

# Spettacoli e giochi di Carnevale tra licenza e censura in Roma e nella Tuscia

BEATRICE  
PREMOLI\*

B. Premoli, *Danzatore di Moresca*,  
incisione a punta secca, 2007.

Nel tempo di carnevale, le maschere, gli spettacoli teatrali, i banchetti e le danze possiedono un carattere trasgressivo e liberatorio che, dalle origini ha provocato le reazioni repressive delle autorità laiche ed ecclesiastiche.

L'inferno del caos carnevalesco esprime il sogno di un ritorno al primordiale paradiso dove tutte le regole del vivere sociale sono così scandalosamente rovesciate che è permesso rivolgersi ai potenti da pari a pari<sup>1</sup>.

Mediante la maschera ciascuno, coperto dall'anonimato, può abbandonarsi a qualche licenza.

Nei più antichi canovacci delle farse carnevalesche gli zanni i servi furbi o sciocchi, beffano i padroni<sup>2</sup>.

La danza regina del carnevale, la Moresca, rappresentava il trionfo di personaggi generalmente odiati e temuti: mori eretici, uomini selvaggi zingari<sup>3</sup>.

Il rito centrale del tempo carnevalesco prevede l'uccisione di Re carnevale e la sua resurrezione che libera la collettività dal male e la terra dal sonno invernale: un evento che ripete cerimonie iniziatiche antichissime, tra cui la più nota è quella della

morte-rinascita di Dioniso<sup>4</sup>.

Per motivi sociali e religiosi gli spettacoli carnevaleschi risultano dunque moralizzati ed esorcizzati e oggi molto lontani dal significato originario.

\*\*\*

Durante le Calende di gennaio processioni danzanti di personaggi mascherati da orsi, cervi e altri animali selvatici sono denunciate con deprecazione dalle fonti ecclesiastiche europee fino al secolo XI<sup>5</sup>.

Risale alla prima metà del secolo XII la cronaca del canonico Benedetto, che descrive un evento verosimilmente gestito da personaggi in maschera zoomorfica. È designato come "ludus carnelevarii", si svolge a conclusione della licenza carnevalesca e consiste in una caccia lustrale, dove gli animali "sacrificati" sono denotati da una simbologia moralizzatrice allo scopo di censurare l'evidente sostrato pagano del rito. Il toro, il gallo, l'orso rappresentano altrettanti peccati carnali, ma in realtà una medesima entità diabolica: siamo nel periodo in cui l'iconografia del Diavolo assu-



me un aspetto mostruosamente composito dove all'immagine dell'antico capro, il dio Pan, si mescolano altre forme bestiali<sup>6</sup>.

Tutti gli animali citati appartengono al mondo degli dei inferi, ipostasi di Dioniso, Proserpina, Diana Ecate.

Il loro sacrificio rituale in fine-inizio d'anno era profondamente connesso con il culto dei morti e antenati mitici e aveva lo scopo di favorire la rinascita primaverile e la fertilità<sup>7</sup>.

Ma il testo medievale ci porta

\* Presidente Associazione ARCES - Corchiano

1 M. Bachtin, *L'opera di Rabelais e la cultura popolare. Riso carnevale e festa nella tradizione medievale e rinascimentale*, Torino, 1977.

2 U. Apollonio, *Storia della Commedia dell'Arte*, Roma, Milano, 1930.

3 *La Moresca* (scritti di Lorenzetti, Premoli, Uguccioni), Roma, 1981.

4 *Enciclopedia dell'Arte antica*. Voce "Stagioni", M. Riemschneider. *Miti*

*pagani e miti cristiani*, Milano, 1973.

5 C. Gaignebet-D. Lajoux, *Arte profana e religione popolare*, Milano, 1986.

6 P. Fabre, *Le Polyptique du Chanoine Benoit. Etude sur un manuscrit de la Bibliothèque de Cambrai*, Lille, 1889.

7 A. Murero, *Dizionario di Antichità*. Udine, 1981, alla voce "Religione".

## Spettacoli e giochi di Carnevale tra licenza e censura in Roma e nella Tuscia

in una dimensione diversa, nell'interiorità dell'anima umana, poiché attribuisce all'uccisione degli animali diabolici il potere di purificarla dal peccato, in vista del tempo pasquale. In conclusione la "caccia" carnevalesca assumeva il carattere di una rappresentazione sacra<sup>8</sup>.

E' evidente in questa interpretazione moralizzatrice l'influsso di un'opera che ebbe enorme diffusione nel Medioevo, la *Psychomachia*<sup>9</sup> di Prudenzio, poema che svolge in esametri il tema della lotta tra Virtù e Vizi. Da questo testo neoplatonico trassero ispirazione artisti e teatranti del tempo, dando origine a un'iconografia dove i Vizi hanno sovente aspetto zoomorfico e una gestualità scomposta alla maniera dei giullari: questi infatti erano certamente gli interpreti consueti della rappresentazione<sup>10</sup>.

Nel detto del "Gatto lupesco" un mostruoso quanto enigmatico personaggio in maschera raffigura il demone che "a Katuno va dando un esco" sorprendendo i passanti con inquietanti e insolubili trappole verbali. La scena

si svolge in un paesaggio popolato da creature inferi, polimorfiche e minacciose.

Tra gli animali diabolici del "ludus" abbiamo visto l'Orso.

Questa creatura lunare e infera, ipostasi di Diana Ecate, era simbolo stagionale, per il supposto potere di anticipare o ritardare la primavera. Pertanto era spesso identificato con un altro personaggio dei boschi, l'Uomo Selvaggio, protagonista di spettacolari riti di passaggio stagionale<sup>11</sup>.

Versione medievale del dio caprino Pan, divenuto Fauno o

Silvano nella religione romana, era ucciso e poi risuscitato a significare il passaggio dall'inverno alla primavera. Il Selvatico nella mitologia carnevalesca esiste nell'aspetto villosso invernale e in quello floreale primaverile; più raramente indossa un costume "metamorfico", in cui si mescolano i due momenti stagionali.

L'ambivalenza di questo demone terrestre è la stessa dei Satiri, benefici e temibili a un tempo, vaganti tra la terra e l'oscuro regno dei morti.

Il suo carattere che riassume



8 Così interpreta il "ludus" il *Glossarium mediae et infimae latinitatis* alla voce "Carnevarium" (Du Fresne-Du Cange, Niort, 1855).

9 La *Psychomachia*, composta nel IV sec. d. C., ebbe la più grande diffusione nel sec. X, anche a livello iconografico.

10 I giullari, in quanto categoria esecrata dalla chiesa si ritenevano i soli idonei a

interpretare il personaggio del Diavolo che diviene così la prima maschera del teatro italiano come "sciocco beffato" nelle sacre rappresentazioni. v. M. Brogi, *Il giullare negato*. Roma, 1995.

11 V. C. Gaignebet-D. Lajoux, cit., p.79 e ss.

ogni sorta di emarginazione, dalla morte all'esistenza misteriosa nel folto dei boschi, la figura inquietante di questo demone fu assunta a rappresentare personaggi alieni, morti alla comunità civile per un secolare marchio d'infamia: i mori eretici, gli ebrei uccisori di Cristo, i nomadi Zingari, tutte persone nei confronti delle quali dominava quel sentimento di odio e attrazione per ciò che è sconosciuto, esotico, misterioso<sup>12</sup>.

Durante il Carnevale venivano eseguite danze circolari acrobatiche di origine saracena, le Moresche, in cui si esorcizzava il timore nei confronti dei "Selvatici" mettendo in scena coreografie di Mori, Satiri, Villani mostruosi, Zingari<sup>13</sup>.

In Lombardia, una celebre festa di nozze dei Sanseverino, prevedeva lo spettacolo di una Moresca di "Sciti e altri popoli selvatici" in aspetto orribilmente ferino.

I disegni dei costumi e delle maschere erano di Leonardo da Vinci. L'interesse per il grottesco e il mostruoso, che Leonardo esprime anche nelle caricature, qui riesce a creare forme demoniche prossime a quelle di Bosch<sup>14</sup>.

Caratteristiche così trasgressive produssero tempestivamente effetti moralizzatori. Già nel secolo XIV, durante i cortei carnevaleschi, appaiono maschere di Mori e di Pellegrini, allusive alla lotta tra Maomettani e Cristiani lungo le vie per il san-

tuario di San Giacomo di Compostella. Lo ricorda la Cronaca di Nardo Scocciapile redatta da un partigiano di Cola di Rienzo<sup>15</sup>.

Al tempo della Cronaca citata la secolare contesa volgeva in favore dei Cristiani decisi a riconquistare i territori spagnoli caduti sotto la dominazione araba sino dai tempi visigotici. In Spagna i Mori erano stati protagonisti di una splendida fioritura culturale in ogni campo: arte, teologia, letteratura, scienza, discipline sportive. I risultati delle loro ricerche e la raffinatezza della vita li rendevano degni di ammirazione da parte degli avversari che non esitavano ad adottarne i costumi, aggiornandosi in pari tempo alle loro scoperte.

Si attribuisce a Maometto la creazione del purosangue arabo, capostipite delle più prestigiose razze europee da competizione e attualmente uno dei più ricercati per sobrietà e velocità. Per la perfetta struttura anatomica, dalle origini era il più ambito destriero da guerra o palafreno da torneo. Gli Europei, a loro volta, selezionarono con abili incroci bellissimi esemplari derivati dall'arabo, primi tra tutti gli Andalusi.

Arabi, Berberi, Andalusi erano protagonisti di tornei d'alta scuola come dei sanguinosi scontri tra Cristiani e Mori. All'epoca in cui la dominazione araba cedeva alla "reconquista" cristiana, fu inventata una forma

di moresca a schiere contrapposte di Cristiani e Mori che si battevano danzando fino alla sconfitta dei pagani<sup>16</sup>.

Ma le moresche nella forma circolare, danzate dai "selvatici" di vario aspetto, continuavano ad affascinare gli spettatori del carnevale per il loro supposto potere apotropaico e le maschere raffinate.

Annibal Caro riferisce che, alla corte del Duca di Castro, si svolsero, anche in tempo estivo, moresche "forse da gatti selvatici". Ne sono interpreti i paggi del duca ed è lecito ipotizzare, con un poco di fantasia, che la ronda dei "selvatici" si svolgesse intorno ad un cacciatore che



12 B. Premoli, *L'uomo Selvatico in Italia*, Roma, 1986. B. Pullan, *Poveri, mendicanti, vagabondi*. In *Storia d'Italia*. Annali. Torino, 1978.

13 *La Moresca nell'area mediterranea*, Bologna, 1991; *La Moresca*, cit., 1981.

14 M. Angiolillo, *Leonardo, feste e teatri*, Napoli, 1979, p.31 e ss.

15 Le *Historiae Romanae Fragmenta* sono scritte in linguaggio romanesco da un partigiano di Cola di Rienzo (1357-58). La Cronaca, benché romanizzata viene considerata attendibile per quanto riguarda i costumi del tempo. In: B. Premoli, *Ludus carnelevari*, Roma, 1981, p. 11.

16 R. Lorenzetti, *La moresca nella cultura popolare*, in: *La Moresca*, cit.

Anonimo, *Il Mondo alla riversa*, fine sec. XVII, stamperia Remondini.

Anonimo, *Discrizione del Paese Cuchagna dove chi manco lavora più guadagna*, stamperia Remondini, 1606.

Niccolò Nelli, *La venerabile poltroneria regina di Cuccagna*, 1565.

Ferrando Vertelli, *Il trionfo de Carnevale nel Paese de Cucagna*.

## Spettacoli e giochi di Carnevale tra licenza e censura in Roma e nella Tuscia



diventava preda, secondo lo spirito del "mondo rovesciato" tipico di queste danze eccentriche<sup>17</sup>.

Il rituale del mascherarsi s'ispira al sentimento utopistico di un "mondo rovesciato", dove ogni identità e regola quotidiana sono stravolte.

Le stampe tra il '500 e il '700 rappresentano il "Mondo alla Rovescia" dove il servo frusta il padrone. Nelle farse del tempo il servo Zanni raggira il padrone Pantalone.

Il messaggio rivoluzionario della maschera, espressa da quelle immagini e sulla scena in modo surreale, non poteva esse-

re tollerato dalle autorità censorie che ogni anno pubblicavano editti contro le maschere e commedianti, temuti per il fatto di essere nomadi e privi di una professione riconosciuta come gli Zingari e gli Ebrei.

Pertanto erano classificati nella categoria dei "furfanti" o "baroni", e rappresentati nelle stampe didascaliche in cui le persone "dabbene" potevano sapere come difendersi da tali malandrini.

I "baroni" erano anche "poltroni" inclini alla peccaminosa pigrizia. Pertanto, divenivano gli abitanti ideali del "Paese di Cuccagna" dove "chi dorme più guadagna" e prediletti sudditi

del licenzioso Carnevale<sup>18</sup>.

Il mito antichissimo del "Paese di Cuccagna" era una delle più importanti creazioni mitiche del mondo popolare carnevalesco. Tema prediletto delle composizioni satiriche dei giullari, venne col tempo "moralizzato" in composizioni e immagini dove la beata geografia di Cuccagna - fiumi di miele, monti di formaggio - è percorsa e saccheggiata da schiere di "furfanti e poltroni".

Ne è un ottimo e completo esempio un stampa veneta del 1565 dal titolo "Trionfo de Carneval nel paese di Cuccagna" dove il sovrano carnevalesco in abiti paganeggianti



17 G. Baffioni, *Annibal Caro e la città di Castro*, Roma, Alma Roma, 1968, p. 30.

18 *Le radici dell'albero della libertà*, testi e ricerche iconografiche di B. Premoli, Roma, 1990, p. 80.



“contrasto tra Carnevale e Quaresima” di cui Peter Breughel ha lasciato una sorprendente testimonianza.

In Italia alcune Rappresentazioni toscane mettono in scena la lotta tra i due mitici personaggi stigmatizzando in versi moralizzanti i molti vizi di Re Carnevale e lodando la sobria Quaresima. Nella citata stampa di Ferrante Bertelli che raffigura un completo rituale carnevalesco (1565) lo gnomo Panigone, simbolo di fertilità, viene burlescamente affogato in una botte di malvasia, tra mattaccini morescanti. E' possibile leggere nell'evento una esco degli antichi riti di morte-rinascita, di cui erano protagoniste divinità lunari come lo stesso Dioniso e, attraverso una lunga catena di metamorfosi mitiche, l'Uomo Selvatico medievale.

è attorniato da un popolo di ebrei e commedianti, tra cui dominano i villani e i servi: gli Zanni<sup>19</sup>.

Altri tipi di moralizzazioni subisce il mito di Cuccagna, quando viene scenograficamente evocato nel paesaggio festivo.

Nel 1561 il Cardinale di Trento, Madruzzo, fa allestire dinanzi al suo palazzo romano una fontana che getta vino e una vasca piena di maccheroni “et le maschere vi buttorno dentro molti contadini quali erano iti per cavarsi l'appetito”. Anche qui la vittima è un'altra personificazione del Selvatico, il contadino affamato che viene a cercare lavoro in città e, in commedia, porta il nome di Zanni.

Un'altra forma di esorcismo, questa volta in senso benefico, viene realizzata dal Cardinal Gesualdo nel suo giardino di Velletri: una ricostruzione sce-

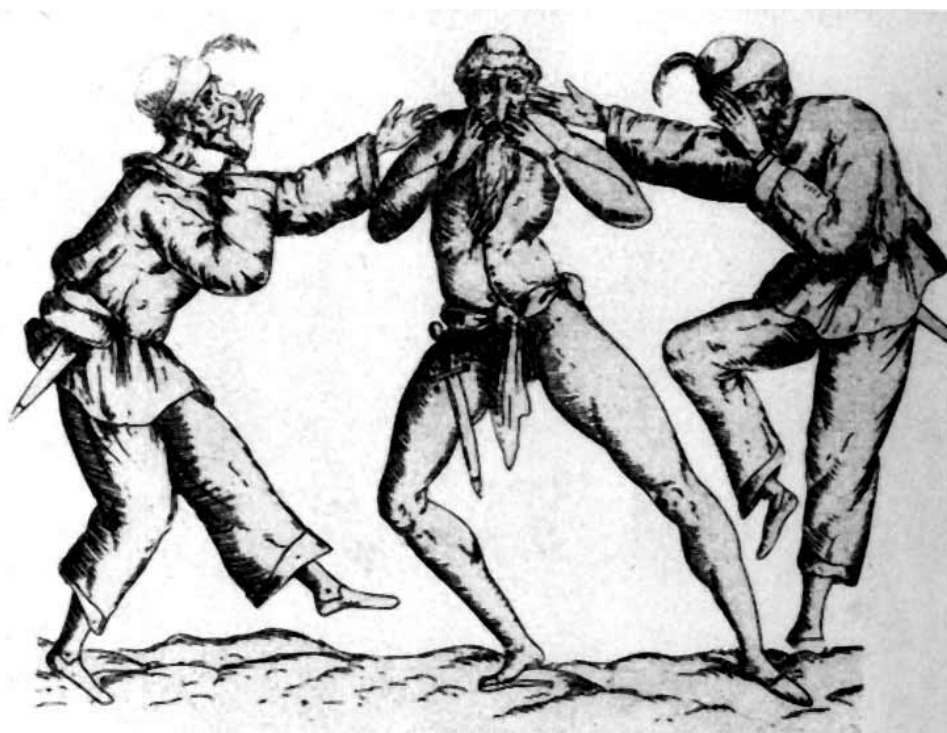
nografica di Cuccagna è, alla fine, smantellata per elargire ai poveri le leccornie con cui era costruita<sup>20</sup>.

Dal sec. XVI lo stesso Re Carnevale viene moralizzato attraverso un rito spettacolare: il



19 Ibidem, p. 29, 49, 55.  
20 B. Premoli, *Ludus...*, cit., p. 178.

## Spettacoli e giochi di Carnevale tra licenza e censura in Roma e nella Tuscia



Il bolognese Francesco Maria Mitelli, ormai agli inizi del sec. XVIII, inserisce l'uccisione rituale di Carnevale in una scena di commedia dell'arte.

Mendicanti, vagabondi, villani subivano anche le frecciate dei giullari urbani, che si facevano beffe dei facchini, gli inurbati in cerca di lavoro malvisti come concorrenti in città.

Alla "satira contro il villano" si fa risalire la maschera del

servo - furbo o sciocco - della commedia dell'arte, nelle sue molte personificazioni: Arlecchino, Brighella, Pulcinella, per citare solo i più noti<sup>21</sup>.

Dapprima protagonisti di piccole farse di strada quasi inosservate nel caos carnevalesco, i servi o Zanni esprimono da sempre il contrasto con il padrone che nel '500 assume le vesti del mercante veneziano Pantalone, maschera creata dal famoso

Cantinella.

Dalla cellula delle piccole farse: si svilupparono, sul modello della commedia erudita esemplata a sua volta dai classici, i complicati intrighi dei "canovacci" dell'Arte, schemi sui quali i comici, interpreti di tipi fissi - le maschere comiche ben diverse da quelle carnevalesche anche se ne prendono origine - recitano "quasi" a braccio, ovvero su modelli di "tirate" ben note<sup>23</sup>.

La trama, per quanto complicata, prevedeva sempre il ruolo dominante degli Zanni che sanno consigliare e talvolta sfruttare i padroni sciocchi conducendo l'intrigo amoroso al previsto finale delle nozze sia per padroni che per i servi.

A causa del suo contenuto trasgressivo e non controllabile per l'assenza di un vero testo, la commedia dell'arte e i suoi attori non ebbero vita facile<sup>24</sup>.

Un'opera che riflette chiaramente il clima moralizzatore pre-controiriformistico è la "Cangiaria", commedia rappresentata nel Palazzo Vescovile di Viterbo nel 1541, in onore del

21 D. Merlini, *Saggio di ricerca sulla satira contro il Villano*, Torino, 1894.

22 F. Bonanni, *Teatro a Roma*, Roma, 1982.

23 M. Perez, *Scenari Casamarciano*, Roma, 1989, p. 45 ss.

24 D'altra parte, sullo scorcio del '500 ai canovacci dell'arte, poco controllabili dalla censura, si preferivano i testi assai

più moderati delle "Commedie" ridicole, di cui le tipografie viterbesi diffusero innumerevoli esemplari. V. L. Mariti, *La Commedia Ridicolosa*, Roma, 1985.



giovane Duca di Bomarzo Vicino Orsini, futuro creatore del famoso Parco dei Mostri. Il tema della pièce è essenzialmente carnevalesco: una serie di vertiginosi travestimenti, mutamenti di ruolo e identità, consentono ai vari personaggi di perseguire i loro fini. Agiscono i contrasti tra Padroni e Zanni, Vecchi e

Innamorati. Non mancano i Mori, simbolo di ostilità al progresso e benessere.

E' il tempo in cui a Viterbo si forma il "circolo degli spirituali" intorno a Reginald Pole e Vittoria Colonna.

Il Pole, eminente figura di riformato moderato, emana un bando contro i travestimenti e personaggi dalla vita equivoca, allo scopo di proteggere una società ormai terrorizzata dalla miseria e dalle incursioni saracene.

Non sarà dunque un semplice caso se la commedia, apparentemente così spregiudicata, diviene una metafora della vita come follia (Erasmus) e inganno e vana apparenza, nelle cui vicende si riflette la società contemporanea.

Il riformatore, che rappresenta l'uomo moderno, rifiuta que-

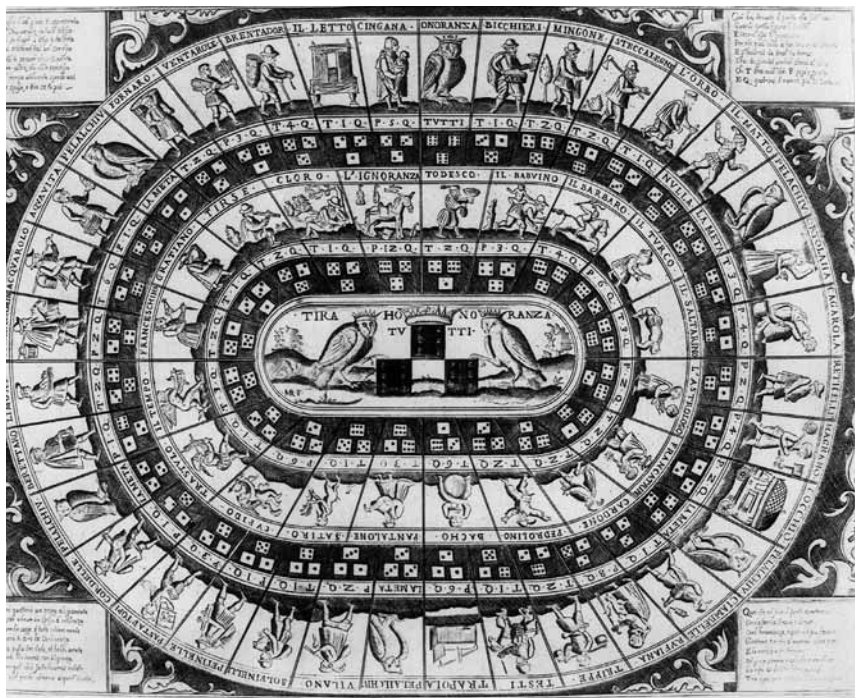
sto stile di vita in nome di una esigenza morale che non tarderà ad apparire eterodossa agli occhi dell'autorità ecclesiastica più temuta: il Tribunale dell'Inquisizione<sup>25</sup>.

In alcuni giochi d'azzardo mal tollerati o proibiti dalle autorità compaiono, tra figure e simboli di furfanteria, i commedianti.

Il famoso gioco di "Pela il Chiù", a forma ellittica come l'innocente Gioco dell'Oca, viene giocato con i dadi e scandito dalla sinistra figura notturna del Gufo (Chiù). Nelle caselle sono raffigurate le Zingare, animali carnevaleschi come l'asino e un'intera compagnia di comici, forse i gelosi come l'asino simbolo di ignoranza<sup>26</sup>.

Pulcinella ed altri Zanni appaiono anche nelle cosiddette "lotterie" quadrati figurati e numerati su cui si poteva giocare e trarre le sorti per il nuovo anno.

Infatti, in tempo carnevalesco imperava la mania degli oroscopi e le zingare, malviste e temute, erano anche assai ricercate per le loro doti di chiromanti e lettrici dei Tarocchi. Questo gioco, praticato anche nelle corti, prevedeva l'uso di 78 carte, tra le quali i 22 arcani maggiori venivano consultati per prevedere il futuro. Le loro figure formano una sintesi di valore archetipico, un'immagine del mondo sociale, morale, religioso: le Virtù, il Diavolo, il Papa convivono con il Re, il Mago, l'Eremita, l'Impiccato.



25 *La Cangiaria*, a cura di Q. Galli, Viterbo, 1972.

26 V. in *Le radici dell'albero...*, cit. p. 49. Il prototipo del gioco fu inciso da Ambrogio Brambilla ca. il 1585.

## Spettacoli e giochi di Carnevale tra licenza e censura in Roma e nella Tuscia

Questo complesso figurale veniva considerato di origine egizia, come pure le zingare che ne erano esperte manipolatrici<sup>27</sup>.

Anche il famoso Gioco di Testaccio, caccia carnevalesca romana, subisce una notevole metamorfosi.

Nella citata Cronaca di Nardo Scocciapile (sec. XIV-XV) è descritto come una caccia a cavallo in cui ritroviamo gli animali diabolici del "ludus" alto-medievale in versione popolare: alcuni maiali vengono fatti precipitare dal Monte Testaccio, quindi colpiti, insieme ai tori, da cavalieri armati di lance.

Alla fine gli spettatori corrono ad accaparrarsi le spoglie delle vittime con un rituale al tempo stesso apotropaico e gastronomico.

Questa rozza e in gran parte paganeggiante cerimonia, subisce una notevole trasformazione nei primi decenni del '500 e diviene uno sfarzoso torneo d'alta scuola sotto Paolo III.

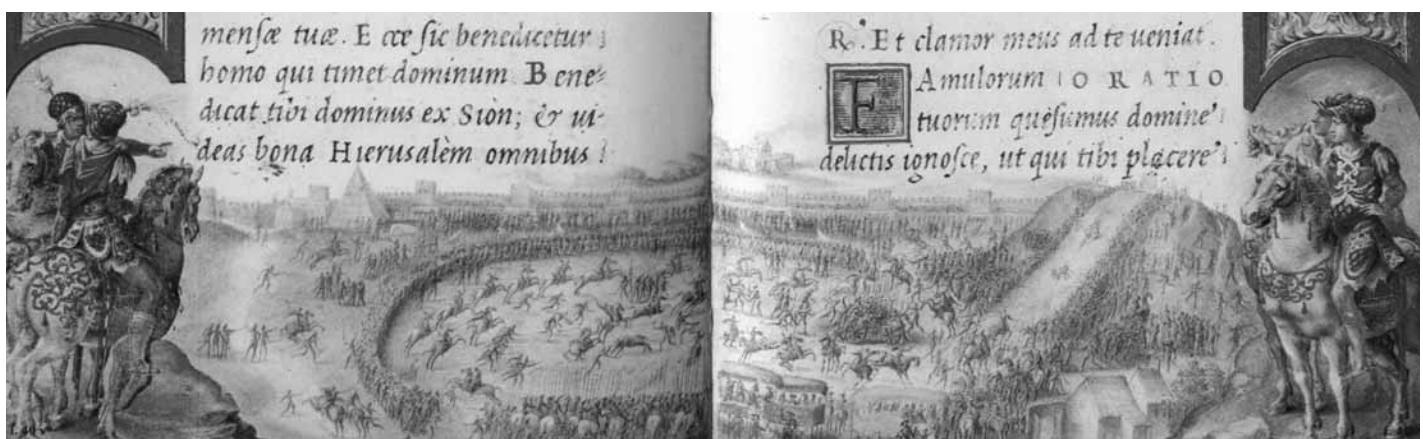
Nel 1545 i cavalieri, coperti di gemme e con armature all'antica, sono gli stessi nipoti del pontefice, appena adolescenti ma già insigniti della porpora cardinalizia. L'evento viene ricordato in una miniatura di Giulio Clovio per il "Libro d'Ore" del Cardinale Alessandro Farnese, juniore<sup>28</sup>.

Forse un'eco se ne può cogliere, ma è solo un'ipotesi, nel libro VI della parafrasi delle "Metamorfosi" ovidiane, redatta circa il 1550 dal poeta della cerchia farnesiana Gio. Andrea Anguillara<sup>29</sup>: vi si narra la morte

dei niobidi durante un torneo in cui i giovani si cimentano in corvette, salti acrobatici e altre figure tipiche della scuola francese.

Vorrei concludere ricordando la prima opera teatrale in volgare, la "Fabula di Orfeo" di Poliziano.

L'opera paganeggiante del Poliziano (ca. 1484) ricevette un'interpretazione didascalica essendo composta per il carnevale fiorentino. Come noto, il protagonista, che ha ottenuto la restituzione della sposa defunta a patto che non si volti a guardarla riconducendola alla luce trasgredisce il comando degli inferi e la perde per sempre. Per questo atto, Orfeo fu "moralizzato" quale esempio di smodato amore e ritenuto degno d'essere smembrato dalle bacchanti<sup>30</sup>.



27 Artisti e scrittori di ogni epoca, dal Rinascimento in avanti, hanno subito il fascino degli Arcani maggiori. Michelino da Besozzo, Mantegna ne hanno lasciato interpretazioni di altissime qualità. Anche in opere di scrittori temporanei; come I. Calvino, *Il castello dei destini incrociati*, il tema dei tarocchi è fondamentale.

28 B. Premoli, *Ludus...*, cit. p.120 ss.

29 B. Premoli, *Giovanni Andrea dell'Anguillara, Accademico Sdegnato ed Etereo*, Roma, 2002.

30 A. Poliziano, *Stanze, Orfeo, Rime*, a cura di Davide Puccini, Milano, Garzanti, 1992.