

COMEDIA DELL'ARTE NA FRANÇA E TEATRO DAS FEIRAS*

Renzo Guardenti¹

RIASSUNTO: L'articolo ripercorre il fenomeno della diffusione della Commedia dell'Arte in Francia, soffermandosi sulle vicende dell'Ancien Ancien Théâtre Italien e successivamente su quelle dei teatri delle Foires parigine di Saint-Germain e di Saint-Laurent, che raccolsero in larga l'eredità degli attori italiani. La compagnia dell'Ancien Théâtre Italien, stabilitasi a Parigi nel 1660, operò nella capitale francese fino al 1697, quando venne soppressa per ordine di

Luigi XIV. Gli attori dell'Ancien Théâtre Italien, tra cui si distinguono Tiberio Fiorilli (Scaramuccia) e Domenico Giuseppe Biancolelli (Arlecchino), furono i protagonisti della scena comica parigina e contribuirono al radicamento della Commedia dell'Arte in Francia, non solo grazie alle loro abilità performative, ma anche a strategie fondate sulla progressiva francesizzazione del repertorio, all'impiego di pratiche sceniche riconducibili alle modalità del grande spettacolo barocco, all'introduzione di momenti musicali e cantati. La soppressione della compagnia italiana nel 1697 lasciò ampio spazio ai teatrini delle Foires di Saint-Germain e di Saint-Laurent, fino a quel momento caratterizzati da un'attività spettacolare a carattere performativo. Questi teatri, perennemente in conflitto con i teatri ufficiali, si appropriarono delle modalità drammaturgico-spettacolari della vecchia compagnia italiana e accolsero sui loro palcoscenici i personaggi della Commedia dell'Arte. A partire dall'inizio del secolo XVIII, e per almeno una trentina d'anni, le imprese teatrali di Saint-Germain e Saint-Germain furono capaci di competere sia con la Comédie-Française e l'Opéra, sia con la Nouvelle Troupe Italienne, la compagnia italiana diretta da Luigi Riccoboni, chiamata a Parigi nel 1716 dal Reggente Filippo II d'Orléans.

* Conferência realizada no I Encontro Nacional de Etnocologia – Escola de Teatro da Universidade Federal da Bahia, Brasil, em 15 de abril de 2016.

¹ Renzo Guardenti é professor de Disciplinas do Espetáculo na Universidade de Florença e ministrou aulas como professor convidado no Instituto de Estudos Teatrais da Universidade Paris 3- Sorbonne Nouvelle e na Universidade de Caen-Basse na Normandia. É especialista em iconografia teatral da Comédia dell'Arte na França e do *Théâtre de la Foire*. Além disso, é responsável científico do arquivo digital de iconografia teatral *Dionysos*. É Coordenador do Curso de Graduação em Disciplinas das Artes, da Música e do Espetáculo na Universidade de Florença. Entre as suas publicações se destacam: *Gli italiani a Parigi. La Comédie Italienne (1660-1697). Storia, pratica scenica, iconografia*, Roma, Bulzoni, 1990 (2 vol.), *Le fiere del teatro. Percorsi del teatro forain del primo Settecento. Con una scelta di commedie rappresentate alle Foires Saint-Germain e Saint-Laurent (1711-1715)*, Roma, Bulzoni, 1995, *Attori di carta. Motivi iconografici dall'antichità all'Ottocento*, Roma, Bulzoni, 2005, *Sguardi sul teatro. Saggi di iconografia teatrale*, Roma, Bulzoni, 2008. renzo.guardenti@unifi.it

ABSTRACT: The article traces the diffusion of the Commedia dell'Arte phenomenon in France, by analysing the history of the Ancien Théâtre Italien and then that of the theatres of the fairs of Saint-Germain and Saint-Laurent in Paris, which collected the heritage of the italian actors. The Ancien Théâtre Italien company, settled in Paris in 1660, remained there until 1697, when it was suppressed by Louis XIV. The actors of the Ancien Théâtre Italien, among which Tiberio



Fiorilli (Scaramouche) and Domenico Giuseppe Biancolelli (Harlequin) may be acknowledged as the leading figures of the parisian comic scene, contributed to the deep-rooted establishment of the Commedia dell'Arte in France, which was due not only to their performative abilities, but also to strategies founded on a gradual frenchifying of the repertory, to stage practices connected to the great Baroque spectacle, to the introduction of musical and sung moments. The suppression of the Italian company in 1697 allowed Saint-Germain and Saint-Laurent fair booths, whose activity had had until that time a distinctive performative character, to gain a wider space. These small theatres, permanently in conflict with the official theatres, acquired the dramaturgy and stage practices of the old Italian company, and also included Commedia dell'Arte characters on their stages. From the beginning of the 18th century, and for the following three decades, Saint-Germain and Saint-Laurent managements were able to compete both with the Comédie-Française and the Opéra, and with the Nouvelle Troupe Italienne, the Italian company led by Luigi Riccoboni hired in 1716 by the Regent Philippe II d'Orléans.

La Commedia dell'Arte, così come siamo abituati a conoscerla, non esiste. Questa affermazione, per quanto eccessiva possa sembrare, è in parte vera. In effetti, l'immagine più comune della Commedia dell'Arte si fonda su una sorta di distorsione ottica, la cui origine è individuabile in quel processo di riscoperta dell'antico teatro italiano inauguratosi in Francia in epoca tardo-romantica, quando due importanti personaggi della cultura francese, Maurice e George Sand, pensarono di riportare alla luce il teatro degli attori italiani del Cinque, del Sei e del Settecento. Nel 1860 Maurice Sand, con la collaborazione di sua madre George, pubblicò due volumi intitolati *Masques et Bouffons*² dove venivano ripercorse per la prima volta in termini storiografici le vicende delle compagnie italiane tra Cinque e Settecento, accompagnando questi volumi con un ricco corredo di illustrazioni. I volumi pubblicati da

Maurice Sand possono essere considerati come l'atto fondativo di un mito della Commedia dell'Arte che ha dato luogo a una vera e propria riscoperta della Commedia dell'Arte, inaugurando un fenomeno di lunga durata che dalla metà dell'Ottocento arriva fino ai nostri giorni, secondo varie articolazioni. Da un lato la riscoperta storiografica della Commedia dell'Arte attraverso centinaia di studi che hanno contribuito a una sua progressiva e sempre più puntuale definizione; dall'altro, soprattutto a partire dalla fine dell'Ottocento e poi nel corso di tutto il Novecento, la Commedia dell'Arte è diventata un polo di attrazione e di interesse per numerosi registi al punto da essere considerata come l'essenza stessa del teatro e soprattutto dell'arte dell'attore, influenzando l'opera di grandi artisti quali Mejerchol'd, Copeau, Dullin, Strehler, Mnouchkine. E ancora, tra la seconda metà dell'Ottocento e l'inizio del Novecento il mito della Commedia dell'Arte si manifesta anche nelle opere di numerosi artisti figurativi che si aggiungono, nell'immaginario pittorico, a quelle create dalla grande iconografia sei e settecentesca dedicata alla Commedia dell'Arte³: basti pensare ai numerosi Arlecchini di Pablo Picasso, reinterpretati dal grande artista spagnolo in una dimensione *foraine* e circense, e che hanno sicuramente condizionato, anch'essi, l'attuale immagine della Commedia dell'Arte. Questa temperie culturale è in certa misura responsabile di una visione non corretta della Commedia dell'Arte, spesso considerata come una forma di teatro quasi unicamente fondato sul lazzo comico, sul primato della dimensione corporea, spesso declinata nella esasperazione della gestualità e dell'intervento acrobatico, o nell'esibizione di lazzi erotici o osceni. La costruzione di questa immagine della Commedia dell'Arte si fonda al contempo su una esaltazione forse eccessiva di alcune fonti coeve, come ad esempio il noto brano con cui Pierre de l'Estoile descriveva l'esibizione delle attrici della compagnia dei Gelosi durante una tournée parigina del 1577:

³ Renzo Guardenti, *Gli italiani a Parigi. La Comédie Italienne (1660-1697). Storia, pratica scenica, iconografia*, Roma, Bulzoni, 1990, 2 voll.

² Maurice Sand, *Masque set Bouffons (Comédie Italienne)*, Paris, Lévy, 1860, 2 voll.



Mercoledì 26 giugno la corte riunita diffidò i comici italiani Gelosi dal continuare a recitare le loro commedie, perché in questa assemblea alcuni consiglieri della corte, anche tra i più giovani, avevano fatto notare come tutte queste commedie non insegnassero che licenziosità e adulteri, e non servissero che come scuola di dissolutezza per i giovani di entrambi i sessi della città di Parigi, dove, a dire il vero gli eccessi appaiono già abbastanza grandi anche senza simili precettori, e principalmente tra dame e damigelle, le quali sembrano aver imparato le loro maniere dai soldati dei nostri tempi che, quando vogliono far impressione sugli altri, esibiscono i loro pettorali dorati e rilucenti. Infatti, allo stesso modo esse mettono in mostra scollature aperte, i seni e le altre parti del petto, che hanno un perpetuo movimento, e che queste brave donne regolavano ritmicamente con precisione, come un orologio, o, per meglio dire, come i mantici dei maniscalchi, che accendono il fuoco per la loro forgia⁴.

O ancora, si pensi ad alcune immagini della celebre Raccolta Fossard, che raffigurano i personaggi dell'Arte che si esibiscono in acrobazie e *tours de forces* (fig. 1) o in momenti di evidente intrattenimento erotico (fig. 2). Ma le immagini che hanno contribuito più di tutte a veicolare l'idea di una Commedia dell'Arte come teatro d'attore e teatro del corpo sono senza ombra di dubbio quelle appartenenti ai *Balli di Sfessania*, la serie di incisioni realizzate da Jacques Callot verso il 1622. Si tratta di soggetti di forte impatto visivo specialmente per la presenza, in primo piano, di alcuni personaggi raffigurati in un assetto corporeo quasi caratterizzato da spasmi muscolari (fig. 3): le loro pose contorte, talvolta coincidenti con un gesto osceno (fig. 4), esaltano una dimensione atletico-performativa e sono state spesso assunte, anche dalla storiografia meno avvertita, come emblema della Commedia dell'Arte. È stato dimostrato che questi personaggi ben poco a che vedere col teatro dell'Arte⁵ essendo

piuttosto riferibili a danze dell'area napoletana, e vale la pena di osservare che al teatro dell'Arte appartengono semmai altri personaggi in primo piano immediatamente riconoscibili (innamorate, zanni e servette) e le scenette che si svolgono sullo sfondo, in genere trascurate dalla storiografia, nelle quali gli attori dell'Arte si esibiscono in una specie di parade foraine con la quale si presentano al pubblico di un piccolissimo centro urbano (fig. 5).



Fig. 1. Lazzi acrobatici. Raccolta Fossard, silografia, 1585 c.



Fig. 2. L'amoroso intrattenimento. Raccolta Fossard, silografia, 1585 c., Stoccolma, Nationalmuseum.

⁴ *Nouvelle collection des mémoires pour servir à l'histoire de France. 2. Registre-journal de Henri III*, publié d'après le manuscrit de Pierre de l'Estoile, Paris, Ed. du commentaire analytique du Code civil, 1837.

⁵ Donald Posner, *Jacques Callot and the Dances Called Sfessania*, in «The Art Bulletin», Vol. 59, No. 2 (Jun., 1977), pp. 203-216.

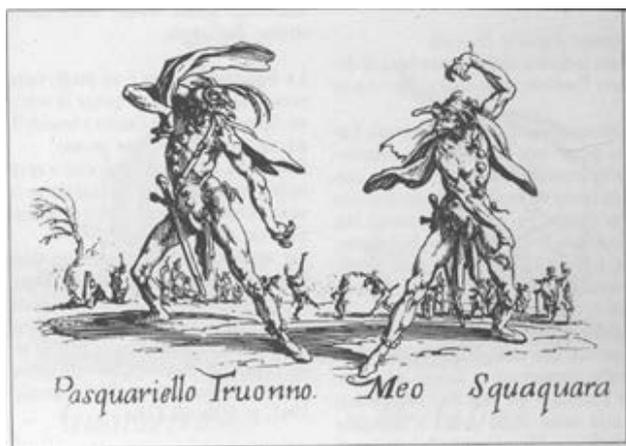


Fig. 3. Jacques Callot, Pasquariello Truonno, Meo Squaquara. Balli di Sfessania, acquaforte, 1622 c.



Fig. 4. Jacques Callot, Capitan Babeo, Cucuba, Balli di Sfessania, acquaforte, 1622 c.



Fig. 5. Jacques Callot, Balli di Sfessania, acquaforte, 1622 c.

Questa immagine della Commedia dell'Arte, se è in certa misura accettabile presso il grosso pubblico, lo è molto meno per chi come noi lavora sul teatro. Occorre infatti sgombrare il campo da equivoci e approssimazioni e per comprendere che cosa sia realmente stata la Commedia dell'Arte è necessario considerare innanzitutto le modalità

produttive degli attori italiani, prevalentemente incentrate sul nomadismo: come è noto, fin dagli ultimi decenni del Cinquecento gli attori dell'Arte hanno percorso non solo le strade dei circuiti italiani, ma si sono avventurati in diversi paesi europei, in piena sintonia col loro statuto di attori professionisti, animati dalla continua ricerca di mercati redditizi. Nella lunga storia delle migrazioni dei comici dell'Arte, particolarmente significative sono le vicende delle compagnie che tra Cinque e Settecento si sono recate in Francia, contribuendo alla diffusione e al radicamento del teatro italiano al di là delle Alpi.

La presenza delle compagnie italiane a Parigi si distribuisce dunque lungo un arco temporale decisamente ampio. Gli anni Settanta del secolo XVI segnano l'inizio di un percorso che, secondo modalità differenti, durerà quasi di due secoli e che possiamo far terminare, simbolicamente, col 1762, un anno chiave, nel corso del quale giunse a Parigi Carlo Goldoni, chiamato alla direzione della Seconda Comédie Italienne, che in quello stesso anno si era fusa con l'Opéra Comique, il teatro che si era originato dai teatrini delle fiere di Saint-Germain e di Saint-Laurent. E ancora, nel 1762 la Foire Saint-Germain, che aveva animato per decenni la vita teatrale parigina, fu distrutta da un incendio, che mise così fine a un circuito teatrale che aveva a lungo ospitato sui propri palcoscenici le maschere della Commedia dell'Arte. All'interno di questa cronologia (1570 circa-1762), la presenza italiana sulle scene parigine può essere agevolmente suddivisa in cinque fasi: le tournées del cosiddetto periodo eroico della Commedia dell'Arte, dagli anni Settanta del secolo XVI agli anni Trenta del XVII, che videro all'opera alcune tra le più famose compagnie di comici, quali i Gelosi, gli Accesi, i Confidenti; le tournées della cosiddetta compagnia Fiorilli-Locatelli dalla fine degli anni Trenta agli anni Cinquanta del Seicento, propedeutiche alla stabilizzazione degli attori italiani a Parigi; le vicende del cosiddetto Ancien Théâtre Italien, frutto della definitiva stabilizzazione del 1660 e attivo fino al 1697, anno della sua soppressione; l'attività dei teatri delle fiere di Saint-Germain e Saint-Laurent, a partire dal 1697; l'attività della Nouvelle Troupe Italienne di Luigi Riccoboni, giunta a Parigi nel 1716 e attiva per buona parte del secolo XVIII.



In questo intervento mi soffermerò sull'Ancien Théâtre Italien e sui teatrini delle Foires parigine di Saint-Germain e Saint-Laurent, poiché si tratta di due vicende di particolare importanza per la comprensione della Commedia dell'Arte e delle sue influenze non solo in Francia ma, si potrebbe dire, addirittura sull'immaginario teatrale europeo. Al momento della sua stabilizzazione nel 1660, la compagnia dell'Ancien Théâtre Italien, diretta da Tiberio Fiorilli (Scaramuccia) (fig. 6) e da Domenico Locatelli (Trivellino), era già entrata in stretto contatto col tessuto culturale e sociale della capitale francese grazie a una ventina d'anni di tournées, durante le quali la troupe aveva avuto modo di partecipare ad alcuni allestimenti di assoluto rilievo, confermando di possedere quelle doti di adattamento ai diversi contesti produttivi e spettacolari indispensabili agli attori dell'Arte e, conseguentemente, di essere capace di cimentarsi in forme spettacolari, quali il grande spettacolo barocco, assai lontane dal tradizionale repertorio dell'Arte, inaugurando così quella che nel corso della seconda metà del Seicento sarà una vera e propria cifra stilistica dell'Ancien Théâtre Italien. Mi riferisco in particolare al melodramma *La Finta Pazza* di Giulio Strozzi (fig. 7), musiche di Francesco Saccati, scenografie e macchine di Giacomo Torelli - uno dei maggiori architetti scenografi dell'epoca barocca - rappresentata a Parigi nel 1645, e penso anche alla *Rosaure Impératrice de Constantinople* di Domenico Locatelli, andata in scena nel 1658.



Fig. 6. Nicolas Bonnart, Scaramouche entrant au théâtre, incisione, sec. XVII.



Fig. 7. Giacomo Torelli inv., Nicolas Cochin inc., *La Finta Pazza*, incisione, 1645.

Se nella *Finta Pazza* furono le attrici italiane ad affascinare il pubblico parigino - Luisa Gabrielli Locatelli fu apprezzata per il talento e la graziosa figura, Giulia Gabrielli per la sensibilità e l'intelligenza, Margherita Bertolazzi per la facondia e la recitazione - nella *Rosaure Impératrice de Constantinople* si assisté alla perfetta integrazione tra le capacità attoriche dei comici italiani e la possente macchina scenotecnica messa in campo da Giacomo Torelli. In una trama spettacolare dominata da una dozzina di mutamenti di scena, che mostravano ora scene marine, ora montagne e foreste, da apparizioni mostruose e da impressionanti fenomeni atmosferici, dalle prodigiose evoluzioni delle macchinerie teatrali, fu lo Scaramuccia Tiberio Fiorilli a fare da vero e proprio trait d'union tra Commedia dell'Arte e gli effetti del grande spettacolo barocco, facendo sfoggio delle sue abilità mimico-gestuali. Se alla fine del secondo atto Scaramuccia si distinse per una di quelle sue scene mute che tanto avrebbero divertito i parigini dei decenni successivi, rimanendo come pietrificato di fronte al frastuono e ai fulmini di un temporale scatenatosi sulla scena grazie alle 'magie' di Torelli, fu nel terzo atto che Fiorilli si esibì in una scena passata alla storia, la cosiddetta scena della *Table*. Davanti a una tavola riccamente imbandita, stracolma di cibi succulenti, il povero Scaramuccia non può soddisfare la terribile fame che lo affligge, poiché tutte le volte che si avvicina alla tavola per afferrare qualcosa, le vivande se ne volano via, lasciando il nostro personaggio ancora una volta completamente ammutolito, ma capace di manifestare con la sola mimica facciale, speranza

e sorpresa, delusione e paura, rabbia e desiderio. Nel quarto atto infine Scaramuccia di produce in una sorta di esibizione atletica, correndo come un forsennato da una parte all'altra della scena all'apparizione di un drago volante, che finisce per afferrarlo e portarlo via in volo.

Queste *performances* di Scaramuccia, oltre a darci modo di sottolineare ulteriormente le capacità di adattamento degli attori dell'Arte ai diversi contesti spettacolari, possono essere considerate come i primi episodi di una linea di indirizzo della compagnia, quella delle cosiddette *pièces-à-vedettes*, iniziatasi negli anni immediatamente successivi alla stabilizzazione del 1660. Con l'arrivo nella compagnia degli italiani a Parigi dell'Arlecchino Domenico Giuseppe Biancolelli (fig. 8), le cosiddette *pièces-à-vedettes*, fondate sulle esibizioni degli attori-divi, conobbero uno sviluppo considerevole per tutti gli anni Sessanta e Settanta del Seicento. Insieme a Tiberio Fiorilli, fu soprattutto l'Arlecchino Biancolelli a rendersi protagonista di questa tendenza. Domenico Biancolelli ha avuto anche il merito di lasciare interessanti tracce dell'attività dell'Ancien Théâtre Italien durante i primi vent'anni di permanenza della compagnia a Parigi, redigendo un vero e proprio diario delle sue performances attoriche, il cosiddetto *Scénario*⁶, consentendoci così da un lato di delineare le coordinate della sua recitazione e dall'altro di ricostruire il repertorio della compagnia. Dallo *Scénario* emerge il profilo di attore poliedrico, grande mattatore capace di miscelare sapientemente registri verbali caratterizzati da balordaggini e oscenità, abilità gestuali e coreutiche. Significativi, a questo proposito, i due brani seguenti. Il primo, tratto da *Il lunatico* (*Le capricieux*), rende conto della balordaggine quasi surreale di Arlecchino:

Il Padrone mi rimprovera e mi chiede dove ho passato la notte. Io gli rispondo che sono stato in un luogo dove anche lui sarebbe stato bene. Mi chiede qual è questo luogo, tutte le volte che voglio dirglielo mi metto a ridere. Alla fine gli dico che sono stato al bordello, in un posto dove ci sono ragazze di buona volontà. Il Padrone mi

dice che vuole vestirsi e mi manda a prendere gli abiti. Io corro e gli porto il cappello. «E il mio mantello», mi dice? Io vado a prenderglielo e glielo porto; ripeto due o tre volte lo stesso lazzo. Poi gli porto la spada e delle spazzole, comincio a spazzolare il cappello, ci sputo sopra, poi prendo la spada, faccio il gesto di mettermi in guardia e la punto a terra. Il Padrone si spazientisce, raccolto il mantello da terra e glielo scuoto sul naso, glielo metto sul petto invece che sulla schiena e gli dico: «vi siete alzato così presto che siete messo la testa di traverso, il vostro naso è da questa parte, dovrebbe essere dall'altra» e gli voglio girare la testa dall'altra parte; mi chiede un pettine ed io gli porto la spazzola per i cavalli⁷.



Fig. 8. Henry Bonnart, Arlequin (*Domenico Biancolelli*), incisione, 1688.

⁶ Delia Gambelli, *Arlecchino a Parigi. Lo scenario di Domenico Biancolelli*, Roma, Bulzoni, 1993, 2 voll.

⁷ *Il Lunatico (Le Capricieux)*, *Arlecchino a Parigi. Lo scenario di Domenico Biancolelli*, cit., vol. I, pp. 159-160.



L'altro brano, tratto da *Arlequin dogue d'Angleterre* consente di cogliere la versatilità dell'Arlecchino Biancolelli anche dal punto di vista mimico-gestuale:

Diamantina mi chiama, entro in scena vestito da cane; lei mi dice che ha immaginato questa furberia perché il Dottore aspetta un bulldog e che gli dirà che gliel'ha portato. Il Dottore arriva, io mi metto a quattro zampe, mi avvicino al Dottore e alzo la gamba per pisciare contro di lui. Diamantina gli dice che sono il bulldog che aspettava e che mi chiamo Citron. Il Dottore dice Citron, Citron, io vado da lui, lui mi accarezza, io scodinzolo, li mi sputa in bocca, io gli risputo in faccia. Diamantina mi rimprovera e dice che so riportare gli oggetti, il Dottore mi getta il cappello, io lo raccolgo e glielo porto correndo. Lui mi accarezza e scodinzolo di nuovo⁸.

Passando in rassegna i titoli dello *Scénario* è possibile individuare le principali linee di indirizzo del repertorio, caratterizzato innanzitutto, già dalla fine degli anni Sessanta da una progressiva francesizzazione, con l'introduzione, all'interno di alcune commedie di frasi e canti in francese. Titoli come *I tre finti turchi*, *Arlecchino ladro sbirro e giudice*, *La magia naturale*, *La proprietà o Arlecchino re di Tripoli*, *Arlecchino pastore di Lemno*, *Arlecchino spirito folletto*, rivelano che accanto ai tradizionali scenari dell'Arte gli italiani a Parigi mettono in scena pièces di ambientazione esotica, o ispirate a tematiche mitologiche, oppure ancora di soggetto fantastico. Gli anni Ottanta del secolo XVI confermano ampiamente questa linea di tendenza. Il repertorio dell'Ancien Théâtre Italien procede ormai verso la sua definitiva francesizzazione, grazie soprattutto all'opera di diversi autori francesi, tra i quali si distinguono Nolant de Fatouville, Charles Rivière Dufresny e Jean-François Regnard.

La francesizzazione del repertorio si completa attraverso tre fasi: la prima è caratterizzata dall'introduzione di singole scene scritte in francese che si inseriscono nel tessuto connettivo degli scenari italiani; la seconda si distingue per il

completo rovesciamento della fase precedente e per la presenza di commedie interamente scritte in francese al cui interno si inseriscono le cosiddette scene all'italiana, quelle cioè in cui gli attori potevano fare sfoggio delle loro capacità di improvvisazione sia verbale che mimico-gestuale. La terza fase, infine, quella delle cosiddette revues-opérettes, si fonda sullo sviluppo di tre elementi strutturali della Commedia dell'Arte, musica danza e canto, spesso collocati all'interno delle principali articolazioni del repertorio: le pièces di ambientazione esotica, le parodie mitologiche o teatrali, le pièces su temi di attualità, queste ultime di norma strutturate sulla base di scene episodiche e paratattiche, quasi un'anticipazione del futuro teatro di rivista.

La francesizzazione del repertorio e la messa in scena di commedie interamente scritte non limitarono le performances degli attori italiani: anzi, perfettamente in linea con quelle capacità di adattamento proprie dei comici dell'Arte, essi furono in grado di sfruttare al meglio le proprie abilità, dando luogo a forme inedite di presenza scenica. Basti pensare al fenomeno della cosiddetta sovrapposizione di ruoli in base al quale alcuni attori assumono su di sé più personaggi, che vanno ad aggiungersi a quello abitualmente interpretato. Esemplare da questo punto di vista l'Arlecchino Biancolelli, il quale si esibisce in pièces che gli consentono di sfoggiare le proprie abilità trasformistiche, cimentandosi ora come Imperatore della Luna, medico, avvocato, ora come attore della Comédie Française, ora come Mercurio, Giasone o in una vasta gamma di personaggi, reali, fantastici o mitologici che siano. Importanti a questo proposito le testimonianze iconografiche, che consentono di visualizzare questo fenomeno con una buona dose di attendibilità: Arlecchino, che mantiene nel corso delle sue trasformazioni la maschera sul volto, indossa sopra il tradizionale costume a losanghe multicolori gli abiti dei dei personaggi di volta in volta interpretati, come si evince dalle vignette di tre almanacchi pubblicati dai fratelli Bonnart tra il 1684 e il 1688, che possono essere considerati come una testimonianza altamente rappresentativa delle principali declinazioni spettacolari degli attori italiani a Parigi. Il primo almanacco, dedicato a una commedia di Nolant de Fatouville significativamente intitolata *Arlequin*

⁸ *Arlequin dogue d'Angleterre et Médecin du temps*, Ivi, vol. II, p. 799.

Protée (fig. 9), illustra in maniera inequivocabile il processo di sovrapposizione dei ruoli: le vignette mostrano Arlecchino come mercante di gioielli, come avvocato, oppure nella parte di Proteo, il celebre personaggio della mitologia greca, e in quella dell'imperatore Tito nella parodia della *Bérénice* di Jean Racine. Il secondo almanacco, *Le Triomphe d'Arlequin Jason* (fig. 10), si riferisce a una commedia di Nolant de Fatouville rappresentata nel 1684, ispirata a *La conquête de la Toison d'Or/Comédie Burlesque* di Pierre Corneille: ma la pièce del grande autore tragico francese viene reinterpretata dagli attori italiani sulla base di un registro parodico, palesemente documentato da alcune vignette, a cominciare da quella relativa al momento in cui Medea sfigura la statua eroica di Giasone trasformandola in Arlecchino, per poi passare all'immagine che raffigura l'ingresso in scena di Arlecchino-Giasone, nella quale il nostro personaggio viene raffigurato su un carro trionfale dalle dimensioni burlescamente ridotte, mentre Scaramuccia, Pasquariello e due trombettieri sono infilati in due cavallucci di cartapesta, lasciando intravedere le loro gambe da sotto l'accessorio scenico, evidenziando così il processo di ridimensionamento parodico e raddoppiando la comicità della scena. Infine, il terzo almanacco, intitolato *Arlequin Grand Visir/Comédie Nouvelle* (fig. 11), si riferisce a una commedia omonima andata perduta, di cui è però possibile ricostruire l'intreccio proprio grazie alle vignette. Arlecchino, naufragato sulle coste della Turchia dopo un avventuroso viaggio in mare dentro una botte, si introduce travestito da donna all'interno dell'harem del Sultano, ma viene scoperto e per sfuggire alle ire dei turchi inizia a gridare di essere figlio di Maometto. I turchi gli credono, e lo nominano con tutti gli onori Gran Visir, ma ben presto Arlecchino viene mascherato e riesce a sottrarsi alla condanna a morte solo grazie al benevolo interessamento della Principessa della Turchia, intervenuta presso il Sultano. I tre almanacchi rendono conto in maniera efficace delle principali articolazioni della spettacolarità dell'Ancien Théâtre Italien caratterizzata da pièces dominate dalle capacità trasformistiche degli attori italiani, da commedie modellate su un evidente registro parodico, spesso declinato nella duplice

articolazione della parodia mitologica e della parodia teatrale, e da un'ampia serie di commedie di ambientazione esotica, il tutto inserito in un contesto scenografico particolarmente sofisticato e di grande effetto, caratterizzato da numerosi mutamenti di scena ed effetti scenotecnici quali voli, apparizioni e sparizioni, come si evince anche dai frontespizi del *Théâtre Italien*⁹ (figg. 12-13), la raccolta di commedie dell'ultimo quindicennio di attività della compagnia, curata dall'Arlecchino Evaristo Gherardi. Gli elementi fin qui messi in luce consentono di collocare la vicenda dell'Ancien Théâtre Italien nel contesto della spettacolarità seicentesca: da questo punto di vista l'esperienza degli attori italiani a Parigi può essere considerata come il più alto momento di sintesi tra le pratiche attoriche della Commedia dell'Arte e le fantastiche visioni del grande spettacolo realizzate grazie all'intervento massiccio della macchinaria teatrale.



Fig. 9. Jean Baptiste Bonnart, *Arlequin Protée*, incisione, 1684

⁹ *Le Théâtre Italien de Gherardi, ou Recueil de toutes les Comédies et Scènes françoises jouées par le Comédiens Italiens du Roi pendant tout le temps qu'ils ont été au service*, Paris, Cusson et Witte, 1700, 6 voll.





Fig. 10. Nicolas Bonnart, Le Triomphe d'Arlequin Jason, incisione, 1688.



Fig. 12. François Verdier dis., Franz Ertinger inc., Arlequin Mercure Galant, incisione, 1700



Fig. 11. Nicolas Bonnart, Arlequin Grand Visir Comédie Nouvelle,



Fig. 13. Arlequin Phaeton, incisione, 1700

La storia dell'Ancien Théâtre Italien si concluse il 14 maggio 1697, quando gli attori italiani furono espulsi da Parigi su decreto di Luigi XIV perché intenzionati, così vuole la vulgata teatrale, a mettere in scena una commedia, *La fausse prude* (La finta bacchettona), in cui avrebbero preso di mira con una satira ferocissima Madame de Maintenon, l'amante del Re Sole¹⁰. Alcuni degli attori rientrarono in Italia, altri invece continuarono a recitare nella provincia francese. Ma la tradizione dell'Ancien Théâtre Italien continuò a sopravvivere nei teatrini delle fiere parigine (fig. 14-15) che si appropriarono in progresso di tempo dei personaggi e del repertorio dell'antica compagnia italiana, costituendo così un circuito teatrale capace di durare fino agli anni Sessanta del Settecento e di entrare in competizione non solo con teatri privilegiati quali la Comédie-Française e l'Opéra, ma anche con la Nouvelle Troupe Italienne di Luigi Riccoboni, chiamata a Parigi dal reggente Filippo d'Orléans nel 1716.



Fig. 14. Louis-Nicolas Van Blarenberghe, *La Foire Saint-Germain*, dipinto, 1760 c.

Le fiere di Saint-Germain e di Saint-Laurent erano da sempre state il naturale ricettacolo di una spettacolarità variegata: vi si potevano ammirare creature deformi come l'uomo senza braccia (fig. 16), nani e giganti, cani ammaestrati, come si evince da questo avviso del 1750:

Si spera che i curiosi vogliano ben onorare con la loro presenza di una cagna che sa leggere e

contare per mezzo delle carte topografiche e che risponde allo stesso modo alle domande che le si pongono sulle *Metamorfosi* di Ovidio, sulla geografia, sulla storia romana. Sa contare le persone riunite allo spettacolo, a patto che non eccedano il numero di trenta. Scrive tutti i nomi propri che non sono di difficile ortografia. Dimostra le quattro regole dell'aritmetica. Sa leggere l'ora all'orologio, secondo una modalità fin qui sconosciuta. Distingue i colori degli abiti, portando quello stesso colore all'abito corrispondente¹¹.



Fig. 15. *Théâtre de la foire Saint Laurent*, dipinto, 1786.



Fig. 16. *L'homme sans bras*, incisione, sec. XVIII.

¹¹ Émile Campardon, *Les Spectacles de la Foire. Théâtres, Acteurs, Sauteurs et Danseurs de corde, Monstres, Géants, Nains, Animaux curieux ou savants, Marionnettes, Automates, Figures de cire et jeux mécaniques des Foires Saint-Germain et Saint-Laurent, des Boulevards et du Palais-Royal depuis 1595*

¹⁰ Cfr. Renzo Guardenti, *Gli italiani a Parigi*, cit., vol. I, pp. 25-27.



O ancora si potevano vedere animali esotici, come un celebre rinoceronte mostrato alla Foire Saint-Germain (fig. 17), oppure ancora, su un versante più performativo si poteva assistere alle esibizioni di acrobati e funamboli (*danseurs sur corde*) (fig. 18): si ricorda, a questo proposito, uno spettacolo del 1678, quando furono rappresentate dalla compagnia dei fratelli Alard *Les forces de l'Amour et de la Magie*, con l'intervento di ventiquattro tra i acrobati e funamboli e funamboli provenienti dai diversi paesi europei. A questa dimensione performativa, che sarebbe comunque rimasta come uno degli elementi peculiari della spettacolarità foraine, dopo il 1697 si affiancò il crescente sviluppo di imprese teatrali che in vario modo avevano recuperato la tradizione dell'antica compagnia italiana. A partire da questo momento, e almeno fino agli anni Venti del Settecento, la storia del teatro forain sarà costellata da una fittissima serie di conflitti con la Comédie Française e in misura minore con l'Opéra. Si tratta di una storia ormai conosciuta, e per certi aspetti anche sopravvalutata da certa parte della storiografia. Riepiloghiamo rapidamente, al fine di sottolineare il clima di incertezza e di tensione in cui sin trovava il circuito teatrale forain e soprattutto di evidenziare le ricadute spettacolari di questa specie di guerriglia di cui si hanno tracce già alla Foire Saint-Laurent del 1690, quando la Comédie Française ottenne che venisse demolita la *loge* del marionettista Alexandre Bertrand, reo di aver fatto rappresentare una commediola da un gruppo di attori¹². Da questo momento la storia dei teatri di fiera fu scandita da una serie infinita di denunce dei Comédiens Français, di sentenze e di decreti del Parlamento di Parigi, di incursioni della polizia nelle loges foraines, di ripetute demolizioni dei locali destinati agli spettacoli, di vendite fittizie delle imprese per sfuggire ai rigori della giustizia, di ripetuti compromessi con l'Opéra, come si evince dai numerosissimi verbali dei commissari dello

Châtelet di Parigi¹³. In questa situazione precaria, le troupes di Saint-Germain e di Saint-Laurent misero in atto tattiche sopravvivenza che si tradussero in stratagemmi di grande successo che andarono a incrementare le possibilità spettacolari del teatro forain, aggirando i divieti di rappresentare scene dialogate con soluzioni creative, quali le *pièces à la muette* (commedie mute), che si risolvevano sostanzialmente in una pantomima, oppure le *pièces par écriteaux*¹⁴ nelle quali all'azione muta degli attori venivano affiancati dei cartelli (*gli écriteaux*) sui quali erano scritte sia le battute che avrebbero dovuto essere pronunciate dai vari personaggi, sia i *couplets*, le ariette popolari che venivano intonate dagli spettatori, che finivano così per essere coinvolti nello spettacolo: di questo espediente rimangono tracce anche nell'iconografia, come emerge dai frontespizi della raccolta *Le Théâtre de la Foire ou l'Opéra-Comique*¹⁵ riferibili a commedie rappresentate durante la Foire Saint-Germain 1713, i quali raffigurano degli amorini che calano dall'alto i cartigli con su scritto il titolo della commedia (fig. 19). O ancora, le *pièces en monologues* il cui funzionamento è dettagliatamente descritto in questo verbale di polizia:



Fig. 17. *Vritable portrait d'un Rhinoceros vivant que l'on voit à la Foire Saint-Germain à Paris*, incisione, 1749.

jusqu'à 1791. *Documents inédits recueillis aux Archives Nationales*, Paris, Berger-Levrault, 1877), vol. I, p. 203.

¹² Francois et Claude Parfaict, *Mémoires pour servir à l'histoire des spectacles de la Foire par un acteur forain*, Paris, Briasson, 1743, vol. I, pp. 9-10.

¹³ Cfr. Émile Campardon, *Les Spectacles de la Foire*, cit.

¹⁴ Sulla drammaturgia foraine par écriteaux cfr. Paola Martinuzzi, *Le pièces par écriteaux nel teatro della Foire (1710-1715). Modi di una teatralità*, Venezia, Cafoscarina, 2007.

¹⁵ Alain-René Lesage, Jacques-Philippe d'Orneval, *Le Théâtre de la Foire ou l'Opéra Comique*, Paris, Ganeau-Gandouin, 1721-1734, 9 voll.

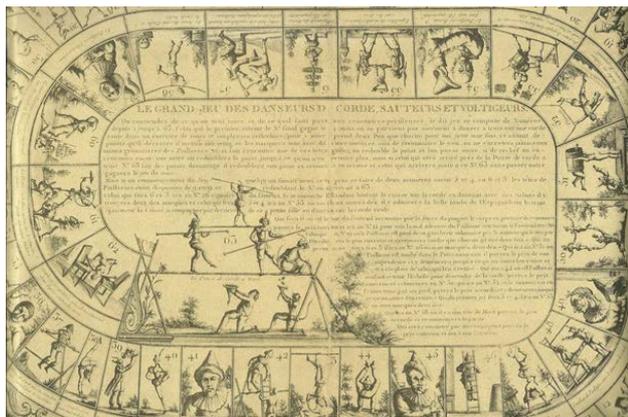


Fig. 18. Basset, Le grand Jeu de Danseurs de corde, sauteurs et voltigeurs, incisione, fine sec. XVIII-inizio XIX.



Fig. 19. François de Poilly, Arlequin Thétis, incisione, sec. XVIII.

Siamo stati al teatrino di Bel-Air, dove abbiamo visto che lo spettacolo comincia con degli equilibristi, seguiti da acrobati. Poi un Dottore si presenta in scena e parla da solo; dopo che è uscito, arriva un Pierrot ed anche lui parla da solo. Marinette viene a trovare Pierrot senza parlargli e poi escono di scena insieme. Subito dopo arriva Arlecchino, che parla la solo; arriva Pierrot che fa delle smorfie e dei gesti senza parlare. Arlecchino esce, rimane Pierrot che parla da solo, arriva il Dottore che fa dei gesti senza parlare. Escono tutti: arriva un uomo che parla da solo, poi arriva Arlecchino e si mette a giocare a carte con lui. Arlecchino parla da solo e lo rimprovera di barare¹⁶.

Ma oltre a queste linee di indirizzo, la spettacolarità foraine trasse alimento anche da quella linea drammatico-musicale già ampiamente sperimentata dagli antichi Italiens nelle *revues-opérettes* e in svariate parodie di *opéras*, e che sarebbe rifluita in ambito forain intorno agli anni Dieci del secolo XVIII grazie all'opera di alcuni personaggi più o meno direttamente legati alla prima Comédie Italienne, quali lo Scaramuccia Giuseppe Tortoriti, più volte di passaggio a Parigi con la sua troupe de campagne ai primi del Settecento, e soprattutto Pier Francesco Biancolelli¹⁷, figlio del grande Arlecchino seicentesco e futuro animatore della Nouvelle Troupe Italienne di Luigi Riccoboni. E fu dalla convergenza di queste linee che di lì a breve tempo si assistette alla nascita dell'opéra-comique.

Ma oltre a questo la serie di conflitti con la Comédie Française fornì lo spunto ai forains per mettere in scena le proprie vicende, secondo una procedura di autorispecchiamento del resto già sperimentata dall'Ancien Théâtre Italien, e che trova in ambito francese il più remoto precedente nella *Comédie des Comédiens* di Gougenot, dove nei primi due atti viene presentata la vita degli attori

¹⁶ Campardon, *Les Spectacles de la Foire*, cit., I, I, p. 86.

¹⁷ Sul possibile ruolo svolto da Tortoriti e Biancolelli nel trasferimento di moduli drammaturgici e spettacolari derivazione italiana nel contesto produttivo del teatro di fiera cfr. Renzo Guardenti, *Per le vie della provincia: i comici italiani e «La Vengeance de Colombine» di Nicolas Barbier*, in «Biblioteca Teatrale», n.s., n. 25, 1992, pp. 1-35.



dell'Hôtel de Bourgogne del primo Seicento, da Bellerose a Gros Guillaume, a Turlupin. Una pratica questa, strettamente connessa alla stabilizzazione e allo sviluppo del professionismo teatrale, e che sembra spesso manifestarsi nei momenti di difficoltà di determinate compagnie.

Primo episodio di questa linea di tendenza furono *Les écriteaux pour les plaideurs des scènes muettes*¹⁸, una pièce in tre atti di autore anonimo, rappresentata alla Foire Saint-Germain il 3 febbraio 1712 da una delle più accreditate troupes foraines, quella diretta da Charles Dolet, Antoine Delaplace e Alexandre Bertrand.

Durante il primo atto, la moglie del Dottore, impresaria foraine, si lamenta che in seguito ad un nuovo conflitto con il Théâtre Français ha dovuto privarsi di parte della sua compagnia. Dapprima l'intervento di una zingara, che le legge la mano assicurandola, e poi quello di Apollo, che le promette di proteggerla riducendo gli attori della Comédie Française al silenzio obbligandoli a recitare anche loro alla muette, tranquillizzano l'impresaria. Dopo questa apertura il primo atto si sviluppa sulla base del procedimento della rivista, più volte adottato con successo dalla prima Comédie Italienne, con la sfilata di una campionatura altamente rappresentativa di personaggi del teatro francese sei e settecentesco: i famigerati attori dell'Comédie-Française, certo, ma anche personaggi dell'Arte quali Arlecchino e Arlecchina, il Dottore, Pierrot e Colombina, e addirittura Dame Gigogne, lo storico personaggio della farsa francese, due nani, il *paysan* e la *paysanne*, i quali si presentano e in vario modo aspirano far parte della compagnia del Dottore. Il tutto condito di rapidi *sketches*, finché Arlecchino, fuoriuscito dalle sottane di Dame Gigogne, mette in fuga tutti gli attori a suon di bastonate. Col secondo atto -

¹⁸ *Les écriteaux pour les plaideurs des scènes muettes*, Paris, Valleyre, 1712; della pièce esiste anche un esemplare manoscritto nel Ms. F. Fr. 25476, ff. 74-93 della Bibliothèque Nationale de France. *Les écriteaux pour les plaideurs des scènes muettes* sono stati pubblicati in edizione moderna Renzo Guardenti, *Le fiere del teatro. Percorsi del teatro forain del primo Settecento. Con una scelta di commedie rappresentate alle Foires Saint-Germain e Saint-Laurent (1711-1715)*, Roma, Bulzoni, 1995, pp. 181-200.

in parte modellato sulla *Précaution inutile* Nolant de Fatouville, facente parte del repertorio dell'Ancien Théâtre Italien¹⁹ - si opera un brusco scarto rispetto all'atto precedente: Arlecchino aiutato da Scaramuccia fugge con Colombina figlia del Dottore. I tre personaggi, naufragati sulle coste africane, vengono catturati dalle guardie di un principe del luogo che si invaghisce di Colombina e fa incarcerare Arlecchino e Scaramuccia. Colombina finirà per sposare il principe, mentre Arlecchino e Scaramuccia, dopo un tentativo di evasione, saranno definitivamente condannati all'ergastolo. Nelle ultime cinque scene la pièce subisce un altro improvviso allontanamento dal *plot* principale con la comparsa di Giove, Momo, Mercurio e Amore, proseguendo in una dimensione dichiaratamente parodico-mitologica e sviluppando il tema della avventure di Amore e Mercurio in un boschetto nei pressi di Parigi, in un contorno di pastori, pastorelle e musicisti, mentre la Tourneuse, con una serie di volteggi eseguiti ad una velocità impressionante, ricolloca il teatro forain nell'originaria tradizione performativa. Un puro pretesto, insomma, per introdurre il terzo atto, consistente in una debole parodia dell'*Amour Charlatan* di Florent Carton Dancourt sotto forma di *divertissement* composto di elementi eterogenei tenuti insieme dalle linee melodiche delle ariette: durante una festa di contadini e contadinelle, l'Amore si trasforma in ciarlatano esibendosi su un improvvisato teatrino all'aperto; un performer straniero esegue l'esercizio della scala; una coppia inglese balla una giga; Momo, Giove, Mercurio e Arlecchino presentano alcuni couplet intorno ai rimedi contro il mal d'amore, mentre sul finale Arlecchino non perde occasione per polemizzare contro la Comédie Française.

Siamo dunque in presenza di una commedia variegata, che si pone una vera e propria sintesi delle possibili linee di indirizzo tematico e spettacolare dell'intero teatro forain: insieme all'elemento parodico che caratterizza il finale del secondo atto e tutto il terzo, assume un valore particolare il primo atto, che si configura come un vero e

¹⁹ Cfr. Nolant de Fatouville, *La précaution inutile*, in Evaristo Gherardi, *Le Théâtre Italien*, cit., t. I, pp. 521-648.

proprio prologo di soggetto metateatrale in cui vengono sinteticamente presentate le limitazioni che costringono la troupe di Dolet, Delaplace e Bertrand a recitare alla *muette* col solo ausilio degli *écriteaux*. Un tema, quello della vita teatrale di Saint-Germain e di Saint-Laurent, che con l'avvento di Alain-René Lesage – grazie a pièces come *La querelle des théâtres*, *Les funérailles de la Foire*, *Le rappel de la Foire à la vie*, *La fausse Foire* – arriverà quasi a costituirsi come un genere autonomo nel quadro generale della drammaturgia foraine²⁰.

Si è accennato poco fa a *Le Théâtre de la Foire ou l'Opéra-Comique*²¹, la più importante raccolta a stampa di pièces foraines contenente oltre ottanta commedie messe in scena nei teatrini delle fiere parigine di Saint-Germain e di Saint-Laurent tra il 1713 e il 1734, la cui pubblicazione fu avviata da Alain-René Lesage e Jacques-Philippe d'Orneval, due tra i maggiori autori del teatro di fiera. Le immagini poste a frontespizio delle commedie della raccolta ci offrono l'occasione di alcune considerazioni conclusive sulla spettacolarità foraine. Analogamente ai frontespizi del *Théâtre Italien* di Gherardi, anche le immagini del *Théâtre de la Foire*, oltre a presentare le maschere italiane, raffigurano gli interventi della macchinaria teatrale, come ad esempio il frontespizio di *Le Monde renversé* di Lesage e d'Orneval²² (fig. 20), che mostra una delle ormai classiche evoluzioni di oggetti in volo che avevano spesso animato gli spettacoli dell'Ancien Théâtre Italien, e non mancano neppure apparati scenografici fastosi rappresentanti giardini magnifici, foreste, scene marine, architetture o padiglioni sontuosi.

In termini generali la pubblicazione del *Théâtre de la Foire* può essere considerata come il tentativo, per il tramite della pagina stampata e dei frontespizi, di elevare il teatro di fiera, nelle sue componenti drammaturgiche e spettacolari, a una

dignità assai spesso negata. Le illustrazioni della raccolta sono dunque parte integrante del processo di nobilitazione del teatro *forain* intrapreso da Lesage e d'Orneval, e in questo senso, appare particolarmente significativa la quasi totale assenza, nelle immagini del *Théâtre de la Foire*, di qualsiasi riferimento a quelle pratiche performative peculiari della spettacolarità *foraine* del primo Settecento. Uniche eccezioni il frontespizio de *L'Impromptu du Pont-Neuf*²³ (fig. 21), raffigurante un girotondo danzato, e in alcune illustrazioni del primo volume, come ad esempio *L'Ombre du cocher poète*²⁴ (fig. 22), dove il rinvio alla dimensione *foraine* è determinato dalla presenza del personaggio di Pulcinella, che nei teatri delle fiere parigine conobbe particolare fortuna, raffigurato su una sorta di sipario che delimita la parte superiore della scena. Acrobazie ed equilibrismi, *tours de force*, momenti coreografici, lazzi gestuali, che costituivano l'abituale tessuto connettivo dello spettacolo di fiera, sono stati dunque completamente eliminati dai frontespizi, che presentano visivamente un teatro *forain* sicuramente in linea con gli standard tecnici e produttivi dello spettacolo contemporaneo ma che, nella lunga durata della serie delle immagini della raccolta, appare in certa misura irrigidito, quasi come se la nobilitazione della forma spettacolare dovesse passare addirittura attraverso la rimozione, in termini visivi, dei suoi tratti pertinenti.

Fermiamoci qui, a un teatro *forain* il cui riscatto passa attraverso una prassi ormai consolidata del professionismo teatrale di Antico Regime, quella di un'accorta strategia editoriale, ma che, nel contesto dei teatrini dei fiere parigine, deve necessariamente fondarsi sulla cancellazione delle sue componenti spettacolari più genuine. Ma anche quest'ultimo aspetto, per quanto paradossale possa sembrare, è senza dubbio uno degli effetti della prolungata influenza della Commedia dell'Arte sul teatro francese.

²⁰ Cfr. Ivi, p. 183.

²¹ Alain-René Lesage, Jacques-Philippe d'Orneval, *Le Théâtre de la Foire ou l'Opéra Comique*, Paris, Ganeau-Gandouin, 1721-1734, 9 voll.

²² Alain-René Lesage, Jacques-Philippe d'Orneval, *Le monde renversé*, Ivi, *Le Théâtre de la Foire*, cit., vol. III, pp. 200-267.

²³ Jacques-Philippe d'Orneval, Alain-René Lesage, *L'Impromptu du Pont-Neuf*, Ivi, vol. VII, 295-322.

²⁴ Alain-René Lesage, Louis Fuzelier, Jacques-Philippe d'Orneval, *L'Ombre du cocher poète*, Ivi, vol. V, pp. 47-49.





Fig. 20. François de Poilly, *Le monde renversé*, incisione, sec. XVIII.



Fig. 22. François de Poilly, *Le Cocher Poète*, incisione, sec. XVIII.



Fig. 21. Michel Demarne, *L'impromptu de Versailles*, incisione, sec. XVIII.

RIFERIMENTI BIBLIOGRAFICI

Campardon, Émile, *Les Spectacles de la Foire. Théâtres, Acteurs, Sauteurs et Danseurs de corde, Monstres, Géants, Nains, Animaux curieux ou savants, Marionnettes, Automates, Figures de cire et jeux mécaniques des Foires Saint-Germain et Saint-Laurent, des Boulevards et du Palais-Royal depuis 1595 jusqu'à 1791. Documents inédits recueillis aux Archives Nationales*, Paris, Berger-Levrault, 1877), 2 voll.

Les écriveaux pour les plaideurs des scènes muettes, Paris, Valleyre, 1712

Gambelli, Delia, *Arlecchino a Parigi. Lo scenario di Domenico Biancolelli*, Roma, Bulzoni, 1993, 2 voll.

Guardenti, Renzo, *Gli italiani a Parigi. La Comédie Italienne (1660-1697). Storia, pratica scenica, iconografia*, Roma, Bulzoni, 1990, 2 voll.

Guardenti, Renzo, *Le fiere del teatro. Percorsi del teatro forain del primo Settecento. Con una scelta di commedie rappresentate alle Foires Saint-Germain e Saint-Laurent (1711-1715)*, Roma, Bulzoni, 1995.

Guardenti, Renzo, *Per le vie della provincia: i comici italiani e «La Vengeance de Colombine» di Nicolas Barbier*, in «Biblioteca Teatrale», n.s., n. 25, 1992, pp. 1-35.

Le Théâtre Italien de Gherardi, ou Recueil de toutes les Comédies et Scènes françoises jouées par le Comédiens Italiens du Roi pendant tout le temps qu'ils ont été au service, Paris, Cusson et Witte, 1700, 6 voll.

Lesage, Alain-René, d'Orneval, Jacques-Philippe, *Le Théâtre de la Foire ou l'Opéra Comique*, Paris, Ganeau-Gandouin, 1721-1734, 9 voll.

Martinuzzi, Paola, *Le pièces par écriteaux nel teatro della Foire (1710-1715). Modi di una teatralità*, Venezia, Cafoscarina, 2007.

Nouvelle collection des mémoires pour servir à l'histoire de France. 2. Registre-journal de Henri III, publié d'après le manuscrit de Pierre de l'Estoile, Paris, Ed. du commentaire analytique du Code civil, 1837.

Parfaict, Francois et Claude, *Mémoires pour servir à l'histoire des spectacles de la Foire par un acteur forain*, Paris, Briasson, 1743, vol. I, pp. 9-10.

Posner, Donald, *Jacques Callot and the Dances Called Sfessania*, in «The Art Bulletin», Vol. 59, No. 2 (Jun., 1977), pp. 203-216.

Sand, Maurice, *Masque set Bouffons (Comédie Italienne)*, Paris, Lévy, 1860, 2 voll.

