

Antonia Liberto

Una famiglia circense nella Napoli ottocentesca: i Guillaume

«Uno straordinario corteo traversa Napoli da parte a parte. La musica marcia in testa.

Seguono gli elefanti con le castella piene di moretti e baiadere, poi le scimmie vestite da uomini la coda fuori del frachettino a scacchi, i puledri infiocchettati che ballano la polca, lo stuolo dei pagliacci, i leoni che sbadigliano dietro le inferriate della gabbia, le equilibriste sotto l'ombrellino aperto, gli acrobati brillanti di stagnola, i nani con le scarpe più lunghe di loro e infine *monsieur Guillaume*, proprietario e direttore del circo che con la tuba rossa saluta a destra e a sinistra la folla assiepata sui marciapiedi e affacciata alle finestre».

(Alberto Savinio, *Narrate, uomini, la vostra storia*, Milano, Bompiani, 1942, p. 81)

Una storia di famiglia: il circo come eredità

Gli oggetti della storia dello spettacolo sono tutti, di per sé, frammentari e spesso esigui. Anche i tentativi di ricostruzione dello spettacolo circense si scontrano con l'invalidabile confine della limitatezza e della discontinuità delle fonti. Occorre, in tali circostanze, accettare il rischio dell'incertezza, rinunciando alla pretesa di portare a compimento una ricerca che, per sua natura, rimane aperta. Pretendere di chiudere definitivamente il cerchio della pista significherebbe fraintenderne la natura profonda, che al contrario rimane aperta verso la piazza, la città e il contesto storico-politico che la circonda e l'attraversa. Aperta infine verso il pubblico, unico e inesorabile giudice del destino di ogni spettacolo, per il quale la pista si anima ogni sera in una strenua lotta alla novità. Uno sforzo per incantare e coinvolgere spettatori eterogenei e numerosi, più di ogni altra forma di spettacolo, senza particolare distinzione di età, classe o censo. Ai passi ancorati alla terra bisogna preferire lo slancio del vuoto, con tutti i rischi che questo comporta, tenendo salda la vertigine del trapezista.

Nondimeno, lo spettacolo circense merita di essere studiato¹, anche solo per

¹ Numerosi risultano i saggi dedicati alla storia del circo, tra i quali giova ricordare almeno i seguenti contributi: A. Cervellati, *Storia del circo*, Bologna, Poligrafici il Resto del Carlino, 1956; D. Noël (a cura di), *The Circus. 1870-1950*, Köln, Taschen, 2008; R. De Ritis, *Storia del circo*, Roma, Bulzoni, 2008; D. Denis, *Le cirque en France au XVIII^e siècle*, Aulney-sous-Bois, Arts de deux Mondes, 2013; A. Giarola (a cura di), *Corpo animali meraviglie: le arti circensi a Verona tra Sette e Novecento*, Verona, Equilibrando, 2013; I. Greenwood, *The Circus. Its Origin and growth*

evitare la semplice e riduttiva convinzione che sia stato marginale rispetto alla cultura dominante. Al contrario, fino al secolo scorso le evoluzioni circensi risultano le più seguite per numero di spettatori e, sebbene caratterizzate da contenuti variegati, più di altre veicolano un immaginario visivo condiviso. Quello dei saperi circensi è un mondo articolato, fatto di un proprio gergo tecnico e di continui prestiti e lasciti sul percorso ormai tracciato da secoli dei reciproci scambi culturali tra l'Italia e alcuni paesi europei: fra Italia e Francia, due dei maggiori poli circensi del XIX secolo, così come con la Russia o l'Inghilterra. Perduti nella volatilità delle fonti centinaia di artisti, figure di Sèvres², fugaci apparizioni che si manifestano in luoghi diversi, mosse da una tradizionale eredità nomade, che trasformano lo studioso in un cercatore di segni fragili e scintillanti, sparsi nel tempo e nello spazio.

Fa eccezione, seppure parzialmente, la famiglia Guillaume che, spostandosi in diverse città italiane, individua alcuni luoghi privilegiati in cui stabilirsi. Per quasi un secolo, la dinastia circense domina le piste di tutta Italia, mantenendo però una condizione di semi-stabilità in specifiche località. Il presente studio si pone come un primo passo verso una ricerca sistematica sulla famiglia Guillaume, base per futuri approfondimenti critici e analitici.

I Guillaume, di gran lunga una delle famiglie circensi più longeve d'Europa, seppur originaria della Francia, si può dire naturalizzata in Italia già dall'inizio dell'Ottocento. L'origine della stirpe, come spesso accade per gli artisti circensi, è avvolta nel mistero e tramandata per via orale. Annotava ascendenze nobiliari³ e avi che compiono mirabili imprese cavalleresche, condizione che giustifica e legittima un'ammirevole capacità equestre.

prior to 1835, Washington, Hobby House Press, 1962; P. Jacob, *Le Cirque. Du théâtre équestre aux arts de la piste*, Paris, Larousse, 2002; D. Jando, *Histoire mondiale du cirque*, Paris, Jean-Pierre Delarge, 1977; Id., *The Circus. 1870-1950*, Köln, Taschen, 2010; Id., *Philip Astley and the horsemen who invented the circus (1768-1814)*, Lavergne, CreateSpace Independent Pub, 2018; E. Mazzoleni, *Arti sceniche in viaggio. Circo, pantomima, vaudeville dall'Europa al Nord America (secoli XVIII-XIX)*, Roma, Tab Edizioni, 2023; Ead., *Le origini del circo moderno. Le migrazioni e gli intrecci drammaturgici dei circhi Astley, Ricketts e Chiarini*, in P. Degli Esposti (a cura di), *Intrecci. Incontri tra teorie e prassi attoriche e coreutiche nel passaggio tra Otto e Novecento*, Bari, Edizioni di Pagina, 2020, pp. 86-96; G. Pretini, *Antonio Franconi e la nascita del circo*, Udine, Trapezio, 1988; A. Serena, *Storia del circo*, Milano, Mondadori, 2008; G. Speaight, *A history of the circus*, London, The Tantivy Press, 2012.

² Tale felice definizione, che qui riprendo per la sua efficacia, è in P. Boni Fellini, *Gran Circo Equestre Guillaume. Vecchia storia di famiglia*, in «Nuova Antologia», novembre 1955, n. 1859, pp. 363-372.

³ Spesso le nobili origini sono un *topos* giocoso. Il clown Albert Fratellini, ad esempio, nella sua autobiografia annovera la propria come una «fra le notabili famiglie italiane citate nell'opera dello Strobballanza» (A. Fratellini, *Noi, i Fratellini*, introduzione e cura di T. Megale, traduzione di A. Liberto, Roma, Tab Edizioni, 2022, p. 38) stravolgendo ironicamente il nome di Giovanni Battista di Crollanza, autore di un noto *Dizionario storico-blasonico delle famiglie nobili e notabili italiane estinte e fiorenti* (Pisa, presso la direzione del giornale araldico, 1886) nel quale però i Fratellini non sono presenti.

Pare che il capostipite, Francesco Luigi (Francois Louis, 1771-1853) fosse stato un barone a Lione e che i suoi avi avessero partecipato alla crociata di Pietro l'Ermita. Altri invece affermano che fosse un ex colonnello napoleonico⁴, mentre un'ulteriore versione vuole che quella dei Guillaume fosse un'agiata famiglia di «Mortru nella Sciampagna»⁵. Francesco Luigi, avendo perso i genitori durante la Rivoluzione del 1789 e sentendosi in pericolo egli stesso, fuggì in Italia con la prima moglie, Maddalena. I due prima si rifugiano in Provenza, poi a Nizza o a Aix-en-Provence e, durante il loro peregrinare, incontrarono una compagnia di saltimbanchi con i quali riuscirono a superare il confine. Giunti in Piemonte, rilevarono la compagnia e girarono lo stivale con tale formazione, trasformandola in un circo di prima categoria grazie ai numeri equestri e a uno stile distintivo, modellato dalla loro estrazione aristocratica, che conferiva allo spettacolo un'impronta di eleganza e raffinatezza inedita nel panorama circense dell'epoca. La prima testimonianza finora nota della compagnia di Monsieur Guillaume è del 1807, quando in settembre è documentato un suo spettacolo equestre a Bologna⁶ e poi nel 1809 a Milano al locale di San Lazzaro, attiguo al Teatro Carcano⁷.

Il Circo Guillaume giunge nel Regno di Napoli in pieno decennio francese, accolto benevolmente da Gioacchino Murat, tanto che la regina Carolina Bonaparte tenne a battesimo una figlia di Luigi, regalándole un anello con un topazio e il suo stemma inciso circondato da brillanti⁸. Definito dal Regli «uno dei più provetti Conduttori e Direttori di Compagnie equestri»⁹ Francesco Luigi è il primo cavallerizzo a montare senza sella, mentore di Alessandro Guerra, altro celeberrimo circense delle origini e, a sua volta, maestro del noto artista equestre Gaetano Ciniselli.

Dal 1828 si stabilisce a Brescia, dove prende in affitto il cortile dell'ex convento di San Barnaba, adiacente alla chiesa, per costruirvi un anfiteatro ligneo. Poi, nel 1847, complice la riorganizzazione urbanistica cittadina, acquista un terreno e vi costruisce una sala per spettacoli. Si tratta del primo Teatro Guillaume, ancora costruito in legno. Oltre alla specializzazione equestre, fulcro delle esibizioni, al Circo Guillaume sono annoverate molteplici altre discipline: acrobazia, giocoleria,

⁴ Cfr. A. Cervellati, *Questa sera grande spettacolo. Storia del circo italiano*, Milano, Edizioni Avanti!, 1961, pp. 54-55.

⁵ F. Regli, *Guillaume, Francesco Luigi*, in *Dizionario biografico dei più celebri poeti ed artisti melodrammatici, tragici e comici, maestri, ... impresarii ecc. ecc che fiorirono in Italia dal 1800 al 1860*, Torino, Enrico Dalmazzo, 1860, pp. 258-259.

⁶ P. Busi, *In scena a Bologna. Il fondo teatri e spettacoli nella Biblioteca dell'Archiginnasio di Bologna (1761-1864, 1882)*, Bologna, Comune di Bologna, 2004, p. 82.

⁷ *Spettacoli d'oggi*, in «Il Corriere Milanese», Milano, 27 settembre 1809, n. 194, p. 936. Oltre ai Guillaume è citata un'altra compagnia equestre di origine francese che frequenta le piazze italiane dell'epoca, quella dei Tournaire.

⁸ L'anello, menzionato da Boni Fellini in *Gran Circo Equestre Guillaume* (cit., p. 365) è descritto dall'autrice come un oggetto che afferma di aver visto personalmente.

⁹ F. Regli, *Guillaume, Francesco Luigi*, in *Dizionario biografico dei più celebri poeti*, cit., p. 258.

clownerie e sono incluse le pantomime¹⁰, per le quali è costruito un apposito palcoscenico accanto alla pista.

Francesco Luigi si sposa più volte, probabilmente con Marianna Casali e poi, alla di lei morte, con Lucia Maj, e ha numerosi figli. Morirà nel 1853. A imitare le gesta paterne saranno Luigi Secondo (Livorno, 1807 - Brescia, 1833), Giovanni (1817-1900), Davide (o David, 1824/1826-1901) e Maddalena (1829-1882). Luigi Secondo, dopo aver frequentato il seminario, si specializza nelle discipline equestri, seguendo il padre con Alessandro Guerra¹¹, dove si segnala per le doti da cavallerizzo e ammaestratore, come testimoniato dalle pubblicazioni dell'epoca:

per esso [Luigi Guillaume, figlio maggiore del proprietario] non v'ha elogio che basti. Giovine poco più che quadrilustre, è di già pervenuto al sommo grado di perfezione nella equestre esercitazione; poichè oltre aver fatto conoscere quanto valga nello ammaestrare i cavalli, trattiene il pubblico con divertimenti affatto nuovi, e con la massima maestria eseguiti: e siano citati a ragione d'esempio, i giuochi cosiddetti Chinesi, eseguiti su due cavalli, nei quali spiega una destrezza e una valentia straordinaria, la gran corsa sui quattro cavalli, infine la disfida dei due arabi eseguita il giorno 25 scorso per la prima volta da esso¹².

L'itineranza di Luigi si mantiene costante nel tempo, come attestano numerosi periodici dell'epoca, che segnalano la presenza dei Guillaume nelle maggiori città italiane¹³. Un programma degli anni Trenta mostra come già fosse in atto una specializzazione per disciplina e come ciascun fratello avesse un ruolo preciso nella compagine familiare e artistica, a seconda dell'età e della capacità. Davide a soli tredici anni è già avviato alla carriera professionale:

I. Coi piacevoli e puerili travagli il piccolo Davide Guillaume in aspetto di amorino darà principio al trattenimento. Farà detto fanciullo due volte il giro della vasta Arena sul cavallo in piedi, ed arditamente manovrerà secondo il solito, producendo quella meraviglia che può destare un adulto coraggio in sì tenera età [...].

V. Il più e più volte applaudito volteggiatore Luigi Guillaume il figlio, si produrrà ora con sempre maggiore impegno a dar saggi di sua intrepida perizia, del multiforme travaglio su tre cavalli a dorso nudo ed a rapidissimo corso [...].

¹⁰ Sulla pantomima, cfr. gli studi di Stefania Onesti e Annamaria Corea.

¹¹ *Straordinario spettacolo che sarà eseguito dalla compagnia del cavallerizzo Alessandro Guerra romano, nell'8 luglio 1827*, in *Dei giuochi olimpici della Grecia e dei circensi in Roma ecc. ecc. e degli spettacoli nell'Anfiteatro dell'Arena di Milano dal 1807 a tutto il 1834*, Milano, a spese dell'autore, 1836, p. 41.

¹² *Bologna*, in «Teatri, Arti e Letteratura», Bologna, 1 luglio 1830, n. 328, p. 175.

¹³ Le numerose tracce sono presenti sia sulla stampa di settore sia su quella generalista, che all'epoca risulta fittamente costellata di notizie sui Guillaume e intenta a seguire i loro spostamenti nei diversi centri italiani, da Trieste a Roma, dal Veneto al Piemonte.

VI. Ricomparirà il predetto Luigi Guillaume guidando in piedi quattro cavalli a dorso nudo.

VII. Marcia trionfale dei vincitori, corredata d'armoniose bande militari.

VIII. Alle spine centrali dell'Arena s'innalzeranno quattro archi trionfali sfavillanti con fuoco d'artificio – Un giovine in abito d'antico guerriero, montato sopra veloce corridore oserà lanciarsi con furiosa corsa in mezzo, e fendere replicate volte l'una dietro l'altra le lignee macchine, offrendo all'occhio stupefatto misto il diletto collo spavento. In questo punto il grande anfiteatro si troverà all'istante illuminato dal più brillante splendore d'un fuoco del Bengal¹⁴.

Il finale grandioso dà conto del rinomato sfarzo del Circo Guillaume, noto per la ricchezza nell'allestimento e per la capacità di proporre novità scenografiche e innovazioni nei numeri equestri.

Luigi Secondo risulta sposato dapprima con l'amazzone Annetta Depuy e poi, in seconde nozze, con Mily Shawon, una giovanissima contessa svedese che si innamora di lui durante una *tournee* nordeuropea. I due amanti scappano in Italia: trovano accoglienza a Torino, sotto la protezione di re Vittorio Emanuele II e si trasferiscono poi in una villa a Calcinatello, nel bresciano, gestendo anche il Teatro Guillaume fatto costruire dal padre nella provincia lombarda. Della struttura Luigi è promotore di un riadattamento, concluso nel 1874, che dà all'arena una forma più stabile e che contempla elementi in muratura. Nel 1883 Luigi Guillaume muore e a occuparsi del teatro è principalmente suo figlio, Emilio. Gli affari non vanno bene e la gestione non è fortunata, per cui dopo di lui il Teatro Guillaume sarà affidato a impresari di mestiere e perderà definitivamente ogni legame con la famiglia.¹⁵ Dalle sue mogli Luigi Secondo ebbe numerosi figli, tra i quali si ricordano: il già citato Emilio (1833-1914), Natale (1838 ca.-1881), Carolina (nata a Brescia nel 1840), Alessandro (1850-1892), Paolina (nata a Padova nel 1854), Maria (nata a Brescia nel 1857), Luigi (nato a Brescia nel 1858), Luigia ed Emilia. Girovago per tradizione e allo stesso tempo ancorato per necessità impresariali, Luigi Secondo non rinuncia all'erranza della propria compagnia. L'intento di costruire un teatro stabile a Brescia rivela una tensione interna tra nomadismo e sedentarietà, segno di un progetto lavorativo familiare in cerca di radicamento.

Un presidio semi-stabile a Napoli

La logica adottata si ripropone, pur con le dovute differenze, anche a Napoli. È il capostipite Francesco Luigi il primo a toccare suolo partenopeo, dove ne è testimo-

¹⁴ Grandioso spettacolo d'equitazione eseguito dalla compagnia del cavallerizzo Luigi Guillaume il 5 ottobre 1829, in *Dei giuochi olimpici della Grecia*, cit., pp. 54-55.

¹⁵ Sulla storia e le vicende della sala, nel Novecento rinominata Teatro Sociale, cfr. F. Robecchi, *Il Teatro Sociale di Brescia*, Roccafranca (Brescia), La Compagnia della Stampa, 2000.

niata la presenza alla fine degli anni Trenta dell'Ottocento insieme ad Alessandro Guerra. Se per gli anni precedenti le informazioni risultano carenti, esse si intensificano a partire dal 1838, anno in cui è avviata la pubblicazione dei «Programmi giornalieri»¹⁶, fogli quotidiani che riportano la scansione degli spettacoli in cartellone nei teatri nel capoluogo. L'esistenza di questa preziosa fonte supplisce, più in generale, al vuoto storiografico sulle attività circensi nell'Ottocento a Napoli, argomento finora poco considerato dagli studiosi. Questi periodici, insieme ai documenti d'archivio, alle locandine e ad altre riviste, consentono di localizzare la famiglia Guillaume e di seguirne i principali spostamenti entro le mura urbane.

Non è difficile immaginare i Guillaume parte di quelle *troupe* che giunsero a Napoli durante il decennio francese, come suggerito da studi condotti in altri contesti¹⁷. Essi sono perciò tra i promotori di quel duraturo legame culturale tra Napoli e la Francia che, nel campo dello spettacolo, vanta radici antiche, ma che si consolida in un rapporto quasi speculare proprio in quegli anni e che prosegue con forza fino al secolo scorso.

Il gruppo familiare dei Guillaume che si radica a Napoli è folto e ramificato¹⁸. La prima testimonianza è del 1838 quando Luigi Secondo si esibisce con il suo Circo Olimpico al Largo Santa Maria in Cappella, nella zona dell'attuale Piazza dei Martiri. Risultano parte della compagnia la figlia Luisa e la moglie Annetta. Con Luigi sono i fratelli Giovanni e Davide insieme alla sorella Maddalena, a progettare nella capitale varie imprese equestri e di arti circensi semi stabili. Giovanni Guillaume compare in veste di ginnasta e acrobata, si occupa del «volteggio col braccio di

¹⁶ Per un'analisi dettagliata dei fogli e della loro composizione, cfr. T. Megale, *I Programmi giornalieri degli spettacoli, balli, feste, concerti ed altri divertimenti pubblici a Napoli fra arti sceniche e arti tipografiche (1838-1890)*, in M.I. Biggi, et al. (a cura di), *Il teatro delle riviste (1870-2000). I periodici come oggetti e strumenti della storiografia teatrale*, Bari, Edizioni di Pagina, 2004, pp. 21-30.

¹⁷ Sul tema, cfr. V. De Gregorio Cirillo, *I «Comédiens français ordinaires du roi». Gli spettacoli francesi al Teatro del Fondo nel periodo napoleonico*, Napoli, Liguori, 2008; e P. Maione (a cura di), *Musica e spettacolo a Napoli durante il decennio francese (1806-1815)*, Atti del convegno internazionale di studi (Napoli, 4-6 ottobre 2012), Napoli, Turchini Edizioni, 2016.

¹⁸ Non risultano attestati legami di parentela tra i Guillaume circensi, oggetto del presente studio, e altri Guillaume. In particolare, nello stesso periodo, sono attivi a Napoli Carlo e il figlio Edoardo (o Eduardo), legati alle vicende del Regio Teatro di San Carlo. Il primo, infatti, ricopre il ruolo di direttore del vestiario, mentre il secondo segue il mestiere paterno ma a questo aggiunge la gestione dei teatri regi come impresario (anni Quaranta-Cinquanta), succedendo al più noto e studiato impresario Domenico Barbaia. Per un approfondimento su queste due figure, cfr. F.M. Columbro, *La raccolta dei libretti d'opera del Teatro San Carlo di Napoli*, Lucca, Libreria Musicale Italiana, 1992; F. Mancini, B. Cagli e A. Ziino, *Il Teatro di San Carlo, 1737-1987*, Napoli, Electa, 1987, 3 voll. Altri Guillaume sono pure presenti a Napoli, ad esempio la famiglia di commercianti di Giovanni Pietro e suo figlio Carlo Giglielmo Guillaume (Archivio di Stato di Napoli, d'ora in poi ASN, Stato Civile della restaurazione, Quartieri di Napoli: Montecalvario, *Matrimoni* 1853, c. 310).

ferro»¹⁹ e del «salto del leone»²⁰, mentre il piccolo Emilio, di soli tre anni, esegue il «ballo cinese», probabilmente una danza con movimenti e acrobazie. Da notare, inoltre, la presenza in compagnia di uno Stenterello che esegue volteggi e giochi, ma anche alcune scene, come quella definita “ridicola” di *Stenterello vivo e morto*²¹, della quale non si conosce il contenuto ma che, dal titolo, rivela un legame con le maschere tradizionali e, probabilmente, con scene e lazzi della ormai lontana Commedia dell’Arte, la cui eco è sopravvissuta grazie alle espressioni di stampo popolare.

Dall’analisi del programma delle esibizioni emerge con evidenza la scansione tipica che sarà adottata dalla famiglia Guillaume:

Grandi esercizi equestri eseguiti tanto con sella, che a dorso nudo da’ primi artisti d’ambi i sessi della compagnia. Giuochi indiani e cinesi [*sic!*] eseguiti dal giovine piemontese sul cavallo a dorso nudo. Gran manovra militare eseguita da otto cavallerizzi, comandata e diretta da Luigi Guillaume. Salti col trampolino inglese eseguiti dal Pagliaccio ungherese Wiltman. Scene ridicole eseguite dai buffi. Passi di grazia e balli eseguiti dalle signore Guillaume, Lombardi e Casali. Si chiuderà lo spettacolo con alcune forze e lotta eseguite sopra diversi cavalli a dorso nudo dal direttore Guillaume²².

I numeri sono articolati in una sequenza che affianca agli esercizi equestri, centrali e preponderanti, acrobazie sia a terra che in aria, scene buffe e clownerie. Tale struttura include la presenza femminile, di frequente nei ruoli di amazzona o ballerina. In questa formazione l’artista di punta è Maddalena Guillaume²³, cavallerizza e giocoliera, che porta in scena le «posizioni con le sciarpe»²⁴. Lo spettacolo

¹⁹ Il termine, come i successivi, è una traduzione letterale. Mentre il francese *bras de fer* fa riferimento a una figura classica dell’anello, che consiste nello stare in piedi dritti con le braccia divaricate, l’italiano “braccio di ferro” richiama ben altri significati.

²⁰ Traduzione letterale dal francese *saut de lion*, consiste nel salto in cui l’acrobata mette le braccia in avanti per darsi una spinta a terra e alzarsi in piedi. Cfr. C. Zavatta, *Les mots du cirque*, Tours, Belin, 2021.

²¹ «Programma giornaliero degli spettacoli, balli, feste, concerti ed altri divertimenti pubblici» (d’ora in poi «Programma giornaliero»), I, Napoli, 20 maggio 1838, n. 19.

²² «Programma giornaliero», I, Napoli, 13 maggio 1838, n. 12.

²³ Di Maddalena, celebre per la sua bellezza, si riporta di seguito una descrizione: «dal bel volto gitano e dalla figura squisita, la sua esibizione consisteva nell’aggrapparsi a un cavallo, utilizzando soltanto una cinghia appesa al suo fianco. Vi infilava un piede e volava attorno alla pista nel modo più spericolato, saltando con il cavallo sopra pali e cancelli, e rimanendo apparentemente appesa al nulla, finché i fez [gli spettatori turchi] non fremettero di entusiasmo, poiché il suo costume non era esattamente quello delle dame di Istanbul – in effetti, lasciava ben poco all’immaginazione» (T. Frost, *Circus life and circus celebrities*, Londra, Tinsley Brothers, 1875, pp. 183-184, trad. di chi scrive).

²⁴ Si fa qui riferimento probabilmente alla giocoleria con i *foulards* in uso ancora oggi.

lo si conclude con un numero finale di grande impatto scenico, spesso costituito da lotte rappresentate o pantomime spettacolari.

L'anno successivo il Circo Olimpico (anche se non è riportato il luogo, si ipotizza sia ancora in uso la costruzione al Largo Santa Maria in Cappella dell'anno precedente) è occupato dalla Compagnia di Alessandro Guerra che, ancora in nome dello scambio di saperi circensi tra Francia e Italia, annovera tra i cavalierizzi Guglielmo Grasselt, Enrico Lagoutte e Ernesto Gillet²⁵. Da giugno, nel medesimo luogo, riprendono gli spettacoli dei Guillaume, ma stavolta la compagnia è diretta dal capostipite Francesco Luigi. Il repertorio tende verso una maggiore stabilizzazione: sono sempre presenti giocolerie, passi di grazia (generalmente interpretati da donne), salti grotteschi e pose accademiche. Alcune piccole variazioni vedono la partecipazione di giovani interpreti della famiglia, come Maddalenina o Emilio Guillaume, scene mimiche e trasformismi. Inoltre si segnala la presenza di alcuni artisti "ospiti" che, per un periodo piuttosto breve, si esibiscono con il loro numero, come il cavalierizzo Bonvini, presente solo per alcune repliche, che esegue uno spettacolo equestre con la particolarità di tenere mani e piedi incatenati²⁶. In chiusura, si possono alternare l'esibizione a cavallo del Direttore Francesco Luigi oppure una lotta o, infine, una pantomima a cui partecipano tutti gli artisti presenti. Le tematiche, che si evincono dai soli titoli, risultano ancora di stampo antico e tradizionale, come per *Arlecchino finto scheletro* o *Il vecchio ammalato ossia l'ospedale dei pazzi*. Anche nel Circo, come nella prosa, è in uso l'abitudine di serate a beneficio dei singoli artisti.

Negli anni Quaranta la Compagnia Equestre Guillaume si trasferisce alle Fosse del Grano, nella zona di Port'Alba, non lontana dal Foro Carolino (attuale Piazza Dante), luogo dove dal 1843 viene eretto un locale per spettacoli equestri e che quindi, in questi anni, comincia ad essere utilizzato per tale scopo. Il teatro è così descritto da de Bourcard:

Nell'edificio detto *Fosse del Grano* fuori porta Alba, fondato dal viceré Conte di Benevento nel 1608, e cosiddetto perché qui vi precisamente le carceri si istituirono pei trasgressori de regolamenti annonari, evvi una specie di anfiteatro con ampio terrapieno, ove per lo più manovrano compagnie equestri e ginnastiche, che è però chiamato anche *Circo Olimpico* ed ha un proscenio abbastanza grande per rappresentazioni drammatiche o mimiche. Vi han rappresentato compagnie comiche in musica ed in prosa»²⁷.

Direttrice della compagnia per la prima volta una donna, la moglie di Luigi Se-

²⁵ «Programma giornaliero», II, Napoli, 31 marzo 1939, n. 1.

²⁶ «Programma giornaliero», II, Napoli, 10 luglio 1839, n. 85.

²⁷ F. de Bourcard, *Usi e costumi di Napoli e contorni descritti e dipinti*, 2 voll., Napoli, Stabilimento tipografico di Gaetano Nobile, 1853, vol. 1, p. 256.

condo Annetta Depuy, ossia Madame Guillaume²⁸. La gestione femminile dura solo pochi mesi, sostituita da quella del marito. In questi anni il circo è celebre per la presenza dell'elefantessa Miss Baba (fig. 1) che, accompagnata dal suo addestratore Monsieur Le Cerf, diviene la star del circo.²⁹ Miss Baba è un'elefantessa ammaestrata che, a comando, risponde "parlando", si muove con leggiadria e riesce a "suonare" la tromba e il flauto³⁰. Gli animali, presenza costante del circo, si fanno sempre più numerosi nella compagine dei Guillaume. Essi sono tenuti di gran conto per le esibizioni, ne costiscono i numeri centrali e sono elencati tra i circensi al pari degli altri artisti, spesso in numero più rilevante di questi ultimi. La fama dell'elefantessa Baba, legata stavolta alla figura di Giovanni Guillaume, desta tanti entusiasmi che nelle scale dell'Anfiteatro Correa di Roma, oggi non più esistente, è apposta una lapide con la scritta:

Cessa la loquace tromba della fama ove non giunga il nome di Giovanni Guillaume, superbo frenatore di destrieri, e domatore dell'elefantessa Miss Baba, cui straordinariamente plaudiva la città del Tebro negli autunni 1851 e 1852³¹.

Sappiamo inoltre che i fratelli Guillaume possedevano settanta cavalli, di cui diciannove ammaestrati; un cervo (probabilmente utilizzato per le pantomime che simulavano la caccia molto in voga all'epoca), tre scimmie e un mandrillo, anch'essi ammaestrati. I cavalli più bravi e/o noti sono citati per nome e capacità: Monte

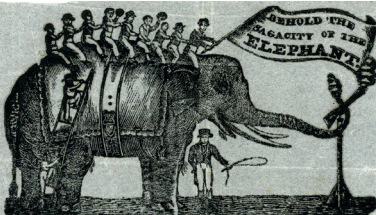
²⁸ «Elenco della Compagnia: primo artista di forza ed Ercole equestre membro dell'istituto di Belle Arti in Vienna Alessandro Price, Viennese; primo artista in grazia, equilibrista tanto a dorso nudo che con sella Giuseppe Venturelli, spagnolo; giocatore indiano e cinese Luigi Poretti, piemontese; Grottesco e saltatore sul cavallo a dorso nudo Luigi Tardini, modenese; altro grottesco sul cavallo a dorso nudo Pietro Milcker, Moro egiziano; Uomo tartaruga equestre Pasquale Benfinati, bolognese; Cavallerizzo e ballerino di grazia Antonio Scortajolo, napoletano; Cavallerizzo Natalino Guillaume; Atleta di prima forza Giuseppe Minelli bolognese; Cavallerizzo volteggiatore di prima forza Camillo Canevacci romano; Volteggiatore a dorso nudo Emilio Guillaume di Milano; altro giocatore indiano sul cavallo con sella Odoardo Fau, boemese; carattere buffo di Stenterello Luigi Smaglieri mantovano; pagliaccio ginnastico Secondo Toderi romano; giocoliere meccanico Francesco Masserini; mimici Giovanni Perrelli milanese Giuseppe Gillot ginevrino. Prima ballerina di grazia sul cavallo a dorso nudo Annetta Guillaume viennese; Cavallerizza volteggiatrice a dorso nudo Cristina price prussiana; Ballerina grottesca sul cavallo con sella Giovanna Scortajolo napoletana; ballerina di grazia sul cavallo con sella Emilia Masserini marsigliese; Piccola amorina Carolina Guillaume; cavallerizze pantomimiste Sofia Dupuy, Maria Andreace, Giuseppina Ponce; numero 26 cavalli effettivi tra i quali tre ammaestrati, più il cervo ammaestrato *Zephir*» («Programma giornaliero», V, Napoli, 2 dicembre 1842, n. 215).

²⁹ D. Bolognese, *Teatri. Circo Olimpico alle Fosse del Grano*, in «La Formica», I, Napoli, 30 dicembre 1843, n. 4, p. 48.

³⁰ Cfr. il testo anonimo *Storia dell'elefante, colla descrizione dell'elefantessa denominata Miss Baba di proprietà del sig. Marco Le Cerf*, s.i.t., 1800.

³¹ E. Calvi, *L'Augusteo (Il Teatro Corea)*, in «Nuova Antologia di Lettere, Scienze ed Arti», marzo-aprile 1908, n. 134, p. 109.

Fig. 1 Manifesto dell'Elefantessa Miss Baba di anni 17 dell'altezza di piedi 10 e di lunghezza 12 [1/2]. Archivio CEDAC (Verona) - Fondo Antonio Giarola.



ELEFANTESSA
MISS BABA
 DI ANNI 17
 DELL'ALTEZZA DI PIEDI 10 E DI LUNGHEZZA 12½

Monsieur Marc le Cerf si dà l'onore di partecipare a questo coltissimo pubblico l'arrivo di una *Elefantessa* di già conosciuta in questo Regno per nome *Miss Baba*.

La meraviglia che ha recato nelle città, che ha percorse, per la lezione che lo stesso *Le Cerf* ha data all'*Elefantessa*, le ha meritato a buon senno il nome di NON PLUS ULTRA in tutti gli Elefanti.

La medesima *Elefantessa Miss Baba* eseguisce al comando del suo padrone i seguenti giuochi:

1. Si abbassa onde far montare il padrone. 2. Alza un fazzoletto gittatolo e lo restituisce. 3. Farà lo stesso con due pezzi di moneta suonandoli nel rialzarli con la proboscide. 4. Si ribassa per far discendere il padrone. 5. Li fa vedere il piede. 6. Farà il falegname aprire una cassetta per prendere il martello, lo batte in terra e lo ripone nella detta cassetta chiudendola. 7. Con la proboscide suonerà la tromba. 8. Farà lo stesso con il flauto.	9. Caminerà sopra tre piedi. 10. Darà coggio di equilibrio alzando due piedi trasversalmente e viceversa. 11. Prenderà con la proboscide un pezzo di moneta dentro una secchia di acqua. 12. Si metterà a tavola suonando il campanello onde le si porta da mangiare, pranzarà e bevverà cavando dalla bottiglia il turaccio; indi pagherà con moneta datale dal padrone. 13. Si coricherà alzandosi ad un cenno del detto. 14. Sparerà una pistola. 15. Suonerà l'organetto.
--	---

Il suddetto M.^r *Le Cerf*, a richiesta, trasporterà dovunque la sua *Elefantessa* purchè gli venga offerto un giusto compenso.

Cristo, Marok, Vampiro, Tiger, Aly (cavallo arabo definito “ballerino”), Furia, cavalla turca saltatrice o Zio Tom (fig. 2)³².

È degli anni Cinquanta lo spostamento al Largo delle Pigne (l'attuale Piazza Cavour), dove il Grande Anfiteatro equestre Compagnia Guillaume è presente dal 1852³³. Gli spettacoli, nei quali le pantomime acquistano maggiore importanza e centralità, si danno di giorno e di sera, moltiplicando gli affari. Per quell'anno viene allestita *La battaglia e la presa di Costantina* divisa in cinque atti, con più di 200 figuranti e musica appositamente scritta.

In contemporanea alle Fosse del Grano, luogo d'elezione del Circo Guillaume

³² Cfr. *Politeama Fiorentino*, in «Lo Scaramuccia. Giornale-omnibus», I, 21 aprile 1854, n. 50, p. 4.

³³ «Variati esercizi equestri eseguiti dagli artisti Bussi, Davide Guillaume, Dallot, madamigella Clementina Verri, madama Emma Pusterla, Wittayne, Secchi e Petrei. I detti esercizi equestri saranno intermezzi di scene buffe e giuochi di cavalli ammaestrati. Si darà termine con la Grandiosa pantomima [...] *La Battaglia e la presa di Costantina fatta dall'armata Francese in Ottobre 1837*» («Programma giornaliero», XVI, Napoli, 27 marzo 1853, n. 1).

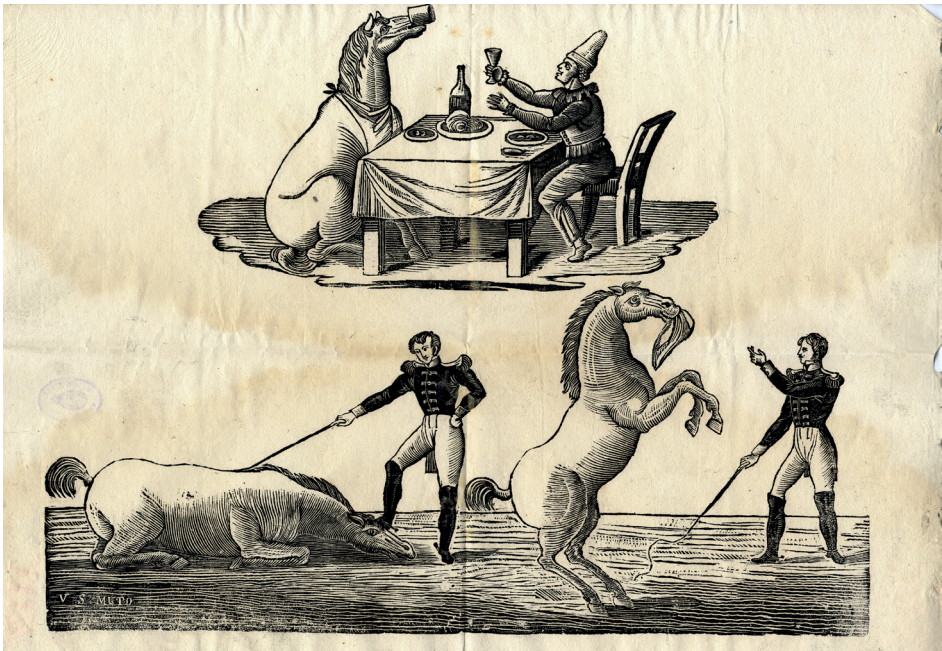


Fig. 2 Litografia relativa ai giochi effettuati dalla Compagnia di Luigi Guillaume. Bologna, Biblioteca dell'Archiginnasio, Fondo speciale Teatri e spettacoli, I.04.34.

negli anni precedenti, agisce un'altra compagnia equestre, quella di Francesco Pierantoni. La presenza dei due circhi in contemporanea suggerisce un breve confronto: il repertorio Pierantoni, stando ai «Programmi giornalieri», sembra più limitato e si basa su una sequenza di esercizi equestri acrobatici e un dramma finale in luogo della pantomima. La replica è solo serale, contro il doppio spettacolo diurno e pomeridiano dei Guillaume e, considerando una certa differenza strutturale dei due teatri, i prezzi dei biglietti migliori della compagnia Pierantoni risultano più bassi di quelli della *troupe* francese: se per il primo un palco di prima fila si acquista a 1,20 ducati, i palchi del Circo Guillaume sono venduti a ben 2 ducati. Differente il confronto tra i posti peggiori: mentre i terzi posti di Pierantoni sono prezzati 8 carlini, quelli del circo Guillaume, che sono addirittura in piedi, si vendono a 10 grane. Oltre al diverso repertorio vi è un diverso *target* a cui rivolgersi, notevolmente più ampio e variegato per i Guillaume. Questo fa del Circo Guillaume un vero e proprio fenomeno di massa, capace di attirare ogni sera migliaia di spettatori provenienti da ceti differenti, ma con un'attenzione particolare al pubblico popolare, che trova in questa forma di spettacolo un raro spazio di svago e meraviglia.

Anche il Largo delle Pigne non è luogo esclusivo dei Guillaume nonostante questi ultimi siano una presenza costante negli anni. Nel 1841, ad esempio, vi

troviamo l'anfiteatro ginnastico di Marco Averino³⁴, noto funambolo detto il primo Alcide d'Italia. La sua compagnia, anch'essa composta da numerosi membri della famiglia, oltre alle prodezze ginniche propone al pubblico partenopeo pantomime e quadri plastici³⁵. La presenza di diverse formazioni a Napoli fa pensare a un regime di semi-stabilità, che assicura ai Guillaume un oligopolio e delle piazze sempre a disposizione. Le differenti compagnie artistiche legate al nucleo familiare dei circensi di origine francese possono essere così attive in diverse piazze senza mai perdere la possibilità di esibirsi a Napoli, luogo certamente molto redditizio. Anche l'uso di cambiare spazio, seppure entro i confini cittadini, risponde a esigenze pratiche di disponibilità, ma anche di diversificazione del pubblico.

Il Teatro dei Guillaume al Largo delle Pigne è descritto come un padiglione destinato a durare nel tempo: «l'ampio locale, con copertura di zinco, con un palcoscenico capacissimo e magnifico, è uno stabilimento che fa onore alla nostra città»³⁶. Tuttavia non ebbe la lunga vita che i Guillaume si auguravano: nel 1855 fu colpito da un incendio³⁷.

Qualche anno dopo, nel 1857, ritroviamo la famiglia circense impiegare come luogo di spettacolo il Giardino d'Inverno della Villa Reale di Napoli, appena realizzato, non smettendo di dedicarsi anche alla costruzione di baracconi, per lo più lignei, atti a ospitare i sempre più richiesti e complessi numeri dei cavallerizzi.

In questi anni i Guillaume perfezionano le loro grandiose pantomime, messe in scena nell'anfiteatro alle Fosse del Grano, nel frattempo rinominato Circo Olimpico delle Due Sicilie, da quando l'anno precedente ha stanziato lì la compagnia equestre di Clementina Soullier. Costei, trovando Napoli sprovvista di un edificio per gli spettacoli di equitazione a seguito dell'incendio di quello al Largo delle Pigne, crea un grande Circo così descritto:

la sala è vasta, corredata di una spaziosa corona di gradinate e di palchi, di un vasto circo per gli esercizi degli artisti, cavallerizzi e volteggiatori, nonché di un grazioso palcoscenico su cui han luogo rappresentazione di commedie recitate da compagnie di commedianti scritturati ad alternare le loro recitazioni

³⁴ Elenco della Compagnia: Marco Averino, Francesco Natali, Camillo Averino, Domenico Averino, Giacomo Averino, Antonio Casali, Gaetano Averino, Eugenio Averino, Luigi Averino; Lucia Averino Mele, Adelaide Averino, Lucia Averino («Programma giornaliero», III, Napoli, 25 maggio 1840, n. 20).

³⁵ Cfr. A. Cervellati, *Questa sera grande spettacolo*, cit., pp. 148-149.

³⁶ C. De Ferraris, *Su' circhi olimpici*, in «L'Omnibus Pittoresco», X, Napoli, 15 gennaio 1853, n. 18, pp. 141-142.

³⁷ Il Direttore Giovanni Guillaume, conscio dei pericoli del mestiere, aveva assicurato l'attività. Ne sono testimonianza i rapporti della Compagnia di assicurazioni di Venezia conservati in ASN, *Tribunale del Commercio. Atti depositati*, 52, vol. 912.

ai giuochi equestri, o spettacolose pantomime eseguite dalla compagnia de' cavallerizzi³⁸.

Qui oltre agli spettacoli equestri e acrobatici cominciano a guadagnare importanza crescente anche le pantomime. Interessante analizzare il *Programma della spettacolosa pantomima Napoleone I in Egitto*³⁹, che riporta personaggi e interpreti, oltre alla trama divisa in atti. Vediamo come Davide si stesse specializzando nelle interpretazioni di questo genere (qui veste i panni del Colonnello Bernard), mentre il personaggio femminile di Fatima spetta all'abile amazzone Giuditta Guillaume⁴⁰. Si tratta di uno spettacolo a tema storico-militare molto scenografico, all'interno del quale si succedono battaglie simulate e ricostruzioni di eventi storici realmente accaduti, in questo caso l'attentato al generale Kléber durante la campagna d'Egitto. Oltre a questi elementi spiccano le presenze muliebri e danzanti. Inoltre, un ricercato uso di effetti speciali piuttosto nuovo per l'epoca si risolve in arditi cambi di scena e in un finale spettacolare di fuochi. La pantomima rispecchia l'impostazione tipica del circo equestre dell'Ottocento, che unisce discipline acrobatiche, teatro ed equitazione a elementi narrativi.

Nel 1860 Giovanni Guillaume richiede al Municipio il permesso di costruire un Circo Equestre ligneo al Largo Mercatello (attuale Piazza Dante) o, in alternativa, al Largo del Castello⁴¹. Il Decurionato, istituzione che amministra la città in questi anni, delibera invece per l'utilizzo dello spazio pubblico al Largo delle Pigne, già impiegato in precedenza per lo stesso scopo proprio da Guillaume, sotto pagamento di un diritto di portolania per l'occupazione del suolo. I proprietari delle case al Largo delle Pigne, però, scrivono all'Intendente della Provincia di Napoli preoccupati per la pericolosità dell'attività, che aveva già provocato diversi disagi qualche anno prima. I cittadini sperano in un riesame della decisione e ricordano i danni causati dall'incendio del circo, ma anche le scarse condizioni igieniche e le frequentazioni notturne del luogo. Il Decurionato, dopo aver analizzato le richieste, decide di far stabilire comunque il Circo equestre di Giovanni Guillaume al Largo delle Pigne, ma con alcune clausole relative alla pulizia dei luoghi e all'atten-

³⁸ *Principali edifizii della città di Napoli descritti da Vincenzo Corsi*, Napoli, Stabilimento tipografico-litografico dell'Ateneo, 1859, p. 316.

³⁹ *Programma della spettacolosa pantomima Napoleone I in Egitto alla battaglia delle piramidi ovvero la morte del generale Kleber*, Napoli, Tipografia S. Giuseppe, 1858 (ma l'indicazione sui repertori reca erroneamente 1838). La stampa è conservata a Napoli, Biblioteca Nazionale, sezione Lucchesi Palli.

⁴⁰ A Giuditta è dedicato il componimento in versi, pubblicato nel 1847, *Va, Silfide gentil!*, Bologna, Tipografia Governativa alla Volpe, conservato alla Biblioteca dell'Archiginnasio, *Omaggi poetici per attori, cantanti, ballerini e gente di teatro 1822-1865*.

⁴¹ L'incartamento relativo alla richiesta e ai successivi sviluppi è in ASN, Intendenza di Napoli, Terzo Versamento, Ex Divino amore, sottoserie *Teatri e spettacoli*, 1860, *Dimanda del Sig. Giovanni Guillaume per la costruzione di un Circo Equestre*.

zione agli edifici sacri adiacenti alla piazza. La documentazione rivela un aspetto non ancora emerso del lavoro circense: il delicato equilibrio tra l'impresa e il contesto cittadino, nonché tra le spese e gli oneri da dover sostenere. L'attività circense è un meccanismo oneroso e complesso, che la famiglia Guillaume è in grado di mantenere attivo per decenni grazie a consolidate competenze impresariali e a strategie operative ben pianificate.

Nel 1863, ad esempio, approfittando di un'interruzione delle rappresentazioni al Teatro San Carlo, i Guillaume raddoppiano il loro consueto pubblico. La notizia è riportata dall'«Arlecchino», che precisa come «questo buon popolo napoletano ha avuto la fortuna di sfogare un poco. È un anno che mediante i favori del prefetto Allegro e di Federico il grande! San Carlo sta chiuso a grande consolazione dei brigadieri. [...] Con questa chiusura potete immaginare la folla che corse a vedere l'apertura del circuito equestre di Monsieur Guillaume»⁴².

Oltre l'intrattenimento

Dalla sua inaugurazione il 13 novembre 1864 il Teatro Bellini diventa uno dei luoghi più vivaci della scena culturale cittadina, ospitando da subito le spettacolari esibizioni del Circo Guillaume. Questo accade in un momento storico particolarmente delicato: nel periodo postunitario Napoli attraversa una fase di profonda trasformazione, sospesa tra grandi speranze e cocenti disillusioni. In un clima tanto teso, il circo Guillaume affronta, tramite una serie di pantomime, argomenti di attualità, riuscendo a mescolare intrattenimento e riflessione e diventando un potente strumento per leggere e raccontare il presente. L'assetto del programma circense è tutto a favore delle pantomime, che narrano i fatti della storia recente tramite i consueti apparati spettacolari. La cosa non passa del tutto inosservata se l'anno successivo il quotidiano politico «L'Arca di Noè» descrive in questo modo l'impresa Guillaume:

È un covo di rompicolli / È un formicolio di rossi / È una caverna di amici del disordine.

Non vi meravigliate, non sogghignate, non ridete: i fratelli Davide e Giovanni Guillaume, la compagnia equestre e ginnastica dei fratelli Guillaume, gli esercizi equestri, ginnastici e mimici della compagnia de fratelli Guillaume costituiscono un formidabile, un terribile, uno spaventoso centro di opposizione all'attuale politica e ai suoi servi ai suoi lecca zampe ai suoi guatterai ai suoi sostenitori ai suoi alleati ai suoi confederati. Io non capisco, io non arrivo a comprendere, io non so capacitarmi come fino a oggi *D. Nicola*⁴³ non abbia

⁴² *Circo equestre*, in «Arlecchino», IV, Napoli, 5 dicembre 1863, n. 288, p. 1152. Dai «Programmi giornalieri» di quegli anni il Teatro S. Carlo risulta inattivo.

⁴³ Il riferimento è a Nicola Amore, allora questore di Napoli e direttore generale di polizia, noto per la sua lotta contro le sommosse antiunitarie e il brigantaggio.

fulminato i due fratelli Guillaume: il mio microscopico cervello non sa persuadersi come finora *D. Nicola* non abbia inviato sopra luogo un corpo d'armata di carabinieri e fatto ammanettare e spedire a fenestrelle queste due versiere rosse, questi due capitadini d'una compagnia che ciascuna sera, coi suoi spettacoli, fa più male alla Santa causa dell'ordine che non 12.000 rompicollo politici [...] Gli spettacoli che questi fratelli offrono al rispettabile pubblico e all'inclita guarnigione costituiscono la satira più pungente, il più sanguinoso epigramma, la più terribile caricatura, l'ironia più formidabile che si possa mai concepire e fare al sistema da te sorretto, agli uomini di questo sistema, idest ha tuoi fratelli e ha tuoi alti e bassi protettori in pagnotta⁴⁴.

Nel 1864 i nostri circensi sono di stanza ancora una volta al Giardino d'Inverno, dove le pantomime rappresentate uniscono azioni allegoriche con trasformazioni a vista e scene di argomento storico, come *Mazzeppa ovvero il trionfo del Cavallo Selvaggio*⁴⁵, ispirato alle imprese del soldato ucraino Ivan Mazepa o *Garibaldi a Varese*⁴⁶. Qui a interpretare Garibaldi è Davide Guillaume, che «fa bene assaje Zi-Peppe nuosto» e che appena comparso in scena «li strille songo arrivate a li sette cieie, e s'è ntiso pe tutte parte: Viva Garibaldi!»⁴⁷ o ancora mitologiche, come *L'Origine del diavolo zoppo, ovvero la discesa d'Ercole nell'Inferno*⁴⁸.

Negli anni Settanta il Circo si esibisce al neonato Teatro Politeama e si fa spazio un'altra generazione di artisti, figli di Davide: Francesco, Cesare e Adele, provetti cavallerizzi, diretti da Emilio, figlio di Luigi Secondo. A suggellarne la fama, tra il pubblico, ad assistere alle esibizioni equestri anche il re Vittorio Emanuele II⁴⁹. Il successo del Circo Guillaume continua ininterrotto, nonostante il quadro dei divertimenti a Napoli vada via via trasformandosi e ampliandosi nel corso degli anni. La città assiste a una crescente proliferazione di forme di svago alternative: in questi anni in Piazza Mercatello compare un Grande Museo Anatomico e al Largo delle Pigne un Teatro meccanico. Al Largo della Vittoria si esibisce invece un altro circo il *Great America Circus* di James Washington Myers⁵⁰, e nel 1872 il Teatro Politeama è occupato dalla Regia Compagnia Equestre di Gaetano Ciniselli⁵¹.

⁴⁴ Antropolis, *Il circo-teatro Bellini*, in «L'Arca di Noè», IV, 4 marzo 1865, n. 55, p. 220.

⁴⁵ *Gran circo olimpico al Giardino d'Inverno*, in «Lo nuovo Diavolo zuoppo e Pullecenella», I, Napoli, 17 febbraio 1864, n. 38, p. 36.

⁴⁶ *Triate de Napole*, in «Lo nuovo Diavolo zuoppo e Pullecenella», I, Napoli, 24 febbraio 1864, n. 16, p. 64.

⁴⁷ *Fatte de Napole. Garibaldi a Varese*, in «Lo nuovo Diavolo zuoppo e Pullecenella», I, Napoli, 1 marzo 1864, n. 22, p. 87.

⁴⁸ *Gran circo olimpico al Giardino d'Inverno*, in «Lo nuovo Diavolo zuoppo e Pullecenella», I, Napoli, 17 marzo 1864, n. 9, p. 152.

⁴⁹ «Il Pungolo», 12 dicembre 1872.

⁵⁰ Da «Programma giornaliero», XXXIII, Napoli, 17 dicembre 1870, n. 240 a «Programma giornaliero», XXXIV, Napoli, 30 aprile 1871, n. 23.

⁵¹ «Programma giornaliero», XXXIV, Napoli, 21 febbraio 1872, n. 310.

Queste presenze sporadiche non sembrano scalfire il successo della formazione di Emilio Guillaume⁵². I temi eversivi delle pantomime del “Carrettone”⁵³ (come viene affettuosamente chiamato dai napoletani) e la necessità di coinvolgimento del pubblico si muovono ancora su un confine sottile e fa scalpore la pantomima della *Breccia di Porta Pia*, portata in scena solo due anni dopo l’importante avvenimento storico. La messa in scena è tanto sentita dal pubblico che «al momento della lotta cioè dell’assalto della breccia, alcuni popolani si erano tanto animati che vi è mancato poco che non si frammischiassero alle truppe italiane per combattere i difensori di Porta Pia»⁵⁴. L’anonimo cronista de «Il Pungolo» chiosa: «Fu una vera dimostrazione anti-clericale – ed una dimostrazione assai favorevole per la cassetta del sig. Guillaume»⁵⁵. Negli anni successivi il Circo Guillaume sperimenta nuovi luoghi di spettacolo, come il Gran Padiglione Olimpico della Villa Nazionale, aperto dal 1875; nel frattempo Davide crea una *troupe* che, lo stesso anno, compie una *tournee* in America del Sud. Tra gli scritturati anche Gustave Fratellini, capostipite della famiglia Fratellini⁵⁶.

Nella Napoli ottocentesca⁵⁷, costellata di piccoli e medi luoghi adibiti allo spettacolo popolare, la presenza continuativa del Circo Guillaume si impone come un

⁵² La Compagnia equestre Emilio Guillaume risulta composta da: Maddalena Guillaume, Sara, Elisa e Costanza Palmer, Elisa Guerra, Amalia Filippuzzi, Costanza Hadwin, Margherita Hadwin, Elena Gauthier, Jeanne Blondeau, Elvira Prosperi, Elisa Mancini, Celestina Aldovrandi; Emilio Guillaume, Alfredo Palmer, Orazio Filippuzzi, Carlo Gauthier, i clown Giorgio e Beniamino Hadwin, Giuseppe Pinta, Eugenio Prosperi, Giorgio Palmer, Antonio Scortajoli, Michele Viganolt, Serafino Aldovrandi, Giovanni Lepicq, Enrico Guillaume di soli 5 anni (V. Tardini, *I teatri di Modena. Contributo alla storia del teatro in Italia*, 3 voll., 1899-1902; vol. II, *Il Teatro Aliprandi*, Modena, G.T. Vincenzi e nipoti, 1899, pp. 426-427).

⁵³ *Circo Olimpico Guillaume*, in «Lo Lampo. Giornale elettresco pe tutte», I, 18 agosto 1875, n. 6, p. 3.

⁵⁴ «Il Pungolo», 16 dicembre 1873.

⁵⁵ «Il Pungolo», 12 febbraio 1874.

⁵⁶ Cfr. T. Rémy, *I clown. Storia, vita e arte dei più grandi artisti della risata*, Roma, Robin Edizioni, 2006, p. 273. Sulla storia della famiglia, cfr. A. Fratellini, *Noi, i Fratellini*, cit.

⁵⁷ La stirpe Guillaume non interrompe il suo legame con le arti circensi neppure con il passaggio al nuovo secolo. Rodolfo Guillaume, figlio di Emilio e fratello di Cesare e Francesco, guida il circo di famiglia alle soglie del Novecento. La vocazione artistica si tramanda di generazione in generazione: Onorato, figlio di Francesco, diventa un acclamato acrobata e giocoliere, celebre per la sua abilità scenica e la versatilità delle sue esibizioni. Dal suo matrimonio con Itala Truzzi, anch’ella artista circense appartenente alla rinomata famiglia Truzzi, nascono Ferdinando e Natalino, che ereditano lo spirito teatrale dei genitori, ma lo declinano in una forma nuova: quella del cinema comico. Fin dai primi anni del Novecento entrambi si affermano come attori, contribuendo alla nascita di una comicità visiva fortemente influenzata dal linguaggio corporeo e dalle dinamiche clownesche tutte circensi. In particolare, Ferdinando, con i suoi personaggi Tontolini e Polidor, diviene una figura popolare del cinema muto e uno dei primi comici italiani a costruirsi un’identità riconoscibile sul grande schermo. Per un approfondimento sulle declinazioni in ambito cinematografico del personaggio di Polidor e sulla sua storia, cfr. M. Giusti, *Polidor e*

Fig. 3 Antonio Mancini, *A circus boy*, 1872, New York, The Metropolitan Museum of Arts, New York, USA, 2026. Image copyright The Metropolitan Museum of Art / Art Resource / Scala, Firenze, 2026©Foto Scala, Firenze.



fenomeno significativo, che merita una riflessione più ampia sulle forme di intrattenimento e sulla composizione del pubblico dell'epoca. In questo senso, il circo si configura come un crocevia di classi e linguaggi, uno spazio accessibile ma anche simbolicamente denso, dove si riflette la complessità sociale partenopea. La costanza della presenza dei Guillaume, dunque, non è solo una nota cronachistica: è un segnale di come il circo sia riuscito a ritagliarsi uno spazio stabile in una città in trasformazione, dialogando con le aspettative del suo pubblico e contribuendo alla costruzione di una cultura popolare urbana. La pista diviene una fucina di visioni collettive e personali, che stimola artisti del calibro di Antonio Mancini (1852-1930) e Vincenzo Gemito (1852-1929). È proprio Mancini a realizzare *Un ragazzo del circo* (1872, fig. 3)⁵⁸, dipinto in cui ad essere immortalato è forse proprio uno dei giovani Guillaume⁵⁹.

I Guillaume possiedono e gestiscono diverse imprese circensi, tuttavia, a differenza di molte compagnie che praticano un nomadismo costante, adottano una strategia inedita: mantenere una presenza semi-stabile a Napoli, dove restano per lunghi periodi, fungendo quasi da presidio all'interno della città. Questa scelta non è casuale ma risponde a precise logiche di mercato e visibilità. Napoli rimane uno dei centri culturali più vivaci della penisola. È una delle città più popolate d'Europa, possiede una solida tradizione teatrale e musicale, una vasta platea popolare affamata di intrattenimento e rappresenta quindi una piazza ambita e competitiva. In questo contesto, la decisione dei Guillaume di stabilire una base semi-fissa all'ombra del Vesuvio può essere letta come un'astuta strategia di consolidamento del legame con il territorio. Tale ricerca di stabilità appare come un tratto caratteristico dei Guillaume, opposto a quanto sta accadendo oltreoceano, dove il circo sta diventando sempre più mobile. La semi-permanenza consente di costruire una rete locale di relazioni, fondamentale in un'epoca in cui la promozione dello spettacolo viaggia attraverso il passaparola, i manifesti e la stampa. La capacità dei Guillaume di conquistare e fidelizzare masse così ampie di spettatori è il segno di un'intelligenza artistica e imprenditoriale acuta, in grado di interpretare e spesso anticipare i gusti del tempo, trasformando il circo da evento artistico a vero e proprio fenomeno sociale.

Polidor, Bologna, Edizioni Cineteca di Bologna, 2019 e E. Mosconi (a cura di), *L'oro di Polidor. Ferdinand Guillaume alla cineteca italiana*, Milano, Il Castoro, 2001.

⁵⁸ A. Mancini, *A circus boy*, 1872, New York, The Metropolitan Museum of Arts. Tra i soggetti più noti ispirati al mondo circense il più celebre dipinto dell'artista dal titolo *Il saltimbanco* (1877, Philadelphia Museum of Art).

⁵⁹ Il circo, in questo contesto, è inteso come spazio privilegiato in cui osservare la teatralità dell'esistenza e metafora dell'arte stessa. Un tema che precorre il mito tutto novecentesco dell'artista-saltimbanco come allegoria di una condizione esistenziale, per cui cfr. J. Starobinski, *Ritratto dell'artista da saltimbanco*, a cura di C. Bologna, Torino, Bollati Boringhieri, 1984.