

# Capitani da commedia nell'iconografia teatrale tra Cinque e Settecento

Renzo Guardenti

Iniziamo con una citazione:

CAPITANO. Volle una volta un valente pittore pingermi dal naturale tutto armato, per poterlo poi mostrare a diverse persone, e farne copie da mandarle per tutte le parti del mondo; ond'io li dissi che non voleva, perché il mio ritratto avrebbe avuto la virtù che aveva il volto di Medusa, che trasformava in sasso chi la mirava.

TRAPPOLA. E così non se ne fece altro.

CAPITANO. Il pittore stava ostinato, e mi faceva grandissima istanza ch'io mi dovessi lasciar dipingere; ond'io con quattro versi lo feci accorto del suo errore, dicendo così:

*A che cerchi tu, pur sciocco pittore,  
Di far di me pittura, che son tale  
Che non mi vidde mai occhio mortale,  
E non ho forma, corpo né colore?*

A dispetto di queste parole che Francesco Andreini (1987, 415), nel *Ragionamento ventesimoottavo* della seconda parte de *Le bravure del Capitano Spavento*, fa dire al personaggio da lui interpretato per tutta la sua lunga carriera, il Capitano della Commedia dell'Arte è stato rappresentato in numerose figurazioni, lungo un arco cronologico che dalla seconda metà del Cinquecento arriva fino

Renzo Guardenti, University of Florence, Italy, renzo.guardenti@unifi.it, 0000-0001-6798-1665

Referee List (DOI 10.36253/fup\_referee\_list)

FUP Best Practice in Scholarly Publishing (DOI 10.36253/fup\_best\_practice)

Renzo Guardenti, *Capitani da commedia nell'iconografia teatrale tra Cinque e Settecento*. © Author(s), CC BY 4.0, DOI 10.36253/979-12-215-0857-4.11, in Fausta Antonucci, Salomé Vuelta García (edited by), *La recepción del teatro clásico español en Europa (siglos XVII-XVIII)*, pp. 111-122, 2026, published by Firenze University Press, ISBN 979-12-215-0857-4, DOI 10.36253/979-12-215-0857-4

a tutto il Settecento ed oltre. Certo, in termini quantitativi la raffigurazione di questo personaggio è ben poca cosa se la paragoniamo ad esempio alla presenza, nelle arti figurative, di personaggi come Arlecchino, Pantalone e Pulcinella, quest'ultimo addirittura raffigurato serialmente nelle opere di artisti quali Pier Leone Ghezzi e Giandomenico Tiepolo<sup>1</sup>. A fronte di un'iconografia della Commedia dell'Arte quantificabile in almeno duemila immagini, il centinaio di pezzi che ritraggono il Capitano costituisce senza dubbio una parte minoritaria, forse proporzionata alla presenza del personaggio nella lunga durata della drammaturgia legata alla forma spettacolare, ma in ogni caso si tratta di un numero di immagini che ci consente di seguire anche nel dettaglio il percorso del personaggio tra XVI e XVIII secolo.

Non starò a ripercorrere la genesi del Capitano da commedia e mi limiterò a ricordare in termini generali e anche al di fuori del contesto produttivo della Commedia dell'Arte che questa tipologia di personaggi è modellata sul *miles gloriosus* di plautina memoria a seguito della riscoperta umanistica dei classici latini e resa all'epoca attuale dalle «Guerre horrende de Italia» (Vivanti 1974, 347) e dalla dominazione spagnola nella penisola e in Europa dai numerosi conflitti che hanno attraversato il continente in epoca di Antico Regime: un arco cronologico ampio, dalla discesa in Italia di Carlo VIII nel 1494 alla Pace di Westfalia del 1648, con cui si concluse la Guerra dei Trent'anni<sup>2</sup>. Sul fronte drammaturgico, per rimanere al solo caso italiano, gli esempi, anche nelle loro differenti articolazioni, della ridicolizzazione delle maestranze militari potrebbero essere molti e mi limiterò a ricordare in maniera assolutamente cursoria che già dalla metà del Cinquecento si distinsero testi come *L'Hermafrodito* di Girolamo Parabosco (1549), *L'Erofilomachia* di Sforza Oddi (1572), *La Fantasca* del Della Porta (1592), giusto per citare alcuni tra i più rilevanti<sup>3</sup>.

Mentre, per quanto riguarda le ricadute in ambito figurativo dei numerosi conflitti che hanno segnato l'Europa, particolarmente significativa è la produzione di stampe realizzate durante la guerra franco-spagnola (parte della Guerra dei Trent'anni) tra il 1635 e il 1659. La Francia, e Parigi in particolare, diventano terreno privilegiato per la diffusione di immagini concernenti il conflitto, spesso finalizzate ad esaltare le gesta delle truppe francesi attraverso la degradazione del nemico, mediante un meccanismo che potremmo definire di parodia figurativa, come ricorda alla metà del Seicento l'erudito e bibliofilo Gabriel Naudé<sup>4</sup> nel suo *Le Mascurat*:

Sous les charniers des S. Innocent, & au bout du Pont-Neuf, [...] on voit en tous ces lieux-là des *Espagnols* en taille-douce, qui ressemblent mieux à des diables, ou à des monstres qu'à des hommes; & pour ne rien dire de leur nez à la Judaique, des moustaches recroquillées en cerceau, des fraises à neuf ou à dix estages, des

<sup>1</sup> Guardenti (2020, 97-9).

<sup>2</sup> Cfr. Ferrone (2012, 127).

<sup>3</sup> Per una ricognizione sul tema, si veda De Michele (1998).

<sup>4</sup> Sulla figura di Naudé si veda Schino (2014).

chapeaux en pot à beurre, des espées dont la garde est aux pieds, & la pointe aux épaules, des démarches superbes et autres actions ridicules ou insolentes; il me semble que tout ce qu'il y a de gueux, d'infâme et d'extravagant parmi nous, est représenté sous le visage d'un Espagnol<sup>5</sup>.

E prosegue sottolineando l'intenzione parodica di questa produzione di immagini quale diretta conseguenza della guerra contro la Spagna: «& néanmoins, auparavant que nous fussions en guerre avec eux, on ne voyait point toutes ces grimaces» (Naudé [1649], 187).

Tra i protagonisti della grande stagione dell'incisione *en taille-douce* francese del Seicento, spicca sicuramente il nome di Abraham Bosse, che mette al servizio della denigrazione dei militari spagnoli la propria perizia tecnica nel maneggiare il bulino, come nell'incisione *La fortune de la France*<sup>6</sup>, dove la dimensione allegorica della celebrazione delle glorie militari di Francia si innesta e si rafforza su quella della denigrazione dei militari spagnoli. Alla sinistra dell'immagine compaiono i francesi, degnamente rappresentati da Luigi XIII, che mostra le patrie imprese militari ad Anna d'Austria mentre sulla destra della stampa gli spagnoli sono raffigurati in termini caricaturali: uno è a cavalcioni di un macilento asinello, l'altro, mutilato, procede altezzosamente con la sua gamba di legno appoggiandosi a un bastone; un terzo, di spalle, assiste stupefatto alle battaglie in terra e in mare che si stanno svolgendo sullo sfondo e che vedono soccombenti le forze spagnole, mentre la fortuna s'invola nel cielo voltando loro le spalle, nonostante le loro invocazioni, come recita la didascalia a margine:

Ce Cavalier estropié,  
 Reduit au train des Gens de pié,  
 Et cet autre sur sa Bourrique;  
 Font des vœux inutilement  
 A Celle qui leur fait la nique,  
 Et qui les joïe à tout moment.

La Fortune, qui dans les Cieux  
 Les fuit, et qu'ils suivent des yeux,  
 Avec une mine hypocrite;  
 Se mocque d'eux dans les combats;  
 Et plus leur Vanité l'irrite,  
 Plus Elle aime à les mettre bas.

Abraham Bosse tornò più volte a raffigurare i militari spagnoli, dando così consistenza visiva alla descrizione fatta da Gabriel Naudé delle stampe vendute sul Pont-Neuf, avviando un processo di progressiva teatralizzazione dell'imma-

<sup>5</sup> Naudé [1649], 187. Su *Le Mascurat* si vedano in particolare Roche (2011) e Manea (2022).

<sup>6</sup> Abraham Bosse, *La fortune de la France*, incisione, sec. XVII, Parigi, Bibliothèque Nationale de France, Département des Estampes et de la Photographie (<https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b84040981.r=bosse%20fortune%20france?rk=21459;2>). Consultato in data 16/06/2025.

gine, certificato dalle didascalie a commento delle incisioni, che ora celebrano le iperboliche imprese del Capitano<sup>7</sup>, ora lo definiscono come «Rhadama[n]te»<sup>8</sup> (Rodomonte), uno dei più celebri appellativi del Capitano da Commedia, sottolineandone la codardia di fronte alla morte. Bosse, come è noto, fu anche un attento osservatore della vita teatrale parigina dell'inizio del secolo XVII: sua è la celeberrima incisione che ritrae i *Farceurs de l'Hôtel de Bourgogne*<sup>9</sup> nella quale oltre agli attori della farsa francese (Turlupin, Gauthier Garguille e Gros Guillaume) compare anche il Capitano spagnolo, che sembra ritirarsi dietro le quinte forse spaventato. Ma il virtuoso bulino di Bosse si presta a ulteriori sottolineature caricaturali come in un ritratto di Capitano Fracasse<sup>10</sup> – personaggio che prolungherà la sua vita fin nel secolo XIX, grazie a uno dei maestri del Romanticismo francese, Théophile Gautier<sup>11</sup> – con evidenti alterazioni della fisionomia del Capitano: un volto che in virtù della sua deformazione viene inegabilmente teatralizzato e che, proprio per questo, verrà ripreso *tel quel* in una stampa anonima, anch'essa raffigurante i *farceurs parigini*<sup>12</sup>.

<sup>7</sup> Abraham Bosse, *L'Espagnol et son Laquais*, incisione, sec. XVII, Parigi, Bibliothèque Nationale de France, Département des Estampes et de la Photographie (<https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b8403598?rk=1566531;2>). Consultato in data 16/06/2025. Così recita la didascalia nel margine inferiore dell'immagine: «Si la beauté, le bien dire, la grace / Les hauts exploits, le courage, la race, / Et les Vertus font vn homme accomply; / Sans me vanter, mon bon heur est extreme, / Car de ces dons le Ciel m'ayant remply, / Je ne vois rien qui s'esgalle à moy-mesme. / MA seule voix iointe à ma bonne mine / A faict trembler l'Empereur de la Chine, / Le grand Mogor, et mesme le Dieu Mars; / Mais en Amour j'ay des attraits si graues, / Que des beautez dignes de mes regars, / En vn instant j'en fais autant d'esclaves. / le Lacquais / Fiez vous a son langage, / Ou si vous n'en scauez rien, / Ceux qui le connoissent bien / Vous en diront davantage».

<sup>8</sup> Abraham Bosse, *Espagnol en garde*, incisione, sec. XVII, Parigi, Bibliothèque Nationale de France, Département des Estampes et de la Photographie (<https://essentiels.bnf.fr/fr/image/c5ee5748-4c7e-4f58-93bd-6e50bbf612b7-espagnol-en-garde>). Consultato in data 16/06/2025. Così recita la didascalia nel margine inferiore dell'immagine: «En la garde ou je suis j'auray bien du malheur / Où ie le feray cheoir aux pieds de Rhadama[n]te; / Courage, à mon abord il change de couleur, / Et n'ose remuer, si fort je l'Espouante. // Qy'il me deslieroit d'un extreme danger, / Sil se tenoit tousiours en la mesme posture! / Mais l'Jnconstant qu'il est pourra bien cha[n]ger, / Et m'enuoyer la bas par vn coup d'auanture. // Ce Capitan, dont le courage / Est en la mine seulement, / Scaura tantost à son dom[m]age, / Que ie frappe mortellement. / LA MORT».

<sup>9</sup> Abraham Bosse, *Farceurs de l'Hôtel de Bourgogne*, incisione, sec. XVII, Parigi, Bibliothèque Nationale de France, Département des Estampes et de la Photographie (<https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b84021691?rk=3218900;0>). Consultato in data 16/06/2025.

<sup>10</sup> Abraham Bosse, *Le Capitaine Fracasse*, incisione, sec. XVII, Parigi, Bibliothèque Nationale de France, Département des Estampes et de la Photographie (<https://essentiels.bnf.fr/fr/image/c0930d4d-87ae-4dd7-8f99-10430d8439ae-capitaine-fracasse-3>). Consultato in data 16/06/2025.

<sup>11</sup> Basti pensare al personaggio dell'omonimo romanzo di Théophile Gautier, del 1863.

<sup>12</sup> *Le Capitaine Fracasse, Turlupin, Gros Guillaume, Gaultier Garguille*, incisione, sec. XVII, Parigi, Musée du Louvre Département des Arts graphiques (<https://collections.louvre.fr/ark:/53355/cl020578561>). Consultato in data 16/06/2025.

E non bisogna dimenticare, per chiudere con la Francia, la creazione del personaggio del Capitan Matamore<sup>13</sup> dell'*Illusion comique* di Pierre Corneille, forse interpretato per la prima volta dall'attore Bellemore al Théâtre du Marais nel 1636.

Se ci rivolgiamo alla Commedia dell'Arte non possiamo fare a meno di segnalare le tracce figurative lasciate da alcuni dei più celebri interpreti del Capitano. Numerosi sono gli attori che si sono cimentati nel personaggio, da Francesco Antonazzoni a Girolamo Garavini, da Giuseppe Antonio Fiala a Giovanni Andrea Zanotti; ma limitiamoci a coloro che hanno lasciato seppur labili tracce figurative della loro presenza sulle scene: Fabrizio De Fornaris, in arte Capitan Coccodrillo, membro della compagnia dei Confidenti, probabilmente raffigurato in una incisione su legno della celebre Raccolta Fossard<sup>14</sup>; Silvio Fiorillo, cimentatosi nel personaggio del Capitan Matamoros dopo aver inventato quello di Pulcinella, raffigurato nel frontespizio della sua commedia *La Lucilla costante*<sup>15</sup>; ma soprattutto Francesco Andreini, Capitan Spavento da Vallinferna, attore a capo di una delle più importanti compagnie dell'Arte, quella dei Gelosi, e autore delle *Bravure* richiamate in apertura. L'attore è raffigurato nei panni del Capitano in un dipinto ora disperso di Giusto Sustermans degli inizi del Seicento<sup>16</sup>, mentre il severo ritratto realizzato da Domenico Fetti che ci mostra l'attore senza attributi capitaneschi ma con la maschera in mano<sup>17</sup>, si inserisce a pieno titolo nella strategia di nobilitazione del mestiere comico intrapresa dagli attori dell'Arte tra XVI e XVII secolo<sup>18</sup>, testimoniata anche dal singolare 'ritratto di famiglia' degli Andreini – Francesco, il figlio Giovan Battista e la moglie Isabella, raffigurati nell'affresco di Bernardino Poccetti *Il Beato Sostegno alla corte di Francia*<sup>19</sup> – all'interno del chiostro della chiesa fiorentina della Santissima Annunziata, facente parte del ciclo degli *Episodi della vita dei sette santi fondatori* dell'Ordine dei Servi di Maria. Ricorda Giovan Battista Andreini che Poccetti «pregò lo stesso Francesco padre mio a farlo degno d'esser da lui colà dipinto; più stimandosi (così lo stesso dicendo) di farsi gloria per la immagine sola di lui, che per le altrettanto che colà dipinte avea»<sup>20</sup>. Francesco, Isabella e Giovan Batti-

<sup>13</sup> Grégoire Huret, Gilles Rousselet, *Le Capitan Matamore*, incisione, sec. XVII, Parigi, Bibliothèque Nationale de France, Département des Estampes et de la Photographie (<https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b532547222>). Consultato in data 16/06/2025.

<sup>14</sup> *Il capitan Coccodrillo, harlequin déguisé, La Donna Lucia*, xilografia, 1585 c., Stoccolma, Nationalmuseum, Raccolta Fossard: la si veda in Molinari (1985, 102) e Ferrone (2014, fig. 9).

<sup>15</sup> Fiorillo (1632) (edizione moderna in Falvolti 1982, 520-676). Si veda il frontespizio della commedia all'indirizzo <https://www.archiginnasio.it/objects/la-lucilla-costante-con-le-ridicolose-disfide-e-prodezze-di-pulcinella-comedia-curiosa-di-silvio-fiorillo-detto-il-capitan-matamoros-comico-accesso-affettionato-e-risoluto>. Consultato in data 16/06/2025.

<sup>16</sup> Giusto Sustermans, *Ritratto di Francesco Andreini in veste di Capitano*, olio su tela, inizio sec. XVII, già Villandry, Collezione Carvalho: lo si veda in Ferrone (2014, fig. 4).

<sup>17</sup> Lo si veda in (Ferrone 2014, fig. 3).

<sup>18</sup> Sul tema, si rinvia, in termini complessivi a Ferrone (2011).

<sup>19</sup> Lo si veda in Ferrone (2014, fig. 1).

<sup>20</sup> Andreini 1625, 69 (ora in edizione moderna in Marotti y Romei 1991, 489-534: 521).

sta si prestarono quindi a fare da modelli per Poccetti, secondo un uso frequente che riguardava gli attori del tempo. Come ricorda Siro Ferrone (2014, 230),

La postura di Francesco suggerisce una tecnica di messa in scena che richiama il modello nobilitante che contraddistingueva la sua interpretazione malinconica del Capitano. La lunetta trasferisce il personaggio in un tempo lontano, quasi mitico, e lo pone nei pressi della figura del santo fondatore dell'ordine dei Servi di Maria cui quel ciclo di affreschi è dedicato. Su quella scena pittorica, come doveva avvenire su quella dei teatri, l'attore non è più un personaggio della Commedia dell'Arte ma un eroe dell'epopea cristiana. La pompa di sé, il gesto nobile, la postura adeguata, l'acconcia vestizione, insomma la finzione, consentono all'attore il transito dalla terra al cielo, dalla cronaca alla fama imperitura.

E nel passaggio tra Cinque e Seicento, il personaggio del Capitano inizia ad essere raffigurato quale esempio dei possibili tipi comici del teatro dell'Arte, come in un'immagine pubblicata nelle *Compositions de Rhétorique*<sup>21</sup> dell'Arclecchino Tristano Martinelli, che ritrae molto probabilmente Silvio Fiorillo<sup>22</sup>.

A questa altezza cronologica, siamo all'inizio del Seicento, il personaggio del Capitano è ormai definito nei suoi tratti costitutivi, sedimentatisi attraverso le pratiche drammaturgiche e performative dei comici dell'Arte e codificati dapprima dalle *Bravure* di Francesco Andreini e poi, sul finire del secolo, anche con intenti precettistici, da Andrea Perrucci (1699), in *Dell'arte rappresentativa premeditata e all'improvviso*:

È questa una parte ampollosa di parole, e di gesti, che si vanta di bellezza, di grazia, e di ricchezza; quando per altro è un mostro di natura, un balordo, un codardo, un pover'uomo, e matto da catena, che vuol vivere col credito d'esser tenuto quello che non è, de' quali non pochi si ragirano per lo Mondo. (Perrucci 1961, 210)

Le parole di Perrucci sintetizzano in maniera efficace il profilo del Capitano, una vera e propria maschera verbale, caratterizzata dall'uso iperbolico e visionario della parola, a metà strada tra Faust<sup>23</sup> e Don Chisciotte<sup>24</sup>, spesso destinata a una solitudine scenica, marginalizzata rispetto al tessuto delle dinamiche amorose dei classici intrecci della drammaturgia dell'Arte. E poiché la cifra identitaria del personaggio coincide col vaniloquio, non possono non tornare alla mente i versi citati in apertura, quando il Capitano Spavento ammonisce il pittore che voleva ritrarlo. Un personaggio impossibile da raffigurare, dunque, se è vero che, come ricorda il Capitano Basilisco nella scena quarta del primo atto de *Gli amorosi inganni* di Vincenzo Belando, per fare il suo ritratto furono addirittura

<sup>21</sup> Martinelli s.d. [ma Lione 1600 o 1601]. Sulle *Compositions* si vedano almeno Baschet (1882, 116); Mamone (1988, 137); Ferrone (2011, 191-93).

<sup>22</sup> Cfr. Ferrone (2012, 132). La si veda in Guardenti (2023, 73, fig. 27).

<sup>23</sup> Cfr. Molinari (1985, 118).

<sup>24</sup> Cfr. Tessari (1987, VII- XLIV).

tura necessari «quarenta pintores, los quales todos murieron haziendo los ojos de mi vista basilisca»<sup>25</sup> e che alla sola vista del ritratto, come se avessero visto «la cabeça de Medusa», morirono ben quarantamilacinquecentottantacinque soldati, e quindi dobbiamo tornare alla crux di questo intervento: se è vero che il Capitano non ha forma, né corpo, né colore come è possibile raffigurarlo, lui che si risolve in puro *flatus vocis*? Cosa rimane della sua presenza scenica nelle arti figurative? Proviamo a passare in rassegna alcuni esempi significativi.

Quando Andreini scrive le sue *Bravure* le immagini del Capitano avevano cominciato a diffondersi già da una trentina d'anni, addirittura al di là delle Alpi. Si pensi ad esempio agli affreschi del Castello di Trausnitz, realizzati da Alessandro Scalzi detto il Padovano e da Antonio Ponzano, forse indirettamente riferibili agli eventi spettacolari andati in scena<sup>26</sup> nel 1568 nella cornice dei festeggiamenti delle nozze tra Guglielmo V di Baviera e Renata di Lorena, di cui recano memoria gli scritti di Massimo Troiano<sup>27</sup>. Per quel che ci riguarda, particolarmente degna di nota fu la rappresentazione di una *Commedia all'Improvviso all'italiana* nella quale, come riportano i *Dialoghi*,

L'eccellente Orlando di Lasso fece il Magnifico sotto il nome di messer Pantalone di Bisognosi, messer Giovan Battista Scolari, di Trento, fu il Zanne, Massimo Troiano fece tre personaggi, l'uno fu il prologo vestito da goffo villano, l'altro l'innamorato sotto il nome di Polidoro e l'altro lo spagnuolo disperato chiamato don Diego de Mendoza [...] (Troiano 1569, 148).

E giova ricordare che Massimo Troiano, interprete del Capitano Spagnolo, dotò i *Dialoghi* di una traduzione in castigliano e di una grammatica spagnola<sup>28</sup>.

Gli affreschi della Narrentrepp (Scala dei Buffoni) del Castello di Trausnitz, che si snodano seguendo lo sviluppo della scala a chiocciola che collega i vari piani del castello, presentano scene con personaggi della *Commedia dell'Arte* raffigurati a grandezza naturale. Nonostante che nel ciclo di affreschi della Scala dei Buffoni compaiano alcuni personaggi della *Commedia all'improvviso all'italiana* (Zanni, l'Innamorata, Pantalone, un Capitano) e sebbene la commedia rappresentata nel marzo del 1568 si incentrasse sulla classica tematica della giovane contesa tra due spasimanti – in questo caso Camilla al centro delle attenzioni di Pantalone e di un Capitano spagnolo –, queste immagini non sono direttamente ridicibili allo spettacolo andato in scena per le nozze di Guglielmo e Renata, sia perché gli affreschi non presentano indizi specificamente riferibili alla rappresentazione, sia per la grande distanza temporale dalla messa in scena della commedia, essendo stati infatti realizzati nel 1568. A differenza di altri personaggi, nella *Narrentrepp* il Capitano compare solo una volta, raffigurato mentre esce da

<sup>25</sup> Vincenzo Belando, *Gli amorosi inganni*, in Ferrone (1985, I, 216).

<sup>26</sup> Sui festeggiamenti del 1568 e sugli eventi spettacolari ad essi collegati si veda in particolare Vianello (2005).

<sup>27</sup> Troiano (1568, 1569).

<sup>28</sup> Vianello (2005, 137).

una porta. Più legate alla *Commedia all'improvviso all'italiana* sembrano invece essere le decorazioni, di attribuzione incerta, della Sala del Consiglio (Zimmer des Rates) dove compaiono figurazioni che paiono alludere a nodi tematici del *plot*, come nell'immagine che raffigura il combattimento tra il vecchio e il Capitano<sup>29</sup>. Ma al di là dei possibili riscontri, se guardiamo in termini complessivi agli affreschi della *Narrentrepp*e e delle decorazioni della Sala del Consiglio, ha poca importanza cercare di procedere all'individuazione di momenti della commedia o di intravedere nei personaggi raffigurati Orlando di Lasso nei panni di Pantalone, Giovan Battista Scolari in quelli di Zanni, o Massimo Troiano nella parte del Capitano spagnolo. Ciò che importa, al di là di qualsiasi tentativo di identificazione o della raffigurazione di singoli personaggi, è che questi affreschi sono la diretta testimonianza della diffusione in area germanica di personaggi, temi, motivi, drammaturgie e pratiche performative connesse alla Commedia dell'Arte già in un'epoca ancora vicinissima alla nascita della forma spettacolare, quasi a testimoniare, fin da subito, la vocazione internazionale.

Analoghe considerazioni possono essere fatte anche per il secondo esempio, universalmente più noto, quello delle acqueforti dei *Balli di Sfessania* di Jacques Callot, pubblicate a Nancy all'inizio degli anni Venti del Seicento. A lungo considerate come l'emblema della Commedia dell'Arte come pratica performativa incentrata sul trionfo del corpo e delle abilità mimico-gestuali e acrobatiche, queste immagini paiono riferirsi in realtà a una danza moresca, detta appunto Sfessania, di probabile derivazione turca, praticata in area napoletana durante il secolo XVII<sup>30</sup>. E tuttavia il legame tra i rami di Callot e il teatro dei comici di mestiere si palesa per il tramite delle scene raffigurate sullo sfondo (l'arrivo dei comici ed esibizioni su palchi improvvisati) e dei nomi dei personaggi in primo piano, tra i quali spiccano, dal nostro punto di vista, quelli dei vari Capitani (Bonbardon, Spessa Monti, Cardoni, Mala Gamba, etc.), colti in posture contorte, impegnati in scherzosi e osceni combattimenti con altri Capitani o Zanni irriverenti<sup>31</sup>, conturbanti esiti figurativi dell'acceso temperamento artistico del grande incisore lorenese, chiara reinterpretazione fantastica della Commedia dell'Arte.

Spostiamoci in area tedesca, un secolo più tardi, e consideriamo alcune immagini tratte da un libretto pubblicato ad Augusta nel 1729, illustrato con dodici incisioni di Johann Balthasar Probst su disegni di Johann Jacob Schübler. Il volumetto, intitolato *Amor, vehementer quidem flagrans; artificiose tamen celatus, de Pantalonis custodiaque triumphans*<sup>32</sup> (L'Amore, ardente e impetuoso, ma

<sup>29</sup> Antonio Ponzano (?), Christoph Schwarz (?), *Combattimento comico*, affresco. 1576 c., Landshut, Castello di Trausnitz, Sala del Consiglio: lo si veda in Vianello (2005, 429, fig. 36).

<sup>30</sup> Sui *Balli di Sfessania* si vedano Posner (1977, 203-16); Pontremoli (2015, 189-217) e il recentissimo volume di Confuorto (2023).

<sup>31</sup> Si vedano alcune incisioni raffiguranti i vari capitani in Guardenti (2023, 79, fig. 35; 81, figg. 38-39).

<sup>32</sup> *Amor, vehementer quidem flagrans; artificiose tamen celatus, de Pantalonis custodiaque triumphans*, Augustae Vindelicorum, Jeremiae Wolff Haeredum, 1729. Sulla piattaforma Gallica della Bibliothèque Nationale de France è consultabile e scaricabile l'edizione di Joann

sapientemente celato, trionfa su Pantalone e la sua custodia) riproduce il plot di una commedia che vede protagonista la figlia di Pantalone, Isabella, amante di Cinzio ma promessa in sposa al Capitano Rodomonte, figlio del Dottor Povolardo. I servi di Cinzio e le serve di Isabella escogitano alcuni espedienti per favorire il rapimento della fanciulla da parte dell'amato, provocando la reazione di Pantalone, del Dottore e del Capitano, il quale dopo varie peripezie assedia la casa di Cinzio, rassegnandosi poi a rinunciare ad Isabella quando Pantalone acconsente al matrimonio tra lei e Cinzio. Qui, il Capitano riveste il ruolo dell'Innamorato che rimane escluso, situazione questa peraltro frequente in molti scenari dell'Arte. Le immagini realizzate da Schübler e Probst si distinguono per una cifra stilistica grottesca, che si manifesta in particolar modo nel personaggio del Capitano, ora parodicamente raffigurato con una tanto enorme quanto inutilizzabile spada al fianco e sottoposto agli sberleffi di Arlecchino, ora ancora vittima di una comica zuffa, o ancora assalito dai servi di Cinzio che se lo caricano in spalla per gettarlo su un mucchio di letame, e infine impegnato nell'assalto della casa del rivale prima della resa finale.

1729: in quello stesso anno in cui veniva pubblicato il libretto con le illustrazioni di Schübler e Probst, Luigi Riccoboni, il grande attore a capo della seconda *Comédie Italienne* a Parigi, si ritirò dalle scene. Un anno prima del suo ritiro l'illustre capocomico aveva dato alle stampe l'*Histoire du Théâtre Italien*<sup>33</sup>, uno dei primi e dei più importanti esiti della storiografia teatrale settecentesca. Non più impegnato sulle tavole del palcoscenico, Riccoboni guarda al teatro con uno sguardo retrospettivo, cercando di collocarlo nella lontananza propria della storia. E fu probabilmente in questa prospettiva che Riccoboni decise di corredare la seconda edizione della sua *Histoire*<sup>34</sup>, intrapresa già in quello stesso 1728, con diciassette incisioni realizzate da François Joullain su disegni di Charles-Antoine Coypel e Jacques Callot, dedicate ai personaggi della Commedia dell'Arte, presentati come una galleria di costumi senza la men che minima associazione di queste immagini ai comici che li avevano interpretati e riducendo quindi attori e personaggi a puri figurini che indossano degli *habits*: e se tutto sommato le immagini riferibili ai costumi dei personaggi che avevano animato la scena parigina tra Sei e Settecento (Arlecchino, il Dottore, Pantalone, Pierrot) sembrano emanare un barlume della vitalità degli attori che li avevano interpretati, i Capitani, presentati in versione italiana e spagnola<sup>35</sup>, hanno ormai perso quella icasticità, anche in termini visivi, che aveva caratterizzato personaggi e interpreti di un tempo, ormai trasformati in anonimi spadaccini settecenteschi.

Come è noto, nel secolo dei Lumi la Commedia dell'Arte vive nelle arti figurative una vita parallela a quella delle tavole del palcoscenico. Grazie all'opera dei

Michael Probst, pubblicata tra il 1750 e il 1770 (<https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bp-t6k3142780/f7.item>). Consultato in data 16/06/2025.

<sup>33</sup> Riccoboni (1728).

<sup>34</sup> Riccoboni (1728-1731).

<sup>35</sup> Li si vedano in Guardenti (1990, II, 141, fig. 208; 144, fig. 213).

grandi interpreti della forma spettacolare in termini pittorici quali Jean-Antoine Watteau, Jean-Baptiste Oudry, Nicolas Lancret, i personaggi dell'Arte escono dal teatro ed entrano a far parte dell'estetica quotidiana settecentesca ora per il tramite di innumerevoli serie di disegni, stampe, dipinti, oppure di manufatti plastici provenienti dai più importanti centri di produzione di ceramica, quali le manifatture tedesche di Meissen e di Nymphenburg<sup>36</sup>: neanche i Capitani della Commedia dell'Arte sfuggono a questo destino, ormai pallide copie di modelli figurativi o manierate statuette che riproducono Capitani bambini.

#### Riferimenti bibliografici

- Andreini, Francesco. 1987. *Le Bravure del Capitano Spavento*, a cura di Roberto Tessari. Pisa: Giardini.
- Andreini, Giovan Battista. 1625. *La ferza. Ragionamento secondo l'accuse date alla Commedia e ai professionisti di lei*. Paris: Callemont.
- Baschet, Armand. 1882. *Les Comédiens Italiens à la Cour de France sous Charles IX, Henry III, Henry IV et Louis XIV*. Paris: Plon.
- Confuorto, Valentina. 2023. *I Balli di Sfessania. Storia, migrazioni e presenza teatrale di una danza moresca napoletana*. Bulzoni: Roma.
- Della Porta, Giovan Battista. 1592. *La Fantesca*. Venezia: Gio. Battista Bonfadino (ora in Davico Bonino, Guido, a cura di. 1978. *Il teatro italiano. II. La commedia del Cinquecento*, t. III, 293-324. Torino: Einaudi; e in Della Porta, Giovan Battista. 2002. *Teatro*, a cura di Raffaele Sirri, vol. III, 195-213. Napoli: Edizioni Scientifiche Italiane).
- De Michele, Fausto. 1998. *Guerrieri ridicoli e guerre vere nel teatro comico del '500 e del '600 (Italia, Spagna e paesi di lingua tedesca)*. Firenze: Alma Edizioni.
- Falvolti, Laura, a cura di. 1982. *Commedie dei Comici dell'Arte*. Torino: UTET.
- Ferrone, Siro, a cura di. 1985. *Commedie dell'Arte*. Milano: Mursia.
- Ferrone, Siro. 2011 (prima ed. 1993). *Attori mercanti corsari. La Commedia dell'Arte in Europa tra Cinque e Seicento*. Torino: Einaudi.
- Ferrone, Siro. 2012. "Il Capitano. I caratteri mutevoli di una maschera spagnola nella Commedia dell'Arte". In *Por tal variedad tiene belleza. Omaggio a Maria Grazia Profeti*, a cura di Antonella Gallo e Katerina Vaiopoulos, 127-42. Firenze: Alinea.
- Ferrone, Siro. 2014. *La Commedia dell'Arte. Attrici e attori italiani in Europa (XVI-XVIII secolo)*. Torino: Einaudi.
- Fiorillo, Silvio. 1632. *La Lucilla Costante. Con le ridicolose disfide e prodesse di Policinella. Comedia curiosa di Silvio Fiorillo detto il capitan Matamoros, Comico Acceso, affettionato e risoluto*. Milano: Gio. Battista Malatesta (edizione moderna in Falvolti, Laura, a cura di. 1982. *Commedie dei Comici dell'Arte*, 520-676. Torino: UTET).
- Guardenti, Renzo. 1990. *Gli italiani a Parigi. La Comédie Italienne (1660-1697). Storia, pratica scenica, iconografia*. Roma: Bulzoni.
- Guardenti, Renzo. 2020. *In forma di quadro. Note di iconografia teatrale*. Imola: Cuepress.
- Guardenti, Renzo. 2023. *Atlante iconografico. La Commedia dell'Arte*. Corazzano (Pisa): Titivillus.

<sup>36</sup> Cfr. Guardenti (2023, 21-8; 88-178).

- Mamone, Sara. 1988. *Firenze e Parigi due capitali dello spettacolo per una regina: Maria de' Medici*. Silvana: Cinisello Balsamo.
- Manea, Ioanna. 2022. "Le Mascurat de Naudé : pédanterie burlesque pour «détromper» du mauvais burlesque?". *Pratiques et formes littéraires 16-18 : XIX* <https://publications-prairial.fr/pratiques-et-formes-litteraires/index.php?id=427> (2025-07-25)
- Marotti, Ferruccio, e Giovanna Romei, a cura di. 1991. *La professione del teatro*. Roma: Bulzoni.
- Martinelli, Tristano. s.d. [ma Lione 1600 o 1601]. *Compositions de Rhétorique de Mr Don Arlequin, Comicoorum de civitatis Novalensis, Corrigidor de la bonna lingua Francese et Latina, Conduitier de Comediens, Connestable de Messieurs les badaux de Paris, et capital ennemi de tut les laquais inventeurs desrobber chapiaux*. s.l.: Imprimé dela le Bout du Monde.
- Molinari, Cesare. 1985. *La Commedia dell'Arte*. Milano: Mondadori.
- Naudé, Gabriel. [1649]. *Le Mascurat. Jugement de tout ce qui a été imprimé contre le Cardinal Mazarin*. <<https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k57698w/f12.item>> (2025-07-24)
- Oddi, Sforza. 1572. *L'Erofilomachia, ovvero Il duello d'Amore et d'Amicitia*. Perugia: Valente Panizza (ora in Davico Bonino, Guido, a cura di. 1978. *Il teatro italiano. II. La commedia del Cinquecento*, t. III, 3-131. Torino: Einaudi; e in Sforza, Oddi. 2011. *Commedie. L'Erofilomachia, I morti vivi, Prigione d'amore*, a cura di Anna Rita Rati, 139-309. Perugia: Morlacchi).
- Parabosco, Girolamo. 1549. *L'Hermaphrodito*. Vinegia: Gabriel Giolito de Ferrari.
- Perrucci, Andrea. 1699. *Dell'arte rappresentativa premeditata, ed all'improvviso. Parti Due. Giovevole non solo a chi si diletta di Rappresentare, ma a' Predicatori, Oratori, Accademici, e Curiosi*. Napoli: Luigi Mutio.
- Perrucci, Andrea. 1961. *Dell'arte rappresentativa premeditata, ed all'improvviso. Parti Due. Giovevole non solo a chi si diletta di Rappresentare, ma a' Predicatori, Oratori, Accademici, e Curiosi*, testo, introduzione e note a cura di Anton Giulio Bragaglia. Firenze: Sansoni Antiquariato.
- Pontremoli, Alessandro. 2015. *I Balli di Sfessania. Trasgressione iconografica tra visione e realtà*. In *La farsa. Apparenze e metamorfosi sulle scene europee*, a cura di Silvia Carandini, 189-217. Pisa: Pacini.
- Posner, Donald. 1977. "Jacques Callot and the Dances Called Sfessania". *The Art Bulletin*, 59, 2: 203-16.
- Riccoboni, Luigi. 1728-1731. *Histoire du Théâtre Italien, depuis la Decadence de la Comedie Latine; avec un Catalogue des Tragedies et Comedies Italiennes imprimées depuis l'an 1500, jusqu'à l'an 1660. Et une Dissertation sur la Tragedie Moderne. Avec des Figures qui représentent leurs différens Habillemens*. Par Louis Ricoboni. 2 voll. Paris: André Cailleau.
- Riccoboni, Luigi. 1728. *Histoire du Théâtre Italien depuis la decadence de la Comedie Latine; avec un Catalogue des Tragedies et Comedies Italiennes imprimées depuis l'an 1500, jusqu'à l'an 1660. Et une Dissertation sur la Tragedie Moderne*, par Louis Riccoboni. Paris: Delormel.
- Roche, Bruno. 2011. "Le Mascurat de Gabriel Naudé ou le détournement libertin du rire transalpin". In *Doute et imagination. Constructions du savoir de la Renaissance aux Lumières*, a cura di Geneviève Goubie, Daniel Martin e Bérengère Parmentier, 155-70. Paris: Garnier.
- Schino, Lisa. 2014. *Battaglie libertine. La vita e le opere di Gabriel Naudé*. Firenze: Le Lettere.

- Schino, Lisa. 2020. *Batailles libertines. La vie et l'oeuvre de Gabriel Naudé*. Paris: Honoré Champion.
- Tessari, Roberto. 1987. "Francesco Andreini e la maschera del Capitano. Una strategia del sogno a occhi aperti". In Andreini, Francesco. *Le bravure del Capitan Spavento*, a cura di Roberto Tessari, VII-XLIV. Pisa: Giardini.
- Troiano, Massimo. 1568. *Discorsi delli Triomfi, Giostre, Apparati, e delle cose più notabile fatte nelle sontuose Nozze, dell'Illustrissimo et Eccellentissimo Signor Duca Guglielmo [...]*. Monaco: Adamo Montano.
- Troiano, Massimo. 1569. *Dialoghi di Massimo Troiano: Ne' quali si narrano le cose più notabili fatte nelle Nozze dello Illustriss. Et Excell. Principe Guglielmo [...]*. Venezia: Bolognini Zaltieri.
- Vianello, Daniele. 2005. *L'arte del buffone. Maschere e spettacolo tra Italia e Baviera nel XVI secolo*. Roma: Bulzoni.
- Vivanti, Corrado. 1974. "La storia politica e sociale. Dall'avvento delle signorie all'Italia spagnola". In *Storia d'Italia. II. Dalla caduta dell'Impero romano al secolo XVIII*, diretta da Ruggiero Romano e Corrado Vivanti, 277-427. Torino: Einaudi.