolo, a problemi di spettacolo e comunicazione.

linee di ricerca
Drammaturgia e sociologia dello spettacolo rinascimentale
Rapporti fra editoria e teatro
Multimedia e spettacolo
Storia teatrale di Siena
Fonti e archivi digitali per la storia dello spettacolo
Goldoni, Gozzi, Alfieri e il teatro settecentesco
Edizioni critiche di testi teatrali