

SAGGI

ANDREA GIOVANNI STRANGIO

SPETTACOLI DA PERDERE LA TESTA. CIARLATANERIA E ILLUSIONISMO NEL SECONDO CINQUECENTO

A partire dal Cinquecento, con l'affermarsi del fenomeno della ciarlataneria moderna, si diffuse in Italia e in Europa una eterogena categoria di cerretani – venditori-*performer* girovaghi – che, al commercio di svariati prodotti, quali cure e medicamenti dalle decantate virtù terapeutiche, affiancavano una dimensione marcatamente spettacolare.¹ Una storia nota. E però numerosi restano gli aspetti di tale complesso e sfaccettato fenomeno che meriterebbero ancora di essere messi in evidenza.

A fronte dell'ancora persistente immagine vulgata, non tutti i ciarlatani – figure talvolta *ai margini* ma non da tutti e indistintamente *emarginati* – si trovarono a dover o voler schivare il confronto con le autorità costituite, sfruttando le zone grigie tra il lecito e l'illecito, esercitando così il mestiere senza un regolare permesso. A partire dalla metà del XVI secolo, i provvedimenti dei diversi Stati italiani, di concerto con l'attività di controllo svolta dalle autorità mediche di volta in volta competenti (il Protomedicato, il Collegio dei Medici o l'Ufficio di Sanità), miravano più a regolare che a proibire le attività dei cerretani, a cui, su loro richiesta e dietro il pagamento di una tassa, veni-

1. Sul fenomeno, di lunga durata e di diffusione europea, oltre ai contributi più avanti citati, si vedano anzitutto: P. CAMPORESI, *Introduzione a Il libro dei vagabondi. Lo 'Speculum cerretanorum'* di Teseo Pini, 'Il vagabondo' di Rafaële Frianoro e altri testi di 'furanteria' (1973), a cura di P. C., Milano, Garzanti, 2003, pp. 1-168; G. COSMACINI, *Ciarlataneria e medicina. Cure, maschere, ciarle*, Milano, Raffaello Cortina, 1998; M.A. KATRITZKY, *Marketing Medicine: The Image of the Early Modern Mountebank*, «Renaissance Studies», xv, 2001, 2, pp. 121-153; D. GENTILCORE, *Medical Charlatanism in Early Modern Italy*, New York, Oxford University Press, 2006; M.A. KATRITZKY, *Women, Medicine and Theatre, 1500-1750. Literary Mountebanks and Performing Quacks* (2007), London-New York, Routledge, 2016; R. TESSARI, *Allettamenti meravigliosi. Immaginario e spettacoli dei ciarlatani*, Milano-Udine, Mimesis, 2018; *Théâtre et charlatans dans l'Europe moderne*, sous la direction de B. DHRAÏEF, É. NIÈGREL et J. RUIMI, Paris, Presses Sorbonne Nouvelle, 2018; M. LETA, *Le trompeur trompé. Représentations littéraires des charlatans à la Renaissance*, Paris, Les Belles Lettres, 2023.

vano concesse temporanee licenze, che davano loro il diritto di esercitare il mestiere – seppur da alcuni denigrato – legalmente, disciplinando i tempi e i luoghi urbani in cui era consentito esibirsi e le tipologie di merci lecitamente commerciabili.² Mercanzie che, è bene sottolinearlo, non comprendevano unicamente rimedi dalle vere o presunte proprietà curative, ma anche articoli a stampa da loro stessi pubblicati.³ Fra questi figurano *fogli volanti*,⁴ piccole *raccolte di secreti* – spesso «libretti tascabili, che consistevano in una sola segnatura ripiegata in ottavo, [...] stampati e distribuiti per qualche *soldo*» –⁵ comprendenti indicazioni terapeutiche o di impiego domestico e, ancora, *libretti di mano* contenenti, oltre a ricette mediche, credenze e pratiche di magia naturale, la succinta spiegazione di alcuni giochi di prestigio e di destrezza.⁶ Occorrenza quest’ultima che ci offre lo spunto per entrare nel vivo della questione.

2. Cfr. A. CORSINI, *Medici ciarlatani e ciarlatani medici*, Bologna, Zanichelli, 1922, pp. 61–74; P. GAMBACCINI, *I mercanti della salute. Le segrete virtù dell’imbroglio in medicina*, Firenze, Le Lettere, 2000, pp. 27–44; TESSARI, *Allettamenti meravigliosi*, cit., pp. 92 ss.; e, soprattutto, gli studi di D. GENTILCORE, ‘Charlatans, Mountebanks and Other Similar People’: *The Regulation and Role of Itinerant Practitioners in Early Modern Italy*, «Social History», xx, 1995, 3, pp. 297–314; Id., *Medical Charlatanism in Early Modern Italy*, cit.; Id., *Malattia e guarigione* (2008), Nardò, Edizioni Controluce, 2013, pp. 37–38, 79–93; Id., «Con trattenimenti e buffoniane». *Ciarlatani, protomedici e le origini di un gruppo professionale*, in *Interpretare e curare. Medicina e salute nel Rinascimento*, a cura di M. CONFORTI, A. CARLINO e A. CLERICUZIO, Roma, Carocci, 2013, pp. 189–209: 198–209.

3. Sul precoce ingresso dei ciarlatani nella cultura tipografica cfr. P. CAMPORESI, *La miniera del mondo. Artieri inventori impostori*, Milano, Il Saggiatore, 1990, pp. 296 e ss.; TESSARI, *Allettamenti meravigliosi*, cit., pp. 106–112; R. SALZBERG, *La lira, la penna e la stampa: cantastorie ed editoria popolare nella Venezia del Cinquecento* (2008), Milano, Edizioni CUSL, 2011; e, in partic., sugli opuscoli da loro venduti, W. EAMON, *La scienza e i segreti della Natura. I ‘libri di segreti’ nella cultura medievale e moderna* (1994), Genova, ECIG, 1999, pp. 350–369, 525–529.

4. Sulla diffusione, a partire dalla fine del Quattrocento, dei ‘fogli volanti’, cfr. D. GENTILCORE, *Il sapere ciarlatesco. Ciarlatani, ‘fogli volanti’ e medicina nell’Italia moderna*, in *Saperi a confronto nell’Europa dei secoli XIII–XIX*, a cura di M.P. PAOLI, Pisa, Edizioni della Normale, 2009, pp. 375–393.

5. EAMON, *La scienza e i segreti della Natura*, cit., pp. 349, 356. Sulle raccolte di secreti, cfr. anche GAMBACCINI, *I mercanti della salute*, cit., pp. 168–173.

6. In proposito si vedano, almeno, F. PRATESI, *Giochi di carte e di mano*, «L’Esopo», 1991, 50, pp. 67–76; L. NADIN, *Carte da gioco e letteratura tra Quattrocento e Ottocento*, Lucca, Maria Pacini Fazzi, 1997, pp. 125–157; e, soprattutto, G. CRIMI, *Illusionismo e magia naturale nel Cinquecento. L’‘Opera nuova’ di Joan Dalmao*, Roma, Aracne, 2011, che offre la preziosa trascrizione di alcuni ‘libretti di mano’ stampati fra il XVI e il XVIII secolo. L’erudito studio – oltre a tracciare una panoramica di questo particolare tipo di editoria, «da vendere al termine delle esibizioni» (ivi, p. 18), e a offrire preziosi riferimenti bibliografici relativi alla storia della prestigiazione tra Quattro e Cinquecento – mette in luce rilevanti documenti sul prestigiatore spagnolo Joan Dalmao, allora celebre anche in Italia, che, muovendosi al seguito di Carlo V, aveva stupito anche gli spettatori di numerose corti europee (cfr. ivi, pp. 58–79).

In questa «certa sorte di spettacoli moderno trovato da varie specie di ceretani»,⁷ infatti, fra la diversificata e ampia gamma di competenze tecnico-performative di cui essi si facevano portatori, si distingue l'abilità da parte di alcuni ciarlatani di esibirsi in ingegnosi e sorprendenti giochi di prestigio.⁸ Nell'intento di restituire una maggiore comprensione e conoscenza del fenomeno, presentiamo qui alcuni risultati di una più ampia indagine in corso, volta a sondare contestualmente la storia, il repertorio, il peculiare sapere tecnico e la ricezione di quei cerretani che, nell'Italia del Cinquecento, alla vendita dei loro prodotti affiancavano – soprattutto in *funzione attrattiva* – meravigliosi numeri illusionistici. In particolare, ci soffermeremo sullo studio materiale di un caso specifico del loro repertorio, grazie al quale poter osservare ciò che essi effettivamente facevano quando si esibivano e, conseguentemente, cogliere le relazioni fra le strategie scenico-tecniche dei cerretani-prestigiatori che agivano e le emozioni e i fremiti degli spettatori che sperimentavano quello stupore. Un pubblico che – va rimarcato – non era niente affatto omogeneo e livellato, non solo di bassa estrazione, ma socialmente composito.⁹

Al tramonto del Cinquecento Lodovico Arrivabene, letterato e uomo di Chiesa mantovano, in un passo del suo *Il Magno Vitei* (1597) – un romanzo ‘esotico’ di ambientazione cinese – aveva così descritto la cerretanesca arte dei prestigi e censito alcune *mirabilia* a carattere illusionistico:

chi, di noi, veduto non hà di questi ciurmatori, ò ceretani, che ce gli vogliam nominare, à far cose, al parere di ogni huomo, che le vedeva, impossibili a farsi senza aiuto dei demoni? Pur nondimeno sappiamo simiglianti operationi da muovimento di mano velocissimo derivare, acquistato, con lungo essercitio, da persona di sottili avedi-

7. T. GARZONI, *Discorso CIV. De' formatori di spettacoli in genere, e de' ceretani o ciurmatori massime* (*La piazza universale di tutte le professioni del mondo*, 1585), in Id., *Opere*, a cura di P. CHERCHI, Ravenna, Longo, 1993, pp. 638-647: 638.

8. In proposito, mi permetto di rimandare a A. STRANGIO, *Sotto il mantello dell'invisibilità. 'Gian della Vigna' e la cerretanesca arte dei prestigi*, www.drammaturgia.it, 2024: <https://drammaturgia.fupress.net/saggi/saggio.php?id=8950> (ultimo accesso: 10 ottobre 2025).

9. Si pensi, e.g., a Garzoni che, affrescando un'ideale piazza del tardo Cinquecento gremita di cerretani, si era così espresso per descrivere il raduno di un eterogeneo pubblico verso uno dei tanti fuochi spettacolari: «il popolo s'appropinqua, la plebe s'urta, i gentiluomini si fanno innanzi» (GARZONI, *Discorso CIV*, cit., p. 643). E in un altro passo aveva catturato in questi termini le reazioni degli spettatori di differenti ceti sociali: «la nobiltà ride, la plebe sgrigna, il villano creppa, a veder tanti motivi di corpo, tante destrezze di mano» (ivi, p. 644). O, ancora, si considerino le parole del polemista Scipione Mercuri, il quale aveva denunciato che qualcuno fra il «volgo», a propria discolpa, avrebbe potuto dichiarare di assistere alle esibizioni dei ciarlatani: «perché vi veggo anco andar delle persone gravi, e letterate, e compro di quei suoi medicamenti, perché anco di quelli comprano i miei maggiori» (S. MERCURI, *De gli errori popolari d'Italia* [...], In Venetia, Appresso Gio. Battista Ciotti Senese, 1603, vol. I, p. 191v.).

menti fornita: Onde alla vista huom, di tal'arte, non punto esperto, direbbe, ch'essi, pane mangiando, farina sputassero secchissima. & quell'altro, bevendo vino, sarebbe giudicato da chiunque lo vedesse, che per la fronte, ò per la gola lo rigitasse. Altri mostrano altresì di sangue versar dal petto, od oglio, od altro liquore. Inghiottono anchora, non senza maraviglia, & spavento de' vedorli, acutissimi coltelli, & carboni accesi, in grandissima quantità; vomitando aghi, chiovi, danari, parecchie braccia di nastro, & frutti di ogni ragione.¹⁰

Sebbene il romanzo non si fondasse su nessuna base storica, ma mirasse piuttosto a produrre una realtà favolosa e stravagante nella mente dei lettori,¹¹ l'apparente bizzarria di questo passo – peraltro, recuperato da un brano dei *Dialogismi* xxx (1553) dell'umanista ferrarese Lilio Gregorio Giraldi –¹² porta con sé i riflessi storici del fenomeno spettacolare qui indagato, offrendo un catalogo di *performance* magiche alle quali, almeno dalla metà del XVI secolo, era senz'altro possibile assistere in numerose piazze e strade d'Italia. Di più: Arrivabene, traducendo e integrando Giraldi, aveva voluto rimarcare come quei meravigliosi giochi di prestigio fossero il risultato della destrezza dattilica e dell'acume dei cerretani-prestigiatori, frutto di un indispensabile e assiduo *training* – prerogativa certo non del solo Novecento e oltre.

Qui a interessarci è soprattutto il prosieguo del brano – stavolta di sua sola penna – in cui l'eruditissimo mantovano aveva narrato l'esecuzione di una prodigiosa decapitazione:

sullà piazza di Cambalù, [si era visto] uno di questi giuocatori à tagliar il capo ad un fanciullo, ch'egli haveva con esso seco; & à porre il busto in uno spiedo; &, arrostito, mangiarsene le natiche, & parte delle coscie: quindi, riempito il vano de' luoghi, d'onde egli haveva la carne levata via, di certa sua pasta di color simigliante alla carne; & tiratavi sopra una sottilissima carta, rassembrante la pelle del corpo humano; dato di piglio à certo suo oglio; unse con molta diligenza, tutte le parti offese nel corpo del fanciullo. Quindi presa la testa col medesimo oglio la unse per di sotto, ungendo il busto altresì: & messovi sopra il capo, in poco stante, il fanciullo fù rivotato alla vita: con tanto stupore de' circostanti, che furono costretti perciò ad alzare grandissime grida.¹³

10. L. ARRIVABENE, *Il Magno Vitei [...]*, Verona, Appresso Girolamo Discepolo, 1597, p. 303.

11. Cfr. S. CARANDO, *Arrivabene, Ludovico*, in *Dizionario biografico degli italiani*, Roma, Istituto della encyclopedie italiana, 1962, vol. 4, s.v.

12. Cfr. L.G. GIRALDI, *Lilii Gregorii Gyraldi Ferrarien. Suarum quarundam annotationum Dialogismi* xxx [...], Venetii, Apud Gualterum Scottum, 1553, p. 141.

13. ARRIVABENE, *Il Magno Vitei*, cit., p. 304.

Sono senz'altro molti i dettagli performativi narrati da attribuire alla fantasia romanzesca di Arrivabene piuttosto che a un legame diretto con la dimensione spettacolare dell'evento. Quella di Cambalù – l'allora Pechino – è certamente da intendersi come una piazza compiutamente immaginaria e immaginata. E tuttavia ci sono buone ragioni per credere che questo vagheggiamento letterario porti con sé gli echi storici di una magica esibizione che faceva realmente parte del repertorio spettacolare di alcuni cerretani-prestigiatori. A nutrire l'immaginazione di Arrivabene era stata, con ogni probabilità, la suggestione derivata dall'aver assistito in prima persona a una delle realizzazioni di questo numero illusionistico. In particolare, la notizia accertabile sul piano storico – come si vedrà dall'incrocio con altre fonti – è che un cerretano avesse tagliato «il capo ad un fanciullo, ch'egli haveva con esso seco», e che, dopo aver mostrato sia il busto sia la testa del ragazzo separati, fosse stato capace di saldarli nuovamente insieme «con tanto stupore de' circostanti».¹⁴

Tra le fonti pervenuteci, prezioso è il catalogo relativo ai giochi di prestigio dei *giocolatori*¹⁵ offerto da un noto passo del *De subtilitate* (1550), in cui Girolamo Cardano menziona *performer* capaci di produrre dal nulla liquidi e oggetti, di perforarsi parti del corpo senza farsi male, di incatenare fra loro anelli di metallo integri, di mutare a vista il contenuto delle pagine di un libello, di animare magicamente piccoli fantocci detti magatelli,¹⁶ soffermandosi, per l'appunto, anche su coloro che «Puerum sine capite, caput sine puer ostendunt, vivunt tamen omnia, & nihil detrimenti puer patitur interim».¹⁷

Alla preziosa traccia documentaria appuntata dal medico, filosofo e matematico pavese va abbinata una significativa postilla di Tomaso Garzoni a essa correlata. L'erudito canonico lateranense, infatti, nel suo *Serraglio degli stupori del mondo* (1613), edito postumo, aveva dedicato una cospicua parte del suo lavoro proprio alla discussione di quella «stuporosa, & senza dubbio desiderata da ogniuno [...] materia de' prestigij», capace di dare corpo a «infinite apparenze [...] tanto maravigliose, che gli animi restano attoniti à un certo modo,

14. Ibid.

15. Sul termine si legga, ad es., la definizione del verbo «GIOCARE» nella prima edizione del *Vocabolario degli accademici della Crusca* [...], Venezia, Appresso Giovanni Alberti, 1612, p. 386: «far giuochi, cioè mostrare con prestezza di mano, o altro, quel che non può farsi naturalmente, che si dicono, bagattelle, e giuochi, e bagattelliere, e *giocolator*, chi le fa» (corsivo mio).

16. Sui magatelli menzionati da Cardano, si veda STRANGIO, *Sotto il mantello dell'invisibilità*, cit.

17. G. CARDANO, *Hieronymi Cardani Mediolanensis medici De Subtilitate libri xxi* [...] (1550), Basileae, ex officina Petrina, 1560, p. 1124: «Mostrano un ragazzo senza testa, una testa senza fanciullo; tuttavia, sono entrambe le parti viventi e nel frattempo il ragazzo non riceve nessun danno». Quando non diversamente indicato le traduzioni sono mie.

e i sensi stupefatti à vederle, & rimirarle».¹⁸ E, trattando il «prestigio Giocolatorio, il qual s'esercita a guisa della Commedia, et da persone vili, come da Ceratani, et bagatteglieri, su le piazze, & su l'hosterie»,¹⁹ aveva citato dal *De subtilitate* proprio il passo relativo al repertorio illusionistico dei ciarlatani-prestigiatori, chiosando il frammento riguardante l'illusione della decapitazione in questi termini: «Et di quest'ultima isperienza del Cardano recitata fù mostrato a me l'artificio in Trevigi da uno di costoro il qual era Napolitano, di professione Saltatore bravo, & eccellente».²⁰ L'erudito di Bagnacavallo riferisce di aver avuto contatti ravvicinati con un saltimbanco napoletano che si esibiva a Treviso, il quale gli aveva fatto vedere il segreto «artificio» necessario per eseguire la magica decapitazione. Anche Garzoni, pertanto, postillando Cardano alla luce della sua esperienza personale, attesta con chiarezza la presenza di questo illusionistico numero d'attrazione.

Un'altra traccia figura in un trattato della metà del Cinquecento, scritto da Giovanni Andrea Gilio, un sacerdote originario di Fabriano.²¹ L'erudito ecclesiastico, elencando una serie di giochi dei «montaimbanca»-prestigiatori, «piacevoli» e «maravigliosi»,²² appuntava che

Era gli anni passati in Perugia uno da Ogubbio chiamato il Salciccia: il quale si faceva tirare uno stivale: e pareva che con quello gli fosse tirata via una coscia con la gamba: levava la berretta ad uno: e pareva, che con quella gli levasse la testa.²³

Gilio aveva documentato, seppure rapidamente, le abilità di un esperto illusionista eugubino, detto «il Salciccia», che meravigliava l'udienza cittadina di Perugia esibendo la realizzazione scenica di due apparenti, ma visivamente credibili, amputazioni: di una gamba e di una testa. La prima *performance* si può accostare a un numero riferito da Tommaso Campanella nel suo *Del senso delle cose e della magia*, precisamente nel capitolo dedicato ai «giuochi d'astuzia» dei «circolatori»:²⁴

18. T. GARZONI, *Il serraglio de gli stupori del mondo [...]*, In Venetia, Appresso Ambrosio, et Bartolomeo Dei, Fratelli, 1613, p. 224.

19. Ivi, p. 225.

20. Ivi, p. 228.

21. Su costui, si veda M. Di MONTE, *Gilio, Giovanni Andrea*, in *Dizionario biografico degli italiani*, cit., vol. 54 (2000), s.v.

22. *Trattato del reverendo M. Giovanni Andrea Gilio da Fabriano, de la emulatione, che il Demonio ha fatta a Dio [...] (1550)*, In Venetia, Appresso Francesco de' Franceschi, 1563, pp. 31r.-31v.

23. Ivi, p. 31v.

24. Cfr. T. CAMPANELLA, *Del senso delle cose e della magia* (1604), a cura di G. ERNST, Roma-Bari, Laterza, 2007, pp. 174-176.

Si fanno una gamba di paglia e la loro nascondono sotto la sedia, e si fan tirare lo stivale di quella gamba posticcia, e si distacca da loro con sangue che ci pongono in un budello, e tu tremi di stupore, e poi si ascondono (ché ciò fanno di sera al lume in luogo commodo) e mostran la gamba vera.²⁵

L'illusione registrata dal filosofo calabrese corrisponde esattamente a quella ricordata da Gilio. Ma, per nostra fortuna, Campanella aveva accennato anche al segreto *escamotage* necessario per realizzare quella fittizia mutilazione. Apprendiamo che i cerretani, i quali avevano quel numero nel loro repertorio, disponevano di un preciso apparato: una speciale sedia che permetteva loro di sedersi su di essa e, al contempo, di occultare al suo interno una gamba ripiegata. Eppure, il pubblico, nella parte iniziale di questa esibizione, vedeva un cerretano seduto e con entrambe le gambe in vista. Questo poiché una delle due gambe era «posticcia», ossia costituita da un'imbottitura «di paglia», al cui interno era stato approntato un «budello» contenente del «sangue».²⁶ E proprio grazie a quest'ultimo espediente quei prestigiatori potevano esibire oltre che un'apparente amputazione anche un simulato sanguinamento.

Dalla chiusa del passo pare, altresì, evincersi che l'esibizione si sarebbe conclusa con un risanamento. Nonostante il frammento sia ellittico, è possibile desumere che tali cerretani al termine della *performance* fossero in grado di far uscire furtivamente la gamba vera dallo scomparto segreto della sedia e, quindi, di mostrarsi nuovamente intatti agli spettatori. In proposito non c'è dato sapere di più, se non che l'esecuzione di quella attrazione era eseguita «di sera al lume» e in un «luogo commodo»,²⁷ cioè in una condizione priva di un'eccessiva illuminazione, che avrebbe facilitato il conseguimento dell'illusione.

Dobbiamo supporre che in tali circostanze, al fine di mantenere segreto il sistema impiegato, la persona deputata a svellere la gamba del ciarlatano non fosse un individuo qualsiasi preso a caso fra il pubblico bensì un assistente-compare, con cui i ciarlatani si esibivano abitualmente in coppia. E, parimenti, in riferimento al caso documentato da Gilio va ipotizzato che il Salsiccia fosse affiancato da un complice, probabilmente lo stesso che, dopo averlo aiutato a amputare e risanare la propria gamba – forse utilizzando il medesimo congegno illustrato da Campanella –, sarebbe stato a sua volta decapitato dallo stesso cerretano-leader.

25. Ivi, p. 175. Si segnala che la curatrice dell'edizione citata ha erroneamente interpretato il passo in questi termini: «Questi sedicenti maghi fingono di darsi fuoco a una gamba, ma in verità si tratta di una gamba posticcia» (G. ERNST, *Introduzione* a ivi, p. xvii).

26. Ivi, p. 175.

27. Ibid.

Tornando alla documentazione di cui disponiamo, l'illusione della decapitazione è rubricata fra gli effetti magici di piazza solistici o di coppia – molti dei quali abbiamo già incontrato – annotati dal teologo svizzero Ludwig Lavater nel suo *De spectris, lemuribus et magnis atque insolitis fragoribus* (1569):

Notum est oculorum aciem ita posse perstringi, ut omnino putemus aliquem gladium vorare, expuere pecuniam, carbones & alia: aliquem vesci pane, & expuere farinam: aliquem bibere vinum, quod postea ex fronte profluat: *unum alteri caput absindere, quod postea in suum locum restituat*, gallum gallinaceum trahere ingentem trabem, &c.²⁸

Come pure è attestata nel repertorio di alcuni cerretani italiani organizzati in *ensemble*: la compagnia del ciarlatano Zan Bragetta, che nel 1598 si esibiva ad Avignone con due attrici e quattro attori. Le notizie riguardanti le loro esibizioni si trovano nelle annotazioni diaristiche del medico svizzero Thomas Platter il Giovane, il quale, trovandosi in quella città fra l'ottobre e il dicembre del 1598, aveva assistito in più occasioni alle loro offerte performative e farmacologiche.²⁹ Proprio tra gli episodi documentati nel suo diario figura il ricordo della realizzazione di un'incredibile decapitazione:

Item on another occasion he [Zan Bragetta] hacked off the head of one of the actresses behind the curtain, which then he drew aside, and there stood the head on its own in a bowl on the bench, and both her arms hung down over the bench, so that one could see the stump at the neck very clearly. Anyone who didn't know how it was done would have accepted it as genuine, because of course there was no magic involved.³⁰

28. L. LAVATER, *De spectris, lemuribus et magnis atque insolitis fragoribus, variisque praesagitionibus* [...] (1569), Genevae, Anchora Crispiniana, 1570, pp. 22-23: «È noto che la vista può essere talmente abbagliata da farci credere pienamente che qualcuno inghiotta una spada, sputi denaro, carboni e altre cose; che qualcuno mangi pane e poi sputi farina; che un altro beva vino, che in seguito sgorga dalla fronte; *che uno tagli a un altro la testa, che poi rimette al suo posto*; che un gallo trascini una trave enorme, etc.» (corsivo mio). Sul passo, cfr. P. BUTTERWORTH, *Magic on the Early English Stage*, Cambridge, Cambridge University Press, 2005, pp. 150-151.

29. Cfr. TESSARI, *Allettamenti meravigliosi*, cit., pp. 126-128 e la nota successiva.

30. T. PLATTER D. J., *Beschreibung der Reisen durch Frankreich, Spanien, England und die Niederlande (1595-1600)*, hrsg. von R. KEISER, Basel-Stuttgart, Schwabe, 1968, p. 305, citato in traduzione inglese in M.A. KATRITSKY, *Travelers' Tales: Magic and Superstition on Early Modern European and London Stages*, in *Staging the Superstitions of Early Modern Europe*, ed. by V. THEILE e A.D. McCARTHY, Farnham-Burlington, Ashgate, 2013, pp. 217-238: 219: «Inoltre, in un'altra occasione, [Zan Bragetta] aveva tagliato la testa di una delle attrici dietro il sipario, che poi scostò, e là c'era la testa da sola in una ciotola sul banco, ed entrambe le braccia pendevano dal banco, così che tutti potessero vedere molto chiaramente il moncone del collo. Chiunque non sapesse come era stato fatto lo avrebbe accettato come autentico, poiché ovviamente non c'era nessuna magia».

Zan Bragetta aveva decollato una attrice dietro a un sipario, al di là del quale, una volta scostato, Platter e gli altri spettatori avevano potuto scorgere un banco sul quale giacevano separati la testa della donna dentro una ciotola e il corpo della stessa senza capo. In questo caso, la decapitazione vera e propria era stata realizzata fuori scena. Agli spettatori, pertanto, era stata mostrata una specie di *quadro fisso*, precedentemente allestito dietro al sipario.

Come ha giustamente accennato M.A. Katritzky,³¹ l'artificio necessario per eseguire esattamente l'illusione della decapitazione documentata da Platter è stato descritto dall'inglese Reginald Scot,³² «che, direttamente ispirato dai filosofi italiani, fu in Inghilterra uno dei primi avversari della credenza nella stregoneria».³³ L'erudito scrittore e uomo di legge aveva dedicato una porzione del suo *The discoverie of witchcraft* (1584) alla descrizione di alcuni espedienti illusionistici usati dai giocolatori dell'epoca,³⁴ e fra questi aveva censito proprio il sistema «To cut off ones head, and to laie it in a platter, &c: which the iugglers call the decollation of Iohn Baptist», spiegando che,

To shew a most notable execution by this art [art of juggling], you must cause a boord, a cloth, and a platter to be purposelie made, and in each of them holes fit for a boies necke. The boord must be made of two planks, the longer and broader the better: there must be left within halfe a yard of the end of each planke halfe a hole; so as both planks being thrust together, there may remaine two holes, like to the holes in a paire of stocks: there must be made likewise a hole in the tablecloth or carpet. A platter also must be set directlie over or upon one of them, having a hole in the midle thereof, of the like quantitie, and also a péece cut out of the same, so big as his necke, through which his head may be conveied into the middest of the platter: and then sitting or knéeling under the boord, let the head onlie remaine upon the boord in the same. Then (to make the sight more dredfull) put a little brimstone into a chafing dish of coles, setting it before the head of the boie, who must gaspe two or thrée times, so as the smoke enter a little into his nostrils and mouth (which is not unholosome) and the head presentlie will appeare starke dead; if the boie set his countenance accordingle: and if a little bloud be sprinkled on his face, the sight will be the stranger. This is commonlie practised with a boie instructed for that purpose, who being familiar and conversant with the companie, may be knowne as well by his face, as by his apparell. In the other end of the table, where the like hole is made, an other boie of the

31. Cfr. ivi, p. 222.

32. Su Scot, si veda, almeno, S. LEE, *Scot, Reginald*, in *Dictionary of National Biography*, ed. by S. L., London, Smith, Elder, & CO., 1897, vol. 11, pp. 63–65.

33. M. BLOCH, *I re taumaturghi. Studi sul carattere sovrannaturale attribuito alla potenza dei re particolarmente in Francia e in Inghilterra* (1929), prefazione di J. LE GOFF, Torino, Einaudi, 2016, p. 260.

34. Cfr. R. SCOT, *The discoverie of witchcraft* [...], London, H.[enry] Denham for W.[illiam] Brome, 1584, pp. 321–352.

bignesse of the knowne boie must be placed, having upon him his usuall apparell: he must leane or lie upon the boord, and must put his head under the boord through the said hole, so as his bodie shall séeme to lie on the one end of the boord, and his head shall lie in a platter on the other end. ¶ There are other things which might be performed in this action, the more to astonish the beholders, which because they offer long descriptions, I omit: as to put about his necke a little dough kneeded with bullocks bloud, which being cold will appeare like dead flesh; & being pricked with a sharpe round hollow quill, will bléed, and séeme verie strange, &c. ¶ Manie rules are to be observed herein, as to have the table cloth so long and wide as it may almost touch the ground. ¶ Not to suffer the companie to staie too long in the place, &c.³⁵

Per eseguire quella illusione – che, a detta di Scot, i giocolatori chiamavano «decollazione di Giovanni Battista»³⁶ era necessario disporre di due com-

35. Ivi, pp. 349–350: «*Tagliare la testa a qualcuno e metterla su un vassoio, etc.: ciò che i giocolatori chiamano la decollazione di Giovanni Battista.* / Per mostrare un'esecuzione degna di nota con questa arte [l'arte dei giocolatori], è necessario far realizzare appositamente una tavola, un telo e un vassoio, ciascuno dei quali dotato di fori che si adattano al collo di un ragazzo. La tavola deve essere composta da due assi, più lunghe e larghe possibile; a mezza iarda [45 cm ca.] dall'estremità di ciascuna asse deve essere praticato un foro, cosicché, unendo le due assi, rimangano due fori simili a quelli di una gogna; allo stesso modo deve essere praticato un foro nella tovaglia o nel tappeto. Un vassoio inoltre deve essere posto direttamente al di sopra di uno di essi [fori], con un foro al centro della stessa dimensione; dal vassoio deve anche essere tagliato via un pezzo tanto grande da permettere che il collo del ragazzo possa passare e che la sua testa resti nel mezzo del piatto. Successivamente, seduto o inginocchiato sotto il tavolo, si lasci che soltanto la testa rimanga sopra il tavolo nello stesso [piatto]. Poi (per rendere la vista più spaventosa) si metta un po' di zolfo in un piatto di carboni ardenti, ponendolo davanti alla testa del ragazzo, il quale dovrà ansimare due o tre volte, in modo che il fumo entri un po' nelle sue narici e nella sua bocca (il che non è nocivo) e la testa appaia subito come completamente morta, se il ragazzo assume un'espressione adeguata; e, se un po' di sangue viene spruzzato sul suo volto, lo spettacolo sarà ancora più sorprendente. / Questo è comunemente praticato con un ragazzo istruito a tale scopo, il quale, essendo conosciuto e attivo con la compagnia, può essere identificato sia dal suo volto che dal suo abbigliamento. All'altra estremità del tavolo, dove è stato fatto un foro identico, deve essere collocato un altro ragazzo della stessa corporatura del ragazzo conosciuto e vestito con il suo abbigliamento abituale. Questo ragazzo deve appoggiarsi o sdraiarsi sul tavolo e mettere la testa sotto il tavolo attraverso il suddetto foro, cosicché il suo corpo sembri giacere a un'estremità del tavolo e la sua testa su un vassoio all'altra estremità. Ci sono altre cose che potrebbero essere eseguite durante questo atto, per stupire ancora di più gli spettatori, che ometto perché richiedono lunghe descrizioni: come mettere intorno al suo collo un po' di farina impastata con il sangue di un giovane toro, che, una volta raffreddata, apparirà come carne morta; e che, se punta con una penna cava e appuntita, sanguinerà e sembrerà cosa molto sorprendente, etc. In questo [atto magico] devono essere osservate molte regole, come quella di avere una tovaglia tanto lunga e larga da toccare quasi terra. Non permettere al pubblico di restare troppo a lungo sul posto, etc.».

36. Denominazione che potrebbe rinviare alle rappresentazioni religiose basso-medievali. Potendo qui porre solo il problema, e guardandoci bene dal non cadere nel *mito delle origini*,

plici, due ragazzi della stessa corporatura, e di un tavolo sul piano del quale erano presenti due fori. Tali aperture dovevano essere tanto ampie da potersi adattare al collo dei due collaboratori. Il piano del tavolo, come si evince anche dall'illustrazione che correda il testo (fig. 1), era costituito da due assi, che gli conferivano un aspetto simile a una gogna. Il primo ragazzo, rimanendo nascosto sotto il tavolo, doveva far sporgere il proprio capo dal foro sul quale era stato sistemato un piatto anch'esso bucato. Il secondo assistente, invece, doveva sdraiarsi prono sul piano del tavolo e introdurre la propria testa all'interno dell'altro foro. Una lunga tovaglia, anch'essa forata in corrispondenza delle due aperture presenti sul tavolo, celava l'inganno, occultando il corpo di uno dei due complici alla vista degli spettatori. Per rendere l'illusione ancora più stupefacente, Scot aveva suggerito, ad esempio, di disporre un braciere davanti alla testa del ragazzo visibile e di spruzzargli del sangue in faccia; o, ancora, di cospargere il collo di uno degli assistenti con una mistura di farina e sangue di toro atta a simulare sanguinolenti lacerti.

Una spiegazione – sostanzialmente analoga a quella delineata da Scot – è presente anche in un breve trattato inglese interamente dedicato ai giochi di prestigio, *Hocus Pocus Junior* (1634), di un anonimo autore-prestigiatore londinese (fig. 2).³⁷ In entrambi i testi sono descritte le strategie esecutive per produrre e realizzare un'illusione *a quadro fisso* della decapitazione, mostrata

citeremo soltanto un esempio, relativo all'area italiana, che documenta una decapitazione condotta in verticale. In un trecentesco manoscritto miscellaneo è contenuta la *Lauda in decollatio[n]e Sancti Johannis Baptiste*, in cui la decapitazione del profeta è predisposta in termini visivamente spettacolari: «Santo Joanni Battista trage fore lo capo dalla finestra della carcere allo carnefice che li vole tagliare lo capo, e stenne lo cuollo; e taglialillo; e sparge sangue e acqua; e mette la testa nello piattello e daolo alla zitella, e portanollo allo convito dove stava lo Re» (citato in L. ALLEGRI, *Teatro e spettacolo nel Medioevo*, Roma-Bari, Laterza, 1988, p. 220). Una scena, come ha sottolineato Allegri, incentrata su «una evidente ricerca dell'effetto» (*ibid.*), rispetto al quale, pur potendo ipotizzare l'impiego di una testa posticcia e/o di un fantoccio, al momento non è dato sapere di più. Riguardo agli artifici scenici – che coinvolgono l'uso di interi manichini o di singole parti corporee posticce, quali mani e teste – impiegati nelle rappresentazioni religiose, tra il tardo medioevo e la prima età moderna, si veda BUTTERWORTH, *Magic on the Early English Stage*, cit., pp. 140 ss. che affronta anche le decapitazioni dei giocolatori (cfr. *ivi*, pp. 150-152). Sull'utilizzo da parte dei ciarlatani di elementi corporei contraffatti nell'esecuzione dell'illusione della decollazione ci soffermeremo più avanti.

37. Cfr. *Hocus Pocus Iunior. The Anatomie of Legerdemain [...] (1634)*, London, T.[homas] H.[arper] for R.[alph] M.[abb], 1635, ff. 17v.-18r. n.n. di cui si segnala la seguente trad. it.: *Hocus Pocus Iunior. Anatomia della Prestigiazione [...]*, a cura di M. BALLESI, Torino, s.e., 2012, pp. 41-43. In proposito, si veda BUTTERWORTH, *Magic on the Early English Stage*, cit., p. 152. Secondo Butterworth l'anonimo autore sarebbe stato il prestigiatore londinese William Vincent; cfr. *ivi*, pp. 20-24 e ID., *Hocus Pocus Junior: further confirmation of its author*, «Theatre Notebook», LXVIII, 2014, 3, pp. 130-135.

agli spettatori non nel suo farsi ma nel suo esito, quale attrazione precedentemente allestita in segreto, ad esempio dietro un sipario. Il sistema descritto da Scot era verosimilmente quello utilizzato dal Zan Bragetta visto da Platter, dai prestigiatori di cui aveva parlato Cardano, nonché dal saltimbanco napoletano incontrato da Garzoni, e di cui si trova traccia evidente anche in una *raffigurazione*³⁸ di Pieter Bruegel il Vecchio, parte della celebre incisione *La caduta del mago Ermogene* (1564) (fig. 3). E tuttavia Scot non ci informa riguardo ai differenti *escamotage* che, invece, sarebbero stati impiegati dal cerretano di Arrivabene, dal Salciccia ricordato da Gilio, e nel corso della *performance* registrata da Lavater.³⁹ Occorrenze che, come si è visto, documentano non una decapitazione preparata *behind the scene* ma *in fieri*, ossia un atto illusionistico esibito nel suo svolgersi.

Un metodo che getta luce al riguardo si trova nel trattato *A Candle in the Dark* (1655) del medico e letterato inglese Thomas Ady. Fervente sostenitore ed emulo dello scetticismo di Scot, aveva dedicato una parte del suo scritto allo svelamento di alcuni trucchi dei giocolatori. In particolare, in un noto passo,⁴⁰ aveva registrato l'esecuzione e la tecnica di una illusionistica decapitazione messa in atto da un prestigiatore spagnolo, un certo Borachio, che

layeth his Boy down upon the Table upon a Carpet, with his face downward commanding him to lye still, then he taketh a linnen cloth, and spreadeth it upon the Boys [...] and by slight of hand conveyeth under the cloth a Head with a face, limned so like his Boys Head and Face that it is not discerned from it; then hee draweth forth his Sword or Falchion, and seemeth to cut off his Boys head; but withall it is to be

38. Si tratta di una *raffigurazione* in quanto non direttamente connessa a uno specifico evento, ma che, alla luce di quanto si è visto, rinvia a una pratica senz'altro plausibile di *rappresentazione*. Sui concetti di *illustrazione*, *raffigurazione* e *rappresentazione* utili allo storico dello spettacolo per determinare ed esprimere la funzione di una fonte figurativa e, quindi, il suo indice di teatralità, cfr. R. GUARDENTI, *Teatro e iconografia: un dossier*, in *Sguardi sul teatro. Saggi di iconografia teatrale*, a cura di R. G., Roma, Bulzoni, 2008, pp. 19–110: 108–110; Id., *Teatro e arti figurative*, in *Il teatro e le arti. Un confronto fra linguaggi*, a cura di L. ALLEGRI, Roma, Carocci, 2017, pp. 43–92: 47–49. Sui temi e i problemi dell'iconografia teatrale, si veda Id., *In forma di quadro. Note di iconografia teatrale*, Imola, Cue press, 2020.

39. Alle decapitazioni qui discusse si potrebbero aggiungere anche quelle eseguite dal cinquecentesco illusionista spagnolo Joan Dalmao e dal prestigiatore di cui parla Francesco Maria Guaccio nel suo *Compendium maleficarum* (1608) – recuperando l'episodio dal *Tractatus de magis, beneficis et lamiis* (1591) del giurista tedesco Johann Georg Gödelmann –, su cui si veda CRIMI, *Illusionismo e magia naturale nel Cinquecento*, cit., pp. 69, 72.

40. Si vedano, ad. es., L.B. WRIGHT, *Juggling Tricks and Conjuryn on the English Stage before 1642*, «Modern Philology», xxiv, 1927, 3, pp. 269–284: 281–282, H.R. EVANS, *History of Conjuring and Magic from the Earliest Times to the End of the Eighteenth Century*, Kenton, William W. Durbin, 1930, pp. 28–29, KATRITZKY, *Travelers' Tales*, cit., p. 223, che menzionano anche Scot.

noted, That the confederating Boy putteth his head thorow a slit in the Carper, and thorow a hole in the Table made on purpose, yet unknown to the Spectators, and his Master also by slight of hand layeth to the Boys shoulder a peece of wood made concave at one end [...] and round at the other end like a mans neck with the head cut off, the concave end is hidden under the Boys shirt, and the other end appeareth to the company very dismal (being limbned over by the cunning Limbner) like a bloudy neck, so lively in shew that the very bone and marrow of the neck appeareth, insomuch that some Spectators have fainted at the sight hereof; then he taketh up the false Head aforesaid by the hair, and layeth it in a Charger at the feet of the Boy, leaving the bare bloudy neck to the view of the deluded beholders, some gazing upon the neck, some upon the head, which looketh gashful, some beholding the Corps tremble like a body new slain; [...] then he spreadeth his broad linnen cloth upon the Head and taketh it out of the Charger, and layeth it to the shoulders of the Corps, and by slight of hand conveyeth both the Head and the false neck into his Bagge, and the Boy raiseth up his Head from under the Table; then his Master taketh away the linnen cloth that was spread upon him, and saith, By the vertue of *Hocus pocus*, and *Fortunatus* his Night-cap, I wish thou mayest live again; then the Boy riseth up safe and well, to the admiration of the deluded beholders.⁴¹

Il sistema – oltre a un tavolo coperto da un tappeto ma stavolta equipaggiato soltanto da un foro – prevedeva l'utilizzo di un solo assistente, di un ampio panno di lino, di una spada o di un falcione, di una testa e un collo finti.

41. T. ADY, *A Candle in the Dark [...]*, London, Printed for Robert Ibbitson, 1655, pp. 38-39: «stese a faccia in giù il ragazzo sul tavolo sopra un tappeto, ordinandogli di stare fermo; poi prese un telo di lino e lo stese sul ragazzo [...] e con destrezza di mano mise sotto il telo una testa con un volto, dipinta in modo così simile alla testa e al volto del ragazzo da non poter essere distinta da esso; poi estrasse la sua spada o falcione e fece finta di tagliare la testa al ragazzo. Ma va notato che, nel frattempo, il ragazzo complice aveva infilato la propria testa in una fessura nel tappeto e in un foro nel tavolo fatti appositamente – di cui, tuttavia, gli spettatori erano all'oscuro – e che, altresì, il suo maestro con destrezza di mano aveva messo sulla spalla del ragazzo un pezzo di legno, concavo da un lato [...] e rotondo dall'altro, somigliante al collo di un uomo con la testa tagliata; l'estremità concava [del collo posticcio] è nascosta sotto la camicia del ragazzo, mentre l'altra appariva al pubblico in modo assai ripugnante (essendo stata preparata da un abile artigiano) come un collo insanguinato, così realistico nell'aspetto che apparivano persino le ossa e il midollo del collo, al punto che alcuni spettatori sono svenuti alla vista di ciò. In seguito, prese la suddetta testa posticcia per i capelli e la pose su un vassoio ai piedi del ragazzo, lasciando alla vista degli ingannati spettatori il collo nudo e insanguinato: alcuni fissavano il collo, altri la testa, che appariva orripilante, altri ancora osservavano il corpo tremare come quello di un uomo appena ucciso; [...] poi stese il suo ampio telo di lino sulla testa e la prese dal vassoio, la depose sulle spalle del corpo [decapitato] e con destrezza di mano mise sia la testa che il collo posticci nella sua borsa mentre il ragazzo faceva spuntare la propria testa da sotto il tavolo; allora il suo maestro tolse il telo di lino che era stato steso su di lui e esclamò: 'In virtù di *Hocus pocus* e *Fortunatus*, il suo berretto da notte, desidero che tu possa tornare in vita'; allora il ragazzo si alzò sano e salvo, tra lo stupore degli spettatori ingannati».

Il capo dell'assistente, disteso prono sul tavolo, veniva coperto con un telo, al di sotto del quale era stata nascostamente approntata una testa posticcia, che ritraeva fedelmente il volto del ragazzo. Sotto questa copertura, il ragazzo infilava la propria testa nel foro occultandola sotto il tavolo, mentre Borachio, accingendosi a simulare con la spada la decollazione, collocava sulle spalle del complice un posticcia collo reciso, apparentemente sanguinante. Una volta sollevato il telo, il prestigiatore ostentava la testa contraffatta tenendola afferata per i capelli, per poi deporla su un vassoio ai piedi del corpo ancora tremante. Per simulare il risanamento, l'illusionista copriva nuovamente la finta testa, la poneva sulle spalle del corpo – illusoriamente decapitato – e, sotto la copertura del tessuto di lino, si sbarazzava sia del collo che del capo artefatti, occultandoli con destrezza in una borsa, mentre l'assistente riposizionava la propria testa sul tavolo. Da ultimo, il ragazzo si rialzava illeso, tra lo stupore attonito del pubblico.

Il documento, seppur cronologicamente distante dai perimetri di questo studio, è illuminante, perché descrive un'illusione morfologicamente riferibile a quella di cui ci stiamo occupando, illustrando uno stratagemma, quasi certamente, assimilabile agli *escamotage* utilizzati dai cerretani-illusionisti italiani che, nella seconda metà del XVI secolo, esibivano una decapitazione non *a quadro fisso ma in fieri*. Dal brano si è appreso che, in questo caso, le sostituzioni, le sistemazioni e gli occultamenti venivano celati alla vista del pubblico grazie all'utilizzo di un panno di lino. Di tale copertura di stoffa, nelle fonti italiane, troviamo una traccia – laconica ma piuttosto eloquente – nel resoconto di Gilio, in cui il Salciccia fingeva di decapitare il suo assistente levandogli «la berretta».⁴² Si trattava, come è lecito supporre, di una sorta di cappuccio sufficientemente ampio da contenere al suo interno una testa posticcia e da consentire a quel cerretano di eseguire tutte le azioni necessarie per attuare quell'apparente decollazione utilizzando lo stratagemma delineato da Ady.

Un altro possibile metodo per realizzare questa attrazione come ‘processo’ – mostrando al pubblico l'atto della decollazione e il susseguente risanamento – si trova in un trattato del tardo Ottocento, *Magic: Stage Illusions and Scientific Diversions* (1897) di Albert Allis Hopkins, pertanto ancora una volta attribuibile solo congetturalmente al secondo Cinquecento. E tuttavia l'autore aveva dichiarato di rivelare ai lettori «the old-fashioned ‘defunct’ method of decapitation»:⁴³ spia⁴⁴ manifesta della descrizione di un metodo pubblicata so-

42. *Trattato del reverendo M. Giovanni Andrea Gilio da Fabriano, de la emulatione*, cit., p. 31v.

43. A.A. HOPKINS, *Magic: Stage Illusions and Scientific Diversions Including Trick Photography*, London, Sampson Low, Marston and Company, 1897, p. 48.

44. Con chiaro riferimento a C. GINZBURG, *Spie. Radici di un paradigma indiziario* (1979), in ID., *Miti, emblemi, spie. Morfologia e storia* (1986), Milano, Adelphi, 2023, pp. 157-201.

lo in consuntivo. Hopkins, dopo aver narrato come un grottesco Arlecchino decapitasse con un «huge knife»⁴⁵ un clown, per poi risanarlo, ne aveva così spiegato il procedimento (figg. 4-5):

As soon as the clown lies on the box and his head has been covered with the cloth, he passes his head through an invisible opening in the top of the box. An assistant inside of the box passes up the dummy head, which is an exact facsimile of the clown's head and face. This is seized by Harlequin, who makes such sport of it as he sees fit. When he places it by the side of the trunk, in reality he passes it through an opening in the top of the box to the assistant within, who substitutes his own head (which is painted to match the other two) in place of it. The other steps in the performance readily follow. The cloth which the harlequin always carries conceals all the sleight of hand, and the whole performance is a series of surprises.⁴⁶

Questo metodo prevedeva l'uso di una cassa con due fori e di due assistenti (similmente alla descrizione di Scot) e l'utilizzo di una testa posticcia, di un enorme coltello e di un telo (parimenti alla spiegazione di Ady). In breve, grazie a quell'equipaggiamento, non appena il prestigiatore copriva con il tessuto il capo del primo assistente sdraiato, il secondo complice gli passava dal foro sottostante il volto posticcio. Quest'ultimo doveva poi essere posizionato dall'illusionista sull'altro foro, dove, sempre sotto la copertura del panno, il secondo complice l'avrebbe sostituito con la sua testa vera. In tal modo, era possibile realizzare una simulata decapitazione *in fieri* di fronte allo sguardo degli spettatori e, al contempo, mostrare loro entrambe le parti del corpo viventi.⁴⁷ Infine, invertendo la procedura, se ne inscenava il risanamento.

Pur in assenza di prove, va rilevato che il metodo sopra esposto, costituendo di fatto un incrocio degli stratagemmi illustrati da Scot e da Ady, è morfologicamente e storicamente compatibile con le conoscenze illusionistiche già attestate nel Cinquecento. Tanto più che Hopkins affermava di divulgare la

45. HOPKINS, *Magic: Stage Illusions and Scientific Diversions*, cit., p. 48.

46. Ivi, pp. 49-50: «Il clown, non appena si sdrai sulla cassa e la sua testa è coperta [da Arlecchino] con il panno, fa passare la propria testa attraverso un'apertura invisibile nella parte superiore della cassa. Un assistente all'interno della cassa porge verso l'alto la testa finta, che è una copia esatta della testa e del viso del clown. Questa viene afferrata da Arlecchino, che se ne diverte a suo piacimento. Quando la posiziona accanto al corpo, in realtà la passa attraverso un'apertura nella parte superiore della cassa all'assistente che è all'interno, il quale sostituisce a essa la propria testa (truccata in modo da corrispondere alle altre due). Le altre fasi della performance seguono prontamente. Il telo che Arlecchino porta sempre con sé nasconde tutti i movimenti di destrezza, e l'intera esibizione è una serie di sorprese».

47. Si segnala che J. NICKELL, *Secrets of the Sideshows* (2005), Lexington, The University Press of Kentucky, 2008, pp. 275-277 ha erroneamente interpretato in tal senso anche la spiegazione fornita da Scot, assimilandola a quella riferita da Hopkins.

spiegazione di un sistema ai suoi tempi ormai desueto, ‘all’antica’; e dunque non è da escludere che fosse circolato anche in epoche precedenti, tramandato oralmente fra i segreti dell’arte.

Dall’indagine sui giochi di prestigio esibiti dai ciarlatani, e dall’illusionistico numero d’attrazione qui sondato, emerge con chiarezza che le *performance* di quegli attori dell’inganno non erano affatto istintive, spontanee e disorganizzate. Tutt’al contrario. Dalle fonti risulta che, grazie a una rigorosa abilità tecnica, a opportune strategie di depistaggio dell’attenzione e a un costante allenamento, i cerretani-prestigiatori erano in grado di illudere efficacemente sia la *percezione visiva* che l’*apprezzazione cognitiva* degli spettatori, offrendo loro eventi realmente sorprendenti e capaci di suscitare un’autentica meraviglia.

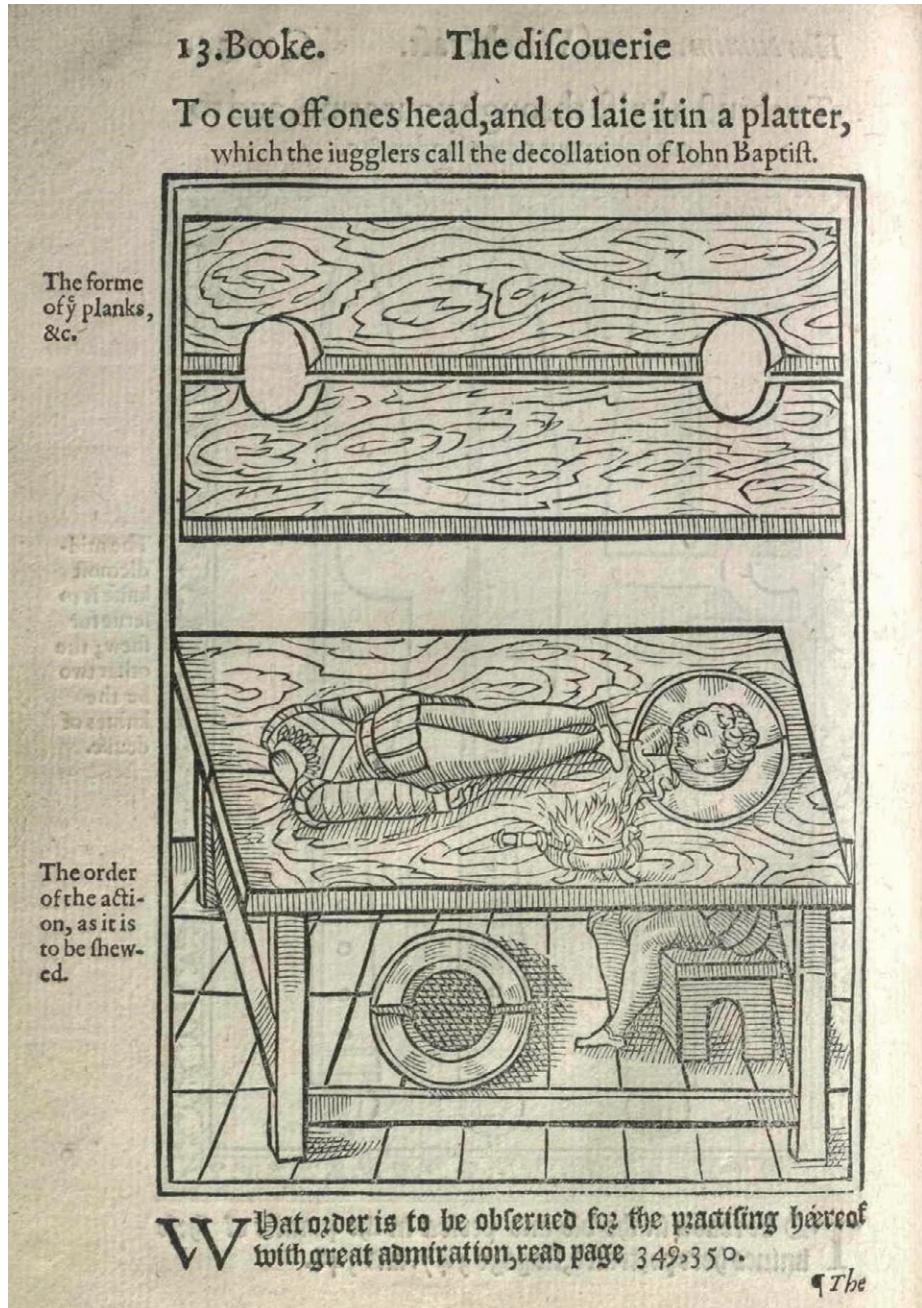


Fig. 1. Illustrazione dell'apparato per eseguire l'illusione della decapitazione, in R. SCOT, *The discoverie of witchcraft [...]*, London, H.[enry] Denham for W.[illiam] Brome, 1584, p. n.n. [ma dopo p. 352].

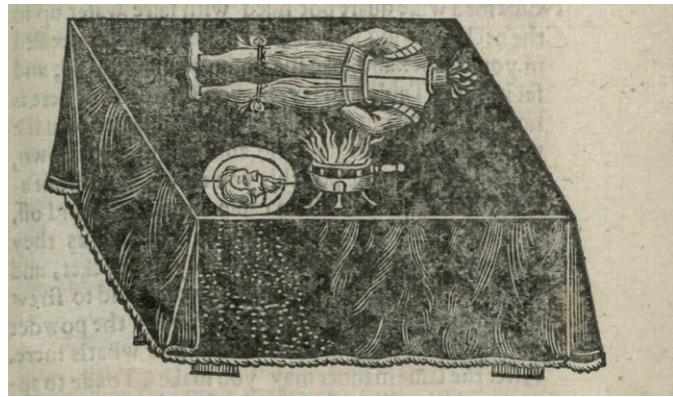


Fig. 2. Illustrazione dell'apparato per eseguire l'illusione della decapitazione, in *Hocus Pocus Iunior. The Anatomie of Legerdemain [...]* (1634), London, T.[homas] H.[arper] for R.[alph] M.[abb], 1635, f. 18r. n.n.



Fig. 3. Pieter Bruegel il Vecchio (dis.), Pieter van der Heyden (inc.), *La caduta del mago Ermogene*, particolare, 1565, incisione (Washington, National Gallery of Art).

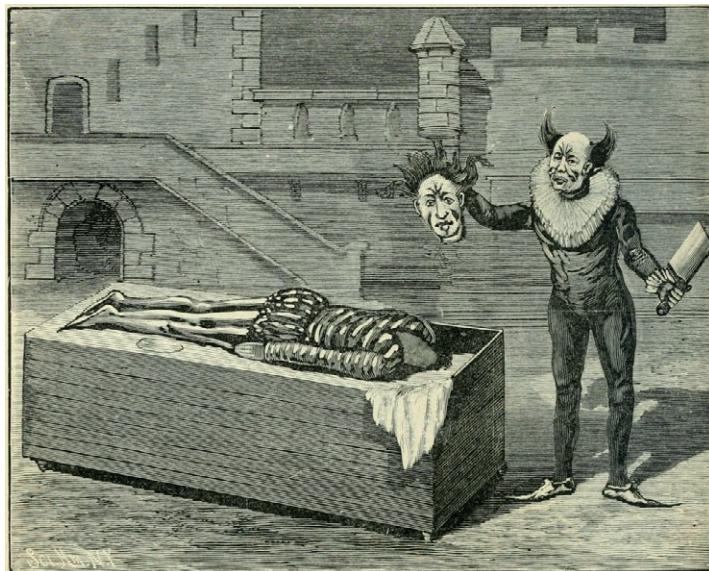


Fig. 4. Illustrazione dell'illusione della decapitazione, in A.A. HOPKINS, *Magic: Stage Illusions and Scientific Diversions Including Trick Photography*, London, Sampson Low, Marston and Company, 1897, p. 48.

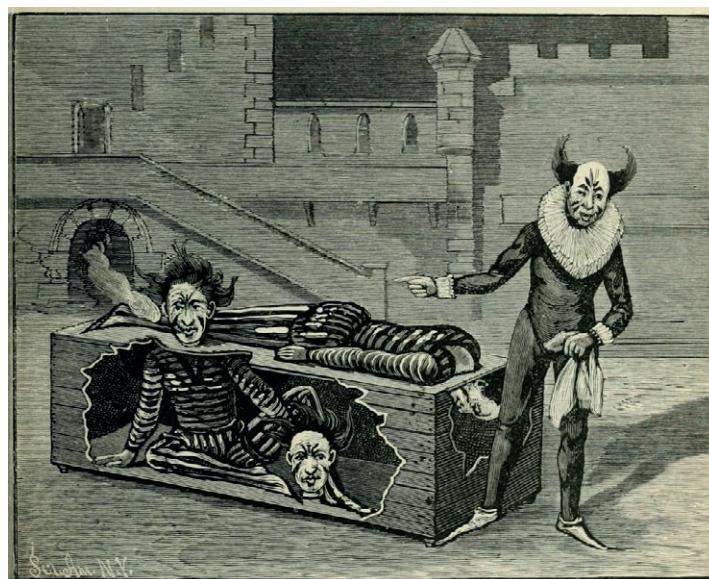


Fig. 5. Illustrazione dell'apparato per eseguire l'illusione della decapitazione, in A.A. HOPKINS, *Magic: Stage Illusions and Scientific Diversions Including Trick Photography*, London, Sampson Low, Marston and Company, 1897, p. 49.