

CULTURE TEATRALI

STUDI, INTERVENTI E SCRITTURE SULLO SPETTACOLO

10, primavera 2004

Direzione: Marco De Marinis

Redazione: Insegnamenti di Storia del Teatro e dello Spettacolo e Semiologia dello Spettacolo della Facoltà di Lettere e Filosofia dell'Università di Bologna (Dipartimento di Musica e Spettacolo, via Barberia 4, 40123 Bologna).

Comitato di redazione:

Georges Banu (Université de la Sorbonne, Paris III)

Josette Féral (Université du Québec à Montréal)

Raimondo Guarino (Università di Roma III)

Oswaldo Pellettieri (Universidad de Buenos Aires)

Arnaldo Picchi (Università di Bologna-DAMS)

Nicola Savarese (Università di Roma III)

La rivista esce anche grazie all'apporto volontario e gratuito di un gruppo di laureati e ricercatori in discipline teatrali presso il DAMS di Bologna. Attualmente fanno parte di questo **gruppo di lavoro**: Fabio Acca, Lucia Amara, Roberto Anedda, Francesca Bortoletti, Monica Cristini, Piersandra Di Matteo, Erica Faccioli, Elena Fanti, Tihana Maravić, Marta Porzio, Annalisa Sacchi, Dario Turrini.

Autorizzazione del Tribunale di Bologna n. 7374 del 6 novembre 2003

Direttore responsabile: Marco De Marinis

Il prezzo di ogni numero è di Euro 15,50 (IVA assolta). Abbonamento a due numeri Euro 25,82 (IVA assolta) da versare sul conto corrente postale n. 31378508 intestato a Carattere - Via Passarotti 9/a - 40128 Bologna.

Edizioni Carattere - Bologna

Editing: (rob.a) grafica - Bologna

Stampa: Cartografica Artigiana - Ferrara

S O M M A R I O

L'ARTE DEI COMICI **Omaggio a Isabella Andreini** **nel quarto centenario della morte (1604-2004)** a cura di Gerardo Guccini

- 7 Gerardo Guccini
Presentazione
- 11 Roberto Tessari
Il testo postumo. Strategie promozionali e letterarie degli attori professionisti
- 35 Paolo Russo
Modelli performativi intorno al Combattimento di Monteverdi
- 47 Paolo Fabbri
I comici all'opera: le competenze musicali dell'attore
- 55 Renzo Guardenti
Attrici in effigie
- 73 Cesare Molinari
Le porcellane dell'arte
- 85 Stefano Mazzoni
La vita di Isabella
- 107 Franco Vazzoler
La saggezza di Isabella
- 133 Gerardo Guccini
Gli Andreini e noi. Note intorno alla Pazzia d'Isabella. Vita e morte di comici Gelosi
- 153 *Iconografia*
- 171 Elena Bucci - Marco Sgrosso
La Pazzia di Isabella. Vita e morte di comici Gelosi
Drammaturgia dello spettacolo

Questo volume è stato pubblicato con un contributo dell'Università di Bologna

L'ARTE DEI COMICI
Omaggio a Isabella Andreini
nel quarto centenario della morte (1604-2004)
a cura di Gerardo Guccini

PRESENTAZIONE

Nel 1604, sulla via del ritorno verso l'Italia, Isabella Andreini morì a Lione, onorata e venerata come una santa laica da nobili, mercanti e religiosi. Nel 2004, ricorrendo il quarto centenario della scomparsa della celebre attrice, abbiamo voluto, il gruppo di lavoro del Centro teatrale "la Soffitta" (guidato da Marco De Marinis) ed io, dedicarle la seconda e la terza sezione del progetto "L'arte dei Comici. Invenzioni e pratiche di un teatro multimediale" (Laboratori DMS, Bologna, 26 gennaio-16 maggio 2004). Si tratta del "Seminario su Isabella Andreini" (7 maggio 2004), con interventi di Stefano Mazzoni e di Franco Vazzoler, e dello spettacolo *La pazzia di Isabella. Vita e morte di comici Gelosi* (15-16 maggio 2004), che Elena Bucci e Marco Sgrosso hanno scritto e rappresentato coniugando le ragioni della storiografia ai loro personali percorsi creativi. Pensavamo che la fama di Isabella Andreini, con Eleonora Duse, l'artista scenica più emblematica e importante della nostra storia teatrale, avrebbe sollevato anche in questa ricorrenza numerose iniziative, tanto più che, negli ultimi anni, si sta verificando, al livello degli studi, una vera e propria 'Andreini renaissance' continuamente arricchita da saggi monografici, riedizioni e contributi critici vari. Siamo dunque restati sorpresi nel vedere che il seminario e lo spettacolo non venivano affiancati da altre testimonianze pubbliche. Così, ci è parso opportuno rafforzare l'omaggio, riunendo sotto il segno d'Isabella tutti i riscontri editoriali del progetto dedicato a "L'arte dei Comici". Vale a dire gli Atti del Convegno "Fra poesia, suono, immagine: il teatro multimediale delle comiche compagnie" (26 gennaio 2004), con interventi di Roberto Tessari, Paolo Russo, Paolo Fabbri, Renzo Guardenti e Cesare Molinari; e, poi, i saggi realizzati in occasione del seminario e la drammaturgia dello spettacolo. Fra la seconda e la terza sezione, un mio contributo connette la zona storiografica del volume e quella drammaturgica.

Il progetto "L'arte dei Comici. Invenzioni e pratiche di un teatro multimediale" rivisita il fenomeno storico della Commedia dell'Arte evidenziandone quelle dinamiche combinatorie transitive, che più ricordano le contemporanee esperienze della multimedialità. Il fine di tale accostamento è rinnovare, con l'immissione di riferimenti non usurati, le modalità di approccio alla logica compositiva dei Comici dell'Arte, che, fin dalle loro prime apparizioni, hanno sperimentato le combinazioni fra suono, immagine e parlato, affinando una spettacolarità che, pur con le debite contestualizzazioni e correzioni di senso, possiamo considerare di tipo "multimediale".

In essa, infatti, la musica, il canto, l'affabulazione, la declamazione, la pantomima, la danza, la mimica e gli effettivi visuali prodotti dall'azione dell'attore, non si sommarono semplicemente per accumulo né venivano accordati secondo i dettami dei canoni rappresentativi di tipo "logocentrico" o "visivo", che disciplinavano gli allestimenti negli ambiti accademici e di corte; piuttosto, il loro comune sviluppo risultava da una continua e molteplice

pratica dell'interazione, che interessava ogni elemento teatrale: lo spettacolo nell'insieme, le sue singole scene e la formazione stessa degli attori, dove abilità riconducibili a categorie espressive riconosciute – come la danza, il canto, la declamazione – oppure ristrette a più mirati esercizi – l'abilità di imitare il verso degli animali, di parlare dialetti diversi, di fare la vecchia, di saltare, di danzare sulle uova, di gettarsi nel vuoto, di suonare strumenti inventati... – si combinavano in profili professionali infinitamente più screeziati e sfuggenti delle tipologie drammatiche che, pure, ne erano le componenti fondamentali (le parti serie e quelle buffe: di vecchi, di servi, di cortigiana, ruffiana e capitano).

Al passato, secondo l'indicazione di Fabrizio Cruciani, cui è dedicato il numero 7/8 di questa rivista (autunno 2002 - primavera 2003), ci si può riferire come a un "magazzino del nuovo"¹, dove figurano competenze, tecniche e saperi suscettibili di venire ripresi e modificati, ma – possiamo aggiungere – anche illuminati e chiariti dalle pratiche dell'innovazione, che, agendo per vie più o meno dirette sulla cultura personale degli storici (e, beninteso, dei lettori), allargano gli orizzonti percettivi degli studi consentendo di procedere a più ampi riscontri fra passato e presente.

Il fatto che il teatro novecentesco si sia sempre più interessato alla contaminazione fra i media fino a rientrare per zone e settori nel sistema delle "arti multimediali", stabilisce, dunque, un terreno d'indagine favorevole alla riscoperta dei casi di multimedialità storica, dei quali conviene sondare le specificità e il senso culturale.

Le forme del multimediale e le dinamiche compositive dei Comici presentano analogie facilmente riscontrabili; basta, infatti, emendare i concetti propri alle "arti multimediali" degli elementi strettamente tecnologici, per ricavare indicazioni aderenti alle differenziate realtà storiche della Commedia dell'Arte. Sia le prime che le seconde:

- dissolvono la funzione generativa dell'autore unico sostituendola con una "interazione fra gli artefici" che si intreccia ad altre forme di "interazione con il pubblico"²;
- fanno interagire i "linguaggi artistici" imprimendo a tale interazione il carattere d'una "trasformazione permanente"³;
- determinano "un trasferimento semantico dell'attenzione creativa dalla presentazione dell'oggetto artistico – l'opera – alla presentazione di un'azione, di un processo [...], mettendo in atto una *teatralizzazione dell'esperienza artistica*"⁴;
- realizzano ambienti e percorsi "dove il fruitore non ha più un ruolo passivo ma si immerge con tutti (o quasi) i sensi e interagisce percetti-

¹ Cfr. F. Cruciani, *Lo spazio del teatro*, Roma-Bari, Laterza, 1992, pp. 73-98.

² A. Balzola-A.M. Monteverdi, *Le arti multimediali digitali. Storia, tecniche, linguaggi, etiche ed estetiche delle arti del nuovo millennio*, Milano, Garzanti, 2004, p. 12.

³ *Ivi*, p. 10.

⁴ *Ivi*, p. 12.

vamente e operativamente”⁵.

Le analogie risultano nette, rendendo possibili più estese comparazioni dedicate alla pluralità del fare artistico, al ruolo attivo dello spettatore oppure alla condivisione ludica del processo, ma, dal punto di vista degli esiti conoscitivi, a quali concreti risultati, a quali acquisizioni ulteriori, può approdare questa lettura trasversale fra manifestazioni diverse di mondi culturali distanti?

In prospettiva, si profilano due tipologie d’indagine.

In primo luogo, la Commedia dell’Arte può rientrare nella genealogia delle “arti multimediali”. Posizione, questa, già implicita nel ruolo di precursori riconosciuto a registi come Craig, Mejerchol’d ed Ejzenštejn, che si erano a loro volta riferiti all’arte dei Comici. Mejerchol’d ricava dai documenti sulla Commedia dell’Arte i principi delle sue ricerche sull’attore. Ed Ejzenštejn, riprendendo le tematiche del maestro, proietta a sua volta “i metodi della ‘recitazione’ sul piano della ‘composizione dello spettacolo’”⁶.

Invece, per quanto riguarda le conoscenze storiche sulla Commedia dell’Arte, l’accostamento ai modelli della cultura multimediale può suscitare stimolanti raffronti, che spiazzino i consolidati cliché sul fenomeno. Come è stato ampiamente sostenuto, le dinamiche compositive dei Comici sono animate da invenzioni originali. Avvicinare loro un modello spettacolare ‘altro’ – come quello delle “arti multimediali” – significa, anche, svincolarle dal canonico raffronto col teatro di testo, che, pur non comprendendole al proprio interno, ne condiziona ugualmente la lettura.

Questa raccolta di saggi e la drammaturgia che la chiude, suggeriscono la possibilità di convogliare le acquisizioni intorno alle diverse specializzazioni e diramazioni dell’arte comica verso l’individuazione d’una civiltà teatrale ancora in gran parte oscura. A questo riguardo, il nostro volume, *L’arte dei Comici*, si distingue intenzionalmente dai criteri di coerenza interna di un precedente e importante contributo: gli Atti del Convegno *Commedia dell’Arte e spettacolo in musica tra Sei e Settecento* (Napoli, Centro di Musica Antica, 28-29 settembre 2001). Spiega Elena Sala Di Felice all’inizio della *Prefazione*:

La coerenza interna del libro è assicurata anzitutto – crediamo – dall’attenzione per la costante e irriducibile tensione tra testo letterario drammatico e testo spettacolare; tra fautori e detrattori del “tavolino” [...] particolarmente vivace nel periodo di trapasso dal trionfo delle “meraviglie” del Barocco al sopravvenire delle esigenze razionalizzatrici e moralistiche dell’Arcadia⁷.

Nel nostro caso, la tensione unificante il libro non corre fra polarità con-

⁵ *Ivi*, p. 13.

⁶ S. Ejzenštejn, *La regia. L’arte della messa in scena*, a cura di P. Montanari, Venezia, Marsilio, 1989, p. 331.

⁷ E. Sala Di Felice, *Prefazione*, in A. Lattanzi-P. Maione, *Commedia dell’Arte e spettacolo in musica tra Sei e Settecento*, Napoli, Editoriale Scientifica, 2003, p. XI.

trapposte e date per note (lo spettacolo e il dramma scritto), ma fluisce fra diverse trasposizioni di forme e tecniche espressive, che, passando dall'uno all'altro media (dal parlato al cantato, dal canto alla partitura, dal corpo all'incisione e alla ceramica, dalla mimica al ritratto), individuano nell'interazione fra i linguaggi artistici, da un lato, un'efficace veicolo di mutamento e, dall'altro, il principio fondamentale dell'arte dei Comici, essendo per l'appunto il comico un "sistema multimediale vivente", come qui lo definisce il musicologo Paolo Fabbri echeggiando sulla spinta del rinnovamento storiografico le visioni novecentesche di Mejerchol'd e Ejzenštejn.

G. G.

Roberto Tessari

IL TESTO POSTUMO

Strategie promozionali e letterarie degli attori professionisti

Flaminio Scala, nel 1618, delinea e dà alle stampe una compiuta e provocatoria poetica dell'arte scenica, tutta imperniata sulla funzione essenziale che in essa devono assumere le tecniche espressive del corpo. Secondo il comico, a teatro

ogni minimo gesto a tempo et affettuoso farà più effetto che tutta la filosofia d'Aristotile, o quanta retorica seppone Demostene e Cicerone. [...] E ciò avviene ancora in ogni altra cosa al senso sottoposta [...]; perché in effetto alle azzioni son più simili l'azzioni che le narrazioni, e le commedie nell'azzioni consistono propriamente et in sustanzia, e nelle narrazioni per accidente. Chi adunque vorrà azzioni imitare, con le azzioni più se gli appresserà che con le parole, nel genere comico. E considerisi ciò ne gl'amanti, che più da una lacrimuzza, da uno sguardo, da un bacio, per non dir più, e da simili coserelle vengano dal subietto amato tirati e mossi, che dalla persuasiva di qual si voglia gran filosofo morale, che con ben ordinata scrittura, perfetti concetti, ottima locuzione et esquisite parole e migliori ragioni esorti alla virtù, persuadendo a lasciar da canto la sensualità; perché i sensi da' sensi più agevolmente vengon mossi che dalle cose che sono in astratto, accostandosi sempre il simile volentieri al suo simile¹.

Rovesciando la logica che aveva dominato indiscussa lungo più d'un secolo di trattatistica accademica, Scala parla del "genere comico" rifiutandosi di concedere un qualsiasi privilegio alla pura concezione letteraria del testo, e alle regole formali che – secondo il classicismo cinquecentesco – avrebbero dovuto dominarne la composizione. Dalla sua prospettiva, il vero centro di gravità e l'autentico nucleo ispiratore del *realizzare commedie vitali* vanno individuati non nelle "cose" che – al pari delle norme poetiche studiate a tavolino – "sono in astratto", bensì solo nella viva esperienza del palco: là dove l'unica dominante è quella dell'"azione", ovvero *dell'evento in atto*. Si badi bene che, per quanto sia intensa la *vis* polemica che spinge l'attore a celebrare il "gesto" e a deprecare senza riserve i vacui trionfi della parola, qui non abbiamo certo a che fare con una idealistica ipervalutazione della mimica pura. Le "azzioni" di cui parla Scala, usando un termine senza dubbio ambiguo, sono, in realtà, *tutte* le possibili "coserelle" cui potrebbe ricorrere un "subietto amato": la lacrima, lo sguardo, il bacio. Ma *senza* escludere il sospiro, il vezzo verbale, una particolare intonazione della voce, la parola che si fa *suono*...

Il teatro deve essere lo spazio dove si manifesta l'arte per cui "i sensi da'

¹ F. Scala, *Prologo della comedia del Finto Marito*, in F. Marotti-G. Romei, *La Commedia dell'Arte e la società barocca. La professione del teatro*, Roma, Bulzoni, 1991, p. 61.

sensi [...] agevolmente vengono mossi”: dove ha luogo non già un qualche esercizio di più o meno stretta osservanza della *Poetica* di Aristotele, ma il dominio ineludibile del “gesto” (nonché della *parola in azione*) “a tempo et affettuoso”, dunque capace di suscitare ben calcolati “effetti” sullo spettatore. Depositario di *questa* arte può essere soltanto l’attore, e non qualcuno che si limiti a considerare la scena come pura eventualità fantasmatica verso cui proiettare velleitariamente un gioco compositivo autoconfinatosi *a priori* entro i limiti della letteratura:

Da questo avviene che molti gran litterati, e de’ migliori, per non aver pratica della scena, distendano commedie con bello stile, buoni concetti e graziosi discorsi e nobili invenzioni, ma queste poi, messe su la scena, restan fredde, perché, mancando dell’imitazione del proprio, con una insipidezza e languidezza mirabile, e talora con l’inverisimile, per non dir coll’impossibile, fanno stomacare altrui, né conseguiscono perciò il fine di dilettere, e meno del giovare; e non si gli porgendo però attenzione, si perde la memoria non che il frutto degl’auditori. Onde i buoni concetti si conoscano dagli effetti, e non da’ precetti, perché chi nega il senso (dicono quelli che sanno) ha bisogno di sentir l’effetto delle cose sensibili².

La vera e propria *rivoluzione copernicana a teatro* proposta da Flaminio Scala fa ruotare tutte le componenti della rappresentazione non più attorno al ‘pianeta immobile’ delle poetiche e delle pratiche di scrittura di ascendenza umanistica, bensì lungo una ellissi che ha il suo doppio fuoco nelle vive presenze e dell’attore e dello spettatore: unite l’una all’altra da quella linea che percorre la falsariga privilegiata delle “cose sensibili”, costringendo a sperimentare senza posa il delicato ambito delle corrispondenze tra il “gesto a tempo et affettuoso” e l’“effetto” che esso è in grado di realizzare sul pubblico. Da questa prospettiva, se non si perviene certo all’astratto ripudio del *testo* drammaturgico, viene comunque rivendicata con forza la necessità d’una radicale messa in discussione dei suoi statuti più accreditati: “Chi può sapere meglio i precetti dell’arte che i comici stessi? Che ogni giorno gli mettono in pratica esercitandola? E però gl’imparano dall’uso [...]. L’esperienza fa l’arte, perché molti atti reiterati fanno la regola, e se i precetti da essa si cavano, adunque da tali azzioni si viene a pigliar la vera norma, sì che il comico può dar regola a’ compositori di commedie, ma non già quegli a questi”³.

Le intrepide dichiarazioni polemiche del grande attore emergono dal contesto di un dialogo destinato a fungere da premessa programmatica alla pubblicazione d’una sua commedia regolare, *Il finto marito*. Flaminio Scala vi si autoritrae nelle vesti d’un anonimo Comico infastidito – poco prima che la rappresentazione abbia inizio – da un Forestiero tanto maleducato quanto pronto a disprezzare la “zannata” cui ritiene di dover assistere. Si comprende subito come costui sia un letterato pieno di boria, ideale erede secentesco di quei “poeti” che, circa settanta anni prima, il Lasca aveva visto con gioia co-

² *Ibidem*.

³ *Ivi*, pp. 59-60.

stretti da un qualche Zanni a dar “del cul, come si dice, in sul pietrone”. È disposto a riconoscere i meriti degli attori. Ma non può accettare che si consideri *arte* l’attività di chi – come l’autore del *Finto marito* – è abituato a comporre le sue creazioni drammaturgiche nella forma ‘incondita’ del semplice canovaccio, concepito per esprimere in sintesi il solo *soggetto* (e non i dialoghi) d’una trama drammatica:

COMICO. Troppo ci vuole a far maravigliare un par vostro, ch’al sentire tanto sa, o per lo meno se lo crede, stimandovi forse avere in voi l’idea de’ componimenti scenici [...]. Ma non mi negherete già che, dove lo Scala ha portati i suoi soggetti, sempre hanno dato gusto e son piaciuti.

FORESTIERO. È vero, ma perché? Perché egli ha cercato fargli apparire con le azzioni; e le buone compagnie de’ comici son quelle che, ben recitando, nobilitano i soggetti; ma quella composizione, poich’è solamente scritta sopra un foglio, s’ella non ha in sé l’arte del bene scrivere che l’accompagni, resta fredda e cade⁴.

Il contrasto, insomma, riguarda il diritto o meno del comico professionista ad essere riconosciuto – al di là della sua qualifica di più o meno valido *esecutore scenico* d’un testo – cittadino a pieno titolo di quella *res publica* degli intellettuali ‘autorizzati’ cui spetta il privilegio di stabilire e di applicare le “regole” d’ogni *creazione* poetica. Ma questa è soltanto la prima delle due battaglie che, tra la fine del Cinquecento e i primi trent’anni del Seicento, gli attori più impegnati e consapevoli sanno di dover combattere: o per imporre il riconoscimento della dignità artistica del loro lavoro, o (più modestamente) per non trovarsi confinati in una condizione di ignominiosa marginalità. Se i letterati non si mostrano certo molto disponibili ad accogliere tra le loro fila quanti si rivelerebbero, come afferma il Forestiero, tanto capaci di ‘ben recitare’ quanto inetti nel ‘bene scrivere’, le autorità religiose – e ne abbiamo visto i motivi – ostentano addirittura l’intenzione di rinserrare i comici nello spazio maledetto d’un microcosmo di ‘inciviltà’ e di ‘immoralità’ cui nessun cristiano degno di tal nome dovrebbe mai avvicinarsi.

Significativamente, *Il finto marito* è preceduto non da uno, ma da *due* prologhi. E, mentre nel primo Flaminio Scala si confronta con un Forestiero portavoce della cultura accademica, nel secondo si dispone a fare i conti con un altrettanto anonimo tutore dell’etica vigente:

FORESTIERO. [...] io non mi diletto di coteste vostre cenciaie.

COMICO. Cenciaie? Così chiamate lo specchio della vita umana, eh?

FORESTIERO. Così chiamo un’azione la quale insegna alle giovane oneste il modo di divenir vagabonde, sollieva i giovani a ingannare i padri con l’esempio, per scapestrarsi e scapigliarsi, ed avvezza i servitori a mettere in mezzo i padroni, e le serve a far la ruffiana⁵.

Su questo versante, l’attore non si dilunga – come aveva fatto nel primo

⁴ *Ivi*, p. 58.

⁵ F. Scala, *Prologo per recitare*, in F. Marotti-G. Romei, *La professione del teatro*, cit., p. 552.

prologo – a contestare con puntiglio tutte le pretese ragioni del suo interlocutore, né sembra interessato a sostenere con entusiasmo tesi eterodosse. Si limita a ri-formulare, in termini di convinta fermezza, il principio dell'assoluta neutralità morale del teatro: “No, no, Signor mio, quest'arte è cosa media, come sono tutte le cose umane sottoposte a gl'oppositi ed a' contrari, e non è biasimevole né lodevole per se stessa, ma sì bene per le azioni che in altri conseguentemente ne seguono dopo di lei; però in chi l'adopera, o con abuso o pur convenientemente, merita esser o lodata o biasimata; onde, avendo ella per sé il fine di giovare con l'esempio, il difetto non può mai esser suo, ma sì bene di chi mal se ne serve”⁶. Secondo quanto sottolinea Giovanna Romei⁷, “non è da escludere che il prologo “per recitare” sia, se non di altra mano, frutto di precise indicazioni del committente”. Siro Ferrone, del resto, ha ricostruito sulla scorta di inequivocabili documenti d'archivio la storia della realizzazione editoriale del *Finto marito*, dimostrando come il suo strutturarsi risponda tutto a precise indicazioni di don Giovanni de' Medici, che l'autore dovette accettare più per rispetto del suo nobile signore che non per convinzione personale⁸.

Resta comunque evidente che Flaminio Scala giudica secondaria (o, forse, addirittura pretestuosa) qualsiasi diatriba intorno alla liceità morale della professione da lui coltivata. Ritene inutile attardarsi sui possibili ‘effetti sociali’ d'una attività cui gli preme veder riconosciuta la qualifica, sì, di “cosa media”, ma in quanto posta sullo stesso piano *di tutte le altre arti* (e non solo di quelle che si esplicano a livello di mera produzione economica...). Alquanto diversa risulta essere la posizione testimoniata, dieci anni dopo, da un altro attore-scrittore del primo Seicento, il vercellese Niccolò Barbieri, il quale pone l'intero sviluppo de *La Supplica, Discorso Familiare [...] diretto a coloro che scrivendo o parlando trattano de' comici trascurando i meriti delle azioni virtuose* all'ombra d'una simile petizione di principio:

Ragionando della comedia, non intendo trattare del Poema diffinito da Orazio, Aristotile ed altri [...]; ma intendo parlare della mia professione, difendendola come saprò, mostrando a chi è mal informato dell'esser suo come non è né vile né scandalosa, come tali la dichiarano; pertanto sotto questa voce di comedia voglio sempre inferire l'arte in genere, qual rappresenta tanto comedie quanto tragedie, pastorali, tragicommedie, pescatorie ed altr'opere miste, atteso che noi rappresentiamo istorie e favole, intrecciando le cose serie fra le giocose, per non render nel corso d'una stagione sazieta né gusti, e far manchevole, co' gusti di coloro che n'ascoltano, l'utile nostro⁹.

⁶ *Ivi*, p. 553.

⁷ Nella nota introduttiva al *Prologo per recitare*, cit., p. 551.

⁸ Cfr. S. Ferrone, *Dalle parti “scannate” al testo scritto*, in “Paragone/Letteratura”, XXXIV (1983), n. 398, pp. 56-57; nonché *Arlecchino rapito. Sulla drammaturgia italiana all'inizio del Seicento*, in AA.VV., *Studi di Filologia e Critica offerti dagli allievi a Lanfranco Caretti*, Roma, Salerno ed., 1985, vol. I, pp. 23-25.

⁹ N. Barbieri, *La Supplica*, cit., p. 8. Ricordiamo che questo trattato di Barbieri, pubblicato a Venezia nel 1634, riordina e amplia materiali già dati alle stampe dall'autore nel 1628, sotto il titolo di *Discorso familiare intorno alle moderne comedie*.

Con accenti altrettanto netti di quelli usati da Flaminio Scala (e, forse, con intenzioni polemiche non meno risentite, ancorché accortamente sfumate), Barbieri – accingendosi all’impegnativa impresa di controbattere punto per punto le accuse dei moralisti contro il teatro cui egli appartiene – si rifiuta di prenderne in considerazione, sia pure in minima misura, le reali o eventuali *valenze estetiche*. Non intende discettare né delle “regole” relative alla commedia, né dimostrare che quanti amano definire “zannate” le scelte più abituali del suo repertorio hanno torto. Qui, a differenza di quanto avveniva nel primo prologo del *Finto marito*, non viene rivendicata la preminenza della pratica scenica sulla retorica del letterato, e neppure si accenna alla possibilità di valutare come ‘bellissime invenzioni’ i canovacci d’attore. Anzi, gli spettacoli di maschere e l’improvvisazione comica che li distingue risultano sbrigativamente catalogati sotto l’etichetta generica di “cose giocose”, mentre si sottolinea con forza la costante disponibilità dei professionisti teatrali ad allestire anche (se non soprattutto) qualsiasi variante ‘seria’ della drammaturgia d’autore. Ma, poiché elencando tragedie “ed altr’opere miste” si potrebbe correre il rischio di tornare a parlare di Orazio e di Aristotele, il discorso culmina col sottolineare provocatoriamente come neppure simili scelte debbano comportare il minimo dubbio circa l’assoluto *disinteresse estetico* dei comici: sono compiute non perché essi intendano intromettersi tra questioni di alta letteratura teatrale, ma solo in vista dell’*utile* che deriva loro dal proporre al pubblico una ricca e variata *diversificazione dell’offerta*.

L’intero orizzonte culturale della “gente sordida e mercenaria” è dunque da considerarsi ristretto, senza margini di fuga, entro i confini invalicabili d’una “professione” non ancora riconosciuta, ma degna di figurare accanto a quelle ormai da tempo accreditate: “il fine dei comici qual è? Certo che non è altro che dilettere e giovare per averne essi mercede da vivere”¹⁰. Si potrebbe obiettare che un simile mestiere si fonda su un fatuo mercato del divertimento, e che non poche abitudini comportamentali dei suoi adepti sembrano appartenere alla dimensione del gioco illusivo (se non a quella della capziosità fraudolenta), ma “se tutti fossero pittori, scultori, o d’altri esercizi simili, al mio conoscimento lontani dalla frode, vanità e trattenimento, molti si morirebbero di fame, poiché s’ogn’uno ha da vivere al mondo, vi vogliono diverse industrie a guadagnare il vitto, e basta che il guadagno sia lecito”¹¹. Deriva di qui il quadro d’una necessaria ‘convivenza pacifica’ tra i comici e tutte le *authoritates* sinora dimostratesi del tutto avverse a concedere loro pieno diritto di cittadinanza nella società civile. La nuova “professione” va accettata non in quanto i suoi prodotti possano esprimere qualità artistiche di altissimo livello, né perché coloro che la esercitano siano da considerarsi o modelli di virtù o creatori di alta cultura, ma sulla scorta d’un ragionamento che sappia valutare bene *gli interessi* di tutte le parti coinvolte nell’ormai irreversibile configurazione d’una vera e propria ‘industria del divertimento popolare’: “i comici non possono lasciar l’arte, poiché con tal professione campano e san-

¹⁰ *Ivi*, p. 23.

¹¹ *Ivi*, p. 12.

no da tanti teologi che, recitando coi dovuti termini, possono campare con tal esercizio; il popolo (parlo dello sfaccendato e dedito allo spasso) non lascia [...] di ricrearsi con la comedia e i superiori che hanno politica, non solamente la permettono, ma talvolta la ricercano, sapendo, non dico la consolazione che apporta all'uomo, ma il distoglimento di molti mali¹². Se Flaminio Scala, per accreditare culturalmente l'attore in quanto depositario ultimo della creatività teatrale, era incorso nel rischio d'una teoresi anti-aristotelica non dissimile da quella cara a Galilei, Niccolò Barbieri – nella sua intenzione di 'limitarsi' a perorare la causa della perfetta liceità d'una 'professione onesta' – finisce col valersi d'un machiavellismo commisurato alla spregiudicatezza politica dei gesuiti: il mercato del teatro appartiene alla sfera di quei bisogni sociali che occorre accettare come dati di fatto; i suoi prodotti, se confezionati "coi dovuti termini", possono risultare non pericolosi per i "teologi", e discretamente utili al principe sagace nello stornare con garbo e senza violenza i propri sudditi da ipotesi di riunioni pubbliche molto più insidiose delle innocue commedie degli Zanni¹³.

Nei diffusi sviluppi della *Supplica*, l'intento di percorrere tutti i possibili svincoli della più motivata 'auto-apologia d'attore' contro "quelli che scrivendo, o parlando trattano de' Comici trascurando i meriti delle azioni virtuose" viene a realizzarsi lungo la linea d'un inesausto proliferare di *exempla* edificanti, e di sottili disquisizioni intorno al principio d'una 'neutralità etica dell'arte' che dovrebbe essere garantita tanto in virtù del semplice *interesse professionale* degli attori quanto per merito dei valori etici coltivati dalla stragrande maggioranza di essi. Da un simile contesto, però, emergono con forza taluni spunti tematici più incisivi, la cui portata va ben oltre i limiti d'una strategia difensiva costretta a misurare le proprie mosse su quelle dei polemisti di parte ecclesiastica. È il caso della pagina in cui Barbieri s'impegna ad illustrare la *differenza essenziale* tra comico e buffone:

Qual è colui così sciocco che non sappia che differenza sia dall'essere al fingere? Il buffone è realmente buffone; ma il comico, che rappresenta la parte ridicola, finge il buffone [...]. La commedia è tutta finzione: taluno finge il vecchio e non avrà peli al mento e tal donna finge la fanciulla che averà fatto quattro e sei figliuoli. Sono tutte burle. Il comico è una cosa e il buffone è un'altra: buffone è colui che non ha virtù e che, per avere una natura pronta e sfacciata, vuol viver col mezzo di quella, o alla diritta o alla storta, o, se pur ha qualche poca virtù, la converte in buffoneria, motteggiando i difetti noiosi e ziancio delle persone gravi, dando occasione che siano dal volgo derisi; buffone è colui che sta col cappello in mano avanti del suo principe, che dice parole ingiuriose a' cavalieri, che scorre con motti pungenti nell'onore, che racconta casi non molto onesti, che per danari si fa talvolta rader tutto il capo, [...] che tranguggia candele di sevo intiere, che mangia sporcherie, [...] e in-

¹² *Ivi*, pp. 63-64.

¹³ Tornando a insistere su questo motivo, Barbieri pone in bocca a un innominato principe contemporaneo le seguenti parole: "Le comedie levano l'occasione de' molti mali e quando si recita io so dove è il popolo e che cosa fa e che cosa può fare stando colà rinchiuso a solazzo" (p. 64).

somma che si fa vigliaccamente maltrattare per ingordigia d'aver denari¹⁴.

È sullo sfondo di queste dure realtà, che va collocato e compreso il vibrante impegno di Barbieri a distinguere senza possibilità di equivoci – nel momento in cui urge puntualizzare i connotati specifici del mestiere d'attore – tra *essere* e *fingere*: tra inveterate abitudini a fruire di esibizionismi tesi a far leva sull'intenzionale con-fusione di gioco e vita; e nuovi orientamenti d'un mondo dello spettacolo ancora alla ricerca d'una propria definizione, ma comunque essenzialmente fondato sulla necessità che la scena risulti essere il luogo dove un *artifex* rappresenta una parte, dove l'effimera *factio* artificciata dal corpo vivo si dichiara (e pretende di essere riconosciuta) in quanto tale. Non a caso, *La Supplica* insiste ancora in altri termini sulla polemica nei confronti di chi pone sullo stesso piano comico e 'buffone':

Alcuni mostrano ove san Carlo Borromeo ha detto un non so che contro le comedie, ma non dicono che l'autore dice comedianti, mimi e buffoni, che, nel viluppo di questi essercizi, l'autore ha inteso parlare della schiuma o riasunto delle persone vili e non de' comici virtuosi: anche a dir corsari, ladri e assassini par che si dica uomini del diavolo, ma in tal viluppo non si rinchiude que' corsari illustri, che sgombrano il mare da' ladroni pirati e che s'oppongono a' nemici di nostra fede, ché vi è differenza da chi ha per arte il furto a chi ha per fine guerriero onore. Così vi sono comici tanto lontani dall'esercizio de' mimi e buffoni quanto da' corsari illustri a' pirati, e forse ancora il benedetto pastore non aveva piena cognizione dell'arte comica¹⁵.

Per alludere in sintesi al mondo entro il quale chi non ha "piena cognizione dell'arte comica" è solito inserire e confondere per ragioni di comodo tutti coloro che la professano, Barbieri evoca due volte il termine "viluppo". Comedianti, "mimi" e "buffoni" formano – agli occhi di chi ne depreca e disprezza gli "essercizi" – un plesso oscuro e magmatico di "persone" comunque "vili". È significativo, tuttavia, che neppure il "comico virtuoso" neghi, in fin dei conti, la reale esistenza d'un simile plesso. E che, anzi, faccia propria la logica categorizzante da cui scaturisce la sua valenza simbolica: accomunando e confondendo a sua volta – sotto le etichette tanto imprecise quanto infamanti di "mimi" e "buffoni" – un coacervo di "essercizi" non facilmente individuabili, ma non perciò da condannarsi *a priori* quali "schiuma" del diavolo. Come è sintomatico che egli, onde figurare in termini chiari l'assoluta necessità di distinguere nettamente "comedianti" autentici e pseudo-comedianti, scelga di evocare, a mo' di *exemplum* metaforico chiarificatore, il nesso antagonistico che dovrebbe unire e separare (secondo opinione comune) il *pirata* e il *corsaro*. La differenza tra questi due tipi di 'irregolari del mare' doveva essere ben chiara alla mente dei dotti ecclesiastici cui si rivolge l'impegno autoapologetico dell'attore. Ma sarebbe alquanto ingenuo credere che tanto lui quanto i suoi lettori d'elezione non sapessero che i

¹⁴ *Ivi*, pp. 24-25.

¹⁵ N. Barbieri, *La Supplica*, cit., p. 85.

‘virtuosi’ corsari altri non erano se non *pirati ‘pentiti’*: ex-banditi postisi, di propria volontà e per il proprio interesse, sotto le bandiere e della legge e di “nostra fede”.

Si sarebbe tentati di credere che, dietro al suggestivo gioco di retorica barocca qui proposto dal comico, si celi la piena consapevolezza – sua, e di quanti ne disprezzano il mestiere – della difficoltà di poter tracciare, ancora in pieno Seicento, troppo nitide linee di demarcazione entro il fluido ambito d’una spettacolarità dove antichi e nuovi specialismi si mescolano in interrelazioni quantomai complesse. Se il colorito mondo delle piazze cinquecentesche pullula di figure e maschere quali il Graziano e Zan dalla Vigna (pronti a “formar dialoghi, [...] cantare all’improvviso, corruciarsi insieme, far la pace, [...] alterarsi di nuovo”), i “compagni” di ser Maphio e di Cantinella introducono nell’“eccellente poema” riportato alla luce dal Rinascimento figure, gesti e voci tipici dei ridicoli ‘corrucchi’ sui quali si appunta l’attenzione di Garzoni. Mentre gli Zanni, proponendo organici allestimenti di commedie, sottraggono pubblico alle attrazioni elementari del microcosmo cerretanesco, i ciarlatani fanno propria e usano a modo loro la novità del “drammatico recitamento che all’uso comico trattiene per lo spazio di circa due ore il popolo con festa, con riso, e con sollazzo”. Ma non basta. È lo stesso Niccolò Barbieri a confessare, in una memoria già citata da Rasi, che il suo umile esordio (il suo ‘apprendistato’, oseremmo dire) avviene tra i banchi delle fiere paesane: “Partendomi da Vercelli mia patria l’anno 1596, mi accompagnai con un mont’inbanco soprannominato il Monferrino”¹⁶. E capita a molti attori ‘virtuosi’ (e di successo) di sentirsi in dovere di far polemica addirittura con quei governanti che permettono il pullulare, per luoghi aperti, di spettacoli ‘stracciati’ da abitudini ciarlatanesche, in termini che bene esemplifica un passo delle andreiniane *Bravure del Capitan Spavento*:

CAPITANO. [...] la povera commedia e la misera tragedia [...] vergognosamente se ne vanno per le pubbliche piazze, e sopra i pubblici banchi dei ciarlatani, tutte stracciate, che a fatica si riconoscono.

TRAPPOLA. È vero padrone, e me ne creppa il cuore, avend’io una certa inclinazione alla drammatica poesia; ma questa è colpa di quelli che governano le cittadi, e ciò sia detto con pace loro, i quali a modo niuno non dovrebbero permettere che una commedia e una tragedia fusse rappresentata così vilmente sopra dei banchi, ma sibbene in luogo privato, con quell’onore e con quella magnificenza che se le conviene¹⁷.

Dunque, il “viluppo” che lega “comedianti, mimi e buffoni” non è solo frutto dell’ignoranza d’un “benedetto pastore”. Certo, occorre specificare che i vocaboli usati a connotare le due sue ultime componenti sono soltanto arcaismi di comodo: cifre simboliche, dietro le quali si celano le realtà sia delle capziose ‘recite’ cerretanesche, sia delle minute attrazioni da piazza legate o

¹⁶ Cfr. L. Rasi, *I comici italiani*, vol. I, Firenze, Bocca, 1887, p. 270.

¹⁷ F. Andreini, *Le bravure del Capitano Spavento*, a cura di R. Tessari, Pisa, Giardini, 1987, p. 88.

meno allo smercio di “secreti”, sia di veri e propri spettacoli organicamente sviluppati (ma non fatti a misura d’un “luogo privato”) o da *troupes* al servizio di ciarlatani o da compagnie indipendenti di quart’ordine. Le connessioni e i punti di incontro-scontro tra *questo* ambito e *l’ordo* sedicente dei ‘comici virtuosi’ dovettero essere molto più numerosi e sottili di quanto s’ingegnerono di far credere – ognuno *pro domo sua* – un Carlo Borromeo e un Barbieri. E riguardarono, di certo, problemi di immagine pubblica, di prestiti (o furti) reciproci, di concorrenza, e di ‘migrazioni’ dall’uno all’altro settore. Ma, forse, il loro intreccio ebbe qualcosa a che fare anche con la *genesis* della nuova professione d’attore (nonché con gli stilemi espressivi che ne caratterizzarono i primordi). E, in ogni caso, provocò fenomenologie tanto inquietanti da motivare a iosa l’impegno profuso da molti comici-scrittori per tentare di definire – ora sul piano dell’estetica, ora a livello di pura etica professionale – e di porre al riparo da qualsiasi contestazione quelli che potevano essere i connotati davvero distintivi e la specifica sfera d’azione (a fronte d’una confusa ‘pirateria dello spettacolo’) dei moderni *corsari ‘virtuosi’ della scena*. Viste da questa prospettiva, le pur diversissime imprese teoretiche del primo prologo al *Finto marito* e della *Supplica* – al di là del loro insistere, rispettivamente, sulla più intrepida e profetica esaltazione dell’autonoma ‘poesia’ della scena, oppure sulla solo in apparenza ‘umile’ richiesta di cittadinanza tra le professioni oneste – risultano quali necessarie varianti tattiche della grande *guerra di pensiero* per cui l’attore, investigando e mutando le proprie forme di autocoscienza, tenta di modificare la propria posizione in un contesto politico e religioso a lui non certo favorevole.

Lungo questo itinerario, le strade intraprese da Scala e da Barbieri non erano le uniche percorribili. Già nel 1570, il veronese Adriano Valerini compone un elogio funebre della sua celebre ‘collega in arte’ Vincenza Armani dove l’indubbia sincerità del cordoglio e l’intento di catalogare puntualmente tutti i meriti reali dell’attrice si compone e trascolora nei toni inconfondibili di un’operazione tesa a *mitizzare* la donna in quanto *diva*:

O immensa forza d’eloquenza, o rara grazia d’accorte maniere, o ineffabil soavità d’armonia, qual lingua potria pareggiar le parole o ‘l canto, qual pittore fora bastante a dipingere i modi vezzosi e gai che Morte ha estinti? [...] Non è magistero così accorto che sapesse sì vari essempli in una sola immagine ridurre, eccetto che il mio core, in cui tutte le leggiadrie di costei di sua mano impresse Amore. E perché la principal sue bellezze con altri occhi che con quelli della fronte dovean contemplarsi, chiunque volea perfettamente ritrarla bisognava che dall’infinita bellezza della Cagion Prima togliesse della interna sua beltà l’esempio [...]: ch’ella tra noi fu veramente un’ombra del sommo Bello, posta qua giù acciò che l’Alme scorgendo in lei l’orme dell’eterno Bene [...], di celeste zelo ardendo, desiassero di riunirsi al suo principio. Ma ritornando ond’io mi tolsi, recitava questa Signora [...] in tre stili differenti, in Comedia, in Tragedia ed in Pastorale; osservando il decoro di ciascuno tanto drittamente che l’Academia de gli Intronati di Siena, in cui fiorisce il culto delle Scene, disse più volte che questa Donna riusciva meglio assai parlando improvviso

che i più consummati Autori scrivendo pensatamente¹⁸.

Qui, tanto la *concretezza* del bel corpo d'attrice (mera esca di diaboliche tentazioni, secondo gli ecclesiastici) quanto l'*effimero* estrinsecarsi del suo virtuosismo recitativo vengono intenzionalmente posti tra parentesi, per dar spazio alla luminosa epifania d'un Angelo di Beltà operante come Sommo Poeta. Vincenza Armani non deve essere considerata donna, ma – secondo termini degni d'una confraternita di mistici 'fedeli d'amore' – mediatrice celeste tra le anime e Dio. Le sue opere terrene non sono finzioni teatrali, bensì 'scritture' sospese a mezz'aria con arte tale da far impallidire le migliori composizioni che i "consummati Autori" tracciano a fatica sulla carta. La sua qualità autentica, peraltro, non è quella di una grande artista. Consiste nell'essere Signora "Divina". In una parola: *diva*.

Nel 1604, a Lione, durante il viaggio di ritorno da una trionfale *tournée* parigina, muore Isabella Andreini. I suoi compagni di lavoro, per renderle onore, fecero coniare

medaglie di bronzo, d'argento e d'oro [...] "dall'una parte con l'immagine di Isabella [...], dall'altra una Fama con due trombe". Le due facce della medaglia [...] sono riprodotte dal Rasi da un esemplare conservato alla Bibliothèque National di Parigi. Isabella Andreini è rappresentata di profilo, a mezzo busto. La Fama, sull'altra faccia, è a figura intera: suona la tromba che regge con la mano destra, mentre l'altra, la tromba della mano sinistra, simbolo della fama cattiva, resta inoperosa. Sui bordi la scritta: *Aeterna Fama*¹⁹.

Concludendo il suo ricordo delle onoranze funebri tributate alla madre, Giovan Battista Andreini scrive: "et ogni giorno pellegrine genti non solo da così famosa città passando [...] vanno ad onorar il sepolcro di quella con preghiere e a celebrarla con lodi, ma cercano di quelle medaglie possedere"²⁰. Anche nel caso di Isabella, come già era successo per Vincenza Armani, vita e morte della grande attrice vengono trasfigurate – attraverso scritti *di altri comici* – in pure materie di suggestivi monumenti concepiti per imporre alla cultura contemporanea l'immagine fantasmatica della *diva*²¹. Ciò che accade a Lione nel 1604, peraltro, rivela come un simile impegno non si limiti a investire il mondo dei colti 'che sanno leggere', ma risulti pronto a valersi di strumenti (come le medaglie commemorative coniate in metalli di diverso prezzo, dunque adeguati alle disponibilità di ceti diversi) capaci di imporre al

¹⁸ ORAZIONE D'ADRIANO VALERINI VERONESE, *In morte della Divina Signora Vincenza Armani, Comica Eccellentissima*, in F. Marotti-G. Romei, *La professione del teatro*, cit., p. 35.

¹⁹ F. Taviani, *Bella d'Asia. Torquato Tasso, gli attori e l'immortalità*, in "Paragone/Letteratura", XXXV (1984), nn. 408-410, p. 28.

²⁰ G.B. Andreini, *La Ferza. Ragionamento secondo contro l'accusa data alla commedia*, Paris, Callemont, 1625, p. 68.

²¹ Per quanto concerne Isabella, questa funzione verrà svolta *post mortem* – insieme: con accorato rimpianto, e con sapiente strategia celebrativa – dal marito Francesco Andreini (cfr. R. Tessari, *O Diva, o "Estable à tous chevaux". L'ultimo viaggio di Isabella Andreini*, in AA.VV., *Viaggi teatrali dall'Italia a Parigi fra Cinque e Seicento*, Genova, Costa & Nolan, 1989, pp. 128-142).

più vasto immaginario collettivo l'icona sublimata della donna. Quel che conta è pubblicizzare, attraverso segni forti, la leggenda epica dell'*eroina senza macchia*, dimostratasi capace di combattere vittoriosamente – nelle arene della poesia e della scena – contro i mostri della “mala fama”, sino a far squillare per l'eternità le trombe della Gloria. Attorno alla sua tomba, così, può nascere un vero e proprio culto: le “genti” vi accorrono quasi in santo pellegrinaggio, per rendere omaggio alla *diva victrix* contendendosi le reliquie-simbolo del mitico agone che l'ha resa immortale.

Sono evidenti, in queste e in altre operazioni del genere, i motivi ultimi che le hanno determinate: un moto di comprensibilissima reazione ‘iperbolica’ contro il destino che condanna l'arte dell'attore a non lasciare memoria di sé nel tempo; la necessità di rispondere (non solo attraverso freddi ragionamenti logici, bensì opponendo immagine forte a immagine forte) a quanti accusavano il mondo dei comici di essere un postribolo, e le presenze femminili al suo interno di rappresentare altrettante incarnazioni dell'Eterna Prostituta. Tra simili ‘diversioni tattiche’ della strategia di autodifesa e di autoaffermazione cui deve e vuole dedicarsi il professionismo della scena ormai giunto a piena maturità, potrebbe figurare ancora – ma in una prospettiva di teoresi attenta alle norme che dovrebbero regolare, sul piano dell'espressione, il ‘buon mestiere’ – la singolare scelta di Pier Maria Cecchini, che, nel 1628, dà alle stampe un volumetto in buona parte realizzato per dare *Avisi a Chi Recita*. Dove si tratta, soprattutto, dell'urgenza di emendare la ‘commedia degli Zanni’ da taluni “spropositi” che, secondo l'autore, le impedirebbero di manifestarsi in tutto il suo decoro di artistico divertimento per eccellenza d'ogni società civile. Appunto a proposito degli Zanni a lui contemporanei, l'attore scrive:

L'abito [...] vorrebber esser moderato, il quale si è molto allontanato ed a gran passi discostatosi dal convenevole, posciaché in vece de' tacconi o ratoppamenti (cose proprie del pover'uomo), portano quasi un recamo di concertate pezzette, che li rappresentano morosi lascivi, e non servi ignoranti. Si che lo sconcerto dell'abito par che indizii quello dell'ingegno. Sogliono questi folletti o precipitosi cascanti, senza punto chieder licenza al soggetto della comedia, uscir molte volte nel teatro nel tempo per lo apunto che una o due parti gravi parlano e si affaticano intorno a materia spiritosa e difficile, e quivi dire: “Fatte poco romore, ché la gallina fa l'uovo”, ovvero “La pentola non può bollire”, levando, con questi graziosi concetti o simili, la maestà e l'applauso alle fatiche di chi senz'altro studiava quando costoro dormivano; onde sarebbe gran bene che facessero opera che quella gallina e quella pentola avessero tanto di pazienza, o a bollire o a far l'uovo, che quelli fossero giunti al fine ed agiustato quello che assai più importa. Non mancano ancora di questi bei spiriti, nello scioglimento della favola, di saltar fuori e con una loro cascata precipitar quanto sino allora si è inteso, non curando, per far ridere cento pazzi, di offender quel numero de' savi ed intendenti che in estremo godono di quello snodamento che si era quasi ridotto indissolubile²².

²² P.M. Cecchini, *Frutti Delle Moderne Comedie Ed Avisi A Chi Le Recita*, in F. Marotti-G. Romei, *La Commedia dell'Arte e la società barocca*, cit., p. 85 (l'opera a stampa sviluppa motivi

Senza dubbio, Cecchini registra puntualmente una serie di fenomeni che a lui sembrano indizi d'una deplorable 'mancanza di moderazione'. Come quello, certo di portata epocale, che vide mutare il costume di alcuni Zanni: dalle vesti sbrindellate e rattoppate "proprie del pover'uomo", al geometrico "recamo di concertate pezzette" multicolori che diverrà distintivo della più convenzionale e divulgata immagine di Arlecchino. Ed è altrettanto indubbio che le critiche da lui mosse contro certi "bei spiriti" pronti a strappare risate anche a costo di battute insulse, di gesti sgangherati 'fuori tema', e di interventi quantomai intempestivi, si fondino sull'esperienza personale e sulla sensibilità d'un addetto ai lavori dotato di grande intelligenza artistica, e giustamente preoccupato di salvaguardare il proprio teatro dall'intrusione di esibizionismi tanto scadenti quanto gratuiti. Esiste, però, un qualche margine di contraddizione tra l'impegno profuso dall'attore nel denunciare puntualmente eccessi ed errori di taluni suoi colleghi nel sostenere le "parti ridicole" come se fossero esclusivi arbitri della trama, ed il fatto che egli stia parlando d'un tipo di commedia (da lui stesso praticata in qualità di professionista) che si caratterizza *ab origine* proprio per la funzione precipua ed emblematica assunta in essa da queste "parti". Cecchini sostiene che, con l'andar del tempo, "si sono inventate alcune parti ridicolose tanto congiunte con l'inverisimile ch'io non saprei trattar i suoi spropositi se non andessi con la penna spropositando anch'io. Orsù, tochianle senza punto trattar di riforma, poiché bisognerebbe dar principio dal cervello, il quale si vede esserli così caro come s'avessero ereditato ognun di loro quello di Aristotele"²³. Sarebbe, dunque, voler far credere che le rappresentazioni all'improvviso degli Zanni altro non siano se non le autentiche eredi ideali della commedia erudita cinquecentesca: dove, appunto, non aveva luogo il protagonismo scatenato e frenetico delle maschere, ma il più composto gioco comico del "primo e secondo servo"; dove la tavola dei personaggi avrebbe dovuto privilegiare "parti serie" che "si affaticano intorno a materia spiritosa e difficile"; dove, infine, il vero epicentro dell'interesse del pubblico sarebbe stato costituito, pressoché in esclusiva, dal piacere dello "snodamento" finale d'un intreccio "che si era quasi ridotto indissolubile". Un mondo di drammaturgia e di espressività scenica tutto dedito al culto del "verisimile" e del "moderato", nel quale soltanto l'intrusione di cervelli balzani avrebbe portato in primo piano, inventandoli di sana pianta, "spropositi" e "sconcerti" tali da spezzare il misurato equilibrio del perfetto modello di commedia. Secondo Cecchini, insomma, esiste (o dovrebbe esistere) una sorta di *canone estetico*, non molto dissimile da quelli proposti e discussi dalla teatrologia rinascimentale, cui gli allestimenti zanneschi dovrebbero guardare con attenzione e rispetto delle norme: un canone dei cui principi gli attori possono – come egli fa – rendersi tutori, denunciandone le violazioni in termini non remoti da quelli che alimentano i dibattiti di qualsiasi accademia d'arte.

già trattati da Cecchini nella seconda parte del suo *Discorso sopra l'arte comica con il modo di ben recitare*, composto probabilmente nel 1608, e rimasto manoscritto).

²³ *Ivi*, pp. 83-84.

Dietro le considerazioni critiche pubblicate dal comico ‘senza speranza di riforma’, e al di là del loro appuntarsi su fenomeni senza dubbio reali, sembra di scorgere in filigrana un’implicita strategia tesa a sublimare gli spettacoli degli Zanni. Non si tratta, qui, né di rivendicare all’attore le prerogative già tipiche di drammaturghi e teorici, né di stabilire i parametri-base d’una nuova professione, né di trasfigurare la donna che recita in *diva*. Importa, invece, far presente anche alle massime autorità (il *Discorso sopra l’arte comica* era dedicato ad Amedeo di Savoia) che il teatro nato sessant’anni prima dai ser Maphio e dai Cantinella non era semplice pretesto di inconditi e sregolati esibizionismi farseschi, bensì terreno propizio al manifestarsi d’una *commedia ben strutturata*: certo diversa dal modello rinascimentale, in quanto condotta “all’improvviso” e animata da maschere, e tuttavia capace di darsi e di rispettare *regole di misura e di gusto* la cui dignità artistica non avesse nulla da invidiare a quella tipica delle *norme accademiche più accreditate*. È una strategia che non si fonda sul vuoto. Non a caso, Cecchini, sin dal 1595, diviene membro stabile d’una compagnia autodefinitasi dei *Comici Accesi*, al servizio dei Gonzaga. Non a caso, la prima stesura delle materie trattate nei *Frutti Delle Moderne Commedie*, avviene quattro anni dopo lo scioglimento della *troupe* che Isabella e Francesco Andreini avevano saputo portare ai massimi trionfi anche presso i principi d’Italia e la corte francese: i *Comici Gelosi*. Proprio Francesco, nelle sue *Bravure del Capitan Spavento*, dopo averne passato in rassegna i componenti, celebra in questi termini l’eccellenza artistica dell’*ensemble* che l’aveva reso famoso:

Questi tali comici uniti insieme si nominavano i comici Gelosi, quali avevano un Giano con due faccie per impresa, con un motto che diceva: “Virtù, fama ed onor ne fêr Gelosi”. [...] di quelle compagnie non se ne trovano più e ciò sia detto con pace di quelle che oggidì vivono; e, se pur se ne trovano, sono compagnie che hanno solamente tre o quattro parti buone e l’altre sono di pochissimo valore e non corrispondono alle principali, come facevano tutte le parti di quella famosa compagnia, le quali erano tutte singolari. Insomma, ella fu tale che pose termine alla drammatica arte, oltre del quale non può varcar niuna moderna compagnia di comici²⁴.

Tutte le testimonianze coeve di cui disponiamo esaltano senza riserve l’indiscutibile grandezza della *troupe*. Secondo Francesco, essa avrebbe addirittura segnato, con la sua attività, una soglia-limite: un confine che nessun insieme di comici potrà mai più attraversare. Al di là di questo confine, va situato quello spazio ideale che contiene in sé le coordinate del *perfetto teatro moderno*: il metro cui ognuno, in futuro, dovrà misurare le proprie pretese e il proprio reale valore. Significativamente, il dio che svetta sulla bandiera del gruppo è il nume tutelare delle soglie: Giano²⁵. E le parole che costellano

²⁴ F. Andreini, *Le bravure del Capitan Spavento*, cit., pp. 70-71.

²⁵ Sulle ragioni che indussero i Gelosi a fregiarsi dell’immagine di Giano, e sui significati di questa immagine, si veda R. Tessari, *Sotto il segno di Giano: La Commedia dell’Arte di France-*

l'immagine della divinità propongono la sfida di *virtutes* artistiche tali da dover provocare con forza irresistibile sentimenti di 'gelosia'. Quel che più conta, però, è che i Gelosi avessero scelto di presentarsi al pubblico non nelle forme dimesse che sembrano caratterizzare i 'fraternali' statuti di Ser Maphio e compagni, oppure quelle compagini che il Lasca non è in grado di individuare se non definendole genericamente 'zannesche', bensì ostentando *una vera e propria impresa araldica con tanto di stemma e di motto*. E, soprattutto, adottando – in perfetta sintonia con il significato ultimo degli emblemi di cui si fregiava – *una denominazione per la quale non si saprebbe trovare altro termine di confronto che non sia quello delle terminologie metaforiche di regola escogitate a designare le accademie scientifiche e artistiche (Intenti, Crucanti, Intronati, Rozzi, ecc.)*. È evidente, insomma, che, se un Pier Maria Cecchini tenterà di accreditare l'idea che la commedia dei professionisti possa e debba essere soggetta alle identiche disquisizioni estetiche e alle stesse normative stilistiche vigenti nel mondo alto della cultura ufficiale, ciò avverrà anche perché Francesco Andreini e altri grandi comici di fine Cinquecento avevano concretamente operato al fine di presentare se stessi e le loro compagnie quali depositari di un'arte scenica che – tanto sul piano delle sue vive espressioni, quanto a livello delle *forme emblematiche* destinate a sintetizzarne e a divulgarne un'immagine di forte suggestione – intendeva porsi sullo *stesso* gradino di dignità e di prestigio da tutti riconosciuto alle accademie.

E proprio quasi intendessero ricalcare puntualmente le linee guida delle moderne accademie (discussione intellettuale, e pubblicazione dei suoi risultati), gli attori più prestigiosi – tra Cinque e Seicento – non si limitano al loro specialissimo "studio" funzionale all'improvvisazione, ma compongono e danno alle stampe, riversandovi i frutti dell'intera esperienza d'una parte o d'una maschera, molti *generici*, e l'isolato *exemplum* d'una silloge di *canovacci*. Già nel 1587, Lodovico de' Bianchi, che impersonava il Dottor Graziano nella compagnia dei Gelosi, pubblica²⁶ *Le Cento e Quindici Conclusioni in Ottava Rima del Plusquamperfetto Dottor Graziano Partesana da Francolin*, il cui *incipit* suona così:

Mi son, come se sa, quel gran Dottor / Sì fiamos in le litre, e si sfonrad / Che de tutt i longista a' son mior, / Al più savi, al più dot e al più agarbad / Filosmo e delinquento parlador, / Loico e fisio pien d'autoridad; / E chi non cred la mia scienza bona, / Guarda la vesta, e po la mia persona. / [...] / Qui comenza le Conclusioni, e prima: / 1. La Rosa ch'è fiorida, sa da bon, / 2. E l'uomo che camina, non è mort, / 3. Un che sempre abbia stort, mai ha rason, / 4. La nave ch'è in alto mar, è via dal port, / 5. Chi non vol star in pas, faza costion, / 6. E chi non vol andar pian, camina fort, / 7. E quel ch'è fat a qua-

sco e Isabella Andreini, in AA.VV., *The Commedia dell'Arte from the Renaissance to Dario Fo*, a cura di C. Cairns, Lewiston/Queenston/Lampeter, Edwin Mellen Press, 1989, pp. 11-16.

²⁶ È stato avanzato qualche dubbio sull'effettiva paternità delle *Cento e Quindici Conclusioni* che vanno sotto il nome di Lodovico de' Bianchi. In ogni caso, si tratta d'un chiaro *specimen* del linguaggio di scena tipico della maschera del Dottore.

dro, non è tond, / 8. E chi non vol esser al prim, sippa al segond²⁷.

È, questo, un esempio patente degli “spropositi” di Graziano menzionati da Barbieri. La scrittura di Lodovico de’ Bianchi attribuisce alla caricatura grottesca del Dottore bolognese un gioco di deformazioni lessicali e di paronomasie²⁸ destinate a culminare in interminabili sequenze di ‘massime’ tali da delineare un surreale e conturbante trionfo lapalissiano della parola fatta fluire solo per coprire il vuoto²⁹. Il dialetto del letterato-medico-giurista – nota irrinunciabile di quel ‘concerto’ polilinguistico che tanta parte aveva negli spettacoli dei professionisti, e che costituiva uno tra i dati segnaletici più rilevati delle loro commedie – non si fonda su un gusto di mimesi del reale. Dipende, al contrario, da scelte attente ai gusti e ai livelli di comprensione d’un pubblico vario³⁰. E, soprattutto, da intenzioni espressive comunque volte a far vivere *questa* maschera a livello di spropositato flusso logorroico, ma secondo declinazioni particolari e sensi specifici di cui il singolo interprete deve assumersi la piena responsabilità. Non sappiamo se fosse abitudine di Lodovico de’ Bianchi far parlare il Dottore in ottava rima. Un’opzione del genere non avrebbe avuto nulla di strano sulle scene dell’Arte, dove la prosa convive di norma con cadenze versificate, e la musica e la danza intervengono a pieno titolo nell’intreccio di codici destinato a variare le attrazioni dello spettacolo. È indubbio, tuttavia, che la forma delle *Cento e Quindici Conclusioni* non può essere considerata mera trascrizione esatta degli stilemi abituali all’attore quando era sul palco. L’opera a stampa prolunga l’eco d’un certo modo di ‘comporre recitando all’improvviso’, ma lo fa attraverso il filtro deformante della ri-composizione letteraria concepita per affermare e sostenere l’immagine dell’uomo di teatro ‘colto’. Ciò non toglie che, anche così, sia possibile intuire in trasparenza, oltre l’impronta individuale che il singolo sa attribuire alla maschera, talune linee-forza d’una drammaturgia d’attore disoltasi nell’effimero dell’evento teatrale.

Non a caso, una delle ragioni precipue che spingono i professionisti a produrre libri consiste nella loro viva (e dolente) coscienza di essere, in realtà, ‘poeti’ d’una poesia destinata, come nessun’altra mai, a non durare. Isabella Andreini dichiara: “Intenzion mia fu di schermirmi quanto più i’ poteva dalla morte [...], perciò non doverà parer strano ad alcuno s’io ho mandato e tuttavia mando nelle mani de gli uomini gli scritti miei, poiché ognuno desi-

²⁷ L. de’ Bianchi, *Le Cento e Quindici Conclusioni in Ottava Rima del Plusquamperfetto Dottor Graziano Partesana da Francolin, comico Geloso*, in F. Marotti-G. Romei, *La professione del teatro*, cit., p. 129.

²⁸ Cfr. P. Spezzani, *L’Arte Rappresentativa di Andrea Perrucci e la lingua della commedia dell’arte*, in AA.VV., *Lingua e strutture del teatro italiano del Rinascimento*, Padova, Liviana, 1970, pp. 357-438.

²⁹ Cfr. C. Molinari, *La Commedia dell’Arte*, Milano, Mondadori, 1985, pp. 114-115.

³⁰ Come afferma A. Perrucci, a proposito del Dottore: “Il suo linguaggio ha da esser [...] bolognese, ma in Napoli, Palermo ed altre città lontane da Bologna non deve esser tanto strigato, perché non se ne sentirebbe parola, onde bisogna moderarlo qualche poco, che s’accosti al toscano” (*Dell’arte rappresentativa premeditata e all’improvviso*, a cura di A.G. Bragaglia, Sansoni, Firenze, 1961, p. 199).

dera naturalmente in se stesso e ne' suoi parti, se non perpetua, almeno lunghissima vita"³¹. A sua volta, Francesco Andreini, presentando le sue *Bravure del Capitan Spavento*, scrive: "perch'io bramava di preservarmi, e di non cadere da quel grido che acquistato m'aveva in quei tempi famosi [*id est*: quando recitava nella compagnia dei Gelosi], mi diedi con molto studio allo studio della parte del soprannominato Capitano solo per renderla, più che per me si poteva, ricca e adorna"³². Proprio il marito di Isabella, ritiratosi dalle scene dopo la morte della grande attrice, sembra essere al centro d'una vera e propria frenesia editoriale, nella quale non manca di aver parte – più misurata, ma non meno importante – l'amico Flaminio Scala. Francesco, nel 1607, dà alle stampe la prima raccolta delle *Bravure del Capitan Spavento*, e insieme cura il volume delle *Lettere* di Isabella. Nel 1608, vede la luce una traduzione francese dei primi sei dialoghi delle *Bravure*³³ (che sembra avere il sapore d'un limitato 'saggio di esportazione' del lavoro andreiniano *in fieri*, e che l'autore stesso potrebbe aver sollecitato). Nel 1611, l'attore firma la prefazione al volume dei canovacci di Scala. L'anno successivo, abbandonando momentaneamente la maschera del Capitano, per esercitarsi nella composizione di dialoghi attribuiti a diversi personaggi da commedia, pubblica i *Ragionamenti fantastici*. Nel 1615, licenzia le *Nuove aggiunte alle Bravure*. Nel 1616, si occupa di raccogliere e sistemare i *Fragmenti di alcune scritture* di Isabella, la cui edizione viene realizzata, quattro anni dopo, da Flaminio Scala. Nel 1618, fa uscire gli ultimi trenta ragionamenti delle *Bravure*. Infine, nel 1624, due mesi prima di morire, si dedica a raccogliere in un unico volume tutti i generici del Capitano già dati alle stampe.

Con Francesco, l'epoca delle compagnie dai nomi accademici sembra rispondere al profilarsi del proprio tramonto non solo celebrando un lungo e complesso lutto attorno alla morte di Isabella, ma anche e soprattutto reagendo al dolore e al rimpianto attraverso una vera e propria *strategia editoriale* che, se da un lato si realizza all'insegna della più intrepida volontà di nobilitare anche letterariamente almeno un'ombra delle grandi creazioni prodotte dal recitar all'improvviso, dall'altro affronta il non facile azzardo di trasformare in 'libro di teatro' materiali che nessun canone accademico si sognerebbe di accettare neppure tra eventuali generi infimi di drammaturgia scritta. Non a caso, per presentare ai lettori le *Bravure*, Francesco si preoccupa innanzitutto di illustrare il suo 'sgomento' nell'accingersi alla stesura dell'opera:

Considerata la difficoltà grande dello scrivere, così nel verso come nella prosa, mi spaventai di così fatta maniera, ch'io non ardiva d'impugnar la penna. E mentre ch'io me ne stava tutto confuso, mi volsi a dare un'occhiata alla Poetica, e vidi come che intorno all'Epopeia erano stati composti molti poemi eroici, i quali più tosto davano spavento ai moderni scrittori che animo di po-

³¹ I. Andreini, *Lettere*, Venezia, 1626, p. 3 v.

³² F. Andreini, *Le bravure del Capitan Spavento*, cit., p. 7.

³³ La traduzione, edita a Parigi, venne curata da J. De Fonteny, e portava per titolo *Les braveries du Capitaine Spavente*.

terli imitare [...]. Fatto questo mi diedi a contemplar la Tragedia, e parimenti vidi in essa la difficoltà grandissima nel formarne una che buona fusse, facendomi innanzi un misto e un composto di favole di quattro spezie, d'azioni scempie e d'azioni intrecciate, d'episodi, di peripezie [...], ch'io rimasi più del solito spaventato e abbattuto. [...] Finalmente persuaso e vinto dagli altrui consigli [...] mi posi con cuor tremante a scrivere, e mi diedi alla prosa, ed a trattar quello che non era stato trattato ancora da scrittore alcuno. E se l'invenzione è quella che fa il poeta non è corona in Parnaso ch'io non meriti solo per questa nuova invenzione, avend'ella in sé del Comico e del Tragico rappresentativo. Ma perché i lauri non nascono più ai poeti, ma solo alle gelatine, all'anguille arrosto, ed alle liscive dei barbieri, quindi nasce ch'io mi contento solo d'una verde ghirlanda di cavolo o di bieta, sapendo che l'inventare è d'ogni mediocre intelletto, e lo spiegare in versi di pochi, e quei pochi sono i poeti eccellenti³⁴.

Ma l'immagine del povero attore che entra smarrito nello studiolo del letterato e che – per dar forma all'eloquio d'una maschera di Capitano! – compulsa la *Poetica* di Aristotele, incerto tra poema epico e tragedia, si rivela (come risulta lampante dalla costruzione del brano) solo frutto di sottile ironia. È un quadretto semiserio, dove l'indubbia soggezione del comico nei confronti degli “eccellenti poeti” si scioglie subito per lasciar posto al polemico umorismo dell'uomo di teatro convinto d'essere comunque l'artefice d'una *inventio* scenica superiore a qualsiasi *imitatio* pedantesca. Le ‘iperboli’ di Spavento da Vall'Inferna non hanno bisogno di regole aristoteliche per spingersi oltre le barriere dell'effimero teatrale, e pervenire sino all'eventuale lettore. Occorre solo farle passare di contrabbando al dazio dei letterati, ‘travestendole’ in forme che questi possano riconoscere e trovare accettabili. Quelle, ad esempio, delle accreditatissime *raccolte di dialoghi morali*. Il materiale dei generici andreiniani passa così al filtro d'un gioco di scrittura che lo ri-confeziona in termini di “ragionamenti” (tra il Capitano e il servo Trappola) intorno a “cose morali” e “capricci poetici”³⁵. Sotto una simile etichetta, tuttavia, è poi facile riconoscere – come sapevano fare i comici intenti ai loro studi mattutini, cui la servetta di Domenico Bruni doveva procurare, tra l'altro, le *Bravure* – le sostanze vive delle iperboliche fantasticherie surreali che, sulla scena, costituivano il ‘pezzo forte’ della recitazione e della drammaturgia all'improvviso realizzate dalla maschera e dalla sua ‘spalla’. Ne può offrire esempio significativo un brano del *Ragionamento settimo*:

CAP. Io per non mancare di cavalleria, e per non digenerare dalla grandezza mia, un giorno invitai meco a desinare la Morte e il Diavolo miei carissimi amici.

TRAP. Staremo bene in vita, e doppo morte ancora, poichè avete per amici il Diavolo e la Morte.

³⁴ F. Andreini, *Le bravure del Capitan Spavento*, cit., p. 8.

³⁵ *Ivi*, p. 9.

CAP. Finito che fu il sontuoso banchetto, il Diavolo prese licenza da noi facendo ritorno alle squalide rive d'Acheronte, la Morte sola volle rimanersene meco a cena, ed a dormire.

TRAP. La Morte doveva essere innamorata di voi. A Dio padrone, avete così bella e graziosa dama e lo tacete eh? Voi potete star sicuro, viver senza sospetto e gelosia di lei perché ognuno fuggirà per non vederla.

CAP. Rimasta che fu la Morte per cenare e per dormire meco, fu subito preparata la cena, ed il letto per l'amoroso conflitto. Cenammo quella sera allegramente, e poscia ce ne andammo a dormire in un medesimo letto, la Morte ed io.

TRAP. Voi potevate dire, come dice il Petrarca, è duro campo di battaglia il letto.

CAP. E perché la matina e la sera s'era bevuto alla gagliarda, stimolato dal liquor di Bacco, e dai piaceri di Venere, presi amoroso sollazzo con la Morte tutta quella felicissima notte.

TRAP. Il cielo mi guardi da simil commercio e da simili sollazzi.

CAP. E tanto e tale fu il contento dell'una e dell'altra parte, che la Morte rimase gravida di me.

TRAP. Che diavolo di contento fu il vostro? E come fu possibile ingravidar la Morte, la quale altro non è, che pelle ed ossa?

CAP. La Morte è buona robba, a chi la sa usare; è robba da non lasciar per dinari, donna pratica, che si spedisce alla prima, e non ti fa stentare, come certe donne mal pratiche nel mestiero, che non la finiscono mai³⁶.

Il Capitano di Andreini, come è facile notare, non risponde a nessuno dei *clichés* astrattamente attribuibili alla tipologia del soldato sbruffone e codardo. Non è un *miles gloriosus* sempre pronto a raccontare imprese belliche mai compiute. Né, tantomeno, (secondo quanto amerebbero trovarvi certe visioni acritiche della Commedia dell'Arte) una caricatura satirica del militarismo spagnolo. È un folle sognatore, che consiste tutto nel mirabile e demenziale fluire del più innocuo delirio d'una onnipotenza fantasmatica in termini di comiche ed evanescenti grottesche barocche. Di lui si può dire che sia percorso da "una vena di faustismo"³⁷. Oppure che abbia qualche lontana parentela con un Don Chisciotte dalla cultura (anziché cavalleresca) mitologico-allegorica, non immune né da soprassalti di malinconia né da brevi incursioni nella temperie dell'ammiccamento osceno³⁸. Si tratta, in ogni caso, d'una "invenzione" di Francesco: forse realizzata sulla scorta di percorsi espressivi già esplorati da altri attori, ma comunque – per le sostanze rintracciabili attraverso la forma scritta in cui ci è pervenuta – tale da far comprendere il tipo di apporto creativo che il singolo grande interprete era in grado di offrire (tra studio e improvvisazione) a una ben specifica definizione scenica della maschera. Non esistono, insomma, né un Dottore né un Capitano che possano dirsi genericamente 'tipici' degli spettacoli dell'Arte, e che ogni attore avrebbe recitato a modo suo: esiste solo e sempre, nel teatro che qui ci

³⁶ *Ivi*, pp. 40-41.

³⁷ Cfr. C. Molinari, *La Commedia dell'Arte*, cit., p. 118.

³⁸ Cfr. R. Tessari, *Francesco Andreini e la maschera del Capitano. Una strategia del sogno a occhi aperti*, in F. Andreini, *Le bravure del Capitan Spavento*, cit., pp. VII- XLIV.

interessa, una individuale *poiesis* drammaturgico-rappresentativa che si applica alla parte per attribuirle i caratteri della *figura artistica compiuta* (ora più ora meno originale, comunque sospesa tra testo di servizio alla scena, e improvviso scenico memore del testo). Ciò non riguarda soltanto le tipologie ‘forti’ dei vecchi, degli zanni, dei capitani, ma concerne allo stesso titolo le immagini – in apparenza meno rilevate – degli innamorati. Ancora qui, non si può parlare, di vaghi stereotipi. Occorre confrontarsi, ad esempio, con il particolarissimo monologare della donna-amante nella versione offertane da una Isabella Andreini:

Se è segno d’amore un parlar interrotto, un non poter affisar gli occhi nel volto amato, un sospirar parlando, un pallido colore, un arder sempre senza mai consumarsi, un esser più dell’usato mesta, melanconica e solitaria; se è segno d’amore un volar continuamente per l’aria delle speranze, un figurarsi ognora vane contentezze, un fondar i suoi pensieri nelle nubi, un cercar la notte a mezzogiorno, un bramar il Sole quando la notte è apparsa e, finalmente, se è segno d’amore il sopportar una grandissima doglia ed un disprezzar se stessa per riverir altrui, come potete, Signor mio, dubitar ch’io non v’ami? Atteso che alla presenza vostra, occorrendomi alcuna volta parlare, parlo con voce interrotta e m’escono più sospiri dal petto che parole della bocca, non posso e non oso affisar gli occhi nel vostro volto, divengo pallida e tremante, sento nel cuore una fiamma che l’arte e non lo strugge; l’allegrezza è da me fuggita e la melanconia in sua vece v’ha preso albergo: non m’è più cara la conversazione delle genti, mi lascio portar dalla speranza a volo in questa e ‘n quella parte, le immaginate mie contentezze mi vengon sempre meno, i miei pensieri con le nubi si disperdono. Per le quai cose, fatta impaziente, bramo la notte il giorno e ‘l giorno la notte, sopporto una passione estrema e disprezzo me stessa per osservar voi solo; dunque bisogna o che voi crediate ch’io v’amo, o che questi non siano segni d’amore. Ma questi son veri segni d’amore: dunque è vero ch’io v’amo³⁹.

Per l’Innamorata di Isabella, l’eros non è tanto *ars amandi* quanto *ars loquendi*. Giustamente, Ferdinando Taviani ricorda che “Agli occhi degli spettatori colti, [...] le attrici apparvero a lungo come poetesse in azione, come professioniste dell’arte della parola nell’atto di improvvisare”⁴⁰. La diva dei Gelosi, che fu cultrice di poesia accolta e onorata in ambito accademico⁴¹, re-

³⁹ I. Andreini, *Della bellezza umana*, in F. Marotti-G. Romei, *La Commedia dell’Arte e la società barocca*, cit., p. 168.

⁴⁰ F. Taviani, *Il segreto delle compagnie italiane*, cit., p. 341.

⁴¹ “Isabella non si limitò a rispecchiare la cultura accademica, ma entrò ella stessa in un’accademia, quella degli Intenti, e fu una fra le rare donne ammesse a far parte di un’associazione regolare di letterati. Scelse, come nome accademico, l’Accesa e si fece incidere un emblema dove su uno sfondo di boschi e cocuzzoli di montagne visti dall’alto un razzo vola in primo piano verso il cielo. Dice il motto: *Elevat ardor*, la fiamma innalza. Il motto e l’emblema si prestano a una riflessione, che forse fu anche dell’attrice che li scelse: il fuoco *artificiale* non appartiene alle fiamme che naturalmente bruciano, ma alle fiamme della pirotecnica, che più che compierle davvero rappresentano le azioni del fuoco. Ebbene, è proprio questo fuoco artificiale quello che spinge in alto, che getta realmente al di là delle nuvole le cose fatte per restare in basso. Così può essere degli attori e delle attrici, non *ardenti* di fuoco naturale, ma *accesi* dal di fuori, per tecnica e artificio, educati a rappresentare gli ardori delle pas-

alizza (anche lei a partire da una angolazione prospettica già impostata da altre interpreti) l'icona della donna in amore dandole gli attributi della *so-praffina signora* d'una retorica spinta ai confini del virtuosismo estremo. Adottando questa falsariga, vi riversa tutte le inflessioni d'una sensibilità e d'un gusto educati per scelta a seguire il modello offerto da Torquato Tasso: un andamento stilistico attento alle contraddizioni più sottili dell'anima innamorata, per esempio; oppure la volontà di scandagliare anche certi effetti un po' torbidi d'una psichè soggiogata dalla passione ("disprezzar se stessa per riverir altrui"). Naturalmente, si tratta di stilemi e di catene di *topoi* d'ascendenza petrarchista che – oggi – possono sembrare alquanto 'freddi' (se non tediosi). Ma, qui, è necessario considerare che le funzioni sceniche richieste alla bella Innamorata e ciò che un pubblico non solo di colti si attendeva da essa non avevano nulla a che vedere con una qualche mimesi realistico-psicologica: riguardavano in esclusiva la possibilità o meno dell'epifanizzarsi d'una *affascinante figura* di suggestiva Bellezza fisica, e di perfetta Eleganza comportamentale e verbale. Non una donna, dunque, ma una sorta di quintessenza dell'Eterno Femminino ridotto a termini di stilizzata 'commedia dei sentimenti': erotismo muliebre vivo in un bel corpo, ma – quanto alle parole che lo manifestano – sublimato in 'aerea' (pur se talvolta maliziosa) poesia.

Anche nel caso delle esercitazioni di scrittura che Isabella aveva destinato, con ogni probabilità, a mantener traccia dei generici indispensabili alla sua parte, Francesco (non sappiamo se di propria scelta, oppure in ossequio alle indicazioni lasciate dalla moglie) provvede a pubblicarle *come se* appartenessero ad un 'genere' colto ben codificato: le raccolte a stampa di *Lettere*, che peraltro già Andrea Calmo aveva utilizzato a mo' di contenitore nobilitante, per immettervi materie di indubbia ascendenza teatrale. Ma le 'operazioni di contrabbando' dalla scena alla letteratura condotte dai comici del primo Seicento raggiungono il loro apice (e si trovano davanti a problemi in apparenza insormontabili) quando si tratta – nel 1611 – di pubblicare *Il teatro delle favole rappresentative* di Flaminio Scala. Nella sua presentazione dell'opera, Andreini scrive:

Perché l'uomo non debbe solamente contentarsi dell'uso del parlare ma debbe con ogni industria e arte lasciar di sé medesimo e delle sue fatiche qualche memoria alle stampe [...] quindi è che il signor Flavio, dopo un lungo rivolger d'anni e dopo un lungo recitar sopra le scene, ha poi voluto lasciar al mondo non le sue parole, non i suoi bellissimoi concetti, ma le sue commedie, le quali in ogni tempo gli hanno dato grandissimo onore. Avrebbe potuto il detto signor Flavio (perché a ciò fare era idoneo) distender l'opere sue e scriverle a verbo a verbo come s'usa di fare, ma perché oggidì non si vede altro che commedie stampate con modi diversi di dire, e molto strepitosi nelle buone regole, ha voluto con sua nuova invenzione metter fuori le sue solamente con lo scenario, lasciando ai bellissimoi ingegni, nati solo all'eccellenza

sioni, e nondimeno adatti, proprio perché *fuochi artificiali*, a raggiungere il cielo" (F. Taviani, *Il segreto delle compagnie italiane*, cit., p. 340).

del dire, il farvi sopra le parole⁴².

L'uso del vocabolo "commedia", qui, compare in due accezioni incompatibili tra di loro: nel secondo caso, si riferisce senza dubbio a quello che Guarini aveva definito "eccellente poema"; ma nel primo, come risulta evidente da quanto segue, intende indicare 'testi drammatici' non "distesi a verbo a verbo" (ovvero: *scenari* senza dialoghi). L'ambiguità della parola potrebbe forse essere ascritta a involontaria incertezza terminologica. Ma, più probabilmente, Francesco si lascia prendere la mano dall'abitudine degli attori professionisti a definire senz'altro *commedie* le loro creazioni all'improvviso, nonché dall'impulso a polemizzare contro quei letterati che, inflazionando l'editoria di opere "molto strepitose nelle buone regole", pretendono di avere il monopolio vuoi di quel genere teatrale vuoi dell'etichetta che lo definisce.

In realtà, non sono pochi i comici – a cominciare dal "signor Flavio" – che si preoccupano, per varie ragioni, di dare alle stampe commedie 'regolari'⁴³. Ma *solo* Flaminio Scala sceglie l'azzardo di proporre al lettore – operando quella che definire "nuova invenzione" è appena un pallido eufemismo – la scelta *summa* d'una drammaturgia d'attore formalizzata in termini tali da lasciare ad altri l'incombenza di "farvi sopra le parole". Lo stesso autore, preliminarmente, si preoccupa di sottolineare che mai una qualche opera teatrale è stata "da nessuno data in luce in questa forma". E aggiunge di averlo fatto perché "in tal maniera sarà levata a molti l'occasione di appropriarsi delle mie fatiche, poiché so che spesso compariscono di questi soggetti nelle scene, o tutti interi nella maniera che qui li vedete, o in qualche parte alterati e variati"⁴⁴. Francesco Andreini, da parte sua, contribuisce così a spiegare la decisione e le opzioni espressive dell'amico:

perché più agevolmente si possano rappresentare l'opere sue e porre in scena, egli [...] ha dichiarati e distinti i personaggi ed ha per ordine posto tutti gli abiti che in esse si ricercano per non generare confusione nel vestire. Avrebbe potuto l'istesso signor Flavio descrivere ancora gli apparati tanto comici, quanto tragici e boscarecci, ma perché in ogni buona città non mancano uomini eccellenti che delle matematiche si dilettono, non ha voluto per questo rispetto tentar quello che non si debbe, lasciando che ciascheduno possa a sua volontà fare ogni sorte d'apparato⁴⁵.

⁴² F. Andreini, *Cortesi lettori*, in F. Scala, *Il teatro delle favole rappresentative*, Venezia, Pulcinella, 1611, p. I.

⁴³ Ciò avviene con risultati talora apprezzabili (o, comunque, d'un qualche significato per lo storico del teatro), ma – perlopiù – si tratta d'una produzione segnata, proprio come nel caso del *Finto marito* di Flaminio Scala, da moduli di scrittura che, per dimostrarsi all'altezza della cultura accademica, modificano e stemperano materie desunte da canovacci sino a diluirle in forme troppo pallide e poeticamente inerti. Negli ultimi tempi, alcuni di questi testi sono stati editi con vari criteri di scelta e di metodologia filologico-esegetica. Ricordiamo: *Commedie dei Comici dell'Arte*, a cura di L. Falavolti, Torino, UTET, 1982; P.M. Cecchini, *Le commedie*, a cura di C. Molinari, Ferrara, Italo Bovolenta ed., 1983; *Commedie dell'Arte*, a cura di S. Ferrotte, cit.

⁴⁴ F. Scala, *L'autore a' cortesi lettori*, in *Il teatro delle favole rappresentative*, cit., p. I.

⁴⁵ F. Andreini, *Cortesi lettori*, cit., p. II.

Da un lato, dunque, la preoccupazione di tutelare il ‘diritto d’autore’ nel particolarissimo ambito dell’Arte. Dall’altro, una sorta di alto servizio reso alle compagnie che intendano rispettarlo: offrire loro una sorta di supercanovaccio: dove risultino specificati – tra costumistica e scenografia – tutti i fattori ‘registici’ necessari all’allestimento delle “invenzioni” di Scala. La prima e la seconda finalità non si escludono a vicenda. Ma ne viene suggerita ancora una terza. L’autore appone alla raccolta il curioso sottotitolo di “*ricreazione comica, boscareccia e tragica, divisa in cinquanta giornate*”. Mentre Francesco aggiunge, nella sua prefazione, che i testi dell’amico “serviranno nell’ore oziose del giorno e della notte per passar via la noia e per dar onesto e piacevole trattenimento a dame e cavalieri”⁴⁶. Il tutto potrebbe senz’altro riferirsi alla “ricreazione” e al “trattenimento” che eventuali “cinquanta giornate” di spettacoli dovrebbero offrire a un generico *ensemble* di giovani aristocratici d’ambo i sessi. Ma non ci sentiremmo di escludere che i due attori intendano suggerire l’ipotesi d’una lettura delle *favole* che le consideri (se proprio non intende accettarne le valenze teatrali) almeno strette parenti di quella novellistica cui nessuno nega il diritto di strutturare la propria materia per sequenze di ‘giorni’, o di avere per ideale uditorio liete brigate di “dame e cavalieri” in preda alla “noia”.

Al di là del probabile, ulteriore ‘gioco di contrabbando’ esercitatosi sul loro sembiante editoriale, le *favole* di Scala evidenziano tutti gli aspetti d’un adattamento in termini anche letterariamente presentabili dei migliori canovacci inventati dal grande comico lungo l’intera carriera. Per dare un’idea della loro forma, possiamo ricorrere all’esempio delle tre scene conclusive del secondo atto de *La pazzia di Isabella*, la cui scrittura – al di là della consueta tavola dei personaggi, nonché dell’elenco di “robbe” indispensabili per la messinscena della commedia – dipana, pur tra molte divagazioni zannesche, il filo d’una complessa trama sentimental-erotica che vede la protagonista spingersi sino all’aggressione armata e alla follia per amore di Orazio:

ORAZIO arriva [a casa di Flaminia], la saluta; ella con belle parole li domanda quand’egli farà le nozze con quella sua guerriera, che ha saputo così ben ferire Flavio. Orazio rimane come insensato; in quello

ISABELLA alla finestra, sta a sentire il tutto, poi viene sulla porta et ode che Orazio dice a Flaminia che egli non è mai per sposare Isabella, per poter pigliar lei, sì come promesso gli aveva [...], e che quando ella voglia esser sua, che si leverà Isabella dinanzi con qualche inganno, e finalmente col veleno. Flaminia: che si contenta di pigliarlo di nuovo, [...] et, abbracciandolo, lo conduce in casa. Isabella rimane come insensata, poi, prorompendo in parole, essagera contra Orazio, contra Amore, contra Fortuna, contra se stessa, e per ultimo diventa pazza e furiosa; in quello

RICCIOLINA Gridando: “Oh povero giovane, che assassinamento è questo!”, dicendo a Isabella come Orazio è stato ammazzato. Isabella, ancor che pazza avendo alquanto di lucido intervallo, le fa replicare più e più volte la morte d’Orazio; alla fine dicendo che l’anima sua vuol quella di quel traditore, di-

⁴⁶ *Ibidem*

venta pazza affatto, si straccia tutte le vestimenta d'attorno, se ne fugge in casa, e finisce l'atto secondo⁴⁷.

Isabella, qui, è detta “guerriera” in quanto, a inizio d'atto, aveva ferito con “un coltello” (sino a fargli versare “il sangue”) Flavio, colpevole di aver dichiarato Orazio “traditore”. Ma anche Flaminia, concorrente in amore della protagonista, meriterebbe identico appellativo, poiché finge di prestar fede alle dichiarazioni di Orazio, come dopo verrà spiegato, solo per attirarlo in casa e assaltarlo “con armi per ucciderlo”. Contrariamente a quanto crede e grida la servetta Ricciolina, il giovane resta solo ferito. Nell'intreccio ‘comico’ di Scala nessuno muore: però i gesti di violenza e i proflui di sangue si sprecano, a testimoniare quanto le “invenzioni” degli attori del primo Seicento siano ormai lontane dalla temperie delle trame plautine rinascimentali, e invece partecipi (a modo loro) di quel gusto di ‘forti tinte’ che è tipico della *black comedy* elisabettiana. A differenza di quest'ultima, la drammaturgia esemplificata dalle *Favole rappresentative* prevede e illustra – attraverso una scrittura che riduce al minimo le indicazioni criptiche ‘da canovaccio’ cui accennerà Perrucci – trame fittamente costellate di attrazioni spettacolari quantomai energiche: non solo i molti lazzi degli zanni, ma anche scene giocate sul filo d'una sorta di frenesia esibizionistica di talune parti ‘serie’ (ne offre un esempio clamoroso l'impazzire di Isabella, che si articola in ‘esagerazioni’ verbali e atti di ‘furia’ pausati da intervalli di lucidità, ma per culminare in un vero e proprio ‘spogliarello’ *ante litteram*: soluzione consueta ai palchi dell'Arte, dove follia e altri spunti tematici entrano a far parte degli scenari anche perché fungono da pretesti ideali a piccanti variazioni intorno al motivo della donna “ignuda”⁴⁸). In realtà, se il “signor Flavio” ha scelto – sulla scorta d'una convenzione tipica del teatro cui appartiene – di *non* “distender l'opere sue e scriverle a verbo a verbo come s'usa di fare”, e se risulta alquanto difficile credere che i comici realizzassero comunque il “loro bravo testo letterario”, ciò dipende anche dal fatto che simili “opere” e simile ‘testo’ avrebbero dovuto affrontare il non piccolo (e, comunque, poco ‘letterario’) problema di esplicitare, se non di formalizzare, in qualche modo scene come quella in cui culmina la pazzia di Isabella.

Pur attraverso l'indubbio processo di ‘ri-codificazione in termini leggibili’ al quale sono stati sottoposte dall'autore, le *Favole* di Flaminio Scala costitui-

⁴⁷ F. Scala, *La pazzia di Isabella*, in *Il teatro delle favole rappresentative*, cit., p. 391. (Ricordiamo che questa fondamentale opera di Scala è accessibile in edizione moderna, curata da F. Marotti: Milano, Il Polifico, 1976, 2 voll.).

⁴⁸ Nel 1604, il domenicano Gori, riferendo di spettacoli che dichiara di aver visto a Firenze, scrive: “Noi leggiamo certo in Plauto e in Terenzio molte di quelle commedie che in quei tempi si recitavano, ma in qual d'esse s'udì mai [...] che sopra un palco si conducessero un uomo e una donna rinvolti in un lenzuolo? Chi ardì mai fra gl'antichi far comparire in scena un'Europa tutta ignuda? Quando si sopportò mai anticamente che una donna uscisse sul palco e sotto le sue vesti tenesse nascosto un uomo? E pur tutte queste indignità si son viste gl'anni addietro su le scene in Firenze” (D. Gori, *Trattato contro alle commedie lascive*, in F. Taviani, *La Commedia dell'Arte e la società barocca. La fascinazione del teatro*, Roma, Bulzoni, 1969, pp. 140-141).

scono un documento preziosissimo – l'unico a nostra disposizione – per poter almeno accostare talune specificità dei *plots* drammaturgici che un grande attore-*artifex* dell'Arte era in grado di inventare. La latitudine espressiva entro cui si muovono questi soggetti dovrebbe essere quella indicata dal sottotitolo, dove (con chiaro atto di ossequio alle convenzioni della teatrologia d'ascendenza cinquecentesca), si accenna a tematiche comiche, 'boscherecce', e tragiche. A ben vedere, però, l'autentico repertorio dei 'generi' praticati da Flavio sfugge a simili definizioni, e sembra dipendere da una scelta artistica il cui tratto peculiare consiste proprio nella più assoluta *libertà da qualsiasi forma di ossequio* a norme accademiche distinzionistiche. La prospettiva del comico è un'altra: non si preoccupa di comporre personaggi e situazioni alla luce di moduli rappresentativi coerenti con una qualche ricetta formale, bensì di mantenere il protagonismo d'un preciso sistema di parti fisse e di maschere al centro del libero ruotare, spesso in commistione tra di loro, di situazioni, di peripezie e di ambienti estrapolati dai vari indirizzi di spettacolo che il pubblico è in qualche modo abituato a conoscere. Ancora una volta, qui, si ritrova l'*ensemble* degli attori, quale motore privilegiato del processo compositivo. E, nel periodo in cui opera Flaminio Scala, ciò significa soprattutto giocare – attorno alla polarità fissa degli interpreti e dei loro patrimoni espressivi – con le varianti contemporanee del modello-commedia d'ascendenza rinascimentale, ma anche compiere incursioni entro gli ambiti delle varie forme di 'tragi-commedie' (pastorali, di magia, ecc.) sperimentate dalle moderne drammaturgie italiane e spagnole, sino a spingersi ai limiti d'una 'tragicità' che il Seicento va riformulando in termini sovente assai vicini a quelli del patetico e del truculento.

Le tendenze espressive delle *Favole* di Flavio, insomma, si rivelano ormai ben lontane da quelle che è possibile intravedere pallidamente dietro il frammento di spettacolo zannesco celebrato dal Lasca, o da quelle che illustrava in dettaglio – sia pure riformulandole attraverso il filtro d'un aristocratico diletterantismo – la rappresentazione organizzata da Massimo Troiano e Orlando di Lasso a Monaco nel 1568. Come non esiste un astratto 'mondo della Commedia dell'Arte' che sarebbe durato sempre uguale a se stesso per l'intero arco di duecento anni (ma esistono le storie di vari livelli di compagnie, e di singole *troupes*, che hanno subito profonde modificazioni nel corso del tempo), così non si può parlare di un univoco modello stilistico di teatro all'improvviso che si sarebbe mantenuto inalterato dal Cinque al Settecento: la drammaturgia dei comici professionisti difende sempre con cura l'irrinunciabile 'invariante' della centralità artistica dell'attore, ma è pronta a inseguire *tutte le varianti* che, con lo scorrere degli anni, le innovazioni provenienti dal mondo letterario, le mode culturali e i gusti del pubblico riescono a imporre sulle più diverse forme di spettacolo.

Paolo Russo

MODELLI PERFORMATIVI INTORNO AL COMBATTIMENTO DI MONTEVERDI*

Nel suo *Ottavo libro* di madrigali, Monteverdi intona il *Combattimento di Tancredi e Clorinda* sui versi pressoché testuali del XII canto della *Gerusalemme liberata*. È uno dei testi più straordinari dell'epoca, ma anche tra i più sfuggenti categorizzazioni stilistiche e di genere, capace di mettere in discussione ogni tentativo di schematizzazione dell'estetica e della pratica musicale di inizio Seicento. Uno dei 'luoghi' del *Combattimento* che hanno fatto a lungo discutere è un passaggio di grande efficacia drammatica ma insolito nel madrigalismo coevo: man mano che la battaglia tra i due eroi s'infiama l'intonazione di Monteverdi rompe l'unità metrica dei versi del Tasso; al suo culmine la frantumazione dell'unità semantica dilaga e rompe la parola stessa: "non dan | no i | col | pi hor | fin | ti hor | pie | ni hor | scar | si" (bb. 139-144).

L'interpretazione corrente ascrive questi passi all'ambito delle metafore mariniste, come gesti musicali iconici¹. Un simile espediente è però un madrigalismo davvero insolito: ben di rado infatti l'interesse descrittivo dei madrigalisti cinquecenteschi frantuma le unità espressive del testo da intonare e rende irriconoscibile la parola cantata, a meno che non serva ad esaltare l'immagine cui rinvia la parola stessa, in una sorta di sinergia semantica: si spezzano talvolta i "rot | ti ac | cen | ti" e i "pla | ci | di re | spi | ri" (*Mentre vaga Angioletta*, ancora l'*Ottavo libro*, bb. 55-59 e b. 100), ma preferibilmente i singhiozzi e i sospiri si limitano a spargere pause tra una parola e l'altra, non dentro la parola stessa. In questo passaggio monteverdiano, invece, nessuna parola, in se stessa, rinvia ad un gesto vocale e sonoro frammentato: le finte e gli affondi del duello non hanno sonorità interrotte.

Il *Combattimento di Tancredi e Clorinda* fu eseguito per la prima volta nel 1624 in un palazzo aristocratico per "passatempo di veglia", probabilmente introdotto da diversi brani musicali "senza gesto". Al momento dell'esecuzione del *Combattimento*, invece, un tenore, un poco appartato, intonava il *Testo* e narrava gli eventi della battaglia, mentre altri due cantanti, un soprano a piedi e un secondo tenore a cavallo, intonavano i pochi versi in discorso diretto previsto da Tasso, e 'ballavano' la scena in pantomima. Il gesto scenico era dunque previsto, ma le sezioni che qui ci interessano sono cantate tutte dal narratore: è evidente la scissione tra voci narranti, epiche, e gesto tea-

* Questo articolo è scaturito dalle ricerche che svolsi nell'ambito del seminario di etnomusicologia del Dottorato di Ricerca in Musicologia e Beni Musicali dell'Università di Bologna. Il seminario era guidato da Roberto Leydi, a cui va il mio pensiero per i consigli e i suggerimenti ampiamente accolti in questo lavoro.

¹ G. Tomlinson, *Monteverdi and the End of the Renaissance*, Berkeley, University of California Press, 1987, p. 203.

trale². Questi passi concitati non imitano l'ansimare 'in diretta' degli attori; anzi, pur impegnati nella mimica della battaglia, questi devono regolare il fiato per cantare con una dizione estremamente calma e regolare.

Intendere questi espedienti espressivi alla stregua dei tradizionali e parcellizzati madrigalismi descrittivi della semantica della parola potrebbe non essere sufficiente. Da tempo Monteverdi rifletteva sul rapporto tra musica e testo, ed aveva ben individuato l'alternativa tra resa sonora del significato di singole parole da un lato e, dall'altro, l'espressione del tono complessivo di una frase o di un discorso. Lo dimostra, per contrario, un passo interessante d'una lettera a Alessandro Striggio, di poco successiva alla esecuzione del *Combattimento* in cui si descrive l'innaturale dizione della persona in preda a pazzia: "l'imitazione di tal finta pazzia (sta parlando della Licori), [deve] aver la considerazione solo nel presente e non nel passato e nel futuro: per conseguenza la imitazione [deve] aver il suo appoggiamento sopra alla parola e non sopra al senso del clausola". Il tardo madrigalismo italiano si rivela così attento non soltanto alla descrizione in suoni delle singole parole o dei singoli affetti, ma anche alla definizione di un rapporto testo-musica organizzato su principi retorici e oratori³, spesso fortemente stilizzati.

Il *Combattimento* era un'opera programmatica, e sperimentava una nuova modalità espressiva, esplicitamente teorizzata: il duello di Tancredi e Clorinda prendeva forma nello stile concitato⁴. Questo stile non andrebbe inteso solo come dispositivo descrittivo efficace, ma anche come veste musicale per intonare un preciso genere retorico. Il riferimento alle categorie oratorie è d'altronde affermato da Monteverdi stesso, quando cita la *Retorica* di Platone e le convenzioni poetiche proprie dei generi concitati e molli, e quando intende il suo nuovo stile atto a dar "similitudine [in musica] alla oratione [sic!] concitata": deve, insomma, rendere conto degli eventi attraverso il ruolo del 'testo' narrante, e non della mimesi rappresentativa. A ben vedere, d'altronde, questa scissione tra discorso narrante e attualizzazione in scena, compare anche nel *Lamento d'Arianna*: le note ribattute e l'incalzare della voce non intonano l'ansia o l'ira della sfortunata eroina ma sopraggiungono quando Arianna si fa narratrice e descrive l'insorgere degli elementi naturali

² Cfr. anche S. Leopold, *Monteverdi. Music in Transition*, Oxford, Clarendon Press, 1991, p. 192 e sgg.

³ Converrebbe chiedersi quanto abbiano potuto incidere su quella estetica i tratti propri della retorica oratoria. M. Fumaroli ha dimostrato quanto il teatro secentesco sia connaturato e integrato nell'universo retorico, fino alle conseguenze estreme di 'purificarsi' dalla scena per accedere ad un teatro puramente oratorio in cui le *figurae* sostituiscono la maschera.

⁴ Nella letteratura musicale precedente, proprio la mancanza di una tecnica idonea aveva spinto i compositori, che s'erano rivolti ai poemi epici e cavallereschi, ad estrapolarne le ottave liriche, mai quelle aspre o d'azione: la *Morte di Clorinda* nel *IV libro delle musiche* (1621) di Sigismondo d'India, per fare un esempio, si limita a musicare gli ultimi versi, successivi alla battaglia. Altre composizioni su temi cavallereschi sono *Le lagrime d'Erminia* di Biagio Marini (1623) e una *Armida* di Francesco Eredi (1629). Un elenco esemplificativo si trova in P. Fabri, *Monteverdi*, Torino, EdT, 1985, p. 248 e sgg.

contro Teseo⁵. Anche a proposito del *Lamento d'Arianna*, Monteverdi, in una lettera di anni dopo, ricorderà gli spunti trovati in Platone⁶ e quanto mirabilmente Virginia Andreini avesse 'detto', in prova, la parte di Arianna. Per converso, è altrettanto indicativo che una ventina d'anni dopo, quei tratti espressivi potessero essere utilizzati fuori da un contesto battagliero, per simboleggiare la posa eroica: fuor di contesto, ed anzi in un contesto assolutamente improprio, sortiva sicuro effetto comico. Nel suo *Giasone* Cavalli accompagna con lo stile concitato monteverdiano le tracotanti fantasie bellicose del gobbo e balbuziente servo Demo.

Se non serviva a imitare il personaggio trafelato per la tensione fisica o emotiva, dovremmo chiederci cosa intenda Monteverdi quando parla di "orazione concitata" da rendere in musica. L'articolazione in veloce metro pirrichio è un indizio della stilizzazione retorica, tanto più che Monteverdi insiste che se si fosse trasformato il pirrichio in spondeo si sarebbe persa la similitudine con l'orazione concitata; converrebbe però indagare ulteriormente per verificare se vi fossero convenzioni forti per la declamazione o pronuncia del testo epico e cavalleresco. Conviene insomma frugare nelle disposizioni relative alla *pronuntiatio* o *actio*: l'ultima delle cinque grandi sezioni della retorica. In epoca rinascimentale, infatti, col tentativo di ricostruire l'antica stretta connessione tra parola e musica, le riflessioni sulla *pronuntiatio* ripresero vigore, estendendo l'impiego di un termine che nel Medioevo aveva acquisito un'accezione esclusivamente tecnico-musicale⁷. La *Rethorica* di Giorgio da Trebisonda, secondo Vittorio Rossi il "codice dell'eloquenza umanistica"⁸, si dilunga molto sui modi di recitazione, e ne individua alcuni che potrebbero essere stati di modello a Monteverdi, soprattutto laddove più frenetica e incalzante è la narrazione della battaglia:

Una *dizione aspra* o *resa dura* [...] è composta da lettere che feriscono l'udito con la pronuncia, come *discerpsisse, extorsisse, expers, excors* [...]. Si devono usare frasi brevi e interruzioni, cioè virgole: quanto più sono brevi, tanto più sono aspre. *Collocatio* e *clausula* non devono essere composte secondo un ritmo regolare: questo avviene se non si usano spesso piedi che accostati possono creare un verso, ma piuttosto quelli che, messi insieme, rendono la composizione più dura che piacevole.

La *veemenza* è un'orazione aspra e dura, senza brillantezza, *La velocità* è un modo di pronunciare che rende mobile l'orazione [...]. Quasi tutto l'artificio consiste nella frammentazione della composizione, che è propria della velocità: la *frammentazione* è un'orazione in cui l'emissione è ricca di pause e respiri. La frammentazione, che diviene una figura retorica, divide l'orazione per

⁵ Nel *Lamento d'Arianna* sono intonati in modo 'concitato' solo questi versi: "O nembì, o turbi, o venti, / sommergetelo voi dentr'a quell'onde. / Correte, orche e balene, / e de le membra immonde / empiete le voragini profonde". Tale stile non compare invece in nessuna delle parole che avrebbero potuto prestarsi ad essere spezzate in modo 'realistico' come "s'affanna", "piango", "in van piangendo, in van gridando aita".

⁶ Cfr. D. De Paoli, *Monteverdi*, Milano, Rusconi, 1979 in una lettera del 1633, p. 225.

⁷ F.A. Gallo, *Pronuntiatio. Ricerche sulla storia di un termine retorico-musicale*, in "Acta musicologica", XXV, 1963, pp. 38-46.

⁸ V. Rossi, *Il Quattrocento*, Milano, Vallardi, 1933, p. 50.

l'abbondanza di cose o, se si parla di una sola cosa, fa sembrare che si stia parlando di molte. Sono tanto più veloci, quanto più sono brevi le membra. Si eviti di collocarle accostando le vocali, lo iato è infatti aspro e lento⁹.

Questi spunti, ed altri che si potrebbero elencare, dovrebbero individuare un'area espressiva di narratori, cantastorie, improvvisatori, indagata inizialmente alla fine del secolo scorso, e attorno alla quale sono ripresi gli studi solo recentemente, tra gli altri da James Haar¹⁰, F. Alberto Gallo¹¹, Paola Ventrone e Ivano Cavallini. Sono così emerse figure come quella di Aurelio Brandolini (Lippo), esperto improvvisatore attivo a Roma, Napoli, Firenze, Verona: si tramanda un'esibizione a Roma nel 1485 (registrata da Pietro Bembo, presente con il padre Bernardo) dove improvvisò cantando versi latini e ottave italiane. Erano figure colte, rispettate e frequentate nelle corti italiane, ma non molto distanti, se non forse per il maggior rispetto acquisito, dai canterini che improvvisavano, cantando e recitando versi di poemi cavalereschi. Bonifaci assimila l'oratore all'istrione considerandoli diversi livelli di perfezione della medesima arte, quella della persuasione: "Quanto nella retorica sia necessaria l'arte de' cenni. - [...] e se gli histrioni rappresentando le favole son da noi con diletto ascoltati, darà senza dubbio tanta maggior commozione l'oratore che l'histrione"¹².

Dalle testimonianze che ci restano è però difficile distinguere se questi improvvisatori cantassero o recitassero; è probabile che all'epoca non fosse

⁹ "Asperitas est oratio qua sine correctione superiores increpamus, vel orationis compositio increpationis huiusmodi consentanea [...]. Dictio aspera duriusculeve translata, quam usus translationis communiter patiat et quae perseipsa aspera est, videlicet his literis composita est, ut prolatione auditum feriat, ut discerpisset, extorsisset, expers, excors [...]. *Membra brevia et incisiones, hoc est, comata esse debent: quo enim breviora, tanto asperiora sunt*, Collocatio et clausula huiusmodi debent esse, ut nullus certus numerus conficiatur: quod erit, si non crebro eos pedes collocamus qui versum simul conficere possint, verum eos qui una positi, duram magis quam iocundam reddunt compositionem [...]" (pp. 545-546: il corsivo è mio). "Vehementia, est acris vel aspera oratio sine splendore, huic ex parte sententiarum et methodi quae acrimoniae vel asperitati, in ceteris fere omnibus, quae splendori oppositae sunt [...]" (G. Trapezuntij, *Rhetoricorum libri quinque, nunc denuo diligentia cura excusi*, Parisiis, apud Ioannem Roigny, 1538, p. 552). DE VELOCITATE. "Velocitas est dicendi vis, quae mobilem orationem reddit [...]. Artificium totum fere incisione compositionis constat [...]. Nunc de incisione, quae celeritatis propria est, breviter dicatur. Incisio est oratio crebris intervallis crebraque respiratione prolata. Incisio, quae schemate fit, vel pro multitudine rerum dividit orationem, vel quum unum dicit, plura dicere videtur. Prioris generis sunt partitio brevis, redditio brevis [...]. Membra quanto breviora, tanto velociora sunt. Locatio concursum vocalium vitet, asper enim et tardus hiatus est [...]" (*ivi*, pp. 577-579).

¹⁰ James Haar, "Improvisatori" and Their Relationship to Sixteenth-Century Music, in *Essays on Italian Poetry and Music in the Renaissance, 1350-1600*, Berkeley, University of California Press, 1986, pp. 77-99.

¹¹ F.A. Gallo, "Orpheus christianus" in *Musica nel castello. Trovatori, libri, oratori nelle corti italiane dal XIII al XV secolo*, Bologna, Il Mulino, 1992, pp. 95-142.

¹² G. Bonifaci, *L'arte de' cenni*, Vicenza, Francesco Grossi, 1616, p. 549. L'una e l'altra arte richiedono anche il gesto oltre alla pronunzia, perfino nelle figure retoriche: "Com'è l'ironia nella quale accennandosi con il gesto tutto il contrario di quello che con la voce si pronunzia, il micticismo ch'è un riso simulato, l'aganctesi ch'è una indignatione che si fa principalmente col gesto, l'enfasi [...] l'energia ch'è una efficacia, la quale col mezzo del gesto cresce vigore alle cose che si pronunziano e molte altre che per brevità ne tralascio" (p. 552).

pertinente la netta distinzione che noi percepiamo e ricerchiamo. Come dice Haraszti:

Il y avait aussi d'innombrables chante-histoires, versificateurs qui ne soutenaient les inflexions de leur voix que de quelques accords ou d'arpèges. Parmi les maîtres de l'improvisation plusieurs furent réputés par leur sens de l'actualité et les bons mots qu'ils se permettaient, en tant que familiers de leur seigneur. Soulignons qu'il est impossible de séparer, par une ligne de démarcations, les différentes facultés des improvisateurs. Certainement leur faculté maîtresse changeait selon le penchant, la culture, la musicalité et le tempérament de l'improvisateur¹³.

Se Pietrobono era ammirato principalmente per le doti musicali¹⁴, Niccolò Tedesco lo era per le doti di recitazione¹⁵; una delle ultime esibizione di Brandolini, a Verona nel 1494, è raccolta da Virgilio Zavarise, poeta locale che risponde al celebre improvvisatore fiorentino: Brandolini canta, Zavarise “improvvisava i suoi versi, ma non risulta li cantasse [...]. Dopo aver assistito alla *recita di un brano in prosa*, Brandolini affronta l'ultimo pezzo del concerto, questa volta d'argomento religioso, e ringrazia il pubblico”¹⁶. Vittorio Rossi ricorda il cantastorie Ippolito di Ferrara che negli anni trenta del Cinquecento “facendosi dar la lira e sopra di quella parlando’, riandasse la sua vita vagabonda ed esprimesse in ventuna ottava i sentimenti del suo animo”¹⁷; Giovanni Cieco di Parma “dixe maravigliosamente più dell'usato” e nel 1468 “diceva in rima a la improvvisa”¹⁸ come Lodovico da Padova “face-tissimo pronunciatore in lingua volgare”¹⁹: lavoravano, questi ultimi due, alla corte di Ferrara come “Lapacino da Firenze, che dice in rima nel 1479”, “Sanzar spagnolo che dice a lo improvviso” nel 1506, Cesare da Fano nel 1538 e Giacomo da Goito nel 1541. Due anni dopo, invece, a Ferrara, operava Bernia che suonava la cetra e improvvisava.

Che si trovassero nelle piazze delle chiese su piattaforme (cantimbanchi come Antonio di Guido²⁰), o che fossero attivi nelle corti come Pietrobono o

¹³ E. Haraszti, *La Technique des Improvisateurs de langue vulgaire et de Latin au Quattrocento*, in “Revue belge de musicologie”, IX (1955) pp. 12-31: 15.

¹⁴ Cfr. *ibidem* e Gallo, ‘Orpheus christianus’ cit.

¹⁵ L. Lockwood, *Pietrobono and the Instrumental Tradition at Ferrara*, in “Rivista italiana di musicologia”, X, 1975, pp. 115-133. Era forse uno di quelli cui “la forza del recitare più che del comporre, aveva dato fama”: Calmeta, amico e biografo di Serafino Aquilano. Cit. da E. Haraszti, *La Technique des Improvisateurs de langue vulgaire et de Latin au Quattrocento*, cit., p. 28.

¹⁶ F.A. Gallo, *Orpheus christianus*, cit., pp. 109-110, (corsivo mio).

¹⁷ Cfr. V. Rossi, *Di un cantastorie ferrarese del secolo XVI*, in “Rassegna emiliana di storia, letteratura ed arte”, II, 1889-1890, pp. 435-446, che cita un *Pianto e lamento fatto per Hippolito Ferrarese in Lucca un giorno avanti la morte sua. Con uno epitaphio sopra de la sepoltura molto bellissimo*, quattro carte senza note tipografiche.

¹⁸ G. Bertoni, *Il cieco di Ferrara ed altri improvvisatori alla corte d'Este*, in “Giornale Storico della Letteratura Italiana”, XCIV, 1929, pp. 271-278: 272.

¹⁹ *Ivi*, p. 271.

²⁰ B. Becherini, *Un canto in panca fiorentino: Antonio di Guido*, in “Rivista musicale italiana”, a. 50, 1948, pp. 247.

Niccolò Tedesco, certamente il confine tra declamazione e canto era altrettanto labile del confine tra piazza e corte, come dimostrano svariate cronache coeve dove è difficile decidere con certezza cosa alluda al canto e cosa alla sola recitazione²¹. Giovanni Battista Doni parla di azioni cantate in stile recitativo; Marin Sanudo negli anni '20 e '30 del Cinquecento racconta che “in Terranuova dove si leze pubbliche, uno fiorentino poeta venuto in questa tera a la Sensa, chiamato lo Altissimo, ma il nome proprio è [Cristoforo fiorentino], montò in cariega facendo adunar gran numero di auditori tra li quali io, Marin Snudo, vi andai con Gasparo di la Vedova; il qual recita versi a l'improvvisa, uno sona la lira e lui recita [...]”²².

Gran parte del loro repertorio era basato sull'epica: Zarlino illustra il piacere e la commozione nell'udir le stanze dell'Ariosto intonate da improvvisatori su uno strumento a corde. Da quelle pratiche s'era poi mossa la rinascita dei poemi cavallereschi, in ambienti colti dopo oltre un secolo²³, dimostrando notevole contiguità tra corte e piazza tra letteratura scritta e tradizione orale come testimonia anche la figura di Giovan Paolo Liompari, *alias* Zuan Polo che allietava la mensa del doge di Venezia il 26 giugno del 1523²⁴.

²¹ J. Haar, “*Improvvisatori*” and Their Relationship to Sixteenth-Century Music, cit. sottolinea il fatto che fossero indicati indifferentemente con termini come ‘dicatori’, o cantatori, o pulsatori, p. 83. Sulla questione si diffonde comunque P. Ventrone, *Gli araldi della commedia. Teatro a Firenze nel Rinascimento*, Pisa, Pacini editore, 1993, alle pagine 103-126, dove esamina le “Tradizioni recitative e tradizioni scritte”, ‘Tecniche di improvvisazione in rima’, ‘Tecniche di narrazione drammatizzata’.

²² Cit. in L. Padoan Urban, *La festa della Sensa nelle arti e nell'iconografia*, in “Studi veneziani”, n. 10, 1968, pp. 291-353: 323; cfr. anche R. Baroncini, *Contributo alla storia del violino nel sedicesimo secolo: i “sonadori di violini” della Scuola Grande di San Rocco a Venezia*, in “Ricerca”, n. 5, 1993, pp. 61-190: 80-81.

²³ Antonio Pasqualino descrive tre fasi dello sviluppo della narrativa cavalleresca in Italia, dimostrando come la sua ripresa alla fine del XV in ambienti colti fosse radicata nella precedente tradizione popolare: “nello sviluppo della narrativa cavalleresca in Italia si possono individuare tre fasi. La prima è costituita dalla cosiddetta letteratura franco-veneta, poemi scritti dal XIII all'inizio del XV secolo [...]. La seconda fase ha inizio a partire dalla metà del XIV secolo ed è quella dei cantari (poemi popolareggianti in ottave) e dei romanzi in prosa toscani [...]. In queste prime due fasi, mentre la borghesia cittadina e il popolo subentravano sempre più all'aristocrazia nella fruizione, i testi assunsero una forma più rozza e un carattere popolare e scherzoso. Essi erano in gran parte destinati alla recitazione. Alla fine del XV e all'inizio del XVI secolo, le narrazioni cavalleresche furono riportate al livello della cultura dominante da una raffinata operazione letteraria. La terza fase narrativa cavalleresca italiana è quella aperta dai tre famosi poemi, il *Morgante* di Luigi Pulci, l'*Orlando innamorato* di Matteo Maria Boiardo e l'*Orlando furioso* di Ludovico Ariosto [...]. Queste opere, composte nell'atmosfera delle corti di Firenze e di Ferrara, erano destinate alla lettura” (Antonio Pasqualino, *L'Opera dei Pupi*, Palermo, Sellerio, 1989, p. 57).

²⁴ Sulla ben documentata figura di Giovan Paolo Liompari cfr. I. Cavallini, *Zuan Polo, il “canto alla schiavonesca” e lo spettacolo veneziano ai primi del Cinquecento*, in *I due volti di Nettuno. Studi su teatro e musica a Venezia e in Dalmazia dal Cinquecento al Settecento*, Lucca, LIM, [1994], pp. 8-23. Cavallini osserva anche come si imponga “una distinzione essenziale tra l'arte del nostro (e della sua brigata) e quella dei *ciurmadori* tanto detestati nella seconda metà del secolo. Alla prima e più nobile schiere si ascrive una capacità lirica interpretativa che verrà progressivamente inglobata nelle tecniche attoriche della commedia letteraria – non più improvvisata ma scritta – grazie a Calmo Giancarli, Burichiella e altri. Mentre, per una sorta di compartizione inevitabile, la figura del buffone incapace di procurarsi una committenza nobile, o di aggregarsi alle compagnie di buon livello professionale, si impadronisce della

All'epoca di Monteverdi questa pratica era ancora diffusissima a Ferrara, come a Mantova e a Venezia, le principali città frequentate da Monteverdi, e aveva già fornito materiali in abbondanza ai compositori. Gli aeri su cui 'dicevano' gli improvvisatori vennero accolti nei madrigali del tempo e diedero luogo a diverse sillogi di testi polifonici su ottave epiche: valga per tutti l'esempio, pure eccezionale per ampiezza e coerenza, di Jacquet Berchem che nel 1561 pubblica *Capriccio*, tre libri di madrigali a cinque voci e basso continuo sulle stanze dell'*Orlando furioso* di Ariosto. Nei tre libri, le stanze scelte mantengono la coerenza narrativa del poema con una suddivisione analoga a quella delle diverse giornate di *cantari*. L'intonazione musicale sfrutta spesso un formulario che possiamo far risalire a Serafino Aquilano²⁵. Sebbene in negativo, ne abbiamo testimonianza anche nella critica di Artusi contro il madrigale *Ma se con la pietà non è in te spenta* di Monteverdi, che parrebbe una "una spiffarata mantovana"²⁶. Non è paradossale dunque che si debba ad un maestro di canto della corte di Alfonso d'Aragona, Giacomo Borbo, uno dei trattati di poetica e retorica del Quattrocento²⁷: anzi ci conferma ulteriormente quanto fossero vicine le pratiche declamatorie e musicali.

Non riusciamo oggi ad avere chiara percezione delle convenzioni che accomunavano questo mondo variegato di dicitori e canterini. Alcune testimonianze dell'epoca, però suggeriscono che fossero pratiche analoghe a consuetudini più recenti e meglio documentate, che potrebbero restituirci una idea, forse pallida, ma comunque indicativa di come dovesse suonare. Nelle sue *Facezie* di metà Quattrocento, Poggio Bracciolini racconta di una moglie dura di cuore che neppure finge di commuoversi, quando il marito torna a casa piangendo per aver appena ascoltato raccontare la morte del suo eroe Rinaldo; Michele Verino senti

un giorno Antonio di Guido cantare nella piazzetta di S. Martino le guerre d'Orlando con tanta eloquenza, che mi pareva d'udire Petrarca. Avresti creduto d'aver proprio dinanzi le battaglie, non la semplice descrizione di esse. Lessi poi que' suoi versi. Dio! Che rozzezza! Non li riconoscevo più²⁸.

Sono aneddoti molto simili a quelli raccontati ancora nell'Ottocento da De Iorio²⁹. Tali pratiche di piazza sono infatti documentate con continuità al-

piazza per sostenervi il ruolo di saltimbanco, improvvisatore e venditore di pozioni". Il repertorio praticato da Zuan Polo era un misto di "cantaimpanco, attore, musico, prestigiatore e mimo secondo una compenetrazione che alla nostra sensibilità catalogatoria suona quasi inaudita".

²⁵ Cfr. J. Haar, *"Improvvisatori" and Their Relationship to Sixteenth-Century Music*, cit., pp. 88 e sgg.

²⁶ G.M. Artusi, *Seconda parte dell'Artusi ovvero delle imperfettioni della moderna musica*, Venezia, Vicenti, 1603, p. 31 delle *Considerationi*. Su questo passo cfr. anche P. Fabbri, *Monteverdi* cit., p. 57.

²⁷ Cfr. F.A. Gallo, *Musica, poetica e retorica nel Quattrocento: l'«Illuminator» Giacomo Borbo*, in "Rivista italiana di musicologia", X, 1975, pp. 72-85.

²⁸ Memoria di Michele Verino nella traduzione di V. Rossi, *Il Quattrocento*, cit., p. 624

²⁹ A. De Iorio, *La mimica degli antichi investigata nel gestire napoletano*, Napoli, Fibreno, 1832, pp. 301-304.

meno fino al tardo Ottocento. In queste descrizioni di narratori-improvvisatori troviamo alcune coincidenze che andrebbero approfondite: in area napoletana si trovano molte descrizioni di contastorie dalla declamazione cantilenante, in italiano sebbene misto a commenti in dialetto, con intensa mimica gestuale³⁰. Sono spesso testi in endecasillabi, letti con aggiunte e commenti improvvisati che davano la varietà necessaria ad evitare la monotonia ritmica³¹. Il Rinaldo (così era detto a Napoli) recitava con il libro aperto davanti e con una lettura che

fa ricordare il *passio* della settimana santa [...] un tuono di voce tutto suo, che vuol essere patetico e pare la cantilena monotona e stentorea di un mendico [...]. Il povero cantastorie grida, gonfia le guance, arrossa gli occhi, suda, agita il bastoncino, fa due passi innanzi, e un passo indietro, e crede così di esprimere quella terribile lotta di passione³².

A Venezia si recitavano testi cavallereschi in prosa³³: la lingua è però sempre italiana, le frasi si fanno via via più brevi man mano che la concitazione cresce, accumulano elementi differenti e contrastanti, sciorinano un elenco sempre più lungo di gesta ed azioni, che nella loro eterogeneità riproducono il caos visivo e sonoro della battaglia o della cavalcata. L'approccio al tema narrato, non è mai mimetico, rappresentativo, ma sempre epico e narrativo.

Almeno fino alla metà dell'Ottocento, il *Rinaldo* non era né classe popolare né tanto meno mendico: godeva invece di un prestigio da "scientifica e utile professione"³⁴. Ne troviamo tracce ininterrotte almeno a partire dal 1780 e fino al 1878, quando vennero studiati da Rajna. La tradizione in aree lombarde (sia come cantastorie che come contastorie) è documentata da Italo Sordi per il '400-'500 grazie a fonti dirette e, per i secoli successivi, da toponimi e aneddoti popolari³⁵. A Palermo la tradizione è rimasta in auge fino

³⁰ L.M. Lombardi Satriani-D. Scafoglio, *Rinaldo e Pulcinella. Sulle orme degli eroi carolingi nell'area campana*, in *Sulle orme di Orlando. Leggende e luoghi carolingi in Italia. I Paladini di Francia nelle tradizioni italiane. Una proposta antropologica*, a cura di A. Imelde Galletti e R. Roda, Padova, Iterbooks, 1987.

³¹ "Quella eccessiva chiarezza e più che altro quella eterna monotonia dell'endecasillabo è una cosa che ammazza. L'amico se n'è accorto e co' suoi commenti corregge, allunga, scorcia, taglia, stronca, sdruce, insomma accomoda, e rimedia a tutto, con tanto garbo ch'è un amore [...] ecco come viene recitata e commenta una nota ottava del Tasso (Ma non farà: prevenirò quest'empì / Disegni loro, e sfogherommi appieno: / Gli ucciderò, faronne acerbi scempi...): "Ma no, non farà (*se ne vene a di' chillo sfelente i saladine*), non lo farà: prevenirò me tutti chisti embi. - E i disegni di loro, e sfogherommi, abbiemo (*Se vuleva sfogà a raggia ill'anema soja, stu cane!*). - L'ucciderò tutti, faronne acerbi scempi (*Che puozze morì accise tu, 'nfamone*) [...]", *ibidem*.

³² C. Del Balzo, *Napoli e i napoletani*, Napoli, Treves, 1885.

³³ G. Fusinato, *Un cantastorie chioggiotto*, in "Giornale di filologia romanza", n. 4, 3-4 giugno 1883; A. Sarfatti, *Il cantastorie chioggiotto*, in "Il giornale per i bambini", n. 7/3, Roma 19 gennaio 1888. P.G. Moro-Lin, *Scene di Venezia o municipali suoi costumi*, Venezia, 1841, I, pp. 186-187. Ma già nel 1816 Goethe parlava di oratori pubblici che raccontavano storie in piazza.

³⁴ Lo racconta Jorio che cita una ordinanza del governo napoletano del secondo Settecento dove si escludono i *Rinaldi* da una legge contro i mendichi: L.M. Lombardi Satriani-D. Scafoglio, *Rinaldo e Pulcinella*, cit., p. 278.

³⁵ Cfr. I. Sordi-F. Caltagirone, *Carlo e Orlando in Lombardia*, in *Sulle orme di Orlando*, cit.

al secondo dopoguerra, quando ancora si poteva ascoltare il *cunto* dei contastorie. Il contastorie stava

in piazza, in piedi su un tavolo [...]. Raccontava in prosa episodi dei Paladini, improvvisando su una traccia tradizionale fondata sui poemi cavallereschi. Brandiva una spada di legno nella mano destra, non realisticamente, ma in coincidenza ritmica con lo svolgersi della dizione; con uno zoccolo al piede scandiva sul tavolo il ritmo del combattimento. L'evocazione del combattimento era ottenuto con sincopi, antiritmie, pause nette e spezzature delle parole con conseguente alogica aggregazione di sillabe³⁶.

Tutte le testimonianze che ci sono pervenute da Venezia, come da Napoli, o da Palermo descrivono un rituale sostanzialmente analogo, che conferma l'omogeneità delle diverse tradizioni. Possiamo però fare un passo ulteriore e confrontare il testo recitato a Venezia dal contastorie Pispo alla fine del secolo scorso³⁷, con quelli dei *cunti* siciliani di Peppino Celano, registrati da Roberto Leydi³⁸.

PISPO: Orlando se mete a la drita, Olivieri a la sinistra e tuti i generali nel centro, finché capita i turchi. Quando Grandonio vede i romani in ordine, ordina ai soi de darghe dentro; se pol imaginar che aspra guera che vien fata. Ma i paladini i fa gran fronte e i copa molta zente dei turchi; allora Grandonio el chiapa el baston, e 'l comincia con quello a darghe adosso; e 'l primo ucciso se sta Astolfo duca de Inghilterra, el secondo Berlinghieri, figlio del duca Namò de Baviera, el terzo Avino so fradelo, el quarto Avoglio, e cussì de seguito i altri; con un colpo de baston el ghe scavezza el colo al re Filippo e la testa a Desiderio re de Pavia; in poco tempo insomma no gera restai vivi che Sansoneto, Orlando e Olivieri. E Olivieri faceva strage, e allora el re Arpalista con una lancia avelenada lo ga passà da parte a parte e ferio a morte. Ma i spiriti vitali tien su Olivieri, che se buta contro el re Arpalista, e 'l ghe dà un gran roverso co la spada che se chiamava Altachiara (perché allora tute le spade gheveva un nome come i omeni; cussì quella de Orlando se chiamava Durlindana,

³⁶ R. Leydi, *Monteverdi, il Tasso e il contastorie*, in "Quaderni della Civica Scuola di musica di Milano", 4-5 ottobre 1981, pp. 13-18, p. 14. Leydi informa anche che i testi utilizzati dai contastorie provenivano dalla elaborazione di tutti i poemi cavallereschi pubblicata da G. Lodico in *Storia dei Paladini di Francia*, Palermo, 1858-60, 4 voll., da cui essi sceglievano preferibilmente gli episodi di battaglia che consentivano questi pezzi di bravura.

³⁷ Nel 1883 Guido Fusinato stenografò la narrazione di Pispo, udito a Venezia anni prima e riascoltato in un ospizio per anziani, quando ormai aveva cessato l'attività: G. Fusinato, *Un contastorie chioggiotto*, cit., p. 174. Va da sé che tali trascrizioni possono modificare profondamente gli originali con una sorta di ipercorrettismo che l'intervistatore colto può applicare sul materiale orale. Nel nostro caso tuttavia il rischio pare secondario perché, quand'anche alcuni fossero stati 'corretti' e quindi perduti, i modelli narrativi di Pispo restano intatti, riconoscibili e sufficienti a comprenderne il funzionamento.

³⁸ P. Celano, *Italia*, vol. II (a cura di Roberto Leydi), Albatros VPA 8088; ma prima ancora R. Genovese in *Southern Italy and the Islands* (compiled and edited by Alan Lomax), Columbia (USA), KL 5174 (ed. it. *Folklore musicale italiano*, Pull QLP 108). La pratica prosegue ora con contastorie e attori come Mimmo Cuticchio e Paolo Panaro che si rifanno esplicitamente alla tradizione siciliana di Celano. Cuticchio eseguì il *cunto* delle ottave del Tasso musicate da Monteverdi in uno spettacolo curato da Sergio Vartolo che diresse poi l'esecuzione del *Combattimento di Tancredi e Clorinda* a Ferrara alla metà degli anni Ottanta.

quella del Danese Cortona, e cussì tute le altre). Intanto Olivieri per el sangue che ghe vegneva dapertuto gaveva perso la visual de l'occhio, e 'l combateva come un disperà; e 'l ghe dà un colpo a Orlando, no cognossendolo, un colpo che se no gera Orlando, no so come la fusse. Ma Orlando no ga fato gnente, perché el gera impenetrabile ne le armi come ne la carne.

“Hai forse rinegato la fede di Cristo”, cria Orlando.

“No, son ferio a morte, cognà mio”, dise allora Olivieri: “xe sta Arpalista che m'ha ferio a tradimento; oramai no ghe xe più speranza per mi; portame dunque dove ghe xe più zente, che almanco possa fare vendeta». E allora, uno con Altachiara, l'altro con Durlindana i se mete a far strage, che ghe ne resta morti tanti che se pol dir, e fra questi anca Grandonio. Ma i Turchi gera in numero massa grande; e quando Orlando se ga acorto che no gh'era più rimedio, el ga dito: “andrò sul monte, e baterò el corno a Carlo, che vegnerà in ajuto”. El xe andà sul monte, e 'l ga batuo el corno che gera fato d'un dente solo d'elefante, e 'l lo bate tanto forte, che 'l corno se ga roto in do tochi, e Orlando che da quando el gera nato nol gaveva mai sparso sangue, per lo sforzo tanto grande quela volta ghe xe vegnuo fora sangue da la boca, dal naso, e un poco anca dai ochi. El colpo xe sta cussì forte, che Carlo ga sentio; no proprio Carlo, ma el duca Namò de Baviera; el quale allora el ga capio subito tuto, del tradimento del Gano. El core allora nel padiglion dove gera Gano, el lo liga stretto stretto, e ben assicurà, e 'l lo conduse davanti a Carlo Magno dicendo, “Ecco il traditore, ecco quello che ga mandà a morte tuti i me fioi e tuti i paladini; perché Orlando sona 'l corno e 'l chiama ajuto”.

Orlando intanto che ga roto 'l corno, cassa la man a la Durlindana, e perché nol voleva far mai più guera, el voleva romper la so spada, tanto 'l gera disperà; el chiapa dunque la spada, el la alza e 'l cassa su un gran colpo su un sasso, per romper la spada; ma invece se ga roto 'l sasso in do tochi e la spada xe restada come prima. Orlando allora che ga visto quanto gera forte la so spada, ga dito: “Oh Durlindana mia, quanto sei forte! Che se prima t'avessi conosciuta, molti turchi che adesso xe ancora vivi, mi gaveria mandà a morte”. Perché la lama ghe scantinava un poco ne la guardia, e lu gaveva paura che la ghe scapase fora. Allora 'l ga voltà i ochi, e 'l ga visto tanti cadaveri, e tanto sangue che coreva per l'universo, e 'l ga dito: “Oh! Trista e dolorosa sorte, che per causa di quel traditore de Gano siete morti, tuti vualtri cristiani, e tanti anca dei Turchi, che colpa alcuna non avevi. Dunque, mio Dio, io ho perduto tuti i generali; e come mai adesso posso mai presentarme a Carlo con questo disonore? Dunque, mio Dio, feme la grazia e comandarghe a la morte che la vegna” [...].

CELANO: E così dicendo ecco una tterri troncona di lance. Una impugna la fida spada Durlindana, Rinaldo impugnò la fida Fusberta: mitzi a combattere. Ecco un terribile colpo, pigghilo uno scudo incantato di Orlando che ha parso una campana. Orlando rotava la sua spada. Chippa un terribile colpo cadiu di piatto supra u scudo du principe Rinaldo, ma u principe Rinaldo, ecco che una puntata rutiavano ddi spade, si incrociavano di frattempo Durlindana e Fusberta, fochi scintillavano di spade e cadianu sopra ddi scudi una nell'altro. Orlando si riparava, lo stesso faceva il Principe Rinaldo di Montalbano, di tagghiu e di punta cafiddavano con ddi spadi. I due cavalli Bigliandino e ancora Baiano, s'impennavano, l'uno e l'altro cercavano di dare dei mozziconi a l'arecchie dei propri cavalli; e Baiardo afferrò Bigliandino, Bigliandino afferrò a Baiano. Ma mentre Orlando e Rinaldo per l'amor di Angelica combattevano in quella pianura, uvvi Rinaldo ca un terribile colpo di piatto, pigghia 'nta l'elmo di Al Monte in fronte. Ma Orlando si abbracciò con il loro cavallo. Ri-

naldo continuava di piatto: non ci voleva far del male perché era suo cugino. Dando bastonate mentre il cavallo correva, Rinaldo perseguitava Orlando con tutte le legnate e sciabolate. Pigghia novamente sentimenti era una pazzo e pazzo diventò. Rutia la Durlindana senza piatà da corpa a Rinaldo. U Principe Rinaldo di Montalbano con la spada faceva da ponte, incrociava tutti i colpi: era maestro di scherma, stuzzicava quand'era scherma qualunque cavaliere: Orlando era forte e valoroso ma per dar scherma vinceva sempre do latrone di Montalbano che comandava settecento ladroni: ecco che una puntata Orlando per poterci fare saltare pertagnune e corazza, ma Rinaldo schiva.

Al di là delle diverse influenze dialettali, i due testi hanno profonde analogie: la lingua è italiana, le frasi si fanno sempre più brevi, accumulano elementi differenti e contrastanti, sciorinano un elenco sempre più lungo di gesta ed azioni, che nella loro eterogeneità riproducono il caos visivo e sonoro della battaglia o della cavalcata: l'approccio al tema narrato, non è mai mimetico, rappresentativo, ma sempre epico, narrativo.

Confortati da queste analogie possiamo supporre che anche nella narrazione di Pispo, come ascoltiamo nei *cunti*, la frantumazione sintattica si ripercuotesse sulla dizione fino a cambiare repentinamente la velocità di recitazione, ad interrompere la parola, a modificare la corretta organizzazione degli accenti metrici e verbali. Addensamento sintattico e frattura della parola appaiono infatti due aspetti del medesimo atteggiamento epico-descrittivo (non teatrale-mimetico: Celano non usa mai questa tecnica nel discorso diretto, tra i contendenti, ma solo nella voce narrante).

Sia nel testo di Pispo, che in quello di Celano, inoltre si ritrovano pressoché intatti i modelli retorici che Maria Cristina Cabani ha individuato nei testi del cantare cavalleresco rinascimentale³⁹:

si ripropone di continuo una netta distinzione basata su procedimenti oppositori elementari. La costruzione del *cantari* procede costantemente per schemi di tipo binario: il parallelismo e l'antitesi ne risultano a più livelli le figure costruttive fondamentali [...]. Si presenta così uno schema narrativo che procede per opposizioni nette e in cui la partecipazione è stimolata mediante l'impiego di un lessico fortemente caratterizzante (opposizione tra possessivi: 'nostri-loro', tra aggettivi 'prodi e gagliardi-miseri e lassi') e di una strumentazione retorica che poggia essenzialmente, oltre che sulla antitesi, sull'iperbole, tendente continuamente alla chiarificazione di un dato preliminare scontato.

³⁹ M.C. Cabani, *Narratore e pubblico nel cantare cavalleresco: i modi della partecipazione emotiva*, in "Giornale storico della letteratura italiana", n. 157, 1980, pp. 1-42. Esamina un corpus di testi compresi tra la metà del Quattrocento e gli inizi Cinquecento: *La Spagna* (a cura di M. Catalano, Bologna, 1939-40), *I Cantari di Rinaldo da Monte Albano* (a cura di E. Melli, Bologna, 1973), *Orlando* (a cura di J. Hübscher, Marburg, 1886), *Libro del gigante Morante et de re Carlo et de tutti li paladini* (Venezia, 1534), *Libro di battaglia delli Baroni di Francia sotto el nome dello ardito et giovine Altobello* (Venezia, 1547), *Libro de Lancroia* (Milano, 1510), *La morte di Buovo d'Antona con la vendetta di Sinibaldo, et Guidone suoi figliuoli, fatta per lui* (s. i.).

Diversi musicologi, e Leydi tra loro, hanno individuato analogie tra il *cunto* e il *Combattimento* monteverdiano. In assenza di prove documentarie che dimostrino senz'altro un rapporto reciproco tra lo stile monteverdiano e quello dei contastorie siciliani, questi studi si sono appellati "sans peine"⁴⁰ all'evidenza, davvero stupefacente, dell'analogia tra i due stili narrativi che "all'orecchio dell'etnomusicologo risvegliano subito un'attenzione particolare"⁴¹. Difficile uscire dall'ambito delle analogie per cercare quella "razionalizzazione convincente del fenomeno", auspicata da Leydi nel suo articolo, ma si può ipotizzare una pratica orale di recitazione dei poemi cavallereschi che si sia manifestata in forme analoghe in diverse epoche e in diverse aree geografiche? Sebbene tale tradizione sia poi scomparsa nel corso dei secoli, la partitura di Monteverdi (musica colta del Seicento veneziano) e la registrazione dei *cunti* di Genovese e Celano (tradizione popolare del Novecento siciliano) potrebbero esserne le uniche sopravvivenze e ne indicherebbero gli estremi cronologici, geografici e culturali: troppo scarsi per ricostruire quella tradizione, ma sufficienti per indicare dove e come scavare per cercare di definirne i contorni. Le opere narrate dai contastorie siciliani, come le altre documentate, risalgono infatti tutte alla seconda e terza fase della letteratura cavalleresca italiana, e cioè proprio al '400-'500⁴², e non al Medioevo. Potrebbero essere un buon indizio anche i colpi di zoccolo e le spronate che scandiscono il ritmo dell'azione del *cunto*, analoghe agli accordi 'strappati' del *Combattimento* monteverdiano: sembrano infatti dar corpo ad un'altra indicazione dell'*Arte de' cenni* di Giovanni Bonifaci quando descrive alcune pose tipiche della recitazione concitata: "PERCUOTERE CO' PIEDI. – Questo gesto nell'oratore, è simile al percuotersi la fronte, o l'anca per isdegno, e per eccitar l'auditor. DARE SPRONATE. – È gesto di voler offendere alcuno, o far vendetta"⁴³.

⁴⁰ P. Collaer, *Lyrisme baroque et tradition populaire*, in "Studia Musicologica", n. 7, 1965, pp. 25-40.

⁴¹ R. Leydi, *Monteverdi, il Tasso e il contastorie*, cit.

⁴² A quei secoli risalgono infatti le edizioni utilizzate dai contastorie ottocenteschi: cfr. A. Pasqualino, *L'Opera dei Pupi*, cit., pp. 58-60.

⁴³ G. Bonifaci, *L'arte de' cenni*, cit., p. 413.

Paolo Fabbri

I COMICI ALL'OPERA: LE COMPETENZE MUSICALI DELL'ATTORE

Le relazioni fra il teatro musicale e la cosiddetta *commedia dell'arte* sono periodicamente oggetto d'interesse, da parte musicologica: ultimo caso, il recente volume miscelaneo *Commedia dell'Arte e spettacolo in musica tra Sei e Settecento*, apparso nel 2003¹ quale frutto di un convegno tenutosi a Napoli nel 2001. Le prospettive tenute vanno al solito nei due sensi: dalla commedia dell'arte osservare la nuova arrivata (l'opera in musica); dalla parte del teatro musicale valutare, per converso, quanto vi si contenga delle esperienze dei comici di professione. Entrambi i punti di vista si basano, tra gli altri, su di un presupposto più o meno esplicito: del bagaglio professionale dell'attore, componenti frequentemente importanti erano anche le competenze musicali (cantare, suonare, ballare), nell'ottica di quella comunicazione multimediale che non è certo un'invenzione d'oggi. Anzi, i comici si presentavano spesso come veri e propri sistemi multimediali viventi, e in grado di padroneggiarne e sfruttarne le possibilità: di interrelazione, salto di registro, riflessione meta-linguistica.

Musiche in commedia in funzione realistica s'intitola un capitolo di una classica monografia di Nino Pirrotta²: dove si prendono in considerazione la presenza e la funzionalità di episodi musicali all'interno del teatro parlato cinquecentesco. Pirrotta ci ricorda gli inserti musicali nei testi ad esempio di Machiavelli, Aretino e dei Rozzi senesi; ma anche le prestazioni canore di drammaturghi-attori ugualmente per diletto, o semi-professionisti, quali Ruzante, Andrea Calmo, Antonio Molino. A maggior ragione, menziona le abilità musicali dei comici inequivocabilmente di professione, rimandando anche a fonti iconografiche e segnalando come fin dalla documentazione più remota – addirittura costitutiva, agli albori del fenomeno – nel celebre contratto del 1545 figurasse un “Francesco da la lira”, e che un altro patto di lavoro del 1567 vedesse associarsi un gruppetto di specialisti con l'intenzione “recitandi comedias” e insieme “sonandi, cantandi, balandi”. Né Pirrotta trascura di menzionare, dal versante opposto, musicisti che recitano in scena: Girolamo Parabosco a Venezia, Luigi e Fabrizio Dentice a Napoli, Massimo Troiano e Orlando di Lasso a Monaco (1568).

Richiamo qui un paio di casi emblematici di attori all'occasione musicisti, in grado dunque di alternare e integrare questa doppia competenza (tripla, se consideriamo le abilità coreutiche).

¹ A cura di A. Lattanzi e P. Maione, Napoli, Editoriale Scientifica.

² N. Pirrotta, *Li due Orfei. Da Poliziano a Monteverdi*, Torino, ERI, 1969 e Torino, Einaudi, 1975².

Dopo aver recitato a carnevale a Venezia, nel luglio 1574 i Gelosi – sembra – sono chiamati a inscenare a Palazzo ducale un'allegoria musicale (*Tragedia del S. Cl. Cornelio Frangipani al Christianissimo et Invittissimo Henrico III [...] recitata nel Gran Consiglio di Venezia, Venezia, 1574*) in onore del re di Francia Enrico III:

Tutti li recitanti hanno cantato in suavissimi concerti, quando soli, quando accompagnati, et infin il coro di Mercurio era di sonatori, che avevano quanti vari instrumenti che si sonarono giamai. Li trombetti introducevano li Dei in scena, la qual era istituita con la macchina tragica, ma non si è potuto ordinar per il gran tumulto di persone che quivi era. Non si è potuto imitare l'antichità nelle composizioni musicali, avendole fatte il S. Claudio Merulo, che a tal grado non devono giamai esser giunti li antichi³.

E di nuovo (stavolta a Modena):

Adi p[rim]o settembre [1578] lunedì
Li comici Gelosi fecen'una pastorala et io li feci musica. Ant[oni]o
[...]
adi 9 settembre in (?) martedì
Io feci musica con li miei compagni alli comici per far' cosa grata al
cap[itan]o Camillo del Forno⁴.

Voglio anche ricordare, a proposito del già citato Ruzante, che in un banchetto alla corte estense nel 1529 è segnalato intonare (dunque, come intermezzo durante una circostanza festiva) con un suo piccolo gruppo “canzoni e madrigali alla pavana” verosimilmente in polifonia, dimostrando abilità non solo a cantare e suonare individualmente, ma anche in quel tipo di canto detto *figurato*⁵.

Tra i comici-cantanti, personaggio quasi mitico è ovviamente quello di Virginia Andreini Ramponi (1583-1630?: Florinda, dei Fedeli), prima Arianna nelle feste per le nozze tra il principe Francesco Gonzaga e Margherita di Savoia (1608), destinataria di omaggi in versi *Pe'l suo meraviglioso modo di cantare e di suonare*, e soprattutto della celeberrima menzione nel canto VII dell'*Adone* di Marino, proprio relativa all'Arianna mantovana: “E in tal guisa Florinda udisti, o Manto; / là ne' teatri de' tuoi regi tetti, / d'Arianna spiegar gli aspri martiri, / e trar da mille cor mille sospiri”. Ma in quelle feste l'Andreini sostenne anche la parte dell'Ingrata che canta, nel *Ballo delle In-*

³ Dall'indirizzo *Al lettore*: cfr. P. de Nolhac-A. Solerti, *Viaggio in Italia di Enrico III re di Francia e le feste a Venezia, Ferrara, Mantova e Torino*, Roma-Torino-Napoli, L. Roux e c., 1890, p. 133, ed E. Povoledo, *I comici professionisti e la commedia dell'arte: caratteri, tecniche, fortuna*, in *Storia della cultura veneta. Il Seicento*, Vicenza, Neri Pozza, 1983, vol. IV/1, pp. 381-408: 400.

⁴ A. Sudenti, *Giornale di Modena dal 1577 al 1590*, ms. a Ferrara, Biblioteca Ariostea, Classe II, 393. Devo la segnalazione a Sergio Monaldini, che ringrazio, e al suo lavoro in corso sui comici negli stati estensi.

⁵ Cfr. N. Pirrotta, *Li due Orfei*, cit., nel capitolo già menzionato.

grate di Monteverdi, così come in seguito (1611) canterà il ruolo di Cerere in *Il rapimento di Proserpina* di Giulio Cesare Monteverdi, a Casale Monferrato. *L'Arianna* era stata verosimilmente composta nel novembre-dicembre 1607 (e recitata il 28 maggio 1608), per Caterina Martinelli, che morirà il 9 marzo 1608. Forse fu in una riunione convocata dalla duchessa il 26 febbraio 1608 che si decise di aggiungere al programma delle feste anche *Il ballo delle Ingrate* (4 giugno 1608), scritto dunque invece appositamente per l'Andreini⁶.

Guardando dappresso questa sua parte, la vediamo muoversi entro un'ottava, con sole tre puntate al di là di quest'ambito (fino alla decima); ancora, se ne può notare l'andamento perlopiù a gradi congiunti. È però difficile poter riconoscere in tutto ciò dei limiti d'impostazione vocale: da un lato, infatti, la tecnica professionale di canto non richiedeva a quell'epoca mezzi troppo eccedenti dimensioni simili, e dall'altro la natura recitativa di quello stile mirava intenzionalmente a non discostarsi troppo da intonazioni che rievocassero il parlato.

Che l'Andreini non fosse un isolato caso di comica in grado di cantare, lo attesta ad esempio la supplica avanzata dai Confidenti al granduca di Toscana, nell'autunno 1636, per ottenere il teatro di Baldracca: "oltre le comedie et opere nuove profissano balli spagnuoli et italiani con musiche, condimenti atti a render le compagnie più riguardevoli". Vi vengono poi elencati 12 comici, 5 dei quali con specifiche competenze anfibe: "Leonora [Castiglioni] prima donna recitante e musica, Aurelia [Bianchi Romagnesi] seconda recitante e musica [...] Cinthio [Jacopo Antonio Fidenzi] primo amante, Leandro [Agostino Romagnesi] secondo[,] musico [...] Brighella [Fulvio Baroncini] primo zanni suona e canta"⁷.

Della doppia competenza di certi attori – del loro essere discepoli di un duplice Parnaso: un Amfiparnaso, per citare il titolo celebre di una commedia musicale di fine Cinquecento di Orazio Vecchi – danno eloquentissima testimonianza anche i loro ritratti. Ad esempio, quello di Carlo Cantù (1609-1676), nell'incisione di Stefano Della Bella e Jean Couvay (*Cicalamento in canzonette ridicolose*, Firenze, Massi 1646). Buffetto, primo zanni, vi è raffigurato nell'atto di suonare una chitarra francese (con sullo sfondo il Pont Neuf, e dunque con riferimento al suo soggiorno parigino del 1645), e con numerosi strumenti ai piedi (tra essi si riconoscono flauti, zampogne, una viella, un liuto). Preliminarmente, alcuni versi del sonetto di Maurizio Tensonio premesso alla pubblicazione, ne avevano magnificato proprio le duplici abilità: "Onde se già di musici concenti / empie i teatri, e fé stupir le scene".

Ancor più esplicito – quanto a valore simbolico – quello precedente di Francesco Gabrielli (1588-1636). Nell'incisione di Carlo Biffi, Scapino appare con la maschera in una mano, mentre l'altra è impostata sul manico di una

⁶ Per tutto questo, sia consentito rimandare a P. Fabbri, *Monteverdi*, Torino, EdT/Musica, 1985.

⁷ A. Evangelista, *Le compagnie dei Comici dell'Arte nel teatrino di Baldracca a Firenze: notizie dagli epistolari (1576-1653)*, in "Quaderni di teatro", n. 24, 1984, p. 71.

chitarra: attorno, molte panoplie di strumenti musicali. Le sue molteplici doti strumentali sappiamo erano l'oggetto addirittura di una commedia, *Gl'instrumenti di Scappino*, "famosa rappresentazione de' suoni e strumenti" di cui si cantano le meraviglie in un sonetto. In questo caso, le prestazioni sonore di Gabrielli diventavano il soggetto stesso dell'azione teatrale, dando luogo ad un *exploit* di natura meta-linguistica.

In pieno Seicento, i comici saranno notoriamente costretti a confrontarsi invece con un teatro musicale divenuto fenomeno non più così saltuario ed eccezionale come in precedenza⁸. Ma non per questo spariranno le possibilità di frequentazione, da parte loro, dei palcoscenici operistici, come mostrano i casi del cantante Carlo Righenzi, nel 1662 aggregato ad una *troupe* di comici guidata da Tiberio Fiorilli (Scaramuccia), o quelli di comiche oggetto di *avances* da parte di impresari d'opera: nel 1648, due donne della compagnia di Iacopo Fidenzi (Cinzio), Beatrice Vitali moglie di Giovan Battista Fiorillo (Trappolino) e Brigida Romagnesi (Aurelia), sono contattate da Bologna per andarvi a cantare in opere (il capocomico si rivolse al duca di Parma, sventando la minaccia); nel 1658, Orsola Cortesi (Eularia) rifiuta un analogo ingaggio per Livorno.

I due documenti che seguono (una lettera del 1645 di Buffetto al marchese Gaufredi, della corte ducale di Parma; lo stralcio di una raccomandazione inviata nel 1635 dal marchese Enzo Bentivoglio a Francesco I d'Este, sul reclutamento di cantanti in vista di un torneo da organizzarsi a Modena)⁹, sono eloquenti sia sul regime di concorrenza ormai dichiarata fra il teatro dei comici e quello in musica (e dunque pure tra i vecchi e nuovi professionismi), sia sul diverso rango di queste due forme di spettacolo:

Ill.^{mo} Sig.^{re} et P.rone Colen.^{mo}

Mentre arivò in Parigi con noi el sig.^r Torelli, et che li dasemo la sua parte delle nostre comedie spetando di procurar denari a interesse per formar el teatro con machine, come abiamo fatto, non ci fu disgusto nisuno, ma quando intesimo che lui si vergognava d'essere con comici, e pure tirava la parte delle nostre fatiche, et che procurava di far novo teatro per museci consigliando a ciò el sig.^r cardinale Mazarino et monsù di Leone suo parziale amico, ci fu disgusto, tanto più avendo inteso che monsù di Leone fa venire li museci con inprestanza di 2000 scudi de la sua borsa, per farseli rimborsare a le loro prime fatiche. Fusemo da sua M[aes]tà la quale intese le nostre ragioni, ciove ch'el Torelli era fatto venire per noi. Volse vedere dal secretario Agrà in che maniera lui scrisse per detto Torelli, et vedendo che ch'iamava un ingeniero di machine et il Balbi balarino, et ch'erano ch'iamati per noi, come li ramentorno a S[ua] M[aes]tà li comici ch'erano in Francia, S[ua] M[aes]tà disse per che non afatichava con noi. Il Torelli rispose che era gentilomo, et che era pronto per affatichare in ogni loco, ma che voleva el comando da S[ua]

⁸ Per quanto segue, è d'obbligo il rimando a S. Monaldini, *Opera vs. Commedia dell'arte. Torelli e la Compagnia Italiana a Parigi*, in Giacomo Torelli. *L'invenzione scenica nell'Europa barocca*, a cura di F. Milesi, Fano, Fondazione Cassa di Risparmio di Fano, 2000, pp. 175-193: 184 e sgg. (e relativa bibliografia).

⁹ Entrambi leggibili *ivi*, rispettivamente pp. 182 e 185.

M[ae]tà che l'unisse con comici, non li pareva di suo honore hoblig[ar]si a far meraviglie in ogni altro loco che con comici. Tutti noi resposemo: «noi v'avevo fatto venire per noi, et che sia vero che voi siate con noi, voi tirate la vostra parte delle nostre fatiche ogni giorno che si recita». Lui replicò la cossa del gentilomo, e che renderebbe le parte. La maestà della regina rise, et entrò nel gabinetto. Da lì a poco venne fuori el comendatore di Sovre et disse cossi: “sig.^r Torelli, presenti tutti, la M[ae]tà della regina dice che voi sete venuto per la trupa italinana [*sic*], che cossi loro pregorno S[ua] M[ae]tà, et che dobiate travagliare con loro o che non travagliate in nesun loco per non portare danno alla sua truppa”. Dove che s'aggiustasemo con bone parole con il detto sig.^r Torelli, et l'aggiustamento fu cossi: la parte che lui aveva tirato sino a l'hora non se ne parlasse, ma che ogni volta che si faccia l'opera vole due parte. Et cossi siamo aggiustati con gusto de tutti, et non ciè desgusto nisuno con detto sig.^r Torelli, anci gusto grande per che lui fa cosse belli[ssi]me a donta, hora, di monsù di Lione, il quale dice che fa venire li museci con altro ingegniero, ma quando saranno harivati noi haveremo di già dato principio facendoli tutto quello che loro poseno fare da le voce in poi, le quali superiamo con el redicolo. Ecco scritto a V.S. Ill.^{ma} minutamente la cossa del sig.^r Torelli, so che lei intenderà più de quello ch'io scrivo per che slegati dal Torelli, qual tirava la sua parte, et venendo li musici, era la nostra rovina, dove che stante il nostro interesse a ciascheduno il senso faceva il suo effetto. La pregho dunque a compattare, tanto più ch'el detto Torelli da tutti vien honorato, in particolare da me, causa li soi meriti; [...]

il di 10 o[tto]bre 1645

D.V.S. Ill.^{ma}

Obl.^{mo} et Dev.^{mo} Servitore
Carlo Cantù detto Bufetto

[Bentivoglio al duca, 1635:]

Si ricordi di scrivere al s.^e principe Luigi che senta Madalena Tevoleta se può ser[vir]la in questa occasione. Che s'informi se Felicita che tiene Felicino musico è cortigiana, e di gratia non si scordi e l'uno e l'altro, che se bene v'è chi persuade che non inporti il far cantare una putana in una festa ser[eniss]ima io [so] però non essere mai mai statta usata, e pur molte ne sono state fatte. Né vale il paragone che il s.^r Duca di Mantoa facesse cantare nel Ariana Florinda, poi che lo portò la necessità della morte della sua romana che la doveva cantare. Oltre che Florinda, ben che comediante, era così acetata da tutti i principi per una honoratiss[im]a donna, che si cavava fuori del numero di tutti l'altri.

Successivamente, per quanto le ricerche non siano state altrettanto fiorenti come per il Seicento, neppure i primi sondaggi compiuti nel secolo che segue autorizzano a dare per totalmente spezzato il rapporto tra i comici e il teatro d'opera. Non si trascuri, ad esempio, quanti attori in maschera popolano la *Nuova e curiosa scuola de' balli theatrali* di Gregorio Lambranzi (Norimberga, 1716). Né si dimentichi il ruolo giocato negli esperimenti italiani di melo-

logo emulanti il celebre prototipo della coppia Rousseau-Coignet¹⁰, tra il 1771 e il 1787 diffuso nella Penisola da comici professionisti quali Bonifazio Welenfeldt, Francesco Menichelli e soprattutto Tommaso Grandi detto Tommasino il Pettinaro, che lo interpretò ripetutamente (a Pisa e Verona rispettivamente nel 1774 e 1775):

Videsi poi ricomparire nel Teatro di S. / Gio: Grisostomo colla Battaglia l'anno 1776, e fu ben accolto novellamente da' suoi partigiani. Produse in quelle Scene *Il Pimmalione* di Gio: Giacomo Rousseau tradotto in Italiano dal Sig. Abate Gardini; e recitollo in Francese ancora, insieme con l'Antonia [D'Arbes] sua seconda Moglie, che vi faceva la parte di Galatea, e si vede il libretto co' loro nomi alla stampa. Egli n'ebbe delle lodi quantunque l'avesse qualche anno prima recitato un bravo Francese nel Teatro a S. Moisè. [...] Egli continua [post 1779] a dimorare in quella Reale Città [di Napoli], ed ha avuto l'onore di essere chiamato alla deliziosa Villa di Caserta a divertire sua Maestà col *Pimmalione*; ed è stato molto gradito, e generosamente con doni riconosciuto dalla regia munificenza¹¹.

Vedendo in quella realizzazione d'Oltralpe la moderna riproposta di “una idea della Melopea de' Greci, e della loro antica declamazione teatrale”, già Francesco Milizia aveva retoricamente esortato: “E perché su quel saggio felicemente riuscito in Francia, non se ne fanno de' consimili in Italia? Correggerci, oh che vergogna!”¹². L'appello non cadde nel vuoto, dato che di lì a non molto Napoli Signorelli poteva indicarne alcuni emuli al di qua delle Alpi (e in un certo senso, anche se con motivazioni più polemiche, nella medesima direzione andavano le “tramelogedie” scritte da Alfieri tra il 1790 e il 1796: *Il conte Ugolino*, *Scotta* e *Abele*).

Non ebbe né esempio né seguaci, ch'io sappia, il capriccio di quell'italiano del secolo scorso mentovato nella *Drammaturgia* [di Allacci] che con un solo personaggio condusse una favola intera di tre atti. Io non ho veduto che uno scherzo del *Grazioso* Gabriele Cinita in Madrid il quale solo, in tre picciole scene buffonesche che chiamava atti, rappresentava un'azione mimica. Ma tali capricci non ebbero verun presidio musicale. Fu il famoso Gian Giacomo Rousseau che col *Pigmaliione* mostrò in qual maniera poteva una bizzarria convertirsi verisimilmente in una scena sublime interessante secondando le passioni e i pensieri coll'espressiva armonia. In Francia e in Alemagna abiam veduto ch'ebbe seguaci.

In Italia calca gloriosamente le orme del gran Ginevrino il conte Alessandro Pepoli nella sua *Pandora*[,] *favola lirica* divisa in cinque scene, in cui inter-

¹⁰ Sulla fortuna italiana del quale si vedano: G. Morelli-E. Surian, *Pigmaliione a Venezia*, in *Venezia e il melodramma nel Settecento*, a cura di M.T. Muraro, II, Firenze, Olschki, 1981, pp. 147-168: specie la tabella di p. 167; E. Sala, *La carriera di Pigmaliione, ovvero Nascita e prime metamorfosi del mélodrame*, in J.-J. Rousseau- H. Coignet, *Pygmalion* e S.A. Sografi-G.B. Cimator, *Pimmalione*, a cura di E. Sala, Milano, Ricordi, 1996.

¹¹ F. Bartoli, *Notizie istoriche de' comici italiani che fiorirono intorno all'anno MDL fino a' giorni presenti*, II, Padova, Conzatti, [1781] (I), 1782, pp. 273-274.

¹² F. Milizia, *Trattato completo, formale e materiale del teatro*, Venezia, Giambattista Pasquali, 1773, p. 48, cit. in G. Morelli-E. Surian, *Pigmaliione a Venezia*, cit., p. 160.

vengono Pandora, Prometeo, Epimeteo. Noi ne ammiriamo la nobiltà e grandezza dello stile e la copia de' sentimenti appassionati. Soprattutto in essa commendiamo il soliloquio di Prometeo nella I scena, e l'ultima sua disperazione. Ne' dialoghi poi delle altre scene ugualmente belli, non veggiamo chiaro in qual maniera attendendosi p.e. con impazienza una risposta possa sempre con proprietà di rappresentazione darsi luogo alle battute musicali che debbono precedere. Tal verità che alla lettura a noi si occulta, sparirà forse nell'esecuzione. Quest'ornatissimo cavaliere ha pur composta la favola odecoreutica di *Ati e Cibele* che attendiamo con avidità per ammirarla come un "capo d'opera d'invenzione, di condotta, di maneggio di sentimenti", secondoché si esprime il sig. consigliere Calsabigi (1).

[nota a piè di pagina:] (1) V. la *Lettera* da lui scritta all'autore inserita nel *Giorn[ale] Encicl[opedico]* di Vicenza del marzo 1789.

Si è provato il sig. avvocato Pagano anche a produrre una scena somigliante nel suo *Agamennone*, ch'egli intitola *Monodramma*, benché sieno tre i personaggi che v'intervengono, per la qual cosa con più proprietà si nominerebbe scena o favola lirica &c¹³.

Da un altro punto di partenza, al medesimo obiettivo concorrevano anche talune compagnie comiche italiane dell'epoca, che arricchivano i propri cartelloni corredandoli di titoli misti di musica e parlato. I loro repertori constavano di qualche tragedia, pochi drammi, magari qualche melodramma metastasiano spogliato del canto, qualche *pièce* storica oppure *opéras-comiques* privi della musica, e soprattutto del vario mondo della *commedia: premeditata* (d'autori non solo italiani) o *a braccio* (risolta spesso in buffonerie o in parodie con maschere, e qualche volta farcita di macchine ed effetti speciali), oppure *di carattere* e talora sentimentale. Ma l'abitudine frequente – tradizionale, in alcune *piazze* – d'interpolare una stagione *comica* con qualche spettacolo in musica imponeva confronti ancor più ravvicinati tra attori e cantanti. Se per quanto concerneva contratti, ingaggi e *cartelli*, queste due categorie professionali costituivano abitualmente realtà parallele, non mancavano casi di *troupes* dotate già al proprio interno di professionalità sufficienti per poter affrontare con successo generi non eccessivamente impegnativi del teatro musicale. Le schede biografiche compilate nel secondo Settecento da Francesco Bartoli¹⁴ segnalano in molti comici competenze musicali più o meno spiccate. Anche le annate dell'"Indice dei teatrali spettacoli" relative allo scorcio ultimo del Settecento registrano varie compagnie¹⁵ in

¹³ P. Napoli Signorelli, *Storia critica de' teatri antichi e moderni*, vol. V, Napoli, Vincenzo Orsino 1789, pp. 253-255.

¹⁴ F. Bartoli, *Notizie istoriche de' comici italiani che fiorirono intorno all'anno MDL fino a' giorni presenti*, Padova, Conzatti, [1781], vol. I, 1782, vol. II.

¹⁵ Su questa fonte, e sul fenomeno ivi documentato, attirano l'attenzione già: E. Sala, *Ascendenze francesi della "farsa moderna"*, in *I vicini di Mozart*, II, *La farsa musicale veneziana (1750-1819)*, a cura di D. Bryant, Firenze, Olschki, 1989, pp. 551-565: 554-555; R. Verti, *Indizi su repertorio, geografia e milieu delle farse per musica*, *ivi*, pp. 597-624: 604-605; E. Sala, *Récritures italiennes de l'opéra comique français: le cas du Renaud d'Ast*, in *Die opéra comique und ihr Einfluß auf das europäische Musiktheater im 19. Jahrhundert*, a cura di H. Schneider e N.

grado di affrontare in autosufficienza il doppio registro parlato/cantato. Ma su questo i lavori sono tuttora in corso: presto dovremmo poterne sapere di più¹⁶.

Wild, Hildesheim, Georg Olms Verlag 1997, pp. 363-383: 364, e sulla sua scorta anche F. Bascialli, *Opera comica e opéra-comique al Teatro Arciduciale di Monza (1778-1795)*, Lucca, Libreria Musicale Italiana, 2002, pp. 13-14.

¹⁶ Cfr. P. Fabbri, *Il progetto Carpani a Monza*, di prossima pubblicazione in un volume dedicato alle stagioni monzesi di *opéra-comiques* di fine Settecento, promosso da Emilio Sala.

Renzo Guardenti

ATTRICI IN EFFIGIE

Il noto dipinto *Farceurs François et Italiens* attribuito al pittore Verio¹, realizzato verosimilmente nel 1670, può essere considerato l'emblema del teatro comico francese del Seicento (fig. 1). Riuniti sullo stesso palcoscenico con un abile montaggio figurativo, vi compaiono attori del passato e del presente, dai vecchi attori della farsa ai comici della Commedia dell'Arte a Molière, che sembra mostrare all'osservatore l'intera brigata. Una dozzina d'anni fa Ferdinando Taviani, in una recensione al mio volume *Gli italiani a Parigi*, parlando del dipinto dei *Farceurs* si stupì di ciò che io avevo invece dato per scontato: l'assenza, nel quadro, delle figure femminili². In effetti c'era di che stupirsi e non solo per la mancanza di Madeleine e Armande Béjart, ma forse soprattutto per quella delle attrici italiane. È strano infatti che il dipinto non rechi traccia delle donne, questa componente così vitale della Commedia dell'Arte: è un'assenza sospetta, sulla quale ritorneremo collocandola in una prospettiva più ampia, ma che nello specifico si può spiegare come rivelatrice del cosiddetto fenomeno delle *pièces-à-vedettes*, tipico degli anni Settanta del secolo XVII e consistente nell'assoluto predominio scenico dei due grandi mattatori della compagnia italiana a Parigi, lo Scaramuccia Tiberio Fiorilli e soprattutto l'Arlecchino Giuseppe Domenico Biancolelli³. Il rilievo di Taviani mi lasciò un'inquietudine indefinita che solo nel corso degli anni ho potuto mettere a fuoco: il dipinto dei *Farceurs* cela aspetti di più ampia portata e introduce, sotto il velo di un'evidente omissione, il tema dell'iconografia delle attrici dell'Arte.

Questo tema si presenta attraverso diverse declinazioni, sia dal punto di vista della ricognizione storica e dell'analisi, sia soprattutto da quello dell'impostazione di metodo. Proviamo ad affrontarlo partendo da alcune domande. Si può parlare nel caso della Commedia dell'Arte di iconografia d'attrice? Esiste, per le attrici dell'Arte, almeno a livello della ritrattistica, qualcosa di paragonabile a ciò che inizierà a manifestarsi in Francia e in In-

¹ Cfr. *Archivio Dionysos*, scheda XG300, Firenze, Dipartimento di Storia delle Arti e dello Spettacolo, d'ora in poi AD.

² Nel dipinto "Vi sono solo Farceurs François et Italiens depuis soixante ans et plus peints en 1670, dice il cartiglio sul festone. Questo dell'assenza delle donne, al di là di tanti discorsi sullo stile, è il segno più importante del profondo mutamento nel rapporto fra le compagnie di teatro e i loro spettatori: a differenza di quel che accadeva con le prime generazioni di professionisti italiani, nei cui spettacoli si creava un instabile equilibrio fra l'esilarante oscenità degli zanni e il commovente erotismo delle Innamorate, ora sono i maschi comici, soprattutto il grande Scaramouche buio padrone del riso, e Molière letterato e filosofo (qui elegantissimo, ma spesso truccato da pagliaccio), a far crepitare i contrasti di cui si nutrono gli appassionati": F. Taviani, *Recensione* a R. Guardenti, *Gli italiani a Parigi. La Comédie Italienne (1660-1697)*. *Storia, pratica scenica, iconografia*, Roma, Bulzoni, 1990, in "Ariel", VII, n. 1, 1992, p. 146.

³ Cfr. M. Spaziani, *Il "Théâtre Italien" di Gherardi. Otto commedie di Fatouville, Regnard e Dufresny*, presentate da M. Spaziani, Roma, Edizioni dell'Ateneo, 1966, pp. 28-31.

ghilterra già nel corso del Settecento⁴ e che nell'Ottocento si svilupperà in termini intensivi, condensandosi, emblematicamente, nel mito figurativo delle due più grandi attrici di fine secolo, Sarah Bernhardt e Eleonora Duse? La seconda domanda contiene una sorta di distorsione prospettica: viziata da un sottile anacronismo, necessita a correttivo di un terzo quesito. Le tracce della profonda rivoluzione provocata dall'ingresso delle donne sulla scena si condensano, come sappiamo, in un infittirsi di testimonianze nelle cronache, nelle polemiche religiose sul teatro, nella poesia encomiastica, dando origine ad un vero e proprio mito, interno a quello più ampio della Commedia dell'Arte nel suo complesso: esiste dunque un mito figurativo delle attrici dell'Arte, analogo a quello desumibile dalla fitta serie di testimonianze della documentazione letteraria?

Se ci poniamo da un punto di vista quantitativo, la risposta alle tre domande non può essere che negativa. Non si può parlare di iconografia d'attrice, come categoria a sé stante, se non in casi estremamente circoscritti. Quello della filiera andreiniana, per esempio. Da un lato Isabella, la cui effigie si fissa nelle stampe che corredano le edizioni delle sue opere (*La Mirtilla, Le rime, Lettere*)⁵, nella medaglia commemorativa realizzata a Lione dopo la sua scomparsa⁶ (fig. 17), nel dipinto anonimo conservato al Museo Teatrale alla Scala⁷ (fig. 5), o verosimilmente, insieme a Francesco e Giovan Battista Andreini, nella lunetta del Chiostro Maggiore della Chiesa della Santissima Annunziata a Firenze affrescata da Bernardino Poccetti⁸ (figg. 2-3): immagini che per la maggior parte contribuiscono ad alimentare il mito dell'attrice *post mortem*. Dall'altro Virginia Ramponi in arte Florinda, possibile modella del pittore Domenico Fetti, la cui immagine, oltre che nelle opere dell'artista romano – *Bacco e Arianna, Malinconia, La moltiplicazione dei pani e dei pesci*⁹ –, ricompare nell'incisione di Gasparo Grispolo che correda l'edizione della sacra rappresentazione *La Maddalena* del marito Giovan Battista An-

⁴ Cfr. M.I. Aliverti, *Il ritratto d'attore nel Settecento francese e inglese*, Pisa, ETS, 1986.

⁵ *La Mirtilla Pastorale Della Signora Isabella Andreini, Comica Gelosa, e Academica Intenta. Di nuovo dall'istessa riveduta, & in molti luoghi abbellita*, In Milano, Per Girolamo Bordoni e Pietromartire Locarni, 1605; *Rime D'Isabella Andreini Comica Gelosa, & Academica Intenta detta l'Accesa, Parte prima. Parte seconda*, in Milano, Appresso Girolamo Bordone, & Pietromartire Locarni, 1605; *Lettere D'Isabella Andreini Padovana. Comica Gelosa. Et Academica Intenta Nominata L'accesa. Dedicata Al Serenissimo Don Carlo Emanuel, Duca di Savoia, etc. Con Privilegio, & Licentia de' Superiori*, In Venetia, appresso Marc'Antonio Zaltieri, 1607. Le *Lettere* di Isabella Andreini sono state recentemente pubblicate in edizione moderna da B. Brandt, *Das Spiel mit Gattungen bei Isabella Canali Andreini. Band II: Lettere (1607)*, Wilhelmsfeld, Gottfried Egert Verlag, 2002. Si vedano le tre immagini in F. Taviani-M. Schino, *Il segreto della Commedia dell'Arte. La memoria delle compagnie italiane del XVI, XVII e XVIII secolo*, Firenze, La casa Usher, 1982, figg. 35-37 (AD, scheda HB636).

⁶ Cfr. F. Taviani-M. Schino, *Il segreto della Commedia dell'Arte*, cit., fig. 38.

⁷ AD, scheda ZB052.

⁸ Sull'affresco del Poccetti e sulla possibile identificazione di Isabella Andreini si rinvia a S. Ferrone, *Attori mercanti corsari. La Commedia dell'Arte in Europa tra Cinque e Seicento*, Torino, Einaudi, 1993, pp. 247-248, figg. 23-25 (AD, scheda HB595). Si veda poi qui avanti lo scritto di S. Mazzoni.

⁹ Cfr. S. Ferrone, *Attori mercanti corsari*, cit., figg. 42-46.

dreini¹⁰ dando luogo ad una costellazione simbolica¹¹.

Si tratta di due linee divergenti che, nella prestigiosa parabola di quella che può essere considerata come la più rappresentativa famiglia del teatro dell'Arte, segnano il passaggio da una generazione comica all'altra: l'enclave andreiniana si dispone a celebrare Isabella non tanto come attrice, quanto piuttosto come fulgido esempio di virtuosismo poetico¹², anche se il richiamo alla comica professione si esplicita nelle iscrizioni delle stampe; al polo opposto Fetti, se accogliamo la suggestiva ipotesi fatta balenare da Siro Ferrone, trasferisce sulla tela le sembianze di Virginia in quanto attrice, depositaria cioè di una sapienza non usuale del gesto e dell'espressione¹³.

Sul piano della diffusione dell'immagine non si sono verificati, ovviamente, fenomeni simili a quelli delle grandi attrici ottocentesche. Non c'è traccia, infine, di un mito figurativo delle attrici analogo a quello letterario: il che in certa misura è paradossale, se consideriamo l'abbondanza di informazioni sulle donne in scena, ed in particolare per il cosiddetto periodo eroico della Commedia dell'Arte. Si pensi ad esempio alle peccaminose visioni stilate dai polemisti della prima metà del Seicento, da Domenico Gori a Cesare Franciotti, da Francesco Arias a Francesco Maria Del Monaco e Giovan Domenico Ottonelli¹⁴: l'attrice come sentina di tutti i vizi e di tutte le corruzioni, per-

¹⁰ G.B. Andreini, *La Maddalena, sacra rappresentazione*, Mantova, Osanna, 1617. Si veda l'incisione del Crispoldo in S. Ferrone, *Attori mercanti corsari*, cit., fig. 41.

¹¹ Sull'iconografia di Virginia Ramponi cfr. *ivi*, pp. 243-247.

¹² Su questa declinazione professionale delle attrici dell'Arte, connessa al tema dell'improvvisazione, si vedano F. Taviani e M. Schino, *Il segreto della Commedia dell'Arte*, cit., pp. 339 e sgg. e F. Taviani, *Bella d'Asia. Torquato Tasso, gli attori e l'immortalità*, in "Paragone/Letteratura", XXXV, nn. 408-410, febbraio-aprile 1984, pp. 3-76.

¹³ Cfr. S. Ferrone, *Attori mercanti corsari*, cit., pp. 243-247; Id., *Pose sceniche di una famiglia di attori*, in *Domenico Fetti 1588/89-1623*, a cura di E. A. Safarik, catalogo della mostra (Mantova, 1996), Milano, Electa, 1996, pp. 51-58 e, per una sintesi critica della questione nel quadro più ampio dei rapporti tra arti figurative e teatro, S. Mamone, *Arte e spettacolo: la partita senza fine*, in Id., *Dei, Semidei, Uomini. Lo spettacolo a Firenze tra neoplatonismo e realtà borghese (XV-XVII secolo)*, Roma, Bulzoni, 2004, pp. 64-67.

¹⁴ Si riportano, a titolo esemplificativo, alcuni brani relativi alla presenza delle donne sulla scena. D. Gori, *Trattato contra alle commedie lascive*, 1604 c., citato in F. Taviani, *La commedia dell'arte e la società barocca. I. La fascinazione del teatro*, Roma, Bulzoni, 1969, p. 141: "Noi leggiamo certo in Plauto e Terenzio molte di quelle commedie che in quei tempi si recitavano, ma in qual d'esse s'udi mai (ch'acciò la loro sfacciataggine facci doventare a noi troppo liberi) che sopra un palco si conducessero un uomo e una donna rinvolti in un lenzuolo? Chi ardi mai fra gli antichi far comparire in scena un'Europa tutta ignuda? Quanto si sopportò mai anticamente che una donna uscisse sul palco e sotto le sue vesti tenesse ascosto un uomo? E pur tutte queste dignità si son viste gl'anni addietro su le scene in Firenze. Che poltroneria dissonno gl'antichi che questi non dicono? Che atti potevano mai rapresentare gl'antichi tanto osceni che non sieno superati da quelli che l'anno passato si son fatti ne i balli che essi subito dopo le commedie han fatti?" C. Franciotti, *Il giovane Cristiano*, 1611, cit. *ivi*, pp. 177-178: "[...] che doveremo creder noi di donne tanto impudiche e procaci che oltre l'adornarsi con ornamenti di meretrici compariscono in scena con gesti tanto effeminati e molli, e dicono parole così ardenti e piene di fiamma infernale che bastano per far ardere ancora i più savi del mondo, poichè *vinum et mulieres apostatare faciunt sapientes?* [...] Con le loro parole si congiungono anco i movimenti della persona, gli sguardi, i sospiri, gli sdegni, e (quel che non può dirsi senza rossore) gli abbracciamenti et altro di peggiore che da queste infernali furie in pubblica scena si vede fare, e tali azioni sono da i Cristiani stimate oneste?". F. Arias, *Profitto spirituale*, 1602, citato *ivi*, p. 130: "Si congiunge con questo un altro abuso di questi tempi, che in

former di scandalosi intrattenimenti, veicolo di seduzione mediante l'esibizione della propria nudità, la lascivia dei gesti, l'oscenità del dire.

Cosa, di questo profilo femminile così morboso, è rimasto nella documentazione figurativa? Solo pochi e famosi pezzi, che però non sembrano testimoniare ciò che nei trattati e nei sermoni appare invece come un fenomeno endemico. Gli affreschi realizzati da Alessandro Scalzi detto il Paduano nella Narrentreppe del castello bavarese di Trausnitz¹⁵ – tra i primissimi reperti figurativi dedicati alla Commedia dell'Arte – mostrano, nello snodarsi del percorso figurativo, una giovane donna dal busto seminudo affacciata alla finestra mentre rovescia un pitale su Zanni e Pantalone che, in armi, escono precipitosamente di casa¹⁶. Gli affreschi di Trausnitz sono della fine anni Settanta del Cinquecento; di lì a poco comparirà a Parigi la nota serie della Rac-

queste commedie recitano le donne tra gl'uomini. Avisaci la sacra scrittura che la veduta della donna acconcia scandaleza et uccide i cuori di molti; che il suo ragionar piacevole è come il fuoco che accende i cuori all'amore disonesto, e che è come coltello di due tagli, che ferisce et amazza l'anima con morte di colpa e di pena eterna. Per la qual cosa disse S. Agostino che è una cosa molto più tollerabile l'udire fischiare un basilisco che udire cantare una donna, perché il basilisco con la vista uccide il corpo, e la donna co' suoi canti lascivi, facendo consentire a rei desiderii, uccide l'anima. Ora, se con questo si aggiungono i movimenti et i gesti che fanno recitando, che tutti spirano e mandano fuori leggerezze e disonestà, che effetti hanno a seguire ne' cuori deboli che le guardano e le odono se non quello che succedette a Oloferne dal guardare l'andare Giudit, che come dice la scrittura rimase pregione e schiavo di disonesto amore che gli fu cagione della morte temporale et eterna? [...] Adunque se il vedere et udire una donna onestamente acconcia dire in publico cose sante provoca a malvagi desiderii e perciò non le permette l'Apostolo, che sarà il vederle et udirle in luogo publico attillatamente vestite, rappresentare con opere e con parole cose vane e lascive?". F.M. Del Monaco, *In actores et spectatores comoediarum nostri temporis paraenesis*, 1621, citato *ivi*, p. 130: "Gli istrioni, poiché fanno tutto per danaro e tutto misurano sul danaro, non tralasciano nulla per timore di Dio, purché porti un guadagno. Perciò vanno alla ricerca delle donne più belle, le ricoprono di belle vesti, si dipingono con belletto di antimonio e di rosso carico, congegnano le loro parole per dare una sensazione di mollezza, i loro gesti per produrre lascivia, i cenni per renderle impudenti, le danze e i balli per dare l'impressione della lussuria, senza parole; e tutto questo perché come la folla incauta si lascia affascinare da tali espedienti". G.D. Ottonelli, *Della Cristiana Moderazione del Teatro, Libro I, Detto la Qualità delle Commedie*, 1651, citato *ivi*, p. 328: "Da un vago giardino, abbondante e pieno di molti, belli, et odorosi fiori, il levarne uno, che sia di nocivo odore, non è dar materia di giusta riprensione, ma è fare un'opera degna di molta lode e di molto onore. Il cristiano teatro, e la scena, usata con la debita moderazione, si può nominare con paragone un bel giardino, ove si veggono e si colgono gli odorosi fiori di molti onesti trattenimenti e virtuose ricreazioni; ma la comparsa di vera donna in scena, comica ordinaria, e parlante lascivamente in presenza di persone conosciute in particolare deboli di spirito, sembra un fiore molto nocivo; però vediamo se si deve levare o no, secondo le sentenze de' Dottori. Questi son i giardinieri della cristiana onestà, et i regolatori de' buoni costumi; da' detti de' quali noi possiamo imparare le vere massime et i santi assiomi della virtù e vera perfezione".

¹⁵ Sugli affreschi del castello di Trausnitz si vedano in particolare F. Rauhut, *La commedia dell'arte italiana in Baviera: teatro, pittura, musica, scultura*, in *Studi sul teatro veneto fra Rinascimento ed età barocca*, a cura di M.T. Muraro, Firenze, Olschki, 1971, pp. 241-271 e D. Vianello, *La scala dei buffoni. Ricerche e contributi su buffoni e vita teatrale tra Italia e Baviera nel XVI secolo*, Tesi di Dottorato di Ricerca in Storia, teoria e tecnica del teatro e dello spettacolo (XI ciclo), Roma, Università di Roma "La Sapienza", 2001.

¹⁶ Cfr. C. Molinari, *La Commedia dell'Arte*, Milano, Mondadori, 1985, p. 58 (AD, scheda XG624).

colta Fossard dedicata a uno spettacolo di comici italiani¹⁷. Tra le silografie della serie tre soltanto si collocano palesemente in una dimensione di esibizione erotica: quella in cui Licetta fa mostra del proprio seno mentre rifocilla Arlecchino che langue per amore, riproponendo così l'immagine evocata da Pierre de l'Estoile nella cronaca della tournée parigina dei Gelosi nel 1577¹⁸, ma soprattutto la tavola raffigurante Pantalone che sorprende Arlecchino e Franceschina mentre si diletta senza mezzi termini in un amoroso intrattenimento (fig. 4) – sulla cui credibilità, in termini di testimonianza di un qualcosa di effettivamente rappresentato sulla scena, si potrebbe peraltro discutere – e quella in cui Arlecchino coglie Pantalone e Franceschina in un atteggiamento altrettanto esplicito¹⁹. Altre tavole rivelano invece semplicemente promiscuità tra attori e attrici, e poiché in questo caso non siamo più in presenza delle servette ma delle Innamorate, la connotazione erotica della situazione, pur essendo evidente, perde in icasticità²⁰.

Occorre però sottolineare che queste immagini sono tutte precedenti al grande sviluppo della polemica contro il teatro e le attrici, così come sono precedenti le notizie relative a Isabella Andreini che si esibisce nella famosa *Pazzia* denudandosi forsennatamente quando, sul finire del secondo atto, la serva Ricciolina le racconta dell'assassinio di Orazio:

Isabella, ancor pazza avendo alquanto di lucido intervallo, le fa replicare più e più volte la morte d'Orazio; alla fine dicendo che l'anima sua vuol quella di quel traditore, diventa pazza affatto, si straccia tutte le vestimenta d'attorno, e come forsennata se ne corre per strada²¹.

¹⁷ Sulla Raccolta Fossard si vedano almeno F. Mastropasqua, *Lo spettacolo della collezione Fossard*, in F. Mastropasqua e C. Molinari, *Ruzante e Arlecchino. Tre saggi sul teatro popolare del Cinquecento*, Parma, Studium parmense, 1970, pp. 91-125; M. A. Katritzky, *Italian comedians in renaissance prints*, "Print quarterly", IV, n. 3, 1987, pp. 236-254; Id., *A Renaissance Commedia dell'Arte Performance: Towards a Definitive Sequence of Sieur Fossard's Woodcuts?*, in "Nationalmuseum Bulletin", 12, n. 1, 1988, pp. 37-53; Id., *Performing Arts Iconography: Traditions, Techniques, and Trends*, in T.F. Heck, *Picturing Performance. The Iconography of the Performing Arts in Concept and Practice*, Rochester, University of Rochester Press, 1999, p. 75 e sgg.; R. Guardenti, *Gli italiani a Parigi*, cit., vol. I, pp. 194-200.

¹⁸ "[...] elles [le attrici] faisoient monstres de leurs seins et poitrines ouvertes, et autres parties pectorales qui ont un perpétuel mouvement, que ces bonnes dames faisoient aller par compas ou mesure, comme un orloge, ou pour mieux dire, come les soufflets des mareschaux, les quels allument le feu pour servir à leur forge": P. de l'Estoile, *Mémoires. Journaux de P. de L.*, publiés par Brunet, Champollion [et al.], Paris, A. Lemerre, 1875-1896, vol. I, p. 189.

¹⁹ Cfr. C. Molinari, *La Commedia dell'Arte*, cit., pp. 101, 103, 105 (AD, schede XG210, XG213, XG218).

²⁰ Cfr. *ivi*, p. 102 (AD, scheda XG211).

²¹ *La Pazzia d'Isabella*, in F. Scala, *Il teatro delle favole rappresentative, ovvero la Ricreatione Comica, Boscareccia e Tragica, divisa in cinquanta giornate*, a cura di F. Marotti, Milano, Il Polifilo, vol. II, 1976, p. 393. Ma si veda anche, di segno diametralmente opposto, la descrizione di G. Pavoni relativa all'interpretazione della *Pazzia d'Isabella* nell'ambito dei festeggiamenti medicei del 1589. Per un'approfondita ricognizione critica sull'intera questione si veda G. Guccini, *Intorno alla prima Pazzia d'Isabella. Fonti - Intersezioni - Tecniche*, in "Culture Teatrali", n. 7/8, autunno 2002-primavera 2003, pp. 167-207.

Anche se provocato da un accesso di dolorosa follia, l'*exploit* di Isabella si presenta come un vero e proprio *strip tease*, forse uno dei primissimi documentati nella storia dello spettacolo moderno, una forma di esibizione che, come sottolinea Ferruccio Marotti, “rientra tra le ‘invenzioni’ del ‘recitar soggetti all’improvviso’ [...], logica conseguenza del teatro come merce, che è in fondo l’unico vero segreto della Commedia dell’Arte”²². Negli anni in cui si accumulano gli scritti che stigmatizzano le pericolose seduzioni esercitate dalle donne sulla scena, l’immagine al femminile della Commedia dell’Arte si coagula attorno alle azzimate ed austere figurine piumate realizzate da Dionisio Menaggio²³ o alle gioiose danzanti servette (Ricciolina, Franceschina)²⁴ dei *Balli di Sfessania* di Jacques Callot, dove compaiono anche gli aulici profili delle Innamorate (le signore Lucretia, Lucia e Lavinia)²⁵, quasi a voler negare, per mezzo dell’immediatezza e della potenza delle immagini, le accese e vibrante condanne dei polemisti. Sembra quasi che si sia manifestata al livello figurativo una sorta di rimozione, se non addirittura di censura, degli aspetti scabrosi del mestiere, perfettamente in linea con la disciplinata reazione dei maggiori esponenti della generazione del periodo eroico della Commedia dell’Arte contro i detrattori della professione: basti pensare, a livelli diversi, ad opere come le *Fatiche comiche*²⁶ di Domenico Bruni, a *La Ferza*²⁷ di Giovan Battista Andreini o a *La Supplica*²⁸ di Nicolò Barbieri, o alle pubblicazio-

²² F. Marotti, *Premessa* a F. Marotti-G. Romei, *La commedia dell’arte e la società barocca. II. La professione del teatro*, Roma, Bulzoni, 1999, pp. XLVI-XLVII.

²³ Sull’album Menaggio si vedano in particolare C. Burattelli, *I comici dell’arte nelle tavole in piume d’uccello di Dionisio Menaggio (1618)*, in *Immagini di teatro*, in “Biblioteca teatrale”, n.s., nn. 37-38, 1996, pp. 197-212; C. Molinari, *La Commedia dell’Arte*, cit., pp. 151-160 (AD, schede XP181-XP193).

²⁴ Cfr. *Pulcinella maschera del mondo. Pulcinella e le arti dal Cinquecento al Novecento*, a cura di F.C. Greco, catalogo della mostra (Napoli, Museo Diego Aragona Pignatelli Cortes, 6 novembre 1990-6 gennaio 1991), Napoli, Electa Napoli, 1990, p. 113 (AD, schede CM785 e CM786).

²⁵ Cfr. *ivi*, p. 116 (AD, schede CM796, CM 797, CM798).

²⁶ D. Bruni, *Fatiche comiche di Domenico Bruni detto Fulvio. Comico di Madama Serenissima Principessa di Piemonte. Parte Prima. Dedicate all’Illustrissimo, & eccellentissimo, D. Cesare di Vandome Duca di Vandome, di Belforte, & di Etampe, Governatore di Bertagna, & c.*, Parigi, Per Nicolao Callemont, 1623. Le *Fatiche comiche* sono state parzialmente pubblicate in edizione moderna a cura di G. Romei in F. Marotti-G. Romei, *La commedia dell’arte e la società barocca. II. La professione del teatro*, cit., pp. 344-372.

²⁷ G.B. Andreini, *La Ferza. Ragionamento Secondo contra l’accuse date alla Commedia*, Parigi, Per Nicolao Callemont 1625 (ora in edizione moderna in *Attore. Alle origini di un mestiere*, a cura di L. Falavolti, Roma, Edizioni Lavoro, 1988, pp. 65-115 e in F. Marotti-G. Romei, *La commedia dell’arte e la società barocca. II. La professione del teatro*, cit., pp. 489-534).

²⁸ N. Barbieri, *La Supplica, discorso famigliare di Nicolò Barbieri detto Beltrame diretta à quelli che scrivendo, ò parlando trattano de’ Comici trascurando i meriti delle azzioni virtuose. Lettura per que’ galanthuomini che non sono in tutto critici, ne affatto balordi*, Venezia, Ginammi, 1634 (edizione moderna a cura di F. Taviani, Milano, Il Polifilo, 1971); si vedano anche le edizioni a cura di G. Romei in F. Marotti-G. Romei, *La commedia dell’arte e la società barocca. II. La professione del teatro*, cit., pp. 575-690, e a cura di R. Guardenti in *La Commedia dell’Arte*. Scelta e introduzione di C. Molinari. Apparati di R. Guardenti, Roma, Istituto Poligrafico e Zecca dello Stato, 1999, pp. 1093-1182.

ni a stampa della drammaturgia, da *La Fiammella*²⁹ di Bartolomeo Rossi in poi, tutti snodi significativi del processo di nobilitazione del mestiere tra la fine del Cinquecento e i primi decenni del Seicento.

Prescindendo da questa forte discrepanza tra la documentazione letteraria e quella figurativa in relazione alla licenziosità delle attrici dell'Arte – tema questo che occorrerebbe tuttavia indagare più a fondo – la presenza delle figure femminili nell'iconografia della Commedia dell'Arte è in ogni caso massiccia, assommando infatti a diverse centinaia di pezzi, ma poiché questa porzione di immagini non può essere isolata come entità concettualmente autonoma rispetto al resto del *corpus* si deve riconsiderare l'intero fenomeno alla luce di diverse direttrici d'indagine e incanalare la questione entro binari forse arbitrari, ma probabilmente utili a individuare dei blocchi il più possibile omogenei, tali cioè da consentire di cogliere aspetti costitutivi, linee di tendenza o tappe di un ipotetico percorso. Bisogna operare distinzioni nette. E non tanto tra personaggi e attrici – impresa insidiosissima non solo quando l'immagine oscilla tra il valore di pura illustrazione della drammaturgia e quello di testimonianza della pratica scenica, ma anche nei rari casi della ritrattistica – quanto piuttosto tra modelli di raffigurazione, istituendo partizioni sulla base di cosa dell'elemento femminile passa dal teatro alla carta e alla tela, individuandone allo stesso tempo le modalità e creando così possibili intersezioni tra le varie tipologie iconografiche.

I personaggi femminili che compaiono nelle incisioni dei *Balli di Sfessania*, nei *collages* di Dionisio Menaggio e nella serie italiana della Raccolta Fossard, costituiscono a questo proposito degli esempi interessanti. Occorre precisare che siamo in presenza di oggetti artistici estremamente diversi tra di loro, e non solo dal punto di vista tecnico, stilistico o di contenuto, ma soprattutto da quello della loro 'intenzionalità documentaria'. I rami di Callot, al di là dei punti di contatto con la danza moresca³⁰, possono essere complessivamente definiti come vere e proprie fantasie sceniche, nelle quali la specificità teatrale del soggetto viene liberamente interpretata dall'artista, dando luogo ad una prospettiva tanto suggestiva quanto fuorviante³¹. Ma a ben guardare questo aspetto riguarda solo la congerie dei personaggi maschili, colti nelle deformazione della posa e del gesto. Le figure femminili invece paiono riferirsi più agevolmente a una possibile e assolutamente ovvia dimensione spettacolare: le servette (Ricciolina e Franceschina) vengono ritratte in un allegro momento di danza, nell'atto di suonar nacchere o tamburello, perfettamente in linea, dal punto di vista performativo, con la situazione festiva e carnavalesca rintracciabile ad esempio in un anonimo dipinto conservato al Museo Teatrale alla Scala³².

²⁹ B. Rossi, *La Fiammella*, Parigi, Abel L'Angelier, 1584, ora in edizione moderna a cura di C. Molinari, in *La Commedia dell'Arte*, cit., pp. 365-451.

³⁰ Cfr. D. Posner, *Jacques Callot and the Dances Called Sfessania*, in "The Art Bulletin", LIX, n. 2, 1977, pp. 203-216.

³¹ Cfr. F. Taviani, *Un vivo contrasto. Seminario su attori e attrici della Commedia dell'Arte*, in "Teatro e Storia", I, n. 1, 1986, pp. 25-75.

³² Cfr. *Pulcinella maschera del mondo*, cit., p. 130 (AD, scheda YF415).

Diverso è il caso delle figurazioni del giardiniere Dionisio Menaggio, frutto di un certosino lavoro di *collage*, che presentano in una variopinta galleria teatrale i principali protagonisti del teatro dei comici di mestiere dei primi due decenni del Seicento. L'associazione tra i nomi dei personaggi e quelli de "Li Chomezi"³³ è ormai nota e forse non vale la pena di insistere sul fatto che le immagini della Mac Gill University ritraggono alcuni tra i maggiori attori italiani dell'epoca, da Giovan Battista Andreini a Nicolò Barbieri, a Spinetta, moglie di Francesco Gabrielli, e Virginia Ramponi, giustappunto. Questo perché l'identificazione personaggio/attore soddisfa soltanto un primo livello d'indagine, ma, come nota giustamente Claudia Burattelli, "nel momento in cui le stesse immagini vengono messe in relazione con determinati attori, non si può prescindere dalle loro potenzialità testimoniali"³⁴, diventano cioè la sedimentazione figurativa di tratti che potremmo addirittura mettere in relazione con le pratiche performative dei singoli comici, ammettendo però una derivazione di tali immagini da una diretta memoria spettacolare³⁵. Sembrerebbe esser questo il caso della Raccolta Fossard, le cui silografie, se è forse troppo considerarle quasi alla stregua di un 'reportage fotografico', recano in ogni caso tracce evidenti delle pratiche spettacolari degli attori italiani a Parigi durante l'ultimo quarto del Cinquecento. Ma si tratta, in questo caso, quasi di un *unicum*: nella vasta serie di testimonianze figurative sulla Commedia dell'Arte, l'altro grande nucleo documentario direttamente riferibile allo spettacolo come entità strutturata è costituito dai noti almanacchi dei fratelli Bonnard³⁶, apparsi oltre un secolo dopo le tavole dedicate alle *performances* degli attori italiani in Francia nel tardo Cinquecento: e su questi almanacchi ritorneremo, sia pure tangenzialmente.

Ciò che la Fossard mostra in relazione alle attrici, sembra trovare un diretto precedente nel noto quadro di Frans I Pourbus, *Comici alla corte di Carlo IX*³⁷, e una prosecuzione sia nelle immagini dell'album Menaggio, sia nei *Balì di Sfessania* di Callot. Prescindendo dalla raffigurazione delle servette – che si presentano costantemente come dinamiche e attive, organicamente attive in rapporto alla situazione drammaturgica e al contesto scenico – l'immagine delle comiche (o dei personaggi femminili) sembra essere caratterizzata da una sostanziale staticità, secondo schemi compositivi che si mantengono invariati dagli anni Settanta del Cinquecento, cristallizzati nell'immagine 'alta' dell'Innamorata. Ora ritratte come destinatarie di una serenata, secondo un modulo ripetitivo che si protrarrà fino al Settecento inoltrato, come si evince ad esempio da un'incisione di Melchior Rein per il mese di febbraio contenu-

³³ L'iscrizione appare sulla destra del margine superiore della prima tavola della serie: cfr. C. Burattelli, *I comici dell'arte nelle tavole in piume d'uccello di Dionisio Menaggio (1618)*, cit., p. 199.

³⁴ Cfr. *ivi*, p. 205.

³⁵ Cfr. *ivi*, pp. 205-206.

³⁶ Cfr. R. Guardenti, *Gli italiani a Parigi*, cit., vol. I, pp. 241-245 e 294-342, vol. II, figg. 9-11g (AD, schede XG511-XG519, XG521-XG529, XG531-XG537).

³⁷ Cfr. AD, scheda XG609.

ta in un calendario tedesco del 1722³⁸ (fig. 6), oppure colte in un assetto corporeo talvolta austero o altezzoso, come si evince da un dipinto di Johann Joseph Scheubel, raffigurante Pantalone e l'Innamorata al centro di una sfilata carnevalesca³⁹ (fig. 7). Queste donne dell'Arte si distinguono per una sostanziale compostezza. Del resto per le Innamorate della fine del Cinquecento e dell'inizio del secolo successivo non potrebbe accadere diversamente, poiché il tratto pertinente delle attrici di questa generazione, almeno delle più rappresentative, è individuabile non nella destrezza mimica e gestuale – riferibile semmai al complesso degli attori, specie quelli delle parti comiche, lungo l'intera cronologia di questa forma spettacolare – ma in ciò che in termini figurativi non può essere rappresentato, e cioè nell'uso virtuosistico della parola, nella duplice declinazione della pratica scenica e della poesia⁴⁰. Le faconde interpreti delle Amoroze che compaiono nelle stampe e nei dipinti sembrano dunque 'far scena' con la loro sola presenza, in quanto elementi ancora esotici e affascinanti collocati in uno statuario teatro dell'immobilità.

Facciamo un balzo in avanti di una settantina d'anni, quando ormai la Commedia dell'Arte ha in alcuni casi superato la precaria economia delle compagnie di giro, e quando la produzione figurativa dedicata ai comici ha iniziato a diffondersi capillarmente. Torniamo quindi a Parigi, ma in un contesto ben diverso da quello della tournée immortalata dalla Fossard. Qui, mentre Scaramuccia e Arlecchino stanno mettendo radici inebriando il pubblico parigino con la loro dirompente comicità, l'avvento dell'incisione *en taille-douce* genera nuove e più incisive modalità di divulgazione delle immagini⁴¹ e incisori come Jean-Baptiste Brebes, Jean I Le Blond, Henri e Nicolas Bonnart cominciano a fissare nella produzione seriale delle stampe i profili dei protagonisti dell'Ancien Théâtre Italien. Profili che sono in prevalenza maschili, quelli dei grandi interpreti e dei più noti personaggi: Fiorilli, Biancolelli, il Capitano, il Dottore.

Lo spazio riservato alle donne è limitato ma non scarsamente significativo, anche se la loro presenza sembra infittirsi solo a partire dall'ultimo ventennio del secolo. Iniziano a diffondersi i loro ritratti singoli, che riguardano in prima battuta i tipi scenici, sotto ai quali però si percepisce il temperamento delle attrici. Marinette, Spinette, Colombine, Isabelle, Diamantine⁴² (figg. 8-12) popolano le stampe dei Bonnart, dei Mariette, di Leroux, di Valck, nelle quali l'osservatore odierno può cogliere, se non proprio le precise fattezze di Caterina e Francesca Biancolelli, Angelica Toscano, Patrizia Adami, almeno

³⁸ *Genealogisch-Heraldischen Staatskalender auf das Jahr 1722*: cfr. G. Hansen, *Formen der Commedia dell'arte in Deutschland*, Emsdetten, Lechte, 1984, fig. 154 (AD, scheda KM850).

³⁹ Cfr. M. Chilton, *Harlequin unmasked: the Commedia dell'Arte and porcelain sculpture*, New Haven and London, Yale University Press-Gardiner Museum of Ceramic Art, 2001, fig. 365 (AD, scheda HM048).

⁴⁰ Sul tema si vedano in particolare i saggi di F. Taviani, *Un vivo contrasto*, cit., e *Bella d'Asia. Torquato Tasso, gli attori e l'immortalità*, cit.

⁴¹ Cfr. R. Guardenti, *Gli italiani a Parigi*, cit., vol. I, pp. 201-209.

⁴² Per la serie dei personaggi femminili cfr. *ivi*, vol. II, figg. 279-283; R. L. Erenstein, *De geschiedenis van de Commedia dell'Arte*, Amsterdam, International Theatre Bookshop, 1985, figg. 75 e 136 (AD, schede RG130-RG132, HB646, HB655).

la suggestione esercitata da un volto ingentilito dai finissimi tratti del bulino; riaffiorano, nella festosa *kermesse* di immagini, presenze lontane come Dame Gigogne⁴³ a testimoniare interessanti intersezioni tra i comici dell'Arte e ciò che restava, in termini di memoria e di recupero scenico da parte degli italiani, della farsa francese e di un erotismo scenico e femminile impregnato di umori forti e virulenti. Queste attrici vengono esplicitamente raffigurate nei panni dei personaggi interpretati e talvolta, almeno sulla base delle didascalie a margine delle stampe, in pose assunte in spettacoli individuati, oppure in passi di danza, e comunque in situazioni riferibili a una dimensione scenica.

Intorno alla metà degli anni Novanta del secolo XVII, un paio d'anni prima dell'amara conclusione della parabola dei Comédiens du Roi de la Troupe Italienne, il disegnatore Bernard Picart realizzò una serie di piccoli ritratti degli attori della compagnia, oggi conservati a Parigi, al Cabinet des Dessins del Louvre. Nonostante siano di fattura non eccelsa, nel loro insieme questi disegni hanno per lo storico del teatro un'importanza a dir poco eccezionale, in primo luogo perché si tratta di una delle rarissime serie iconografiche dedicate ad una compagnia dell'Arte, e poi perché ritraggono, entro le coordinate spaziali del palcoscenico e del fondale, gli attori in atteggiamenti tipici riferibili a specifiche commedie. Queste immagini nacquero probabilmente sulla base di un'intenzione pubblicitaria, concretizzatasi poi mediante le famose serie di stampe edite da Jean Mariette, e documentano, sebbene verosimilmente non siano state eseguite durante gli spettacoli ma successivamente con gli attori in posa dinanzi al disegnatore⁴⁴, alcune delle caratteristiche sceniche degli interpreti, relazionabili ora a quello specifico contesto drammaturgico, ora alla tradizione della parte⁴⁵.

In questo teatrino di carta le donne dell'Ancien Théâtre Italien hanno un

⁴³ È il caso dell'incisione *Troupe Royale des Comédiens Italiens*, raffigurante la riapertura del teatro dopo la morte di Domenico Biancolelli ed anche di un'incisione edita da F. Guerard: cfr. R. Guardenti, *Gli italiani a Parigi*, cit., vol. II, figg. 222 e 284 (AD, scheda RG172).

⁴⁴ Cfr. *ivi*, vol. I, pp. 241-250.

⁴⁵ All'interno della serie si possono istituire precisi rapporti tra i ritratti di alcuni attori e alcune commedie rappresentate nell'ultimo ventennio di attività dell'Ancien Théâtre Italien. Il disegno raffigurante Marinette è riferibile alla commedia di Louis Biancolelli *Le Tombeau de Maître André* (cfr. E. Gherardi, *Le Théâtre Italien de Gherardi ou Recueil de toutes les Comédies et Scènes françaises jouées par les Comédiens Italiens du Roi pendant tout le temps qu'il ont été au service*, Paris, Cusson et Witte, 1700, t. V, pp. 485-512), rappresentata a Parigi il 29 gennaio 1695, nella quale Angelica Toscano interpretava la parte della vedova di Maître André. Questo disegno può essere messo in relazione all'incisione posta a frontespizio della commedia, nella quale i personaggi dell'Arte piangono la scomparsa del maestro cantiniere. Arlecchino può essere messo chiaramente in relazione all'incisione posta a frontespizio della commedia *La Fontaine de Sapience* di Louis Biancolelli (cfr. *ivi*, t. V, pp. 293-334), rappresentata a Parigi l'8 luglio 1694, nella quale il personaggio è raffigurato in un gesto e su uno sfondo scenografico simili a quelli del disegno di Picart. La posa di Scaramuccia è invece praticamente identica a quella del frontespizio della commedia *Le Départ des Comédiens* di Charles Rivière Dufresny (cfr. *ivi*, t. V, pp. 335-360), rappresentata a Parigi il 24 agosto 1694. La stampa di Jean Mariette intitolata *Arlequin Empereur dans la Lune*, tratta probabilmente da un disegno perduto di Bernard Picart, si riferisce invece all'omonima commedia di Nolant de Fatouville (cfr. *ivi*, t. I, pp. 135-204), andata in scena per la prima volta il 5 marzo 1684 e che divenne uno dei cavalli di battaglia della compagnia italiana.

posto di rilievo, al pari dei colleghi del sesso forte. Colombine (Caterina Biancolelli), la Chanteuse (Elisabette Danneret, moglie di Evaristo Gherardi), Marinette (Angelica Toscano) e Diamantina (Patrizia Adami?) appaiono, nella progressione della serie, come soggetti perfettamente organici al resto del gruppo. Le loro figure sono state fissate sulla carta da Picart in pose ancora una volta improntate al massimo decoro, in una sequenza di gesti minimi: avambracci infilati in un manicotto di pelliccia (Colombine), mani che stringono graziosamente un ventaglio, ora chiuso (la Chanteuse) ora aperto (Diamantina), o che spiegano un candido fazzoletto con una mollezza dolorosa (Marinette), deliziose testine leggermente piegate, oppure colte di profilo o rivolte all'indietro: i volti e gli sguardi paiono lasciar affiorare alla superficie gli impercettibili segni di trattenute passioni. E in questa porzione della serie, giunge a dar man forte alle attrici la massiccia e grottesca figura di Arlecchino in abiti muliebri, ora nella parte della Comtesse de Pimbeche ora in quella della dea Diana, perfettamente in linea col registro parodico che caratterizzava l'attività della compagnia in quegli anni.

La dimensione dello spettacolo, oltre che nei disegni di Picart e nelle incisioni di Mariette, viene riproposta in termini notevolmente più strutturati nei già citati almanacchi dei fratelli Bonnart. Vale la pena di riepilogare il significato complessivo di queste immagini. Prodotti tra il 1684 e il 1688, gli almanacchi *Arlequin Protée ou Advocat d'un Clerc du Chastelet contre le chien du Docteur*, *Arlequin Jason ou la Toison d'Or Comique* e *Arlequin Grand Visir* si riferiscono ad altrettante commedie messe in scena dagli attori dell'Ancien Théâtre Italien⁴⁶. Nati da un'intenzione celebrativa e forse anche pubblicitaria, queste figurazioni non illustrano il contenuto delle commedie ma documentano visivamente specifici momenti dei tre spettacoli, costituendo così una testimonianza per certi aspetti eccezionale⁴⁷. In queste immagini la presenza femminile non si manifesta sulla base dei clichés che avevano caratterizzato la produzione iconografica del periodo eroico della Commedia dell'Arte. Qui le donne vengono direttamente raffigurate in azione: ora Colombina in veste di locandiera cerca di accaparrarsi come cliente Arlecchino mercante di gioielli, ora nei panni di Bérénice si esibisce insieme ad Arlecchino Tito in una parodia della tragedia raciniana; nell'almanacco *Arlequin Jason* Colombina e Isabella si propongono come Medea e Ipsipile, con una *allure* da far invidia alle attrici della Comédie Française, mentre in un'altra vignetta fa la sua comparsa Dame Gigogne, retaggio della passata tradizione farsesca: e chi delle attrici dell'Arte avrà interpretato il grottesco personaggio francese?

Nel terzo almanacco la presenza femminile si riduce: Colombina è la principessa della Turchia che concede la grazia ad Arlecchino, ma è proprio

⁴⁶ *Arlequin Protée* (1683) e *Arlequin Jason ou la Toison d'Or Comique* (1684) di Nolant de Fatouville, *Arlequin Grand Visir* di autore anonimo, poi ripresa alla Foire Saint-Laurent 1713 da Louis Fuzelier.

⁴⁷ Cfr. R. Guardenti, *Gli italiani a Parigi*, cit., vol. I, pp. 294-342 e vol. II, figg. 9-11g (AD, schede XG511-XG519, XG521-XG529, XG531-XG537).

quest'ultimo personaggio ad emergere in una dimensione femminile, introducendosi travestito da donna nell'harem del Sultano. La presenza di ruoli *en travesti* non è insolita, anzi si potrebbe dire che si tratta di una cifra abbastanza ricorrente negli Arlecchini della prima Comédie Italienne, come si evince, oltre che dagli almanacchi Bonnart e dai disegni di Picart, anche dal disegno *Arlequin femme grosse* di Claude Gillot⁴⁸ (figg. 13-14) – in cui Arlecchino è addirittura incinta – e da alcune stampe del *Théâtre Italien* di Gherardi, in particolare le incisioni relative ad *Arlequin Lingere du Palais*⁴⁹ di Nolant de Fatouville e alla *Coquette*⁵⁰ di Jean-François Regnard. Nella prima Arlecchino compare addirittura in un doppio costume, per metà da merciaia e da venditore di limonate: girandosi ora su un fianco ora su un altro litiga di volta in volta col Dottore e con Pasquariello, accentuando il grottesco conflitto tra i sessi; nella seconda Arlecchino balivo del Maine viene vestito da donna dalle Sibille⁵¹.

Un'analogia collocazione dei personaggi femminili all'interno della situazione scenica si rintraccia anche nelle incisioni del *Livre des Scènes Comiques*⁵² di Claude Gillot, specie in alcune immagini riferibili a commedie contenute nel *Théâtre Italien* di Gherardi, come nel caso dell'incisione intitolata *Colombine avocat pour et contre*⁵³, relativa al già citato *Plaidoyé de Protée*, e anche di quella dedicata a *La matrone d'Ephèse ou Arlequin Grapignan*⁵⁴ del solito Fatouville, dove Isabella sembra trovarsi nel mezzo di una disputa tra Arlecchino procuratore legale e il dottore, o ancora la stampa intitolata *Le Tombeau de Maître André*⁵⁵, ma in realtà raffigurante una scena de *La Fausse Coquette*⁵⁶ di Louis Biancolelli (II, 1), in cui una servetta, forse Marinette, contrappunta – con un patetico, ma allo stesso tempo spontaneo moto di dolore – il burlesco concerto funebre improvvisato da Mezzettino, Arlecchino e Scaramuccia.

Il dibattito intorno alle immagini di Gillot è ancora aperto⁵⁷, e proprio per questo è arduo stabilire se le figurine femminili appena citate rechino una pur pallida traccia della pratica scenica delle attrici. Semmai è forse più utile ricordare ancora una volta che in termini generali i soggetti teatrali dell'artista di Langres sono il frutto di una duplice prospettiva. Da un lato l'attenzione di Gillot sembra appuntarsi principalmente sui personaggi ma-

⁴⁸ Cfr. *ivi*, vol. II, fig. 131 (AD, schede XG419 e XG407).

⁴⁹ N. de Fatouville, *Arlequin Lingere du Palais*, in E. Gherardi, *Le Théâtre Italien*, cit., t. I, pp. 65-82.

⁵⁰ J.-F. Regnard, *La Coquette ou l'Académie des dames*, *ivi*, t. III, pp. 115-200.

⁵¹ Cfr. R. Guardenti, *Gli italiani a Parigi*, cit., vol. II, figg. 42 e 62 (AD, schede RG044, RG064).

⁵² *Théâtre Italien. Livres de Scènes Comiques inventées par Gillot*, Paris, Gabriel Huquier et la Veuve Chereau, s.d. [ma dopo il 1729], Parigi, Bibliothèque Nationale de France, Département des Estampes.

⁵³ Cfr. R. Guardenti, *Gli italiani a Parigi*, cit., vol. II, fig. 117 (AD, scheda XG409).

⁵⁴ Cfr. *ivi*, fig. 108 (AD, scheda HB227).

⁵⁵ Cfr. *ivi*, fig. 116 (AD, scheda XG420).

⁵⁶ L. Biancolelli, *La Fausse Coquette*, in E. Gherardi, *Le Théâtre Italien*, cit., t. V, pp. 341-456.

⁵⁷ Si vedano ad esempio le differenti posizioni assunte da R. Erenstein, *Claude Gillot e il Théâtre Italien*, in "Biblioteca Teatrale", n.s., n. 2, 1986, pp. 23-43 e R. Guardenti, *Gli italiani a Parigi*, cit., vol. I, pp. 263-279.

schili, privilegiando le figure di Arlecchino, Mezzettino, Scaramuccia e Pierrot non solo come protagonisti delle scene raffigurate, ma soprattutto in quanto emblemi della commedia italiana a Parigi; dall'altro, l'atmosfera complessiva dei disegni e delle stampe inizia ad allontanarsi dalla dimensione propria della rappresentazione teatrale, preannunciando quel particolare percorso interpretativo della Comédie Italienne che caratterizzerà l'opera di Jean-Antoine Watteau, come si evince ad esempio dal noto disegno *Jupiter curieux impertinent* nel quale, tra le fantasmatiche maschere che popolano la serenata notturna, compare un'evanescente suonatrice di chitarra, chiara anticipazione di molte delle protagoniste delle *fêtes galantes*⁵⁸.

Le rarefatte ambientazioni dei dipinti dell'artista di Valenciennes proiettano i personaggi dell'Arte in una lontananza assoluta: le reminiscenze di Gillot, che di Watteau fu maestro, i teatrini delle fiere parigine di Saint-Germain e Saint-Laurent, gli spettacoli della Nouvelle Troupe Italienne di Luigi Riccoboni guidano la mano del pittore nella creazione di una visione impastata di sogno e memoria. Pur essendo pervase da una diffusa teatralità, si allontanano inesorabilmente dalle tavole del palcoscenico. Nel susseguirsi di boschetti, radure, cespugli, incombenti erme solitarie, i personaggi femminili occupano un posto di riguardo: la loro presenza qualifica la composizione pittorica forse più dei personaggi dell'Arte. Chi sono queste donne che costituiscono l'oggetto del muto desiderio delle maschere? *Silhouettes* inanimate, manichini, damine ammiccanti oppure attrici? Racchiuse nella crisalide dei loro vaghi costumi da Innamorata, da cui sbocciano testine flessuose, *décolletés* madreperlacei e mani sottili, nulla lasciano trasparire, collocandosi in un "altrove" fatto di "desiderio ed attesa"⁵⁹, queste donne si presentano identiche a se stesse di quadro in quadro: ora languide o indifferenti suonatrici di chitarra, ora immote nella sospensione della partita amorosa, niente hanno a che spartire, nella serialità e nell'invarianza di tono delle loro pose, con la pratica viva della scena. Prive della tensione dei corpi in movimento delle attrici, le Innamorate di Watteau nulla concedono all'espressione delle passioni, delegando la manifestazione della loro sensualità ai palpiti dell'incarnato, alla morbidezza di un gesto o a un impercettibile gioco di sguardi. Così, in *Pierrot content* della Collezione Thyssen-Bornemisza⁶⁰ (fig. 15), le figure femminili sono protagoniste assolute, nonostante che il biancovestito personaggio della Comédie Italienne sia al centro del quadro: all'acceso cromatismo della suonatrice di chitarra si contrappone la damina dai toni smorti il cui sguardo è teso ad incontrare quello, intensamente compreso, di Mezzettino. Pierrot, nel mezzo, assiste assolutamente ignaro della situazione che si sta svolgendo al suo fianco, guardando innanzi, verso il pittore o verso noi osservatori di oggi. E anche quando l'azione sembra farsi più incalzante, come in *Voulez-vous triompher de belles* della Wallace Collection⁶¹, nulla è dato

⁵⁸ Cfr. *ivi*, vol. II, fig. 134 (AD, scheda XG415).

⁵⁹ G. Macchia, *In Italia con Fragonard*, in *Id.*, *Elogio della luce*, Milano, Adelphi, 1990, p. 87.

⁶⁰ Cfr. R. Guardenti, *Gli italiani a Parigi*, cit., vol. II, fig. 159 (AD, scheda XG496).

⁶¹ AD, scheda HB164.

cogliere dell'emozione sul volto delle protagoniste. Qui, di fronte alle *avances* di Arlecchino, la dama in primo piano, raffigurata col volto di profilo, manifesta discretamente un possibile turbamento solo attraverso il gesto, ponendosi una mano al *décolleté* e l'altra a un lembo della veste, in un moto che si potrebbe leggere, indifferentemente, come un'offerta o una ripulsa, mentre, in secondo piano, si svolge il muto corteggiamento di un'eterea fanciulla da parte di alcuni giovani che richiamano vagamente negli abiti il personaggio di Mezzettino.

Neanche dipinti come *L'amour au Théâtre Italien* o *Comédiens Italiens*⁶², dove il richiamo alla dimensione del teatro, almeno in termini apparenti, si fa più esplicito, consentono di dissipare quel velo di sospesa indeterminatezza che avvolge le figurazioni di Watteau. Ora emergenti nel vivido gioco di luci e di ombre della fiaccolata notturna, ora quasi confuse nel gruppo delle maschere in un immaginario saluto al pubblico, le donne dell'Arte mantengono l'imperturbabilità delle dame delle *fêtes galantes*, tipiche espressioni del sentimento dell'epoca della Reggenza e del nascente *marivaudage*⁶³.

Torniamo al dipinto dei *Farceur François et Italiens*, il cui valore si definisce in quanto immagine complessiva, emblematica di diverse modalità e pratiche rappresentative nel contesto, più ampio, del teatro comico del *Grand Siècle*. Questo quadro è l'epitome di un fenomeno. Non sono molte le immagini di questo tipo all'interno del *corpus* iconografico della Commedia dell'Arte. Se facciamo astrazione dalle cosiddette fantasie teatrali, dalle figurazioni di ambito carnevalesco e da quelle di chiara derivazione scenica e cerchiamo di mantenerci il più possibile vicini al contesto produttivo dei comici – quello cioè verosimilmente più attento alla definizione di un'immagine della forma spettacolare in quanto organismo strutturato –, si possono individuare le tappe di un percorso che inizia col dipinto di Frans I Pourbus, *Comici alla corte di Carlo IX*, e si conclude con la serie di incisioni realizzate da François Joullain su disegni di Charles-Antoine Coppel e Jacques Callot per l'*Histoire du Théâtre Italien* di Luigi Riccoboni⁶⁴, passando appunto per i *Farceurs* e per l'*Heureuse surprise*⁶⁵ (fig. 16), l'anonimo dipinto del Museo Carnavalet di Parigi che ritrae Arlecchino e Lelio nello spettacolo di riapertura dell'Hôtel de Bourgogne nel 1716, quasi vent'anni dopo la soppressione della prima Comédie Italienne.

Comici alla corte di Carlo IX sintetizza in modo esemplare le coordinate della Commedia dell'Arte intorno agli anni Settanta del Cinquecento. Ancora vicina alle sue origini, questa modalità produttiva dello spettacolo si carat-

⁶² Cfr. R. Guardenti, *Gli italiani a Parigi*, cit., vol. II, figg. 173 e 176 (AD, schede XG499 e XG208).

⁶³ Sui rapporti tra l'opera di Watteau e Marivaux si rinvia a R. Tomlinson, *La fête galante: Watteau et Marivaux*, Genève-Paris, Droz, 1981.

⁶⁴ L. Riccoboni, *Histoire du Théâtre Italien, depuis la decadence de la Comédie Latine, avec un Catalogue des Tragedies et Comédies imprimées depuis l'an 1500 jusqu'à l'an 1600 et une dissertation sur la tragedie moderne. Avec des Figures qui representent leurs différens Habillemens*, Paris, André Cailleau, 1730 (AD, schede RG098-RG114).

⁶⁵ Cfr. F. Taviani-M. Schino, *Il segreto della Commedia dell'Arte*, cit., p. 43, fig. 55 (AD, scheda RG603).

terizza, a questa altezza cronologica, per l'intervento innovativo delle attrici e per l'avvio del rapporto tra "la mercatura teatrale e le corti"⁶⁶: le figure della servetta e dell'Innamorata, vivace contrappunto performativo ai raggelati atteggiamenti delle dame di corte, e la presenza dei comici, che sembrano portare addosso i segni di un lungo e faticoso viaggio appena concluso, sono, nel quadro di Pourbus, la testimonianza viva di questi elementi della Commedia dell'Arte. Le donne, il viaggio, la corte. Ma un paio di decenni dopo, se consideriamo le *Compositions de Rhétorique* di Tristano Martinelli⁶⁷ come documento complessivo del fenomeno al volgere del secolo e non solo come un irriverente e spregiudicato libello che l'attore buffone – in un accesso di vitalistica autoaffermazione – dedica ai reali di Francia, l'immagine del teatro dei comici sembra aver già mutato di segno, risolvendosi unicamente nei personaggi maschili che compaiono nelle silografie che corredano il volume: Arlecchino, Pantalone, il Capitano.

A distanza di oltre un secolo, dopo che la Commedia dell'Arte aveva trovato una nuova patria a Parigi ed era ormai tramontata l'esperienza dell'Ancien Théâtre Italien, l'esordio della Nouvelle Troupe Italienne di Luigi Riccoboni nel 1716 fu caratterizzato dall'ingresso in scena di Lelio e Arlecchino. Di questo debutto rimane traccia nel dipinto del Museo Carnavalet. Ferdinando Taviani lo descrive così, introducendo la scena iniziale dell'*Heureuse Surprise*:

Lelio (Luigi Riccoboni) con un braccio sulla spalla di Arlecchino, più basso di lui, lo spinge avanti facendogli coraggio, come un padre il cui affetto superi la vergogna per il figlio disgraziato, o come un padrone che faccia dolcemente violenza al suo servo perché si presenti ai signori che vogliono vederlo e interrogarlo. Come un servo intimidito che si sente fuori posto, Arlecchino tiene il cappello in mano e se lo serra al petto. È uno dei pochi casi in cui un pittore ferma l'istante di uno spettacolo reale e lo tramanda: forse perché la scena era già di per sé emblematica di una situazione e rappresentava bene il modo in cui i comici italiani rientravano a Parigi⁶⁸.

La titubanza di Arlecchino al momento di entrare in scena è il segno tangibile delle tensioni, delle difficoltà, delle paure legate anche al ricordo delle traversie che portarono alla soppressione della prima compagnia italiana nel 1697. Ma non è questo che ci interessa, almeno nella prospettiva attuale. Il quadro del Carnavalet in certa misura testimonia che, con l'affettuoso viatico del capocomico, Arlecchino si presenta sul palcoscenico dell'Hôtel de Bour-

⁶⁶ S. Ferrone, *Attori mercanti corsari*, cit., pp. 89-136.

⁶⁷ *Compositions de Rhétorique de Mr Don Arlequin, Comicoorum de civitatis Novalensis, Corrigidor de la bonne lingua Francese et Latina, Conduitier de Comediens, Connestable de Messieurs les badaux de Paris, et capital ennemi de tut les laquais inventeurs desrobber chapiaux*, Imprimé delà le Bout du Monde, s.l., s.d. [ma Lione 1600 o 1601]. Sulle *Compositions* si vedano almeno A. Baschet, *Les Comédiens Italiens à la Cour de France sous Charles IX, Henry III, Henry IV et Louis XIV*, Paris, Plon, 1882, p. 116; S. Mamone, *Firenze e Parigi due capitali dello spettacolo per una regina: Maria de' Medici*, Milano, Silvana, 1988², p. 137; S. Ferrone, *Attori mercanti corsari*, cit., pp. 191-193 (AD, schede XG552-XG557).

⁶⁸ F. Taviani-M. Schino, *Il segreto della Commedia dell'Arte*, cit., p. 301.

gogne non solo come ultimo erede di una filiera della tradizione comica che aveva trovato in Domenico Biancolelli il massimo e forse insuperabile rappresentante, ma proprio la passata esperienza di Biancolelli, che da vero matatore aveva appannato l'immagine degli altri attori dell'Ancien Théâtre Italien, era la dimostrazione che il teatro italiano in Francia tendeva a identificarsi nel suo personaggio dominante. Tommaso Antonio Visentini, l'Arlecchino della *troupe* di Riccoboni, entra sulla scena dell'Hôtel de Bourgogne e su quella del dipinto non solo come personaggio simbolo della compagnia, ma addirittura come cifra simbolica della Commedia dell'Arte.

Ricorda ancora Taviani che Riccoboni manifesta nei confronti di Arlecchino "affezione sentimentale e disistima intellettuale, tenerezza venata di vergogna"⁶⁹, sentimenti che il grande capocomico rivolgerà ugualmente all'intera Commedia dell'Arte. Ma tutto ciò non riduce la valenza simbolica del dipinto, anzi in certa misura la accentua poiché l'attenzione del pittore si è appuntata su questo momento e su questo personaggio.

Fatto sta che nel momento topico dell'esordio della Nouvelle Troupe Italienne, l'immagine della compagnia si presenta per il tramite di due personaggi maschili e quella della forma spettacolare si risolve addirittura in uno. Nel teatro dell'Arte sembrerebbe non esserci spazio per le donne. In realtà sappiamo che non è così: non lo è nella prassi della scena e nella vita delle compagnie, non lo è negli spazi letterari e drammaturgici, non lo è nell'iconografia, popolata da una moltitudine di figure femminili. Ma quando il fenomeno spettacolare tende verso una sorta di ipostatizzazione, ecco che l'elemento femminile viene espunto, secondo una strategia ormai secolare. Riccoboni in questo è esemplare. Tutti ricordano gli scrupoli e le preoccupazioni della giovinezza, in vista del suo matrimonio con Argentina, l'attrice Gabriella Gardellini: ponendo sullo stesso piano motivi religiosi, morali e fobie erotiche, il futuro capocomico crea una materia vischiosa che lo spingerà a manifestare l'intenzione di abbandonare il teatro e di darsi alla vita religiosa. Ritirarsi dal teatro, fuggire di fronte all'attrice e alla donna. La fuga dal teatro, come sappiamo, fu l'aspirazione costante di tutta la sua vita. Questo tentativo di creare una distanza incolmabile tra sé stesso e il teatro trova una forma compiuta nell'*Histoire du Théâtre Italien*⁷⁰. L'atto di consegnare definitivamente alla storia un'intera pratica artistica e una personale esperienza professionale segna di fatto l'inizio della progressiva uscita di Luigi Riccoboni dalle scene. Al pari della parabola storica percorsa nel volume, le diciassette incisioni di François Joullain che lo corredano si inseriscono in un medesimo tentativo di allontanamento. La serie di stampe si configura come una specie di galleria teatrale, la cui intenzionalità, al di là dei soggetti raffigurati, è quella di proporre non gli attori o i personaggi dell'Arte, ma semplicemente gli "habits", i costumi, riecheggiando in certo qual modo il titolo di un noto disegno di Jean-Antoine Watteau, *Les habits sont italiens*⁷¹.

⁶⁹ Ivi, p. 302.

⁷⁰ L. Riccoboni, *Histoire du Théâtre Italien*, cit.

⁷¹ Cfr. R. Guardenti, *Gli italiani a Parigi*, cit., vol. II, fig. 147 (AD, scheda XG491).

Ma laddove per il pittore le evanescenti figurine erano il distillato struggente e nostalgico di una mitica età dell'oro del teatro, per Riccoboni le immagini di Joullain – pur spersonalizzate al pari di quelle del disegno di Watteau – hanno il compito di smaterializzare definitivamente attori e personaggi. Al di là delle pose e dei gesti, i corpi che indossano questi abiti di scena sono a conti fatti puri e semplici manichini.

Ciò che già a partire dal quadro del Pourbus si strutturava in una dimensione unitaria, fino a giungere ad una sintesi efficacissima col simulacro di Arlecchino in quanto simbolo della Commedia dell'Arte, certificando così attraverso l'iconografia l'affermazione vitale del genere, in Riccoboni si spezza definitivamente, frammentandosi nella serie dei singoli costumi secondo un processo di definitiva cristallizzazione museale. E anche qui, sintomaticamente, non ci sono attrici o personaggi femminili. Si potrebbe dire che, superata la feconda epoca delle origini in cui convivevano nelle comiche compagnie i diversi elementi costitutivi (uomini donne attori attrici Innamorati Innamorate vecchi e zanni: lingua energica, registri aulici e armonizzazione dei contrari)⁷², la stabilizzazione della forma spettacolare, specie in situazioni più solide e strutturate come quella francese, abbia indotto una sorta di misoginia figurativa proprio quando, mediante la stampa e la pittura, si dovevano esplicitare simbolicamente la compattezza e la specificità del fenomeno. Salvo poi, nelle molteplici articolazioni delle occasioni e dei contesti, lasciar libero corso alla presenza dell'elemento femminile nell'iconografia, specie laddove la diffusione della Commedia dell'Arte travalica i confini del teatro e si definisce in quanto fenomeno estetico, come nelle deliziose damine in porcellana delle manifatture di Meissen e Nymphenburg⁷³ (fig. 34).

⁷² F. Taviani, *Un vivo contrasto*, cit.

⁷³ Sulla produzione ceramica dedicata alla Commedia dell'Arte si vedano: *Fest der Komödianten*, a cura di R. Jansen, catalogo della mostra (Berlino 2001), Stuttgart, Arnoldsche, 2001 e soprattutto M. Chilton, *Harlequin unmasked: the Commedia dell'Arte and porcelain sculpture*, cit. Si veda, infine, a titolo di esempio, (AD, schede KM328 e KM465).

Cesare Molinari

LE PORCELLANE DELL'ARTE

La presenza del teatro come soggetto delle arti figurative è antica come il teatro stesso, se è vero che già nel V secolo a.C. esplicitamente intendeva rappresentare un momento della vita degli attori che si preparavano ad entrare in scena. D'altra parte, nel secolo successivo, i così detti "vasi fliacici" proponevano momenti di spettacoli. È come se, dai tempi più remoti, si sia provata l'esigenza di *documentare* visivamente qualcosa che veniva percepito come un momento della vita stessa, mentre, d'altra parte, i temi della letteratura drammatica venivano ripresi nelle figurazioni come qualsivoglia altra storia del mito. Potremmo dire che, già da allora, succedeva qualcosa di non diverso da quel che succede oggi: da una parte si traspongono in film opere drammatiche, e si assume il teatro come ambiente di una storia, mentre dall'altra si filmano spettacoli nel loro proprio svolgimento sulla scena.

"Lo studio delle maschere e dei caratteri folklorici e sociologici che le distinguono non deve essere confuso con quello della commedia dell'arte, ove Arlecchino e compagni non risolvono la loro esistenza (in larga parte estranea al teatro) bensì vengono assunti per adempiere alla funzione scenica di personaggio"¹. Così scriveva Roberto Tessari nel 1969. E l'affermazione non sembra riferirsi soltanto al tema delle "origini" delle maschere dell'arte, che tanto ha turbato i sonni degli eruditi, ma anche alla loro vita successiva, che è appunto "in larga parte estranea al teatro".

Personalmente, spero di aver dimostrato che le maschere dell'arte sono in larga parte creature degli attori, con la possibile, vistosa eccezione di Arlecchino, non per nulla del resto riferibile al folklore franco-tedesco e non a quello italiano²; e che sono proprio i personaggi della commedia ad aver successivamente invaso il carnevale e tanti altri festeggiamenti, pubblici e domestici, popolari e cortigiani. Ma soprattutto – ed è questo il fenomeno che qui ci interessa – le maschere hanno invaso la figurazione, diventando un soggetto ricorrente in tutte le arti, dalla miniatura alla scultura, dall'incisione alla pittura. Difficile non ricordare ancora una volta come già nell'ultimo quarto del Cinquecento interi cicli di affreschi abbiano adornato le sale e le scale di un castello, svolgendo il tema iconografico della commedia dell'arte – della commedia dell'arte, si noti, e non semplicemente delle maschere, quasi si trattasse di fissare in termini pittorici lo svolgimento di uno spettacolo.

In effetti, le opere figurative in qualche modo riferibili alla commedia dell'arte possono essere catalogate in diverse tipologie iconografiche: alcune,

¹ R. Tessari, *La Commedia dell'Arte nel Seicento. "Industria" e "arte giocosa" della civiltà barocca*, Firenze, Olschki, 1980² (1969), p. 26.

² C. Molinari, *La Commedia dell'Arte*, Milano, Mondadori, 1985, p. 16 e sgg. Sul personaggio di Arlecchino si veda in particolare D. Gambelli, *Arlecchino a Parigi. Dall'inferno alla corte del re Sole*, Roma, Bulzoni, 1993.

in particolare le primissime, come appunto gli affreschi del castello di Trausnitz o la famosa serie del *Recueil Fossard*³, sembrano proporsi come una sorta di servizio fotografico che documenta uno spettacolo nei suoi diversi passaggi; altre mostrano il palco dei comici nel contesto della vita urbana o rurale: è il caso del quadro di Theodor Stom con l'ingresso del Bucintoro, dove, in un angolo, due poveri comici si esibiscono su un minuscolo palco⁴, oppure dell'incisione di G. de Rossi con i comici in piazza Navona⁵; altre ancora mostrano alcune maschere che si esibiscono durante un banchetto⁶; altre, infine, le maschere che partecipano al carnevale o a feste di corte, l'esempio più eclatante essendo forse rappresentato dagli affreschi della Sala grande del castello di Cesky Krumlov⁷. Dunque, si potrebbe dire: da una parte le maschere del teatro, dall'altra quelle del carnevale, le quali ultime però non assumono delle prime soltanto il costume, ma spesso anche i gesti e gli atteggiamenti – si veda ad esempio il grande Pierrot, che negli affreschi di Krumlov sta, significativamente?, in piedi *davanti* ai palchetti in cui si assiepano gli altri festaioli, mascherati o no, con la sua aria incantata. In verità, tuttavia, bisogna fare riferimento ad almeno altre due categorie, la prima essendo quella delle figurazioni in cui si rappresentano episodi della vita di una maschera (di solito Arlecchino o Pulcinella), inserita in un contesto, quotidiano o fantastico non importa, che non è però quello del teatro o della commedia: è il caso, prevalentemente, di serie di incisioni, come quella di Leone Grezzi sulla vita di Pulcinella⁸, o quella di Schenk e Xavery con la fantastica storia di Arlecchino diventato mamma, dove però compaiono anche altri personaggi dell'arte (il Dottore e Pierrot); ma è anche il caso di molti dipinti, isolati, come quelli di Watteau e di Magnasco, o concepiti in serie, come quelli di Giovanni Domenico Ferretti, con episodi della vita di Arlecchino.

L'ultima categoria utile per classificare in qualche modo la produzione figurativa riferibile alla commedia dell'arte è probabilmente la più numerosa. La si potrebbe definire "la galleria delle maschere", non fosse che, talvolta, è intenzione dichiarata dell'artista di ritrarre uno specifico attore nei panni e nell'atteggiamento del suo personaggio, ed allora sarebbe più giusto parlare appunto di "ritratti d'attore". Ma l'attore stesso è assai di rado, o quasi mai, individuabile sotto la sua maschera, anche se l'artista lo nomina esplicitamente nella didascalia, e se, soprattutto, si può trattare proprio dell'attore che ha "inventato" gesti e atteggiamenti, destinati a diventare canonici sia sulla scena che nella grafica. È il caso di Evaristo Gherardi, l'attore che ha rivisitato il personaggio di Arlecchino, più di ogni altro creando quel comples-

³ Su cui si veda in particolare F. Mastropasqua, *Arlecchino beffato dal padrone*, in C. Molinari-F. Mastropasqua, *Ruzante e Arlecchino*, Parma, Studium, 1971. L'articolo ha provocato diverse prese di posizione, per lo più polemiche, che non mi sembra abbiano inficiato la tesi di fondo.

⁴ Venezia, Galleria Quercini Stampalia.

⁵ Milano, Raccolta Bertarelli

⁶ Si veda ad esempio il dipinto di V. Vrancx conservato a Budapest, Szépművészeti Museum.

⁷ Affreschi di Josef Lederer.

⁸ Peraltro riproposte anche in dipinti su tela, quale che sia l'ordine cronologico della produzione.

so di gesti, di atteggiamenti e di stilemi che hanno costituito il vocabolario dell'Arlecchino settecentesco. Ed è lui, probabilmente, l'Arlecchino che sospira, che piange, che si abbuffa e che saluta disegnato da Claude Gillot e inciso da François Joullain.

Questa Galleria di ritratti (o delle maschere) è composta in massima parte da incisioni, la cui produzione ebbe inizio a partire da circa il 1640, probabilmente su iniziativa degli attori del Théâtre Italien, che se ne servivano a scopo reclamistico⁹, ma i cui primi esempi si possono far risalire almeno al soggiorno fiorentino di Jacques Callot e cioè a circa il 1610. Callot incise, sullo sfondo di una scena prospettica, le immagini di tre personaggi: Pantalone, l'Innamorato e Scapino – e anche in questo caso si tratta probabilmente di tre attori ritratti nel ruolo: almeno Scapino è identificabile con Francesco Gabrielli. Ma particolarmente significativo è il fatto che l'immagine di Pantalone sia stata riprodotta, senza lo sfondo del teatro e naturalmente rovesciata, nella *Histoire du Théâtre italien* di Riccoboni¹⁰ come *Habit de Pantalon ancien*: la tradizione si consolidava non soltanto attraverso la trasmissione artigianale del mestiere, ma anche attraverso le stampe. E non è impossibile immaginare che in qualche caso un gesto, un atteggiamento o una posa, nati sulla scena ad opera di un particolare attore, siano stati fissati in un'immagine incisa per poi essere ripresi, magari a distanza di cento e più anni, da altri interpreti di un dato personaggio. Ma al tempo stesso si può anche immaginare che gesti, atteggiamenti, pose, stilemi e passi inventati da un artista figurativo siano poi stati realizzati scenicamente da un artista del teatro. In questo senso è tanto esemplare quanto problematico il caso dei *Balli di Sfessania* dello stesso Callot, che ebbero fama e diffusione in tutta Europa fin'oltre la metà del Settecento¹¹: i protagonisti di questi balli, forse prodotti esclusivi della fantasia dell'artista, ma comunque, a dispetto di alcuni nomi, non personaggi di teatro, si ritrovano molto spesso in figurazioni (incisioni, ma anche dipinti) che pretendono di ritrarre uno spettacolo dei comici dell'arte. Certo la derivazione è diretta, da Callot ai suoi imitatori, ma non è impensabile che attori particolarmente dotati sotto il profilo acrobatico abbiano potuto trarre ispirazione scenica dalle fantasie dell'artista figurativo. E non si tratta di un caso isolato, visto che più volte personaggi ritratti nelle stampe furono ripresi da altri incisori o da pittori per comporre un diverso e più complesso insieme iconografico¹². Del resto gli storici dell'arte sanno bene quanto le incisioni abbiano contribuito a diffondere fra gli artisti tratti stilistici e temi iconografici. Insomma si può concludere che l'imma-

⁹ Sull'intera materia si veda R. Guardenti, *Gli italiani a Parigi. La Comédie Italienne (1660-1697). Storia, pratica scenica, iconografia*, Roma, Bulzoni, 1990.

¹⁰ L. Riccoboni, *Histoire du Théâtre Italien*, Paris, Cailleau, 1730.

¹¹ Dei Balli, esistono due stati, il primo reca nel frontespizio lac. Callot In. fe., mentre il secondo aggiunge Israel excudit. La prima stampa fu pubblicata nel 1622, dopo il ritorno di Callot in Francia.

¹² Si veda ad esempio il caso del dipinto intitolato *Le delizie del genere umano*, conservato alla Comédie Française, i cui personaggi sono tutti ripresi da precedenti incisioni. Il quadro è stato analizzato da R. Guardenti, *Gli italiani a Parigi*, cit., p. 225 e sgg.

gine della commedia dell'arte e delle sue maschere è stata trasmessa agli attori come agli artisti principalmente attraverso le incisioni, le quali hanno certamente contribuito a fissarla anche nell'immaginario del pubblico.

Questo fenomeno sembra aver avuto particolare rilevanza in Germania, dove, secondo quanto sembra sostenere Günther Hansen, la fortuna della commedia dell'arte sarebbe da ascrivere più alla diffusione delle incisioni che non all'azione delle compagnie dei comici¹³. E proprio in Germania, nei primi decenni del Settecento, viene messa a punto una nuova tecnica artigianale per la produzione in serie di oggetti d'uso e ornamentali: la porcellana, destinata ad un rapido sviluppo e ad un grande successo presso le classi nobili e ricche di tutta Europa¹⁴, attratte dal pregio del materiale, le cui formule erano tanto gelosamente custodite che i ricercatori che le componevano venivano chiamati "arcanisti" – possessori di arcani segreti; ma anche, come è ovvio, dalla finezza e dalla delicatezza della lavorazione, rese possibili appunto dalla qualità dei materiali e tali che la produzione di porcellane sembra davvero essere in consonanza con il gusto Rococò.

Le classi nobili e ricche dunque acquistarono e commissionarono in gran numero oggetti di porcellana: oggetti d'uso, soprattutto stoviglieria, ma anche scatole, portacipria, tabacchiere, boccette per profumi e perfino vasi da notte, per lo più finemente dipinti, come d'altra parte oggetti puramente ornamentali, per lo più statuette variamente colorate (le statuette infatti venivano ricavate in piccola serie dagli stampi, ma poi ciascuna doveva essere colorata a mano). Ed è importante ricordare che queste statuette vennero spesso, soprattutto nei primi tempi, impiegate anche come ornamento della tavola nei banchetti.

I soggetti iconografici delle statuette sono relativamente vari, ma in prevalenza si tratta di damine con i loro cicisbei, pastori e pastorelle d'Arcadia, benigne divinità olimpiche e, finalmente, maschere della commedia dell'arte – soggetti, dunque, in prevalenza leggeri.

L'importanza della produzione di porcellane riferibili alla commedia dell'arte ed alle sue maschere è stata di recente documentata da due importanti pubblicazioni, riccamente illustrate: la prima nasce in margine ad una esposizione organizzata dalla Gesellschaft der Keramikfreunde (Società degli amici della ceramica)¹⁵, la seconda come catalogo delle porcellane con tale

¹³ G. Hansen, *Formen der Commedia dell'Arte Deutschland*, Emsdetten, Verlag Lechte, 1984, p. 159, "Dal 1720 la Germania fece una vera sbornia di illusioni teatrali 'latine' fatte di carta con incisioni in nero".

¹⁴ Come è noto, la porcellana è un'invenzione cinese, risalente a circa il VII-VIII secolo. In Europa se ne ebbe notizia già con la quarta Crociata, ma i primi esperimenti di produzione ebbero luogo soltanto nel XVI secolo a Venezia e a Firenze. La prima manifattura in grado di produrre serialmente fu fondata nel 1710 da Augusto II il Forte, Granduca di Sassonia e re di Polonia: si tratta della manifattura di Meissen, che produce tuttora porcellane fra le più pregiate.

¹⁵ R. Jansen (a cura di), *Commedia dell'Arte. Fest del Komödianten*, Stuttgart, Arnoldsche, 2001.

soggetto conservate nel Gardiner Museum of Ceramic Art di Toronto¹⁶. A parte che definirli semplicemente come cataloghi sarebbe certamente riduttivo, i due libri sono molto diversamente concepiti: quello tedesco, curato da Reinhard Jansen, segue lo sviluppo delle diverse manifatture tedesche (Meissen, Ansbach, Berlino, Closter Veilsdorf, Frankenthal, Fürstenberg, Fulda, Höchst, Kelsterbach, Nymphenburg, Vienna e Würzburg) ed europee (le inglesi Bow, Chelsea, Derby, Londra, Longton Hall), la francese Sèvres, le italiane Capodimonte e Doccia, quella svizzera di Zurigo e finalmente quella spagnola del Buen Retiro, trasferita a Madrid da re Carlo IV di Napoli, quando divenne Carlo III di Spagna; mentre il volume canadese, firmato da Meredith Chilton, preferisce esaminare, alla luce delle indicazioni fornite dalle porcellane, le questioni inerenti alla commedia: il saggio introduttivo di Domenico Pietropaolo offrendo un quadro d'insieme di ordine storico e strutturale, mentre nei successivi capitoli la Chilton tratta della compagnia, del gesto e dei costumi, degli attori a corte, delle mascherate. Ma gli autori di entrambi i volumi sono particolarmente attenti nel rilevare e sottolineare la dipendenza delle statuette dalle incisioni, o da dipinti, ma sempre attraverso la mediazione delle incisioni. Molte porcellane sono riprodotte in entrambi i volumi, ma, complessivamente, si tratta di poco meno di cinquecento pezzi da circa il 1710 (ma la produzione intensiva comincia attorno al 1740) fino al Novecento – quella sul Novecento potendosi peraltro considerare una sorta di appendice, per quanto interessante e preziosa, del volume curato da Jansen: la grande maggioranza delle statuette appartenendo al secolo XVIII.

Una quantità così importante di opere, inferiore soltanto a quella delle incisioni, non può non aprire una serie di problemi relativi al significato intrinseco delle opere, al loro valore documentario, all'incidenza nell'immaginario del pubblico, al contributo di conoscenze, alla scelta del riferimento iconografico, all'influenza esercitata dall'ambiente storico-artistico culturale e sociale in cui un determinato pezzo è stato prodotto, e quant'altro.

Bisognerà anzitutto ricordare (come del resto gli autori menzionati attentamente segnalano) che il riferimento di una statuetta ad una certa maschera è spesso sufficientemente incerto, anche quando è possibile farlo risalire a documenti coevi, come gli inventari delle manifatture o di artisti, i quali a volte sembrano attribuire ad una statuetta un nome abbastanza casuale, dimostrando una conoscenza solo sommaria della pratica teatrale. Ma, anche tenendo conto di questa riserva, un elemento salta immediatamente agli occhi: se è vero che molte statuette riproducono l'immagine per così dire consolidata di una determinata maschera, ritraendola nel suo costume canonico e in un suo atteggiamento classico e immediatamente riconoscibile, è vero anche che in molti casi proprio l'elemento che per primo definisce un personaggio, cioè il costume, viene profondamente modificato, ed in maniera, si direbbe, non casuale. Così, ad esempio, un Arlecchino (e ricordiamo che Ar-

¹⁶ M. Chilton, *Harlequin unmasked. The Commedia dell'Arte and porcelain Sculpture*, Yale University Press, 2001.

lecchino, per ragioni storico-teatrali che avremo modo di precisare, è il personaggio prediletto e, soprattutto in Germania, quasi il simbolo della commedia dell'arte), non viene sempre raffigurato con il suo classico costume a losanghe (il "recamo di concertate pezzette" contro cui polemizzava già Pier Maria Cecchini). Anzi: spesso il personaggio porta un costume inquartato, che da una parte reca le classiche losanghe, ma dall'altra il motivo ricorrente delle carte da gioco, evidentemente inteso a definire il personaggio in funzione del concetto di azzardo, di leggerezza o di spensieratezza, certo mai presente nella maschera italiana. Questo succede ad esempio in una statuetta modellata da Peter Reinike a Meissen¹⁷, circa il 1744, dove al giubbotto inquartato tra losanghe e carte da gioco si unisce una calzamaglia bicolore, che ricorda la *mise* della *jeunesse dorée* di un paio di secoli prima, ma anche il costume dei buffoni di corte. E si noti che il personaggio tiene le mani alla cintura, in un atteggiamento che gli è piuttosto usuale (fig. 22). Ma si noti ancora, d'altra parte, che questo Arlecchino non porta la maschera, come succede nella decisa maggioranza delle porcellane tedesche¹⁸. Ciò significa che questo Arlecchino (come la maggior parte degli altri della produzione non solo tedesca, ma anche inglese, che peraltro spesso ne dipende) ha perduto del tutto, se pur l'aveva mai avuta, la sua connotazione infernale, ossia quell'unico elemento che concretamente poteva definirla. In altri numerosi esempi cambia la forma: in un'altra statuetta di Meissen, Arlecchino porta un abito di foggia, direi, cittadina (calzoni lunghi, capello rosso e scarpe gialle) ma con la giacca ugualmente inquartata fra losanghe e carte da gioco¹⁹, ancora una volta l'atteggiamento essendo abbastanza canonico del personaggio.

Ora, come si diceva, il personaggio di Arlecchino è assunto a simbolo della commedia dell'arte, non solo in Germania, ma soprattutto in Germania. E questo perché in quel paese, aperto, come è ben noto, a molteplici presenze teatrali – italiane, francesi, inglesi e anche olandesi – Arlecchino entrava spesso come unico personaggio comico in quella quasi unica forma di teatro autoctono tedesco che sopravviveva nel Settecento: le Haupt-und-Staatsaktionen²⁰. E, *pour cause*, come ha chiarito molto bene Günther Hansen, Gottsched e la Neuber polemizzarono contro Arlecchino e non contro la commedia dell'arte²¹. D'altra parte la maschera italiana, di cui però forse si percepiva l'origine germanica almeno del nome, poteva tranquillamente essere sostituita dall'unica maschera nazionale, quella di Hanswurst. (Si potrebbe anche sottilizzare sul fatto che Hanswurst era tirolese, come Arlecchino bergamasco, entrambi cioè uomini delle vallate. Ma non mi pare il caso). Inoltre, come già detto, gli Arlecchini raffigurati nelle porcellane non portano la maschera: questo deve essere stato un tratto che effettivamente distin-

¹⁷ Basilea, Historisches Museum

¹⁸ In quelle italiane di Doccia e di Capodimonte infatti, molto meno numerose di quelle tedesche, i personaggi portano sempre la maschera ed il loro costume classico.

¹⁹ Modello di J. Gottfried Kirchner, collezione privata.

²⁰ Su questa forma drammaturgia e scenica si veda il classico volume di W. Benjamin, *Il dramma barocco tedesco*, trad. it. E. Filippini, Torino, Einaudi, 1971.

²¹ G. Hansen, *Formen der Commedia dell'Arte Deutschland*, cit., p. 161 e sgg.

gueva le versioni tedesche del personaggio anche nella pratica scenica, se in un quadro del pittore olandese Mattys Naiveu, risalente agli ultimi anni del secolo XVII e certamente ispirato ad uno spettacolo, troviamo un Arlecchino danzante, con il costume a losanghe, ma, appunto, senza la maschera²². Si potrebbe dunque concludere che gli Arlecchini tedeschi (di cui peraltro restano ben poche tracce certe nelle incisioni)²³ non portavano la maschera e vestivano un costume di fantasia, recante appena una traccia di quello originale, e questo non solo perché essi agivano spesso come personaggi isolati, ma anche perché talvolta recuperavano l'antica funzione di buffoni, come faceva Johann Christopher Kirsch, il piccolo Arlecchino, o aveva fatto J.M. Leppert, che era stato il buffone di corte di Augusto II il Forte di Sassonia, prima di entrare nella compagnia Koch. L'ipotesi è affascinante e anche credibile, soprattutto, paradossalmente soprattutto, perché, come abbiamo visto, questi Arlecchini in porcellana il più delle volte sono colti negli atteggiamenti canonici della maschera, palesamente derivati dalle incisioni – con qualche interessantissima eccezione che avremo modo di esaminare.

Ma vi si oppone il fatto che questa trasformazione del costume è riscontrabile anche nelle immagini di molte altre maschere. Essa riguarda prima di tutto il colore, ma questo è abbastanza logico, se si pensa, in primo luogo, che le incisioni da cui si traeva l'iconografia sono in bianco e nero, ma poi anche questo, che le statuette venivano dipinte dagli specialisti che avevano proprio il compito di dare a ciascun esemplare tratto da uno stesso stampo una propria individualità, per allargare l'offerta. Ma riguarda anche la foggia, ed a farne le spese in questo senso è proprio il personaggio più forte fra tutte le maschere dell'arte, quello cioè che nelle incisioni, come anche nei dipinti, viene ritratto sempre nello stesso costume (con minime variazioni: la calzamaglia viene sostituita da calzoni al ginocchio nel *Pantalon Moderne* di Riccoboni)²⁴ e in poche definite pose, tra cui prevale quella ritratta nell'incisione di Callot. A dire la verità però, nel *corpus* delle incisioni stampate fra Sei e Settecento ce n'è almeno una con un Pantalone del tutto diverso da quelli esemplati su Callot: una stampa su disegno di Claude Gillot²⁵ che ritrae, come suona la legenda in calce, il *Pantalon de la Comédie Italienne, jouant dans Arlequin enfant, perroquet, statue* (fig. 23). Si tratterebbe dunque di uno specifico interprete della maschera di Pantalone colto in un preciso momento di uno spettacolo.

Come è noto, si è molto discusso se i disegni di Gillot derivino direttamente dalla visione di spettacoli del primo Théâtre Italien, o se non siano

²² Gand, Musée d'Art et d'Histoire.

²³ Ma bisognerebbe estendere la ricerca alle miniature dei Libri Amicorum, riferite ai palchi dei ciarlatani accompagnati da personaggi dell'arte il più delle volte recanti la maschera. Si veda: A. Katritzky, *Theatre iconography in costume series. The new York Friendship Album*, in *European Theatre Iconography*, Roma, Bulzoni 2002, pp. 171-196.

²⁴ Disegnato da Coypel e inciso da Joullain, in L. Riccoboni, *Histoire du Théâtre Italien*, cit.

²⁵ In *Théâtre Italien. Livres de Scènes Comiques inventées par Gillot*, Paris, Gabriel Huquier e la Veuve Chereau, s. d. (ma dopo il 1729).

piuttosto romantiche rievocazioni di un teatro perduto²⁶, ma è chiaro che l'autore della statuetta austriaca che riprende con molta precisione l'iconografia della stampa²⁷ (fig. 24) avrà più facilmente optato per la prima ipotesi. D'altra parte Günther Hansen ha dimostrato che il Théâtre Italien ebbe un ruolo altrettanto importante di quello giocato dalle troupes italiane (la cui presenza, per dire la verità, egli tende a sottovalutare, se non addirittura a trascurare) per definire l'immagine della commedia dell'arte nella cultura teatrale tedesca, entrambe essendo qualificate con l'aggettivo *welsch* (latino). Si potrebbe allora pensare che il modellatore austriaco abbia riprodotto la stampa di Gillot anche perché il suo Pantalone non contraddiceva la figura del personaggio quale lo scultore poteva aver vista negli spettacoli degli Italiens: un'ipotesi tutta da verificare, ma sta di fatto che numerose statuette delle manifatture tedesche rappresentano Pantalone come un vecchio, dai tratti solitamente poco caricati e recante costumi di foggia diversa, ma sostanzialmente "civili" – insomma un personaggio, o addirittura un "carattere", più che una maschera, un personaggio cioè più individuato che stilizzato, più vicino al mondo borghese che a quel "mondo delle chimere" cui Justus Möser ascriveva la "kömische Republik"²⁸. La differenza con quanto succede per Arlecchino è vistosa: questi, pur nella varietà dei costumi e dei colori, rimane pur sempre un personaggio fantastico, oppure, quanto meno, un buffone; Pantalone invece si trasferisce in una figura tendenzialmente realistica. Di particolare interesse è in questo senso una statuetta di ceramica, prodotta a Kelsterbach²⁹ (fig. 26), e tratta dal particolare un'incisione della serie di Schübler e Probst³⁰ (fig. 25). Ma nell'incisione Pantalone appare fortemente caricato e aggressivo, e indossa un costume che riprende con esattezza quello del *Pantolon moderne* di Riccoboni, mentre nella ceramica, ha preso l'aspetto di un anziano signore impegnato in una pacifica conversazione, tenendo in mano un bicchiere di vino; i suoi abiti, variamente colorati, non ricordano affatto la tenuta della maschera, per quanto composti dagli stessi elementi. Deve essere chiaro infatti che la variazione non è di ordine iconografico, ma indotta unicamente dalle scelte stilistiche, ed è, proprio per questo, particolarmente significativa.

Dunque, per concludere su questo punto, si può dire che nel *corpus* delle ceramiche si trovano due diversi tipi di Pantalone: il primo strettamente collegato alla tradizione propriamente italiana, inizialmente testimoniata dal-

²⁶ Si vedano in particolare: R.L. Erenstein, *Claude Gillot e il Théâtre Italien*, in "Biblioteca Teatrale", n.s., n. 2, 1986, pp. 23-43; R. Guardenti, *Gli italiani a Parigi. La Comédie Italienne (1660-1697)*, cit., vol. I, pp. 264-268.

²⁷ Francoforte, Museum für angesandte Kunst. Manifattura di Vienna.

²⁸ J. Möser, *Harlekin, oder Verteidigung des Grotesk-Komischen*, in *Vermischte Schriften*, Berlin und Stettin 1797.

²⁹ Amburgo, Museum für Kunst und Gewerbe.

³⁰ Questa serie, il cui titolo completo è, nella prima edizione *Amor vehementer quidam flagrans; artificiose tamen celatus, de pantalonis custodiaque triumphans, intentato certamine prudentium stultorum. Sive Arlechin via pictura ridicolusque Cupido. Augustae Vindelicorum, Sumptibus Johann Michael Probst. Jeremiae Wolff Haeredium Anno 1729*, sembra riferirsi ad una commedia del tipo di quelle del Théâtre Italien di Gherardi.

l'acquaforte di Callot; l'altro che presenta caratteristiche piuttosto realistiche e borghesi, perdendo quelle specifiche della maschera. Le statuette di questo secondo tipo sembrano decisamente lontane dalla tradizione delle incisioni, anche nel caso che ne dipendano dal punto di vista iconografico. Sono gli anni in cui Goldoni lancia la sua riforma, la quale, dal punto di vista teatrale, prende le mosse proprio da Pantalone, che si viene trasformando nel primo caratterista. E bisogna anche ricordare che i "caratteri" di Goldoni non hanno niente della ossessione monomaniacale di quelli di Molière. Cosa voglio dire? Niente, se non che la pacifica ragionevolezza del Veneziano sembra investire certi modellatori tedeschi, che certo di Goldoni non sapevano nulla.

Nel capitolo del suo libro intitolato *The Gestures*³¹, dove sotto il termine "gesto" vengono compresi i gesti propriamente detti, le pose, le attitudini, i passi e finanche le azioni, Meredith Chilton distingue tre tipologie principali: *standard poses*, lazzi e danza. Il concetto di "posa-standard" è tanto ovvio, quanto decisivo nella misura in cui presuppone l'esistenza di una sorta di vocabolario gestuale proprio di ciascuna maschera, di cui alcuni tratti più frequentemente ricorrenti potrebbero essere definiti come gli "idioletti" di quella maschera, che da una parte la identificano e dall'altra vengono trasmessi da una generazione di attori all'altra direttamente nella pratica della scena, ma anche attraverso le figurazioni. Si è accennato a come queste pose-standard ricorrono con grande frequenza anche nelle porcellane e siano il più delle volte ricalcate dalle incisioni, anche quando la foggia e i colori del costume vengono più o meno radicalmente modificati. Alcune di queste pose peraltro, pur integrandosi benissimo nell'idea complessiva della maschera compaiono tardivamente nelle testimonianze iconografiche: abbiamo già visto come sia molto probabile che Evaristo Gherardi abbia profondamente modificato il vocabolario e lo stile gestuale di Arlecchino alle soglie del XVIII secolo, ma altri casi sono meno evidenti e conosciuti (ed anche meno rilevanti).

Attorno al 1720 Johann Jacob Wolrab pubblicò un'importante serie di stampe dedicate alle maschere dell'arte, più tardi ampiamente riprese nelle porcellane. Tra queste almeno due meritano una particolare attenzione. La prima ritrae di profilo un Pantalone vestito, per quanto si può dedurre dal bianco-nero dell'incisione, con il suo classico costume (fig. 27). Ma il gesto è del tutto inedito, per quanto assolutamente congruo con la definizione della maschera, poiché Pantalone viene ritratto mentre si accarezza la barba da sotto: un gesto abbastanza consueto fra i barbuti, ma che qui acquista una precisa valenza teatrale perché Pantalone, nell'accarezzarsi, sporge alquanto il mento in avanti e la barba assume l'aspetto di un accessorio rigido, quasi parallelo al suolo, tanto che diventa possibile ricordare la straordinaria torsione del collo eseguita dall'antenato del *Recueil Fossard*. Trent'anni più tardi questa immagine viene ripresa in una stupenda statuetta realizzata da Simon Feilner per la manifattura di Fürstenberg³² (fig. 28), che però da un

³¹ M. Chilton, *Harlequin unmasked*, cit., p. 105 e sgg.

³² Londra, Victoria & Albert Museum.

lato attenua il sottolineato grottesco dell'incisione di Wolrab, ma dall'altro accentua l'artificialità inorganica della barba-accessorio, aumentandone sensibilmente le misure: l'immagine incisa viene interpretata in termini raffinatamente ambigui. Difficile affermare che questo gesto sia entrato a far parte delle *standard poses* di Pantalone, realizzandosi con diverse flessioni preso i diversi interpreti: probabilmente no, ma allora, come dice Oscar Wilde, avrebbe dovuto. La storia si ripete nel secondo caso, che riguarda ancora un'incisione di Wolrab ripresa da Feilner³³. Si tratta questa volta di un'immagine del Dottore, ritratto nel gesto per nulla tipico della commedia, ma ricorrente anche nell'iconografia sacra, di argomentare elencando le ragioni sulla punta delle dita. Si tratterebbe dunque di un arricchimento del patrimonio gestuale del personaggio, più comunemente ritratto in pose oratorie. Ma l'elemento da sottolineare è qui soprattutto il violento grottesco del personaggio di Wolrab che, particolarmente nel viso, assume un aspetto quasi bestiale nei modi espressionistici di tanta pittura rinascimentale germanica e fiamminga – un espressionismo certamente mitigato, ma non cancellato nella statuetta di Feilner.

Simili forzature espressionistiche non sono rare nelle incisioni: la serie di Schübler e Probst ne fa la chiave stilistica dell'intero svolgimento di una traccia comica. Ma non sono rare neppure nelle porcellane, anche quando non sembrano avere un diretto precedente in una stampa. Esaminiamo alcune statuette del primo grande maestro modellatore di Meissen, Johann Joachim Kändler. La prima rappresenta un Arlecchino dal costume inquartato cui si è fatto cenno (fig. 29), che, di prim'acchito, sembra eseguire un passo di danza³⁴, ma tenendo in mano un paio di occhiali e alla cintura una specie di tabacchiera: dunque, forse sta eseguendo un lazzo relativo all'annusare tabacco, di cui non è ben chiaro lo svolgimento. Si tratta comunque certamente di un lazzo gioioso, dove però questa gioia si manifesta da una parte proprio nel passo danzante, ma dall'altra nello stravolgimento dei tratti del volto, con la lingua cacciata ben fuori dalla bocca. Si noti che Kändler ha modellato un'altra statuetta dall'impianto iconografico molto simile³⁵ (fig. 30), ma molto diversa nei dettagli: intanto si tratta di un Arlecchino vestito sì, con il classico costume a losanghe, ma barbuto: potrebbe quindi trattarsi non di Arlecchino, ma piuttosto di Hanswurst; in secondo luogo il lazzo sembra stavolta incentrato sugli occhiali, diventati grandissimi, la tabacchiera essendo scomparsa; in terzo luogo il volto appare allegro bensì, ma per nulla caricato. È come se l'artista avesse voluto ritrarre due attori che, pur condividendo lo stesso vocabolario gestuale e mimico, ne danno però un'interpretazione stilisticamente opposta: potremmo azzardarci a dire una tedesca e l'altra *welsch* –

³³ Amburgo, Museum für Kunst und Gewerbe.

³⁴ M. Chilton, *Harlequin unmasked*, cit., p. 189, ha avvicinato questa statuetta all'*Arlequin pleurant* di Gillot: mi pare a torto. Toronto, Gardiner Museum of Ceramic Art.

³⁵ Il personaggio di Hanswurst è quasi sempre caratterizzato dalla barba (che spesso appare dipinta sulla faccia), ma dovrebbe portare un costume tirolese, con cappello a cono e un cuore dipinto sulla pettorina. Questa ed altre immagini confermano l'interscambiabilità dei due personaggi. Basilea, Sammlung Pauls.

latina? Del resto Kändler ha eseguito un gruppo di statuette in alcune delle quali Arlecchino-Hanswurst viene colto in atteggiamenti sadicamente crudeli nei confronti di animali, ma in alcuni casi espressionisticamente caricati, in altri raffinatamente *nonchalants*, e in qualche altro caso non ha esitato a dotare Arlecchino di una maschera, che non è però la mezza maschera irsuta della tradizione italiana, ma una maschera integrale che riproduce i tratti di un volto grottescamente deformato³⁶. Talvolta i due versanti stilistici vengono accostati, come ad esempio in uno splendido gruppo in cui un *soi-disant* Arlecchino sbircia sotto la gonna di una ragazza che sta amoreggiando con il suo innamorato³⁷. Ma un altro lavoro di Kändler è particolarmente significativo proprio perché, al contrario dei precedenti, basato su un evidente e riconosciuto modello, l'incisione (a sua volta tratta da un perduto dipinto di Watteau) *Le départ des Comédiens Italiens*³⁸, dove Arlecchino, al momento di abbandonare Parigi assieme ai suoi compagni, esegue una riverenza, ironica certo, ma compostamente cerimoniosa (fig. 31). Al contrario, nella statuetta di Kändler³⁹, la ritualità dell'inchino si perde perché il cappello, tenuto con le due mani sfiora terra, e l'esagerazione trasforma la riverenza in lazzo (fig. 32). Rimane, è vero, la tristezza, ma stranamente affidata soprattutto al volto, scoperto e glabro, mentre nell'incisione era totalmente coperto dalla maschera e addirittura barbuto, e soprattutto espressionisticamente sottolineata. La straordinaria ambiguità stilistica di Kändler nasce certamente da fattori di ordine squisitamente storico-artistico, o, se si preferisce storico e artistico, ma poiché si concentra sulla espressività dei personaggi, piuttosto che sulla trattazione di ordine unicamente formale permette di pensare che non vi siano del tutto estranei fattori di ordine teatrale, che cioè nel teatro tedesco vi fossero forti emergenze che privilegiavano, e non solo in ambito comico, le espressioni caricate ed eccessive – del resto non mancano indizi in questa direzione, reperibili perfino nei *Nachspiele* di Friederike Caroline Neuber⁴⁰, o nei ricordi relativi al personaggio del villain, che era segnalato da un mazzo di piume rosso-nere, gridava anche più forte del primo attore e si metteva sapone in bocca per farla schiumare⁴¹.

Può avere un qualche significato che tali tratti manchino del tutto nella serie di porcellane prodotte nella manifattura di Ludwigsburg per il duca Carl Eugen del Württemberg, che, a quanto riferisce Reinhardt Jansen aveva una netta preferenza per il teatro classico francese, al quale infatti le statuette si

³⁶ Si tratta di un gruppo conservato al Bayerisches Nationalmuseum di Monaco con Arlecchino intento a corteggiare una damina.

³⁷ Arlecchino indossa qui un costume che non ricorda per nulla quello della maschera, ma il titolo dell'inventario di Meissen è *Der indiscrete Harlekin*. Monaco, Bayerisches Nationalmuseum.

³⁸ Incisore Louis Jacob, Parigi, Bibliothèque National.

³⁹ Norimberga, Germanisches Nationalmuseum.

⁴⁰ Per esempio nella farsa *Der allerkostbarste Satz*, dove Gottsched appariva vestito con una gonna a stelle, ali di pipistrello, una lanterna in mano e un sole d'oro in testa.

⁴¹ G.W. Brant, *German and Dutch Theatre, 1600-1848*, Cambridge University Press, 1993, p. 151.

ispiravano⁴². Come non se ne trovano nella serie di Franz Anton Bustelli, il grande modellatore che ha creato, se così si può dire, il prezioso stile di Nymphenburg. Di Bustelli si sa che possedeva personalmente una ricca raccolta di stampe e certamente alcune delle sue statuette che compongono un'intera compagnia dell'arte ne derivano (anche se non mi sembra significativo il rapporto alle due incisioni di Engelbrecht possedute da Bustelli e che rappresentano una troupe di comici schierati su una collinetta). D'altra parte le compagnie italiane erano di casa a Monaco fin da quando i dilettanti di Massimo Troiano avevano allestito la famosa "commedia all'improvviso all'italiana" nel lontano 1569, ma si ha notizia anche della presenza di attori francesi: Bustelli potrebbe quindi aver integrato gli spunti che gli venivano dalle stampe con la visione diretta degli spettacoli. Comunque sia di ciò, i personaggi di Bustelli si caratterizzano da un lato per la personalissima impronta stilistica che nei lavori più alti è data da un delicato, ma spesso anche accentuato e sinuoso linearismo, ma dall'altra anche da un'intensa quanto rattenuta drammaticità, favorita anche dal fatto di essere concepiti a coppie, come in conversazione. Il linearismo investe anche le maschere, come Arlecchino e il Dottore, trasformato in un elegante giovane pensoso⁴³, ma soprattutto personaggi seri come Anselmo e l'Innamorato che con un gesto studiatamente delicato manda un bacio alla sua bella⁴⁴ (fig. 33). Questi personaggi sembrano danzare da fermi, ad eccezione della bellissima Arlecchina, il cui passo di danza è chiaramente evidenziato⁴⁵ (fig. 34).

Potremmo definire la 'compagnia' di Bustelli come "compagnia rococò", ma si tratta di un rococò depurato dall'ornamentalismo che tanto spesso investe quel gusto (che i tedeschi continuano a chiamare "barocco") per affidarsi totalmente alla raffinata leggerezza adatta ad una corte sofisticata, e lontanissima, comunque, dai virtuosismi e dalle tentazioni grottesche di Kändler. Non possiamo sapere – ma alla fin fine non importa – se queste diverse soluzioni derivino dalla visione di diversi tipi di spettacoli: si tratta pur sempre di interpretazioni, comunque mediate, del mondo teatrale della commedia dell'arte. Senza dimenticare che le maschere, la cui origine plebea non è certo discutibile, si sono ormai definitivamente conquistate un posto fisso nella vita quotidiana delle classi più ricche in gran parte grazie alle porcellane, ma anche, come grandi statue di pietra, trovando spazio non più soltanto fra le damine e le pastorelle, ma addirittura fra gli dei e gli eroi dell'antichità nei parchi di Schönbrunn⁴⁶ o di Montegaldella.

⁴² R. Jansen, *Formen der Commedia dell'Arte in Deutschland*, cit., p. 165.

⁴³ Berlino, Kunstgewerbemuseum.

⁴⁴ Monaco, Bayerisches Nationalmuseum.

⁴⁵ New York, Metropolitan Museum.

⁴⁶ Statue ora perdute, ma documentate da un'incisione.

Stefano Mazzoni

LA VITA DI ISABELLA*

*S'alcun fia mai, che i versi miei negletti
Legga, non creda à questi finti ardori;
Che ne le Scene imaginati amori
Usa à trattar con non leali affetti:
Con bugiardi non men con finti detti
De le Muse spiegai gli alti furori:
Talhor piangendo i falsi miei dolori,
Talhor cantando i falsi miei dilette;
E come ne' Teatri hor donna, ed hora
Huom fei rappresentando in vario stile
Quanto volle insegnar Natura, ed Arte,
Così la stella mia seguendo ancora
Di fuggitiva età nel verde Aprile
Vergai con vario stil ben mille carte
(Isabella Andreini, Rime, 1601).*

Il “grido” dei Gelosi

Gentilissimi Lettori, mentre ch'io vissi nella famosa compagnia de i Comici Gelosi (il cui grido non vedrà mai l'ultima notte) mi compiacqui di rappresentar nelle Comedie la parte del Milite superbo, ambizioso e vantatore, facendomi chiamare il Capitan Spavento da Vall'Inferna. E talmente mi compiacqui in essa, ch'io lasciai di recitare la parte mia principale, la quale era quella dell'innamorato. [...] Durò quella famosa e non mai a bastanza lodata compagnia de i Comici Gelosi molti e molti anni, mostrando ai Comici venturi il vero modo di componere e di recitar Comedie, Tragicomedie, Tragedie, Pastoralis, intermedi apparenti, ed altre invenzioni rappresentative, come giornalmente si veggono nell'aringo delle Scene. Finito che fu quel termine, e venuto meno il vivere d'Isabella mia diletta Consorte (*la quale fu lume e splendore di quella virtuosa ed onorata compagnia*), fui da molti amici miei consigliato a scrivere alcuna cosa e donarla alla Stampa, per lasciar qualche memoria di me e per seguitare l'onorato grido della moglie mia [...]¹.

Così Francesco Andreini, nel 1607, in un passo celebre delle *Bravure*, traccia un profilo degli anni passati con la *troupe* dei Gelosi² insieme all'amata

* Riprendo in queste pagine il profilo di Isabella da me delineato qualche anno fa: cfr. S. Mazzoni, *Genealogia e vicende della famiglia Andreini*, in *Origini della Commedia Improvvisa o dell'Arte*, atti del convegno di studi (Roma-Anagni, 12-15 ottobre 1995), a cura di M. Chiabò e F. Doglio, Roma, Torre d'Orfeo, 1996, specialmente pp. 121-126, 136-137 (e relative note). Questa versione, ampliata e aggiornata, è dedicata a mia madre, Maria Grazia Andreini.

¹ F. Andreini, *Le bravure del Capitano Spavento* [...], Venezia, Somasco, 1607, ai Lettori, in F. Marotti-G. Romei, *La Commedia dell'Arte e la società barocca. La professione del teatro*, Roma, Bulzoni, 1991, p. 218. Mio il corsivo. Il brano si legge anche nella versione definitiva dell'opera (Venezia, Somasco, 1624): cfr. F. Andreini, *Le bravure del Capitano Spavento*, a cura di R. Tesari, Pisa, Giardini, 1987, p. 7.

² Una sintesi autorevole sulla celebre compagnia traccia C. Molinari, *La Commedia dell'Arte*, Milano, Mondadori, 1985, pp. 113-122. Per approfondimenti cfr., tra i più recenti contributi,

Isabella. Se un giorno l'incendio di una borghesiana biblioteca³ dedicata a custodire "tutte" le fonti pervenuteci sull'Improvvisa distruggesse tali documenti, basterebbe forse la sopravvivenza di un simile brano per far comprendere al lettore quanto sia stata feconda la radicale "contestazione" esercitata dalla critica più avvertita nei confronti dell'immagine storiografica consueta della cosiddetta Commedia dell'Arte⁴. Fenomeno inteso sin troppo a lungo come teatro di matrice prevalentemente popolare, rappresentato all'aperto, fondato esclusivamente su maschere (o tipi fissi) improvvisazione gesto mimica acrobazie. *Imago* tanto duratura, dicevo, quanto riduttiva per non dire erronea. Non si vuol certo asserire, s'intende, che gli elementi caratterizzanti ora ricordati abbiano avuto importanza secondaria in quell'avventura teatrale. Al contrario. Tuttavia non furono né gli unici né i più rilevanti. È ormai dimostrato. Pari rilevanza ebbero altri fattori. La nozione di mestiere e l'imprenditorialità applicata a un collettivo, ad esempio; l'uso di recitare "nell'aringo delle Scene", vale a dire o in magniloquenti teatri di corte, cui forse allude Andreini, o in spazi al chiuso come i "teatri del soldo" *alias* "stanze"; l'avvento, per l'epoca rivoluzionario, delle donne in scena (si ripensi a Isabella che fu davvero "lume e splendore" dei Gelosi); o le fitte relazioni dei comici con la sfera della cultura alta cortigiana e accademica; oppure, infine, la versatilità del repertorio così bene illustrata da Andreini stesso nel passo ora citato, vale a dire la capacità dei professionisti di dar vita a plurime forme spettacolari. Non solo "Commedie dell'Arte", testi recitati "all'improvviso"; ma anche cultura letteraria; e commedie tragicommedie tragedie pastorali opere regie basate su un testo scritto "regolare" nonché "altre invenzioni rappresentative". Il "componere"⁵ e il "recitar" servivano infatti ai nostri attori – non lo si ribadirà mai abbastanza – per guadagnarsi la vita. Un'esistenza itinerante. Costellata da viaggi complicati e avventurosi. Da

il ricco (ma non sempre condivisibile) vol. di A. MacNeil, *Music and women of the Commedia dell'Arte in the late sixteenth century*, New York, Oxford University Press, 2003, passim (racoglie anche i precedenti scritti al riguardo della studiosa caratterizzati tutti da un punto di vista prevalentemente musicologico). Ancora da ricordare le acute riflessioni di M. Apollonio, *Storia del teatro italiano*, Firenze, Sansoni, 1940, vol. II, pp. 265-268.

³ Cfr. J. L. Borges, *La biblioteca di Babele*, in Id., *Finzioni. La biblioteca di Babele* (1941), trad. di F. Lucentini, Torino, Einaudi, 1978 (prima ediz. it., ivi 1955), pp. 69-78.

⁴ Per un bilancio degli studi cfr.: S. Ferrone, *Prefazione e Aggiornamento bibliografico a La Commedia dell'Arte. Storia e testo* (1957-1961), a cura di V. Pandolfi, rist. anast. Firenze, Le Lettere, 1988, vol. I, pp. XXI-XXXVII; T. F. Heck, *Commedia dell'Arte. A guide to the primary and secondary literature*, New York & London, Garland, 1988. Indi cfr. P. Bossier, *Bibliografia ragionata internazionale*, in *Origini della Commedia Improvvisa*, cit., pp. 433-541; nonché lo *status quaestionis* delineato di recente dal medesimo: cfr. Id., "Ambasciatore delle risa". *La commedia dell'arte nel secondo Cinquecento (1545-1590)*, Firenze, Franco Cesati, 2004, pp. 17-54. Peraltro tale referenza (pubblicazione, con aggiornamento bibliografico, di una dissertazione di dottorato discussa nel 1995 all'Università di Lovanio) è da utilizzare con cautela presentando "sfasature" a dir poco sorprendenti. Si veda, ad esempio, la pagina fitta di errori sulla "scuola fiorentina" e quella "romana" (cfr. *ivi*, p. 46).

⁵ Cfr. da ultimo S. Ferrone, *Il metodo compositivo della Commedia dell'Arte*, in *Commedia dell'Arte e spettacolo in musica tra Sei e Settecento*, atti del convegno di studi (Napoli, 28-29 settembre 2001), a cura di A. Lattanzi e P.G. Maione, Napoli, Editoriale Scientifica, 2003, pp. 51-67.

“piogge, geli, nevi, ostarie cattive, osti poco buoni, cavalli pessimi, carrozze spezzate, barcaroli impertinenti, vetturini importuni, spioni di porte e di gabelle” (così Domenico Bruni)⁶. Viaggi via terra via fiume via mare. Un “moto perpetuo” (così Flaminio Scala)⁷ che fu tratto saliente dei nostri teatranti nomadi: croce e delizia degli attori dell’Arte nonché elemento genetico del mestiere del teatro, motore di una drammaturgia originale d’udienza europea. I comici, infatti, dovevano, di volta in volta di città in città, conquistarsi le “piazze” soddisfacendo al meglio le aspettative e i gusti di ogni tipo di pubblico. Fosse esso italiano o straniero, popolare o aristocratico. E, contestualmente, tentare di delineare tramite il loro operato un’immagine pubblica “virtuosa ed onorata” – ho usato ancora parole di Francesco – della compagnia. Il commercio teatrale della *societas comicorum* doveva risultare un negozio rispettabile.

Cosa sappiamo delle vite di Francesco e di Isabella? Entrambi, nonostante il ruolo eminente esercitato nel teatro del tempo loro e una fitta rete di studi, paiono “quasi sospesi nel vuoto della storia. Poco si sa del loro concreto esistere nel mestiere. Le loro biografie o sono oscure o si perdono, per esplicito disegno degli interessati, nel cielo del mito”⁸.

La diva e i pittori

Proviamo allora, in primo luogo, ad attivare la nostra *immaginazione* osservando una breve serie iconografica ossia una figurativa mitopoiesi d’attore. Si prenda la lunetta (fig. 2) dipinta in Firenze nel Chiostro Maggiore della Santissima Annunziata da Bernardino Poccetti: affrescata forse tra 1607 e 1608, raffigurante Francesco Giovan Battista e molto probabilmente anche Isabella (fig. 3). La cui effigie, come quelle del marito e del figlio, è stata tramandata da testimonianze incisive da frontespizio che costituiscono un termine di riscontro fisionomico. Al pari di una celebre medaglia commemorativa (fig. 17) e di un poco noto ritratto in miniatura, in formato “da viaggio” (fig. 5). Un olio tardo cinquecentesco che la raffigura frontalmente con acconciatura adorna di fiori, orecchie impreziosite da orecchini, collo circondato da due brevi fili di grosse perle e protetto da un alto collare orlato di pizzo poggiato su un abito nero a ricami gialli. Una donna intrigante dallo

⁶ *Prologhi di Domenico Bruni comico detto Fulvio. Parte seconda, prologo IX, Miserie de’ comici. Prologo da fantesca*, Milano, Biblioteca Nazionale Braidense, ms. Ag. XIV.24, in F. Marotti-G. Romei, *La Commedia dell’Arte*, cit., p. 388.

⁷ Lettera di Flaminio Scala a don Giovanni de’ Medici, Firenze, 22 dicembre 1618, Archivio di Stato di Firenze, *Mediceo del principato*, f. 5150, c. 615 r, in *Comici dell’Arte. Corrispondenze*, G. B. Andreini, N. Barbieri, P. M. Cecchini, S. Fiorillo, T. Martinelli, F. Scala, ediz. diretta da S. Ferrone, a cura di C. Burattelli, D. Landolfi, A. Zinanni, Firenze, Le Lettere, 1993, vol. I, p. 518 (e *ibid.*, nota 2, per la chiosa di Landolfi). Sui viaggi dei comici cfr. S. Ferrone, *L’invenzione viaggiante. I comici dell’arte e i loro itinerari tra Cinque e Seicento* (1988), rielaborato in Id., *Attori mercanti corsari. La Commedia dell’Arte in Europa tra Cinque e Seicento*, Torino, Einaudi, 1993, pp. 3-49.

⁸ *Ivi*, p. XXIII.

sguardo misterioso⁹. Bernardino delle Muse non la dimenticò. Il pittore era ben inserito nel mondo dello spettacolo fiorentino¹⁰. Dato saliente ma spesso negletto. Uomo di fiducia del Buontalenti (tra l'altro nell'impresa decorativa della grotta Grande di Boboli così vicina al clima topiario del primo teatro degli Uffizi) aveva appreso i segreti della scenografia collaborando nel 1586 all'allestimento dell'*Amico fido* in quel raffinato teatro di corte¹¹ manieristico in bilico tra natura e artificio. E partecipando nel 1589 alla messinscena della *Pellegrina*¹²; i cui grandiosi intermezzi, fondati sulla dinamica sintassi della scena cosmica buontalentina (fig. 18), fecero *pendant* con le recite dei Gelosi nel solenne secondo Mediceo (fig. 19). Qui il 13 maggio, al cospetto di Ferdinando I e Cristina di Lorena, Isabella ottenne un successo strepitoso re-

⁹ Per tale ritratto si veda il catalogo del *Museo teatrale alla Scala*, Milano, Electa, 1975 [1976], to. I, p. 200, scheda 552, tav. 464. Si tratta di un piccolo olio su rame di forma circolare di autore ancora non identificato. Per gli altri ritratti di Isabella cfr. le relative immagini in F. Taviani-M. Schino, *Il segreto della Commedia dell'Arte. La memoria delle compagnie italiane del XVI, XVII e XVIII secolo*, Firenze, La casa Usher, 1982, pp. 33-34, figg. 35-38; S. Ferrone, *Attori mercanti...*, cit., figg. 27-28; A. MacNeil, *Music and women*, cit., pp. 31, 50, 116-120, tavv. 1.5., 2.1., 3.1.-3.4. Cfr. infine, in questo volume, il contributo di R. Guardenti, *Attrici in effigie*.

¹⁰ Un buon profilo (con bibliografia) di Bernardino Barbatelli detto il Poccetti, allievo del Tosini ma soprattutto del Buontalenti che considerò sempre suo maestro, è delineato da S. Vasetti, *Bernardino Poccetti*, in *Il Seicento fiorentino. Arte a Firenze da Ferdinando I a Cosimo III. Biografie*, catalogo della mostra (Firenze, 21 dicembre 1986-4 maggio 1987), Firenze, Cantini, 1986, pp. 149-152. La studiosa data gli affreschi dell'Annunziata tra il 1604 e il 1612, anno di morte dell'artista (cfr. *ivi*, p. 152; e p. 150 per Poccetti e Buontalenti). Nel 1610 il pittore fu impegnato nell'apparato allestito nella fiorentina chiesa di San Lorenzo in occasione delle esecuzioni "in effigie" di Enrico IV di Francia (cfr. S. Mamone, *Firenze e Parigi due capitali dello spettacolo per una regina, Maria de' Medici*, Cinisello Balsamo [Milano], Silvana, 1988², pp. 204-219 e relative note; per Poccetti *ivi*, p. 225 nota 30). Già nel 1587 Barbatelli aveva avuto un ruolo di spicco negli apparati funebri di Francesco I de' Medici (cfr. A. Fara, *Bernardo Buontalenti*, Milano, Electa, 1995, pp. 225-227, figg. 383-387, p. 301, schede 163-165). Per il gran teatro della morte granducale cfr. inoltre *La morte e la gloria. Apparati funebri medicei per Filippo II di Spagna e Margherita d'Austria*, catalogo della mostra a cura di M. Bietti (Firenze, 13 marzo-27 giugno 1999), Livorno, Sillabe, 1999.

¹¹ Su cui cfr. specialmente A. M. Testaverde Matteini, *L'officina delle nuvole. Il teatro Mediceo nel 1589 e gli 'Intermedi' del Buontalenti nel 'Memoriale' di Girolamo Seriacopi*, in "Musica e teatro. Quaderni degli amici della Scala", VII, n. 11/12, 1991 (con le precedenti referenze e rigo delle fonti alle pp. 8-21; da integrare con l'aggiornamento bibliografico ragionato stilato dalla medesima studiosa in *Teatro e spettacolo nella Firenze dei Medici. Modelli dei luoghi teatrali*, catalogo della mostra a cura di E. Garbero Zorzi e M. Sperenzi [Firenze, 1° aprile-9 settembre 2001], Firenze, Olschki, 2001, pp. 196-198), e C. Bino, *L'ordine meccanico. Tecnica e sapienza nel teatro degli Uffizi di Bernardo Buontalenti*, dissertazione di dottorato in storia dello spettacolo, Università degli studi di Firenze, 2000, 2 voll. (tutors S. Mamone e S. Mazzoni). Da segnalare, infine, il monumentale W. Kirkendale, *Emilio de' Cavalieri "gentiluomo romano". His life and letters, his role as superintendent of all the arts at the Medici court, and his musical compositions, with addenda to 'L'aria di Fiorenza' and 'The court musicians in Florence'*, Firenze, Olschki, 2001.

¹² Cfr. A.M. Testaverde, *La scrittura scenica infinita: la 'Pellegrina' di Girolamo Bargagli*, in *Drammaturgia a più mani*, "Drammaturgia", I, n. 1, 1994, pp. 23-38. Il nominativo di Barbatelli è registrato in data 4 aprile 1589 nel *Memoriale et Ricordi* (1588-1589) di Girolamo Seriacopi, Firenze, Archivio di Stato, *Magistrato dei Nove*, f. 3679, c. 39 v (in A.M. Testaverde Matteini, *L'officina delle nuvole*, cit., p. 220): "messer Bernardo ha ordinato si faccia fare a maestro Bernardo Poccetti l'arme del salone et a maestro Alessandro Pieroni pittore la scala della prosettiva".

citando la *Pazzia*, suo pezzo di bravura¹³. Ci torneremo.

Dunque, Poccetti conosceva da tempo il mondo del teatro e gli Andreini. Li aveva visti recitare. Ne aveva ammirato l'abilità. Intuito il possibile esito figurativo del loro portamento. Si era probabilmente intrattenuto con i comici durante le sontuose feste. Era coetaneo di Francesco (nacque nel 1548). Non stupisce che quasi vent'anni dopo accogliesse nella lunetta dell'Annunziata il famoso Capitano, suo figlio Giovan Battista divenuto nel frattempo attore noto e la "diva" tragicamente scomparsa. Meglio, fosse *lusingato* di "ospitarli":

celebre pittore, i claustru della Santissima Nunziata dipingendo, *pregò* lo stesso Francesco, padre mio, *a farlo degno* d'esser da lui colà dipinto, *più stimandosi (così lo stesso dicendo) di farsi glorioso per la immagine sola di lui*, che per le altre tante che colà dipinte avea. Sono degni i comici d'oggi, furono meritevoli que' passati d'onori grandi ed infiniti¹⁴.

Andreini junior non esagera in questo brano della *Ferza* (1625). Si limita a registrare sul filo dei ricordi, con comprensibile enfasi memoriale, un'ammirata premura dell'artista per i protagonisti delle fortunate rappresentazioni fiorentine del 1589. Protetti per giunta, all'epoca della lunetta, dai committenti dell'opera¹⁵. Ma Poccetti li apprezzava davvero i nostri attori. Tanto da volerli protagonisti anche nel diuturno "teatro" pittorico messo in scena dal suo pennello.

Commissionato dalla potente famiglia Usimbardi, l'affresco illustra la visita del beato Gherardino Sostegno alla corte di Francia cioè uno degli episodi delle vite dei sette fondatori dei Servi di Maria. Programma iconografico scelto nel 1604 dall'annalista dell'ordine servita padre Arcangelo Giani per decorare le bianche lunette del Chiostro Grande¹⁶. Il dipinto, creduto a lungo perduto e studiato su vecchie fotografie, è stato poi rintracciato nei depositi delle Gallerie fiorentine¹⁷; e, infine, è in procinto di tornare all'Annunziata¹⁸.

¹³ Cfr. G. Guccini, *Intorno alla prima Pazzia d'Isabella. Fonti-Intersezioni-Tecniche*, in "Culturre Teatrali", n. 7/8, autunno 2002-primavera 2003, pp. 167-207. Cfr. qui avanti e nota 81.

¹⁴ G.B. Andreini, *La ferza. Ragionamento secondo contra l'accuse date alla commedia*, Parigi, Callemont, 1625, in F. Marotti-G. Romei, *La Commedia dell'Arte*, cit., p. 521. Miei i corsivi. D'ora in poi tutte le citazioni de *La ferza* sono da questa edizione.

¹⁵ Cfr. S. Mazzoni, *Genealogie e vicende*, cit., pp. 115-119.

¹⁶ Per notizie sulla folgorante carriera cortigiana degli Usimbardi cfr. M. Fantoni, *La corte del granduca. Forme e simboli del potere mediceo fra Cinque e Seicento*, Roma, Bulzoni, 1994, pp. 14, 139-168. Sulla chiesa e il convento della SS. Annunziata cfr. E. Casalini, *La Santissima Annunziata nella storia e nella civiltà fiorentina*, in *Tesori d'arte dell'Annunziata di Firenze*, catalogo della mostra a cura di E. Casalini, M.G. Ciardi Duprè Dal Poggetto, L. Crociani, D. Liscia Bemporad (Firenze, 1987), Firenze, Alinari, 1987, pp. 75-95 (89-90, per Giani e gli affreschi del Chiostro Grande).

¹⁷ Cfr. S. Ferrone, *Attori mercanti corsari*, cit., in partic. fig. 29; S. Mazzoni, *Genealogia e vicende*, cit., figg. 1, 3. Una riproduzione a colori della lunetta in Id., *Atlante iconografico. Spazi e forme dello spettacolo in occidente dal mondo antico a Wagner*, Corazzano (Pisa), Titivillus, 2003, p. 215, tav. 174. Per la "scomparsa" cfr. F. Taviani-M. Schino, *Il segreto*, cit., p. 36 (commento alle figg. 44-46) e p. 457 nota 11; F. Taviani, *Bella d'Asia. Torquato Tasso, gli attori e l'immortalità*, in "Paragone/Letteratura", XXXV, n. 408-410, 1984, p. 71 nota 91; F. Marotti-

Possiamo così ammirare e studiare “dal vivo” pure su questa fonte preziosa i principali esponenti dell’illustre famiglia di comici. Vedere i loro volti. Tentare d’immaginare meglio alcune “pose” di costoro. Francesco ad esempio è effigiato (fig. 2), in un’immagine densa di valenze metaforiche che rimanda all’*Iconologia* del Ripa¹⁹, sia come Capitano sia nelle sue fattezze di attore-gentiluomo dallo sguardo intenso e malinconico (ben note al “pubblico” contemporaneo dei visitatori dell’Annunziata) sia come antico eroico cavaliere cristiano dislocato dal pittore nella parigina corte duecentesca di *Philippe le Hardi* (Filippo III), figlio di Luigi IX il Santo²⁰. Parigi. Quella Parigi che, pochi anni prima della realizzazione della lunetta, aveva visto davvero i successi dei Gelosi²¹. Non si dimentichi inoltre che, secondo Lelio, era consuetudine aristocratica prediligere “per gallerie e per luoghi più rari” immagini di attori e attrici: modelli effigiati

in forme di varie deità, come apporta la delicatezza dell’arte e la grandezza del luogo dipinto, non solo per gloriarsi in mostrando que’ luoghi colorati dall’eccellenza del pittore, dell’invenzion mirabile, ma per dir: quella fu l’affettuosa e dotta Vittoria [Piissimi], quegli Orazio [de’ Nobili] il saputo e grazioso, e va discorrendo²².

Prassi artistica e di fruizione – l’utilizzazione in quell’età di attori come modelli e la ricezione delle loro immagini dipinte – ancora da approfondire. Alcuni studi hanno però insistito giustamente sul fenomeno nonché sui fitti amicali intrecci di vita e esperienze tra artisti e teatranti. In particolare sull’attività di Bernardino Poccetti all’Annunziata; di Cristofano Allori autore di un ritratto oggi perduto di Virginia Ramponi (Florinda) ricordato dal Marino ne *La Galleria*²³; e di Domenico Fetti che sappiamo così legato agli

G. Romei, *La Commedia dell’Arte*, cit., p. 521 nota 2. L’analisi della lunetta condotta nel ricordato volume di Ferrone è, all’oggi, il miglior contributo al riguardo: cfr. *Attori mercanti corsari*, cit., pp. 247-253, anche per l’ipotesi della protezione accordata da Lorenzo Usimbardi agli Andreini. Ipotesi più che condivisibile (a mio parere certa: rivedi qui nota 15).

¹⁸ Dapprima custodita presso il deposito di San Salvi delle Gallerie fiorentine, la lunetta si trova attualmente (ottobre 2004) nel deposito degli affreschi staccati di palazzo Pitti (ambiente soprastante la Grotta Buontalenti). La Soprintendenza ha previsto un progetto di avvio di ricollocazione degli affreschi del Poccetti. Cui seguirà finalmente, fondi permettendo, l’auspicabilissimo atteso restauro. Devo queste notizie alla cortesia della dott. Brunella Teodori che qui ringrazio.

¹⁹ Cfr. S. Ferrone, *Attori mercanti corsari*, cit., p. 248. E, a riscontro, C. Ripa, *Iconologia* [...], Padova, Tozzi, 1611, pp. 88-89. L’opera è ora agevolmente consultabile: cfr. Id., *Iconologia*, ediz. pratica a cura di P. Buscaroli, prefaz. di M. Praz, Milano, TEA, 1992, pp. 63-64, ad v. *Malinconico per la terra*.

²⁰ Non condivisibile l’interpretazione di A. MacNeil, *Music and women*, cit., pp. 48-50, tav. 2.1.: “Isabella, Francesco, and Giovan Battista Andreini amid the Medici court”. Ma, si è visto, l’affresco raffigura la corte di Filippo III di Francia, non quella granducale fiorentina.

²¹ Cfr. qui avanti.

²² G.B. Andreini, *La ferza*, cit., p. 521 (anche per quanto riferito da Lelio sull’episodio iconografico dell’Annunziata). Sul passo in questione cfr. F. Taviani, *Bella d’Asia*, cit., pp. 27-28, 37-39; S. Ferrone, *Attori mercanti corsari*, cit., p. 243.

²³ Cfr. G.B. Marino, *La Galleria*, a cura di M. Pieri, Padova, Liviana, 1979, to. I, p. 239.

Andreini²⁴. Ed è più che un'ipotesi che sul finire del 1593 Isabella sia stata modella per la statua colorata di Calliope o della Fama fatta realizzare a Roma da Cinzio Aldobrandini²⁵.

Ritorniamo alla chiesa e al convento dei Serviti seguendo idealmente i secenteschi visitatori-spettatori del Chiostro Maggiore. In primo piano nell'affresco possiamo ammirare i sontuosi, variopinti costumi di scena di Capitano Spavento e di Giovan Battista in veste d'Innamorato (fig. 2). E, soprattutto, per quanto qui interessa, riosservare *in lontananza*, segno forte di *differenza*, il profilo aristocratico della defunta Isabella (fig. 3). Costei è pensosa, esangue. Indossa un abito azzurro. Non tanto o non solo, dato il contesto, un elegante costume da Innamorata o un abito da dama di corte. Nell'iconografia cristiana l'azzurro è il più profondo e il meno materiale dei colori, carico di virtù soprannaturali, simbolo di fedeltà, strumento di verità. Il colore del manto di Maria, del cielo nel periodo della festa dell'Assunzione della Vergine²⁶, indica appunto una *differenza*, un passaggio di condizione: dall'effimera vita terrena a quella celeste. Non si dimentichi che l'affresco fu dipinto per un luogo mariano. Non per caso la ancora misteriosa dama che è accanto a Isabella le mostra, con l'indice della mano sinistra²⁷, l'incontro tra il santo e il re di Francia. E lei, Isabella, lo osserva attenta quel remoto evento santorale. Diafana, ormai lontana dalla scena del mondo, non rivolge lo sguardo né al marito né al figlio. Guarda al beato Sostegno, devotissimo a Nostra Signora, perché l'azzurro di cui ella veste è segno tra l'altro di "sincero raccoglimento nei confronti di Dio"²⁸. Un salvifico "teatro" della fede. Pure la gestica dell'attrice è eloquente al riguardo. Le mani sono riposte sul grembo, pacificate. Non recitano più né scrivono. Indicano una condizione di beatitudine al pari della luce chiara che avvolge Isabella proteggendola.

In breve, osservando il dipinto del Poccetti possiamo intravedere, con gli

²⁴ Cfr. ancora S. Ferrone, *Attori mercanti corsari*, cit., pp. 243-253; Id., *Pose sceniche di una famiglia d'attori*, in *Domenico Fetti 1588/89-1623*, catalogo della mostra a cura di E. A. Safarik (Mantova, 15 settembre-15 dicembre 1996), Milano, Electa, 1996, pp. 51-58. Cfr. anche G. Cozzi, *Tra un comico-drammaturgo e un pittore del Seicento: Giovan Battista Andreini e Domenico Fetti*, in "Bollettino dell'Istituto di Storia della Società e dello Stato veneziano", I, 1959, pp. 193-205; S. Carandini, "Inchiostri, sudori e lacrime". *Il teatro sacro di Giovan Battista Andreini comico dell'Arte*, in *I gesuiti e i primordi del teatro barocco in Europa*, atti del convegno di studi (Roma-Anagni, 26-30 ottobre 1994), a cura di M. Chiabò e F. Doglio, Roma, Torre d'Orfeo, 1995, pp. 448-449; S. Mamone, *Arte e spettacolo: la partita senza fine* (1996), ora in Id., *Dèi, semidei, uomini. Lo spettacolo a Firenze tra neoplatonismo e realtà borghese (XV-XVII secolo)*, Roma, Bulzoni, 2003, in partic. pp. 60-66 (vol. ricco di notizie e spunti sul tema).

²⁵ Cfr. G.B. Andreini, *La ferza*, cit., p. 521: la "mia studiosa madre [...] n Roma fu non solo dipinta, ma coronata d'alloro in simulacro [statua] colorato fra 'l Tasso e 'l Petrarca". Per l'interpretazione di questo brano e su Isabella modella rinvio alla sottile analisi di F. Taviani, *Bella d'Asia*, cit., specialmente pp. 31-41, 58. E rivedi qui nota 22.

²⁶ Cfr. G. Heinz-Mohr, *Lessico di iconografia cristiana* (1971), Milano, Istituto Propaganda Libreria, 1984, p. 112; e, più distesamente, M. Brusatin, *Storia dei colori*, Torino, Einaudi, 1983, pp. 28-32.

²⁷ Sul "ruolo privilegiato dell'indice" e sulla sua semantica cfr. A. Chastel, *Il gesto nell'arte* (2001), trad. di D. Pinelli, Roma-Bari, Laterza, 2002, pp. 27-42, 49-64 (e note).

²⁸ G. A. Böckler, *Ars Heraldica* [...], Nürnberg, J. Ziegers, 1688; rist. anast. Graz, Verlag für Sammler, 1971.

occhi della mente, le aspirazioni di fama e di nobiltà degli Andreini finalizzate tra l'altro a "edificare la *persona* dell'attore come qualcosa di diverso dal suo (o dai suoi) personaggi" per ottenere stima e rispetto sociale²⁹. L'affresco del popolare santuario ha valore esemplare per capire meglio uno dei tratti salienti delle biografie andreiniane da tempo acquisito dalla critica e qui sottolineato: la vocazione mitopoietica, la volontà di nobilitazione glorificante, il desiderio di fama imperitura.

Dunque, gli anni successivi alla scomparsa di Isabella furono consacrati da Francesco a edificare il mito degli Andreini e dei Gelosi anche mediante l'iconografia. Non per caso proprio a quel periodo risalgono altre effigi dell'illustre comico. Tutte significativamente caratterizzate da una medesima aura "alta", da uno stesso clima aulico³⁰. Un "teatro della memoria". Analogo per molti versi all'accorto "montaggio" editoriale sfociato nella pubblicazione a cura di Andreini senior delle opere postume della moglie dedicate alla "rappresentazione della sua sopravvivenza"³¹; e più legate all'universo delle accademie frequentate da Isabella che a quello della cultura bizzarra picaresca e prettamente scenica di Francesco: la terza edizione delle *Rime* (Milano 1605, a un anno dall'improvvisa scomparsa dell'attrice)³², le *Lettere* (Venezia 1607, lo stesso anno delle *Bravure*) e poi, con l'aiuto dell'amico teatrante Flaminio Scala, i *Fragmenti* (Venezia 1617)³³. La vivace attività letteraria consuntiva – in bilico tra memorie di palcoscenico fossili dell'esperienza scenica e forme della retorica: si pensi alle citate *Bravure* – fece di Francesco l'"ideologo", il "regista occulto" della Commedia dell'Arte tra Cinque e Seicento innalzandolo al ruolo "di promotore della prima e più agguerrita pubblicistica autoapologetica espressa dal fenomeno"³⁴.

²⁹ Cfr. F. Taviani, *Bella d'Asia*, cit., p. 42.

³⁰ Per tali immagini cfr. (anche per la bibliografia pregressa) S. Mazzoni, *Genealogia e vicende*, cit., pp. 118-119.

³¹ F. Taviani, *Bella d'Asia*, cit., p. 11.

³² Cfr. qui nota 46.

³³ Cfr. *Lettere d'Isabella Andreini padovana, comica Gelosa et academica Intenta nominata l'Accesa*, Venezia, Zaltieri, 1607 (ediz. moderna a cura di B. Brandt, *Das Spiel mit Gattungen bei Isabella Canali Andreini*, Wilhelmsfeld, Gottfried Egert Verlag, 2002, vol. II); *Fragmenti di alcune scritture della signora Isabella Andreini comica Gelosa, et academica Intenta. Raccolti da Francesco Andreini comico Geloso, detto il Capitano Spavento, e dati in luce da Flaminio Scala, comico*, Venezia, Combi, 1617 (ediz. moderna parziale a cura di R. Guardenti, condotta sulla stampa Combi 1620, in *La Commedia dell'Arte*, scelta e introduzione di C. Molinari, apparati di R. Guardenti, Roma, Istituto Poligrafico e Zecca dello Stato, 1999, pp. 954, 957-974). Su queste due opere cfr. inoltre: R. Tessari, *La Commedia dell'Arte nel Seicento. "Industria" e "arte giocosa" della civiltà barocca*, Firenze, Olschki, 1969, pp. 197-223; F. Marotti, *Introduzione* a F. Scala, *Il teatro delle favole rappresentative* (1611), a cura di F. Marotti, Milano, Il Polifilo, 1976, to. I, pp. XLI, XLIII; F. Taviani, *Bella d'Asia*, cit., pp. 11-15 (e note); F. Marotti-G. Romei, *La Commedia dell'Arte*, cit., pp. 156-157, 165-166, 730-731; D. Landolfi, in *Comici dell'Arte. Corrispondenze*, cit., vol. I, pp. 446, 520 nota 3.

³⁴ R. Tessari, *O Diva, o "Estable à tous chevaux"*. *L'ultimo viaggio di Isabella Andreini*, in *Viaggi teatrali dall'Italia a Parigi fra Cinque e Seicento*, atti del convegno internazionale (Torino, 6-8 aprile 1987), Genova, Costa & Nolan, 1989, p. 129; Id., *Francesco Andreini e la maschera del Capitano. Una strategia del sogno a occhi aperti*, introd. a F. Andreini, *Le bravure*, cit., p. XIII.

Elementi biografici

Volgiamo ora la nostra attenzione alla biografia di Isabella prendendo atto anzitutto che, a fronte della fama di cui godette presso i suoi contemporanei prima e dopo la morte, le notizie in nostro possesso sovente sono scarse a dispetto di una fioritura non esigua di studi e ricerche³⁵.

Figlia di Paolo Canali nacque a Padova, forse da famiglia di origini lagunari, molto probabilmente verso il 1562. Nulla sappiamo della sua infanzia e della sua educazione. Attorno al 1575 (e non al 1578 come asserito di norma)³⁶ è da ancorare il precocissimo matrimonio della tredicenne Isabella con Francesco. Se la nostra curiosità biografica nei confronti degli Andreini superasse i confini del teatro dovremmo ricordare che Francesco e Isabella ebbero altri figli oltre al primogenito Giovan Battista. Otto per la precisione. Giovan Battista, di “Francesco Andreini pistolese et di Isabella Canale padovana”, nacque e venne battezzato a Firenze il 9 febbraio 1576³⁷. Fu l'unico a

³⁵ Cfr. anzitutto F. Bartoli, *Notizie storiche de' comici italiani*, Padova, Conzatti, 1781, to. I; rist. anast. Bologna, Forni, 1978, pp. 31-37; e L. Rasi, *I comici italiani. Biografia, bibliografia, iconografia*, Firenze, Bocca, 1897, vol. I, pp. 87-106. Indi A. Fiocco, *Andreini Isabella*, in *Enciclopedia dello spettacolo*, Roma, Le Maschere, 1954, vol. I, coll. 555-557. Tra gli studi successivi mirati sull'attrice cfr. specialmente: R. Erenstein, *Isabella Andreini: a lady of virtue and high renown*, in *Essays on drama and theater*, Amsterdam, Moussault, 1973, pp. 37-50; C. Molinari, *L'altra faccia del 1589: Isabella Andreini e la sua "pazzia"*, in *Firenze e la Toscana dei Medici nell'Europa del '500*, vol. II, *Musica e spettacolo. Scienze dell'uomo e della natura*, atti del convegno internazionale di studio (Firenze, 9-14 giugno 1980), a cura di G. Garfagnini, Firenze, Olschki, 1983, pp. 565-573; F. Taviani, *Bella d'Asia*, cit., passim; R. Tessari, *O Diva*, cit., pp. 128-142; F. Romana de' Angelis, *La divina Isabella. Vita straordinaria di una donna del Cinquecento*, Firenze, Sansoni, 1991 (da utilizzare con cautela ma non privo di spunti); C. Burattelli, in *Comici dell'Arte. Corrispondenze*, cit., vol. I, p. 167 nota 3; R. Guardenti, *Isabella Andreini*, in *La Commedia dell'Arte*, cit., pp. 951-956; S. Carandini, *Donne in difesa della commedia: Isabella Andreini, Demoiselle de Beaulieu e la legittimazione della scena in Francia nel primo '600*, in *Granteatro. Omaggio a Franca Angelini*, a cura di B. Alfonzetti, D. Quarta e M. Saulini, Roma, Bulzoni, 2002, pp. 81-92; G. Guccini, *Intorno alla prima Pazzia d'Isabella*, cit., pp. 167-207. Particolarmente utile, a livello documentale, il menzionato vol. di A. MacNeil (*Music and women*, cit., pp. 265-323 e passim) come l'archivio informatico HERLA (cui si accede dal sito della Fondazione Mantova Capitale Europea dello Spettacolo: www.capitalespettacolo.it) già diretto dal compianto Umberto Artioli, troppo presto scomparso. Segnalo infine, per agevolare future auspicabili indagini, due referenze che non ho avuto modo di consultare: I. Gerbasio, *Isabella Andreini: attrice e poetessa tra Italia e Francia*, tesi di laurea, Università degli Studi di Roma “La Sapienza”, Facoltà di Lettere, 2001 (relatore S. Carandini); J. Lomuto, *La vita e le opere di Isabella Andreini*, tesi di laurea, Università degli Studi di Firenze, Facoltà di Lettere, 2003 (relatore S. Ferrone). Naturalmente si faccia riferimento altresì ai lavori qui menzionati nelle note precedenti e che seguono.

³⁶ Anche in studi specificamente a lei dedicati. Cfr. ad esempio la sommaria *Nota biografica* stilata da M.L. Doglio (a corredo della sua *Introduzione* a I. Andreini, *La Mirilla*, a cura di M.L. Doglio, Lucca, Maria Pacini Fazzi, 1995, p. 17) che ignora l'ipotesi 1575 avanzata da C. Burattelli (in *Comici dell'Arte. Corrispondenze*, cit., vol. I, p. 97 nota 2) fondandosi sulla ormai certa data di nascita del primogenito di Isabella e Francesco (9 febbraio 1576: cfr. nota seguente). Allo stato attuale delle ricerche non si deve comunque escludere che Giovan Battista sia nato fuori dal matrimonio (come ipotizzato da L. Falavolti, *Nota biografica* a G.B. Andreini, *Lo Schiavetto*, in *Commedie dei comici dell'Arte*, a cura di L. F. Falavolti, Torino, UTET, 1982, p. 47; e da S. Ferrone, *Nota biobibliografica* a G.B. Andreini, *Le due comedie in comedia*, in *Commedie dell'Arte*, a cura di S. Ferrone, Milano, Mursia, 1986, vol. II, p. 11).

³⁷ Firenze, Archivio dell'Opera del Duomo, *Registro dei battezzati maschi dal 1571 al 1577 dal-*

seguire la professione dei genitori. Divenne così “Lelio in comedia”³⁸. Le quattro sorelle furono monache in conventi mantovani. I fratelli uomini d’arme e di chiesa, a eccezione del penultimo nato: il “puttino, Giacinto mezo zoppo”³⁹.

Torniamo a Isabella. Si è fatto cenno alla militanza nella formazione dei Gelosi. Militanza iniziata *forse* nella seconda metà degli anni Settanta del Cinquecento, attestata nel 1583⁴⁰ e proseguita salvo brevi intervalli sino alla morte. Al 1585 risale un celebre elogio della attrice ventitreenne, all’epoca già famosa prima Innamorata della compagnia, stilato da quel singolare poligrafo che fu Tomaso Garzoni:

La gratiosa Isabella decoro delle scene, ornamento dei theatri, spettacolo superbo non meno di virtù, che di bellezza, ha illustrato ancora lei questa professione, in modo, che, mentre il mondo durerà, mentre staranno i secoli, mentre havran vita gli ordini, e i tempi, ogni voce, ogni lingua, ogni grido risuonerà il celebre nome d’Isabella⁴¹.

In questa lode, altisonante e tuttavia “ben personalizzata”⁴², si insiste, è stato osservato, non tanto sulle abilità istrioniche dell’attrice quanto sulle capacità di esercitare e utilizzare la professione teatrale a fini autoglorificanti⁴³. Notazione condivisibile. Isabella Andreini contribuì in modo decisivo a realizzare quel progetto di nobilitazione dell’attore e della sua persona sociale

la lettera A alla lettera G, lett. G, c. 172 v; cfr. ancora C. Burattelli, in *Comici dell’Arte. Corrispondenze*, cit., vol. I, pp. 66, 97 nota 2; seguita da M. Rebaudengo, *Giovan Battista Andreini tra poetica e drammaturgia*, Torino, Rosenberg & Sellier, 1994, p. 10 (e relative note per ulteriori considerazioni e referenze); e, da ultimo, da S. Carandini-L. Mariti, *Don Giovanni o l’estrema avventura del teatro. ‘Il nuovo risarcito convitato di pietra’ di Giovan Battista Andreini. Studi e edizione critica*, Roma, Bulzoni, 2003, p. 43. Cade così la data 1579 avanzata dal pur eccellente Bartoli (*Notizie*, cit., to. I, p. 13) e si conferma quella già fissata da Rasi (*I comici*, cit., vol. I, p. 117). Sull’argomento rivedi nota 36. Su Lelio, oltre alla bibliografia sin qui registrata, segnalo l’eccellente N. Buommino, *Lo specchio nel teatro di Giovan Battista Andreini*, Roma, Atti della Accademia Nazionale dei Lincei (Memorie), 1999 (con impeccabile bibliografia, pp. 121-128). Per la sua biografia rinvio anche a S. Mazzoni, *Genealogia e vicende*, cit., pp. 126-136.

³⁸ *La supplica. Discorso famigliare di Nicolò Barbieri detto Beltrame diretta à quelli che scrivendo, ò parlando trattano de Comici [...]*, Venezia, Ginammi, 1634. Cito dall’edizione con studio critico, note e varianti, a cura di F. Taviani, Milano, Il Polifilo, 1971, p. 19. Nel suo oroscopo conservato alla Biblioteca Nazionale di Firenze (cfr. L. Rasi, *I comici*, cit., vol. I, p. 138) Giovan Battista è detto “Lelio della Andreini”.

³⁹ Lettera di Giovan Battista Andreini a [Ferdinando] Gonzaga, Mantova, 20 marzo 1610, Archivio di Stato di Mantova, *Archivio Gonzaga*, b. 2718, c. 631 r, in *Comici dell’Arte. Corrispondenze*, cit., vol. I, p. 95. Notizie sulle sorelle e i fratelli di Lelio sono reperibili specialmente nelle note di C. Burattelli, *ivi*, pp. 85, 95-96, 114, 138, 167. Si legga inoltre la testimonianza di G. B. Andreini, *La ferza*, cit., p. 508.

⁴⁰ Cfr. D. Gambelli, *Arlecchino a Parigi. Dall’inferno alla corte del Re Sole*, Roma, Bulzoni, 1993, p. 152.

⁴¹ T. Garzoni, *La piazza universale di tutte le professioni del mondo* (1585 e sgg.), a cura di G. B. Bronzini, con la collaborazione di P. De Meo e L. Carcereri, Firenze, Olschki, 1996, to. II, p. 901 (discorso CIII, *De’comici, e tragedi, così auttori, come recitatori, cioè degli histrioni*).

⁴² F. Taviani, *Bella d’Asia*, cit., p. 54.

⁴³ Cfr. F. Marotti-G. Romei, *La Commedia dell’Arte*, cit., p. 165.

caro a lei come al marito Francesco attento tra l'altro, si è visto, a perpetuare il "grido" dei Gelosi e la memoria mitizzata della consorte. E fu costei, attraverso un uso accorto della propria fama della scrittura e dell'editoria, a "inaugurare un nuovo modello di donna-attrice"⁴⁴. Un'attrice virtuosa. Di contro al *topos* infamante della comica peccatrice Isabella si propose ai contemporanei e ai posteri come sposa e madre esemplare; come scrittrice di testi teatrali (si ricordi la pastorale *Mirtilla* (fig. 20) edita a Verona nel 1588, poi tradotta e pubblicata in Francia)⁴⁵; come dotta letterata poetessa capace, lo afferma nel primo sonetto delle *Rime* (1601), di vergare "con vario stil ben mille carte"⁴⁶. Fu per gli attori il vate "da poter esibire a sé stessi e agli altri per orientare il rispetto per le proprie persone"⁴⁷. Si pensi alla fitta rete di relazioni rivelata al lettore delle sue opere. Fu anche abilissima colta recitante e *cantante* in grado di trasmettere dalle scene dei teatri alla scena del mondo una splendente memoria di sé.

Fu lei la fondatrice di una metafora memorabile – "l'attrice come Diva" – destinata a duratura fortuna⁴⁸. Si badi, non si tratta di formula storiografica anacronistica. La Andreini era consapevole del proprio *status* di "stella" *ante litteram*; delle emozioni da lei suscitate nella psicologia del pubblico. Non per caso sono rilevabili nelle sue *Lettere* "declinazioni esistenziali tipiche dei rapporti tra la diva dell'effimero spettacolare e i suoi fan"⁴⁹. Si legga a con-

⁴⁴ Così Taviani (in F. Taviani-M. Schino, *Il segreto*, cit., p. 340).

⁴⁵ Verona, Discepolo, 1588 (ediz. moderna I. Andreini, *La Mirtilla*, cit.). Su questa pastorale ispirata all'*Aminta* cfr. F. Vazzoler, *Le pastorali dei comici dell'Arte: la 'Mirtilla' di Isabella Andreini*, in *Sviluppi della drammaturgia pastorale nell'Europa del Cinque-Seicento*, atti del convegno di studi (Roma, 23-26 maggio 1991), a cura di M. Chiabò e F. Doglio, Viterbo, Union Printing Editrice, 1992, pp. 281-299; L. Riccò, "Ben mille pastorali". *L'itinerario dell'Ingegneri da Tasso a Guarini e oltre*, Roma, Bulzoni, 2004, pp. 134-135, 146, 151 e nota 55, 268. Per la filiera francese cfr. D. Mauri, *Voyage en Arcadie. Sur les origines italiennes du théâtre pastoral français à l'âge baroque*, Paris-Fiesole, Champion-Cadmo, 1996, pp. 199-223 ('*La Mirtilla' d'Isabella Andreini et la traduction manuscrite de Roland du Jardin*); Id., '*La Mirtilla' di Isabella Andreini e la sua seconda traduzione francese*, in "Il n'est nul si beau passe temps Que se jouer a sa Pensee" (*Charles d'Orléans*). *Studi di filologia e letteratura francese in onore di Anna Maria Finoli*, Pisa, ETS, 1995, pp. 243-260.

⁴⁶ *Rime d'Isabella Andreini padovana comica Gelosa* [...], Milano, Bordone e Locarni, 1601, p. 1. Sulle diverse ediz. delle *Rime* (1601 cit.; Parigi, Monstr'oeil, 1603; Milano, Bordone e Locarni, 1605) cfr. le pregevoli schede filologiche stilate da F. Fiaschini, in Id.-R. Carpani, *Lo spettacolo fra scrittura e scena: gli Andreini, Maggi e Lemene*, in "sul Tesin piantaro i tuoi laureti". *Poesia e vita letteraria nella Lombardia spagnola (1535-1706)*, catalogo della mostra (Pavia, 19 aprile-2 giugno 2001), Pavia, Edizioni Cardano, 2002, pp. 312-318, lemmi 2.52, 2.53 (con bibliografia). Cfr. inoltre L. Giachino, *Dall'effimero teatrale alla quête dell'immortalità. Le 'Rime' di Isabella Andreini*, in "Giornale Storico della Letteratura Italiana", CXVIII, vol. CLXXVIII, fasc. 584, 2001, pp. 530-552; U. Motta, *Petrarca a Milano al principio del Seicento*, in *Petrarca in Barocco. Cantieri petrarchistici. Due seminari romani*, a cura di A. Quondam, Roma, Bulzoni, 2004, pp. 264-268 (*Le voci del petrarchismo milanese: Isabella Andreini*).

⁴⁷ F. Taviani, *Bella d'Asia*, cit., p. 42.

⁴⁸ Cfr. S. Ferrone, *Attori mercanti corsari*, cit., p. XXIII.

⁴⁹ R. Tessari, *O Diva*, cit., p. 138 (a proposito del brano tratto dal volume qui citato alla nota successiva). Cfr. inoltre Id., *Il mercato delle maschere*, in *Storia del teatro moderno e contemporaneo*, diretta da R. Alonge e G. Davico Bonino, vol. I, *La nascita del teatro moderno. Cinquecento e Seicento*, Torino, Einaudi, 2000, pp. 147 e nota 48 (sull'"immagine fantasmatica" della diva *victrix* impalcata da Francesco dopo la morte di Isabella), 181.

ferma l'istruttivo passo dedicato alle *Lodi di bella donna* cristallizzato "per sempre" dal marito nell'opera ora citata:

Si come la vostra amara partita fù dolorosa cagione della nostra morte, così 'l vostro dolce ritorno è giocondo mezo per cui torniamo in vita. Ben dee rallegrarsi, non sol ogni cuor amante del vostro felice ritorno (ò mio spirito amato) ma tutta la Città ne dee far grandissima festa, poich'essendo priva di voi ella era senza ornamento, e pareva ch'al Sol dispiacesse di rischiararla, non ci essendo quella donna, la cui bellezza è cagione, che egli raddoppia i suoi raggi, per meglio vederla⁵⁰.

Certo, l'esercizio della retorica barocca abbonda. Ma interessa soprattutto la mentalità svelata dal brano. La compiaciuta evocazione degli empiti di dolore e di gioia provocati negli appassionati "ammiratori" dalle partenze e dai ritorni in città della seducente viaggiatrice Isabella comica Gelosa⁵¹. L'atteggiamento ("filtrato" qui da Francesco) da "attrice divina". Dato ineludibile. L'aveva compreso già Mario Apollonio⁵². Il desiderio di vincere l'oblio imposto dalla morte e dalla labilità della fama teatrale fu del resto per Isabella ansia ricorrente. Leggiamo in una Canzonetta morale indirizzata a Gabriello Chiabrera: "Di tentar fama io mai non sarò stanca / Perché 'l mio nome invidio oblio non copra"⁵³. Torna qui lo strumento mitopoietico culto e "perenne" caro a "Bella d'Asia"⁵⁴ onorata in vita e *post mortem* dai versi di Tasso, Chiabrera, Marino, Du Ryer, De La Roque⁵⁵. Entra di nuovo "in scena" la letterata poetessa d'ascendenza petrarchista che con esibito distacco concettuale si allontanò dal teatro per affermarsi *anche* fuori dal dominio del palcoscenico misurandosi e dialogando apertamente (ma rivaleggiando in cuor suo) con gli esponenti di punta della cultura letteraria delle corti e delle accademie. Va allora ricordato che, dal 1601, fece parte di un'accademia, quella degli Intenti di Pavia tra i quali ebbe il nome di "Accesa"; e che per le sue non comuni abilità canore fu stimatissima anche dai prestigiosi Filarmonici

⁵⁰ I. Andreini, *Lettere*, Venezia, Combi, 1625, p. 218. Sulle *Lettere* rivedi nota 33.

⁵¹ Cfr. anche R. Tessari, *O Diva*, cit., p. 138.

⁵² Cfr. M. Apollonio, *Storia del teatro italiano*, cit., vol. IV (1950), p. 239.

⁵³ I. Andreini, *Rime* (1601), cit., p. 21 (Canzonetta morale I: *Nessuna cosa esser più durabile della virtù*). Cfr. M.L. Doglio, *Introduzione*, cit., p. 16; G. Guccini, *Intorno alla prima Pazzia di Isabella*, cit., p. 190. Una fine analisi dei rapporti tra la Andreini e il Chiabrera si legge in F. Vazzoler, *Chiabrera fra dilettanti e professionisti dello spettacolo*, in *La scelta della misura. Gabriello Chiabrera: l'altro fuoco del barocco italiano*, atti del convegno di studi (Savona, 3-6 novembre 1988), a cura di F. Bianchi e P. Russo, Genova, Costa & Nolan, 1993, pp. 429-466 (saggio anticipato, in versione ridotta e con il titolo *Il poeta, l'attrice, la cantante. A proposito di Chiabrera nella vita teatrale e musicale del XVII secolo*, in "Teatro e Storia", VI, n. 11, 1991, pp. 305-334).

⁵⁴ *Idest* "Isabella delli Andreini". Si veda ancora il saggio di Taviani, intitolato appunto *Bella d'Asia* (p. 48, per lo scioglimento dell'anagramma). Della prediletta arte poetica parla Isabella stessa nella dedicatoria della *Mirtilla* a "donna Lavinia de la Rovere Marchesa del Vasto" (1588): "Io cominciai quasi da scherzo [...] ad attendere agli studi della poesia e di tanto diletto gli trovai, ch'io non ho mai più potuto da sì fatti trattenimenti rimanermi" (I. Andreini, *La Mirtilla*, cit., p. 33).

⁵⁵ Vedili in L. Rasi, *I comici*, cit., vol. I, pp. 91-99.

di Verona⁵⁶. Proprio tra 1601 e 1602 si snoda tra Milano, Pavia, Mantova, Brescia e Torino la corrispondenza fra Isabella e il dotto fiammingo Erycius Puteanus⁵⁷ già segretario a Padova di Gian Vincenzo Pinelli (punto di riferimento del *milieu* colto patavino, protettore di Galilei)⁵⁸. Un sodalizio amicale e culturale in cui in quel periodo la diva implicò l'incisore Raffaello Sadeler:

Ho ben io scritto e da Mantova, e da Verona, a VS [il Puteanus] et a Sr Gherardo [Borgogni] per ricever gratia com'è lor costume, e dall'uno e dell'altro, ma convien che le mie sieno andate in sinistro non potendo io argomentar in loro mancamento d'amore o di creanza. Passò il Sr Sadeler per Verona, e seppi che in Milano alloggiò con VS onde con tal occasione mi venne pensiero d'un intaglio di sua mano, e subito mi feci ritrarre, e sarà mandato a Vinetia, e ben ch'io habbia cavalieri, che mi favoriscono, sapendo quanto VS gli sia amico, e quanto l'amiticia possa ne' cuori virtuosi, la prego caldamente a scrivere una lettera al suditto, pregandolo a servirmi subito, accioch'io possa come sarò a Milano metterlo nelle mie rime, che si ristamperanno tosto ch'io giunga⁵⁹.

Fu questa la genesi di un'altra effigie. Un'effigie "al naturale", "somialtissima"⁶⁰ a Isabella sempre intenta alla filiera della gloria, incisiva sul mercato editoriale e in procinto di varcare le Alpi.

La morte tanto temuta rapì Bella d'Asia prematuramente. L'11 giugno 1604, a Lione. Là

il faussa compagnie au corps qu'il laissa à la terre pour s'envoler au ciel, sans que les voeux et les cris de ceux qui l'avoient admiré le peuvent retenir⁶¹.

⁵⁶ Su Isabella, Intenti e Filarmonici cfr. I. Andreini, *Rime* (1605), cit., *Parte seconda* (puntuoli spogli in proposito nella citata scheda stilata da F. Fiaschini, in particolare pp. 315-317). Indi G.B. Andreini, *La ferza*, cit., p. 497; N. Barbieri, *La supplica*, cit., p. 18. A proposito dell'attrice-cantante (e suonatrice di cetra) e l'accademia Filarmonica cfr. specialmente S. Carandini-L. Mariti, *Don Giovanni*, cit., pp. 149 e nota 50, 159 nota 77. Ulteriori tracce documentali accademiche di Isabella sono registrate in A. MacNeil, *Music and women*, cit., pp. 77 e nota 2, 78 e nota 4, 91, 252. Sugli Intenti e Isabella cfr. inoltre M. Maylender, *Storia delle accademie d'Italia* (1926-1930), rist. anast. Bologna, Forni, s.d., vol. III, p. 321. Per il quadro di riferimento rinvio ad A. Quondam, *L'accademia*, in *Letteratura italiana*, vol. I, *Il letterato e le istituzioni*, Torino, Einaudi, 1982, pp. 823-898; e S. Mazzoni, *Lo spettacolo delle accademie*, in *Storia del teatro moderno e contemporaneo*, cit., pp. 869-904.

⁵⁷ La corrispondenza si legge ora in A. MacNeil, *Music and women*, cit., pp. 305-323 (*ivi*, pp. 91-94, 253-256, per un'analisi e un regesto delle missive). Sempre utile la consultazione di Ch. Ruelens, *Erycius Puteanus et Isabelle Andreini. Lecture faite à l'académie d'archéologie le 3 février 1899* [...], Anvers, van Merlen, 1889.

⁵⁸ Cfr. S. Carandini-L. Mariti, *Don Giovanni*, cit., p. 365 nota 27. Su Pinelli si vedano le referenze registrate in S. Mazzoni, *L'Olimpico di Vicenza: un teatro e la sua "perpetua memoria"*, Firenze, Le Lettere, 1998, p. 188 nota 335. Indi cfr. G.V. Pinelli-C. Dupuy, *Une correspondance entre deux humanistes*, a cura di A.M. Raugei, Firenze, Olschki, 2001, 2 voll.

⁵⁹ Lettera di Isabella Andreini a Erycius Puteanus, Brescia, 18 giugno 1602, in A. MacNeil, *Music and women*, cit., pp. 320-321, doc. 42k.

⁶⁰ F. Bartoli, *Notizie*, cit., to. I, p. 36. Inciso in rame nel 1602 il ritratto fu inserito dapprima nella edizione parigina delle *Rime* (1603), indi in quella milanese (1605) e poi nelle veneziane *Lettere* (1607). Rivedi qui note 33 e 46. Copie dell'incisione al Burcardo di Roma e al Correr di Venezia.

Era allo zenit della fama. Aveva quarantadue anni e aspettava un altro figlio. Non sopravvisse all'aborto. Si legge nel registro della Procura di Sainte-Croix: "Le vendredi XI juing apres vespres a esté enterré le corps de feue dame Isabelle Andriny, native de Padoue, vivante femme du sieur Francisco Andriny [...] de son estat comédien"⁶². Stava rientrando in Italia dopo una *tournée* in Francia che aveva visto il suo trionfo⁶³:

ceste rare Isabelle, honneur de son sexe, regret des siecles passez, gloire du present, envie des futurs, ornement de la terre, *Merveille du ciel*, miracle de la nature, *Temple sacré*: qui ouvrant ses levres de roses nous fait veoir les images de son ame, la douce prison des nostres, le liens de nos esprits, où elle inspire les passions qu'elle desire,

asseriva appena un anno prima l'amica de Beaulieu in un'operina in difesa del teatro edita a Parigi nell'orbita andreiniana⁶⁴. Esequie solenni⁶⁵ e pregevoli medaglie in oro, argento (fig. 17) e bronzo abbellite dal suo profilo delineato forse dal famoso incisore di corte Guillaume Dupré⁶⁶, segnarono l'inizio della vita di Isabella sublimata nel teatro della memoria e della fama. Di lì a poco avrebbe abitato in molti "luoghi" oltre che nella terra *consacrata* di Sainte-Croix. Nel ricordo dei suoi ammiratori. Nella mente del marito e del figlio come nelle loro opere e tra le "quinte" slontanate dell'affresco del beato Sostegno. E poi nelle pagine dei comici e persino nell'elitario Parnaso italiano evocato da Lope de Vega nel *Laurel de Apolo* (Madrid 1630), cosmogonia universale della letteratura, prima storia letteraria di Spagna: "y por mujer tan rara / Isabela Andreina, / el Petrarca, Ariosto y los dos Tasos, / y el Marino siguiéndoles los pasos"⁶⁷. L'anno seguente, ancora grazie alla freneti-

⁶¹ "Il suo spirito abbandonò la compagnia del suo corpo e lo lasciò alla terra, per volarsene al cielo, senza che le invocazioni e le grida di coloro che l'avevano ammirata potessero trattenerla". Così Pierre Matthieu storiografo di Enrico IV e Maria de' Medici. Cito da A. Baschet, *Les comédiens italiens à la cour de France sous Charles IX, Henry III, Henry IV et Louis XIII [...]*, Paris, Plon, 1882; rist. anast. Genève, Slatkine reprints, 1969, p. 148.

⁶² "Venerdì 11 giugno dopo i vesperi è stato sepolto il corpo della defunta dama Isabella Andreini, nativa di Padova, in vita moglie di messer Francesco Andreini [...] di professione commediante". Cito da D. Gambelli, *Arlecchino a Parigi. Dall'inferno...*, cit., p. 201.

⁶³ Cfr. S. Mamone, *Firenze e Parigi*, cit., pp. 151, 157, 161-162, 165, 169 nota 11, 170 nota 33, 244, 259. E vedi qui avanti e nota 74.

⁶⁴ "Questa rara Isabella, onore del suo sesso, rimpianto dei secoli trascorsi, gloria del presente, invidia dei futuri, ornamento della terra, *meraviglia del cielo*, miracolo della natura, *tempio sacro*: nei aprire le sue labbra di rosa ci mostra le immagini della sua anima, la dolce prigione delle nostre, i legami del nostro spirito cui ispira le passioni a suo piacere". *La première atteinte contre ceux qui accusent les comédies. Par une demoiselle françoise*, Paris, Richer, 1603, p. 21 (i corsivi nel testo; cito da S. Carandini, *Donne in difesa della commedia*, cit., p. 86). Cfr. inoltre S. Carandini-L. Mariti, *Don Giovanni*, cit., p. 365 nota 27.

⁶⁵ Si vedano i citati registri della lionese Procure de Sainte-Croix conservati presso l'Archivio della città. Cfr. A. Baschet, *Les comédiens*, cit., pp. 146-147.

⁶⁶ Cfr. S. Ferrone, *Attori mercanti corsari*, cit., p. 270 nota 97 (con bibliografia). Cfr. inoltre a riscontro G.B. Andreini, *La ferza*, cit., p. 521; F. Bartoli, *Notizie*, cit., to. I, pp. 36-37 (con l'epitaffio dettato da Francesco per il sepolcro della moglie).

⁶⁷ "E per donna così straordinaria / Isabella Andreini, / Petrarca, Ariosto e i due Tasso, / e il Marino seguendone i passi". Lope de Vega, *Laurel de Apolo. Silva IX*, vv. 228-231; cito

ca penna di Lope, Isabella tornava in scena ne *El castigo sin venganza* (Madrid 1631) intrigando un notturno *disfrazado* duca di Ferrara che conosceva bene le doti performative di costei:

DUQUE ¿Cantan?
RICARDO ¿No lo ves?
DUQUE Pues ¿quién
vive aquí?
RICARDO Vive un autor
de comedias.
FEBO Y el mejor
de Italia.
DUQUE Ellos cantan bien. [...]
DUQUE ¿Ensayan?
RICARDO Y habla una dama.
DUQUE Si es Andreлина, es de fama.
¿Qué acción! ¿Qué afectos! ¿Qué extremos!⁶⁸

Anche il Fénix, dunque, sottolineava il triplice registro (letterario canoro teatrale) che aveva reso celebre l'attrice a livello europeo. Nel 1695, poi, il ritratto della diva, inciso oltre un secolo prima nella *Mirtilla* (fig. 20), riappariva "a sorpresa" nel frontespizio (fig. 21) dell'edizione bolognese di un fiorentino "riscrittore" di Calderón⁶⁹. E, molto tempo dopo, non avrebbe "vissuto" Isabella pure nei teatrini di carta di Maurice Sand e Théophile Gautier? Scriveva Nicolò Barbieri in un libro di fortuna europea edito nel 1634:

Fra' moderni del mio tempo la Signora Isabella Andreini, comica celebre per le opere sue che sono alle stampe, fu dalle lettere del Grand' Enrico quarto Re di Francia, onorata con mansione amorevolissima e decente ad ogni geltildonna; fu nella famosa Accademia de' Signori Intenti accettata e laureata; ed alla sua morte fu favorita dalla Comunità di Lione di Francia d'insegne e de mazzieri, e con doppieri da' Signori Mercanti accompagnata; ebbe un bellis-

dall'ediz. moderna con note, catalogo, indici di C. Gioffreda, introduzione di M.G. Profeti, Firenze, Alinea, 2002, p. 266 (e cfr. *ivi*, p. 81). Devo a Maruzzella Profeti la gentile segnalazione.

⁶⁸ "DUQUE Cantano? / RICARDO Non lo vedi? / DUQUE Ma chi abita qui? / RICARDO Ci abita un capocomico. / FEBO E il migliore d'Italia. / DUQUE Loro cantano bene. [...] / DUQUE Provano? / RICARDO E parla una dama. / DUQUE Se è l'Andreini, è famosa. / Che azione! Quali artifici! Che intensità!". Lope de Vega, *El castigo sin venganza*, I, vv. 177-180, 193-196 (cito dall'ediz. critica a cura J. M. Díez Borque, Madrid, Espasa - Calpe, 1987, pp. 123-125). "Isabela Andreina" compare anche in un'altra *pièce* di Lope, *Las bizarrías de Belisa* (cfr. S. Carandini-L. Mariti, *Don Giovanni*, cit., p. 151).

⁶⁹ Alludo al ritratto (ripreso, si è detto, da quello della *Mirtilla* ma omettendo la scritta "Isabella Andreini comica Gelosa") che orna il frontespizio della seconda ediz. de *L'amoroso segretario* di Pietro Susini, Bologna, Longhi, 1695. Cfr. S. Vuelta García, *Una reelaboración florentina de 'El secreto a voces' de Calderón: 'L'amoroso segretario' de Pietro Susini*, in *Calderón en Italia. La biblioteca Marucelliana Firenze*, Firenze, Alinea, 2002, p. 100; S. Castelli, *Adattamenti calderoniani alla Marucelliana*, *ivi*, pp. 198-199. Si tratta di un episodio della fortuna di Isabella meritevole di approfondimenti.

simo Epitaffio scritto in bronzo, per *memoria eterna*⁷⁰.

Per eterna memoria, appunto. L'attore vercellese aveva capito.

Vicende sceniche e registri d'interprete

Questo, in sintesi, il profilo biografico-culturale che mi era stato chiesto di delineare. Se ora passassimo a scrutare le vicende sceniche e i registri d'interprete avremmo di fronte un vasto orizzonte. Molteplici gli avvenimenti teatrali riguardanti Isabella tra quel fatale 1604 e gli anni Ottanta del Cinquecento. E tuttavia, le lacune informative e storiografiche sono consistenti. Solo alcuni eventi, legati a spettacoli celeberrimi, sono attestati e indagati adeguatamente. Altri, comunque, sono documentati in modo attendibile. Si pensi, ad esempio, alle recite veneziane di Francesco e di Isabella nel 1583 nella "stanza" dei Michiel a San Cassiano⁷¹ (come ai contatti di Andreini nel medesimo anno con la corte mantovana)⁷²; alle citate esibizioni fiorentine dei Gelosi al Mediceo nel 1589 agite "nella Scena istessa" della "Comedia grande", la *Pellegrina*, e "con quelli istessi Intermedij"⁷³; alla ricordata ultima tournée dell'attrice del marito e della loro compagnia in terra di Francia (1603-1604) con le rappresentazioni per i sovrani a corte (Parigi Monceaux Fontainebleau) e la perentoria richiesta andreiniana di restauro del Petit Bourbon⁷⁴.

⁷⁰ N. Barbieri, *La supplica*, cit., pp. 18-19 (mio il corsivo). La "bella" e "felice morte dell'immortal Isabella" è rievocata anche da Lelio: cfr. G.B. Andreini, *La ferza*, cit., p. 508. Su Barbieri cfr. il nitido "medaglione" (con bibliografia e cronologia) stilato da C. Burattelli, in *Comici dell'Arte. Corrispondenze*, cit., vol. I, pp. 173-177. Per quanto pertiene a Sand e Gautier faccio riferimento alle celeberrime pagine di *Masques et bouffons* (1862) e di *Le Capitaine Fracassa* (1863). Sull'argomento sono da leggere L. Falavolti, *Introduzione a Commedie dei comici*, cit., pp. 15-16 e la pregevole "voce" *Commedia dell'Arte (Influenza della)*, scritta da Taviani per l'*Enciclopedia del teatro del '900*, a cura di A. Attisani, Milano, Feltrinelli, 1980, pp. 393-400; cfr. anche, dello stesso studioso, *Bella d'Asia*, cit., p. 62 nota 4.

⁷¹ Cfr. la nota lettera di Francesco Andreini a Vincenzo Gonzaga, Ferrara, 13 aprile 1583, Archivio di Stato di Mantova, *Archivio Gonzaga*, b. 1256, c.n.n. Vedila, ad es., in F. Mancini-M.T. Muraro-E. Povoledo, *I teatri del Veneto. Venezia, teatri effimeri e nobili imprenditori*, Venezia, Regione del Veneto - Giunta Regionale / Corbo e Fiore, 1995, vol. I, to. I, pp. 94-95. Sulle "stanze" veneziane cfr. S. Ferrone, *Attori mercanti corsari*, cit., in partic. pp. 78-80, 102-103 (per la missiva cit. e l'atteggiamento di Francesco).

⁷² Cfr. *ibidem* e C. Burattelli, *Spettacoli di corte a Mantova tra Cinque e Seicento*, Firenze, Le Lettere, 1999, pp. 184, 220 nota 19.

⁷³ *Diario descritto da Giuseppe Pavoni delle feste celebrate nelle solennissime nozze delli serenissimi sposi, il sig. don Ferdinando Medici, & la sig. donna Christina di Loreno gran duchi di Toscana [...]*, Bologna, Giovanni Rossi, 1589. La pagine di Pavoni dedicate alle recite dei Gelosi si leggono ora in F. Scala, *Il teatro*, cit., to. I, appendice II, pp. LXXIII-LXXV (LXXIII, per le citazioni sopra riportate).

⁷⁴ Cfr. Lettera di Isabella Andreini a Belisario Vinta, Parigi, 26 agosto 1603, Archivio di Stato di Firenze, *Mediceo del principato*, f. 917, c. 777 r-v; Lettera di Isabella Andreini a Belisario Vinta, Parigi, 7 dicembre 1603, *ivi*, f. 920, c. 513 r, in A. MacNeil, *Music and women*, cit., pp. 290-291, doc. 35-36 (*ivi*, pp. 256-257, per un regesto). E cfr. A. Baschet, *Les comédiens*, cit., pp. 126-145; L. Rasi, *I comici*, cit., vol. I, pp. 94-96; S. Mamone, *Firenze e Parigi*, cit., pp. 169 nota 11, 259 (e rivedi qui nota 63); R. Tessari, *Il mercato delle maschere*, cit., p. 153.

E, nonostante l'oggettiva esiguità delle nostre conoscenze sul repertorio di Isabella, abbiamo indizi significativi della sua arte. Tracce di "vigore scenico", di capacità performative versatili. Dell'eccellenza nella parte d'Innamorata cui seppe conferire tratti innovativi. Dell'abilità nelle predilette parti maschili: "n theatro altero / hor donna saggia, hor huom virile e forte, / Palla sembrava: ed in sembianze fero / Marte sanguigno altrui sfidando a morte", dichiarava nel 1606 Andreini junior⁷⁵. Della maestria di Isabella nel simulare in scena la sensualità⁷⁶. Del suo essere cantante di razza competitiva (come le altre prime attrici dell'Arte)⁷⁷ e ottima interprete sia di pastorali (si pensi a Mirtilla e Aminta)⁷⁸ sia di commedie, svariando in differenti tecniche e registri di recitazione: fonici⁷⁹ canori mimici gestuali oratori. Osservava Pier Maria Cecchini:

la voce, o sia forte o piana, non vuol sempre essere nello stesso modo portata: ma [...] dee dall'occasione del concetto, cioè dal fine a cui tende, esser or forte or piano mandata fuori, e questa in differente tuono e non istessamente rilasciata⁸⁰.

Esemplare al riguardo la menzionata fiorentina *performance* di simulata follia recitata dinanzi a una nobile udienza⁸¹. In quell'occasione l'attrice (in "abiti nobili et apparenti" concessi da Camilla Rucellai)⁸² trascorrevva con perfetta padronanza dal versante istrionico della perdita di identità e dell'insensatezza poliglotta ("uscì fuori di se stessa, & come pazza se n'andava scorrendo per la Cittade, fermando hor questo, & hora quello, e

⁷⁵ G.B. Andreini, *Il Pianto di Apollo. Rime funebri in morte d'Isabella Andreini comica Gelosa, ed accademica Intenta, detta l'Accesa* [...], Milano, Bordone e Locarni, 1606, p. 25. E si ricordi quanto affermato dalla stessa attrice: "ne' Teatri hor Donna, ed hora / Huom fei" (I. Andreini, *Rime* [1601], cit., p. 1). Cfr. al riguardo F. Taviani, *Bella d'Asia*, cit. p. 8; Id., *Un vivo contrasto. Seminario su attrici e attori della Commedia dell'Arte*, in "Teatro e Storia", I, n. 1, 1986, p. 68; F. Vazzoler, *Il poeta, l'attrice, la cantante*, cit., pp. 313 e nota 22, 317 e nota 28, 334.

⁷⁶ Cfr. G. Guccini, *Intorno alla prima Pazzia d'Isabella*, cit., p. 176.

⁷⁷ Cfr. S. Carandini-L. Mariti, *Don Giovanni*, cit., pp. 148-151 e note; A. MacNeil, *Music and women*, cit., p. 36, passim.

⁷⁸ Cfr. qui avanti nonché le referenze registrate alle note 45, 88, 91.

⁷⁹ Sul "mondo fonico" dei Gelosi e circa le sue "ricadute" nel *milieu* della fiorentina Camerata de' Bardi, cfr. G. Guccini, *Loci sonori. I comici e l'invenzione del melodramma*, in *Drammaturgie dello spazio dal teatro greco ai multimedia*, a cura di S. Mazzoni, "Drammaturgia", X, n. 10, 2003, pp. 153-165.

⁸⁰ P.M. Cecchini, *Discorso sopra l'arte comica, con il modo di ben recitare* (1600 circa), copia ms., sec. XIX, Biblioteca Teatrale del Burcardo di Roma, *Autografi*, I / cart. 18, in F. Marotti-G. Romei, *La Commedia dell'Arte*, cit., p. 74.

⁸¹ Per tale spettacolo cfr. C. Molinari, *L'altra faccia del 1589*, cit.; A. MacNeil, *The divine madness of Isabella Andreini* (1995), rifuso in Id., *Music and women*, cit., pp. 31-76; G. Guccini, *Intorno alla prima Pazzia d'Isabella*, cit. Sul tema della follia amorosa nel teatro secentesco (commedia letteraria e dell'Arte, pastorale, dramma per musica) si vedano almeno: R. Tessari, *La Commedia dell'Arte*, cit., pp. 179-194; P. Fabbri, *Alle origini di un "topos" operistico: la scena di follia*, in *Giacomo Torelli. L'invenzione scenica nell'Europa barocca*, catalogo della mostra a cura di F. Milesi (Fano, 8 luglio-30 settembre 2000), Fano, Fondazione Cassa di risparmio di Fano, 2000, pp. 57-72; S. Carandini-L. Mariti, *Don Giovanni*, cit., pp. 150-157.

⁸² Lettera di [Francesco Andreini] a Emilio de' Cavalieri, in W. Kirkendale, *Emilio de' Cavalieri*, cit., p. 332.

parlando hora in Spagnuolo, hora in Greco, hora in Italiano, & molti altri linguaggi, ma tutti fuor di proposito”); all’esibizione canora “intermediale” mirata su Cristina di Lorena (“si mise à parlar Francese, & à cantar certe canzonette pure alla Francese, che diedero tanto diletto alla Sereniss. Sposa”); alla metateatrale contraffazione fonico/corporea di maschere linguistiche (si “mise poi ad imitare li linguaggi di tutti li suoi Comici, come del Pantalone, del Gratiano, del Zanni, del Pedrolino, del Francatruppe, del Burattino, del Capitan Cardone, & della Franceschina”); e, infine, magicamente rinsavita, all’“elegante, & dotto stile” oratorio dell’accademica eloquenza d’amore suscitando “tal mormorio, & meraviglia ne gli ascoltatori, che mentre durerà il mondo, sempre sarà lodata la sua bella eloquenza”⁸³. Una riuscita alchimia di opposti. Follia/armonia. Un metamorfico *exploit* performativo bipartito su cui è tornato di recente – in un saggio esemplare – Gerardo Guccini dimostrando tra l’altro l’importanza di riconsiderare la fitta rete di relazioni del diarista bresciano Giuseppe Pavoni: tempestivo “mediatore culturale di razza”⁸⁴, promotore dell’edizione bolognese del *Re Torrismondo* (1587), acuto testimone oculare-diarista degli spettacoli del 1589 nonché stampatore di fiducia di Chiabrera e, nel 1604, di una nuova edizione della *Danza di Venere* di Angelo Ingegneri che sappiamo tanto legato a Tasso, al *milieu* accademico degli Olimpici di Vicenza e autore di versi su Isabella⁸⁵.

Giova poi, avviandoci alla conclusione, porre l’accento su un episodio celebre da espungere dalla teatrografia dei Gelosi. Alludo all’ipotesi – tanto radicata quanto inconsistente – della partecipazione della compagnia alla *presunta* “prima” ferrarese di *Aminta* il 31 luglio 1573 nel *paradisus Principis* dell’isoletta di Belvedere metafora arcadica del potere estense⁸⁶. Ipotesi avanzata oltre un secolo fa da Angelo Solerti⁸⁷; ripresa spesso in modo acritico; ridiscussa da Fabrizio Cruciani con *vis* filologica e profondo sentire storico⁸⁸;

⁸³ Tutte le citazioni dal fondamentale Pavoni, *Diario*, cit. (in F. Scala, *Il teatro*, cit., p. LXXV).

⁸⁴ G. Guccini, *Intorno alla prima Pazzia d’Isabella*, cit., p. 194 (e passim, anche per la “strutturazione bipartita” della recita di Isabella). Su Pavoni cfr. altresì G. Nova, *Stampatori, librai ed editori bresciani in Italia nel Cinquecento*, Brescia, Fondazione Civiltà Bresciana, 2000, pp. 108, 117, 236-237.

⁸⁵ Cfr. A. Ingegneri, *Danza di Venere*, a cura di R. Puggioni, Roma, Bulzoni, 2002. Composta su istanza degli Olimpici, dedicata a Camilla Lupi e pubblicata per la prima volta in Vicenza nel 1584 (per i tipi della Stamperia Nova), la pastorale fu ripubblicata a Genova nel 1604 da Pavoni. Indi nel 1613 ancora a Vicenza (sia per i tipi di Girolamo Brescia sia per quelli di Domenico Amadio). Per i rapporti tra Ingegneri e gli Olimpici cfr. S. Mazzoni, *L’Olimpico*, cit., pp. 113-116, passim (*ivi*, pp. 212-214, per la rappresentazione vicentina nel 1618 del *Torrismondo*). Tra gli studi successivi cfr. L. Riccò, “Ben mille pastorali”, cit., pp. 217-286 (anche per importanti osservazioni sulla *Danza di Venere*). I ricordati versi di Ingegneri su Isabella (*Già si pianse al tuo pianto, e rise al riso*) si leggono in I. Andreini, *Rime* (1605), cit., *Parte prima*, p. 18 v. Per Isabella e Chiabrera rivedi qui nota 53.

⁸⁶ Su questo luogo “edenico” si veda G. Venturi, *Un’isola tra utopia e realtà*, in *Torquato Tasso tra letteratura musica teatro e arti figurative*, catalogo della mostra a cura di A. Buzzoni (Ferrara, 6 settembre-15 novembre 1985), Bologna, Nuova Alfa, 1985, pp. 173-178.

⁸⁷ Cfr. A. Solerti, *Vita di Torquato Tasso*, Torino, Loescher, 1895, vol. I, pp. 181-185, 191 e nota 1.

⁸⁸ Cfr. F. Cruciani, *Percorsi critici verso la prima rappresentazione dell’Aminta*, in *Torquato Tasso tra letteratura musica teatro e arti figurative*, cit., pp. 179-192. Su *Aminta* rinvio alle bi-

e, infine, revocata di recente da Franco Piperno, con nuovi pertinenti indizi documentali, come da Laura Riccò⁸⁹. In breve: a differenza dell'allestimento pesarese (carnevale 1574) mancano riscontri. Non sappiamo nemmeno se in quell'estate del 1573 l'"egloga del Tasso" sia stata davvero rappresentata nella "delizia" estense sul Po. Comunque sia, chi vorrà insistere (caparbiamente?) sull'opzione *Aminta* dovrà tener conto che in quella circostanza non Vittoria Piissimi ricopri la parte di Silvia⁹⁰; né tanto meno, ma ciò è noto, l'undicenne Isabella quella maschile di *Aminta* (solo in seguito divenne uno dei suoi trionfi)⁹¹. Non i Gelosi recitarono per Alfonso II la *fantomatica Aminta* del Belvedere. Si trattava di una diversa formazione capitanata da Stefanello Bottarga: cioè o dal padovano Francesco Baldi (*alias* Abagaro Fiescobaldi *alias* Bottarga destinato a una fortunata carriera in Spagna dapprima come Magnifico nella *troupe* di Alberto Naselli e poi in quella di Pedro de Saldaña)⁹²; o da Marco Antonio Veneziano (detto l'Unico o il Bottarga attivo tra l'altro

bliografie stilate da S. Mazzoni e da A. Maretta (rispettivamente in *Origini del dramma pastorale in Europa*, atti del convegno di studi, Viterbo, 31 maggio-3 giugno 1984, a cura di M. Chiabò-F. Doglio, Viterbo, Union Printing editrice, 1985, pp. 319, 334-336, 338-359; e in *Sviluppi della drammaturgia pastorale*, cit., pp. 358-359, 364-371, 379-380) nonché a quella procurata da M. Rebaudengo (*ivi*, pp. 454-459). Da segnalare, tra i numerosissimi contributi, quelli di R. Brusca, *L'Aminta del Tasso e le pastorali ferraresi del '500*, in *Studi di filologia e critica offerti dagli allievi a Lanfranco Caretti*, Roma, Salerno Editrice, 1985, vol. I, pp. 279-318 e F. Taviani, *Teatro di voci in tempi bui (riflessioni brade su 'Aminta' e pastorale)*, in "Teatro e Storia", IX, n. 16, 1994, pp. 9-39; e, soprattutto, quello recentissimo e per molti aspetti decisivo, di L. Riccò, "Ben mille pastorali", cit., passim (con ricco imprescindibile apparato di referenze cui rinvio).

⁸⁹ Cfr. F. Piperno, *Solerti, Canigiani, i "nostri commedianti favoriti" e Stefanello Bottarga: sulla 'prima' di 'Aminta' a Ferrara, in Corti rinascimentali a confronto. Letteratura, musica, istituzioni*, a cura di B. Marx, T. Matarrese e P. Trovato, Firenze, Franco Cesati, 2003, pp. 145-159 (saggio anticipato, in forma provvisoria e con diverso titolo: *Nuovi documenti sulla prima rappresentazione dell'Aminta*, in "Il castello di Elsinore", XIII, n. 37, 2000, pp. 29-40); Id., *L'immagine del duca. Musica e spettacolo alla corte di Guidubaldo II duca di Urbino*, Firenze, Olschki, 2001, pp. 228-229; L. Riccò, "Ben mille pastorali", cit., p. 111 e nota 1. Cfr. inoltre R. Alonge, *La riscoperta rinascimentale del teatro*, in *Storia del teatro moderno e contemporaneo*, cit., p. 104. Di tutto ciò non tiene conto purtroppo A. MacNeil, *Music and women*, cit., p. 195.

⁹⁰ Dissento dunque, su questo punto, da F. Taviani-M. Schino, *Il segreto della Commedia dell'Arte*, cit., p. 332-333, 339; F. Taviani, *Bella d'Asia*, cit. p. 8; F. Vazzoler, *Le pastorali dei comici dell'Arte*, cit., p. 285.

⁹¹ Per Isabella nella parte di *Aminta* (post 1573) si veda ancora F. Taviani, *Bella d'Asia*, cit., pp. 6-9 (con i decisivi versi di Gherardo Borgogni), 56. Cruciani (*Percorsi critici*, cit., p. 181) sottolinea che "solo alcuni hanno fatto l'errore di parlare a questa data [luglio 1573] di Isabella Andreini".

⁹² Cfr. M. del V. Ojeda Calvo, *L'officina di un comico dell'arte: il metodo di lavoro di Stefanello Bottarga*, in *Studi cinque-seicenteschi*, a cura di R. Ciancarelli, "Biblioteca teatrale", n. s., n. 49-51, 1999, pp. 381-399. Cfr. inoltre (per il quadro d'insieme e per ulteriori indicazioni documentali e bibliografiche) A. Leyva, *Juan Jorge 'Ganassa' y los epígonos de la 'Commedia dell'Arte' en España*, in *Commedia aurea spagnola e pubblico italiano*, vol. III, *Percorsi europei*, a cura di M.G. Profeti, Firenze, Alinea, 1997, pp. 9-17; M.G. Profeti, *Gli spazi del teatro aureo spagnolo*, in *Drammaturgie dello spazio*, cit., pp. 43-55 ('Corrales' a Madrid). Si vedano, infine, gli apporti di B.J. García García, *L'esperienza di Zan Ganassa in Spagna tra il 1574 e il 1584*; M. del V. Ojeda Calvo, *Stefanello Botarga: un pirata della letteratura*; M.G. Profeti, *Ganassa, Bottarga e Trastullo in Spagna*, tutti in *Zani mercenario della piazza europea*, atti delle giornate internazionali di studio (Bergamo, 27-28 settembre 2002), introd. e cura di A.M. Testaverde, Bergamo, Moretti & Vitali, 2004, pp. 131-155; 156-177; 178-197.

presso la corte roveresca)⁹³. È questa l'ipotesi di lavoro *più economica* in base alle fonti oggi disponibili⁹⁴.

Altri spettacoli dei Gelosi restano in attesa di nuove ricerche. È il caso della rappresentazione veneziana del gennaio 1579 in presenza di Ferdinando di Baviera⁹⁵. Oppure della recita romana che ebbe luogo nell'aprile del 1600 in castel Sant'Angelo ove costoro riproposero "nel cortile del maschio la commedia intitolata *La pazzia d'Isabella*" in occasione delle feste in onore del viceré di Napoli alla presenza del cardinale Giovan Francesco Aldobrandini e del suo ospite⁹⁶. Notizia meritevole d'ulteriori inchieste: non solo perché attesta una replica pressoché sconosciuta di una *performace* memorabile e la probabilissima presenza in scena del ventiquattrenne Lelio ignorata di norma dai suoi biografi⁹⁷; ma soprattutto perché riguarda un periodo ancora poco noto dell'attività dell'illustre *troupe*.

E proprio sui molteplici eventi tuttora nella penombra o nell'oscurità converrà oggi come domani orientare le ricerche su Isabella:

Fra le scene più belle, ecco la bella / Splende accesa d'onor saggia Andreina; /
Raggio nel mondo, e 'n Ciel pure fiammella, / Che di suo foco a 'ncenerir destina. /
Donna, dono fatal, opra divina / Franca penna real intenta appella; /
Né di tempo l'indomita ruina / Sua immortal memoria rode, o cancella. /
D'ogni gloria maggior scena fastosa, / Fatti giardin d'un sempiterno alloro /
Giardiniere bellissima Gelosa. / O qual di ricca statua alto lavoro /
Fa colonna poggiar ambiziosa, / Di base fui d'un simulacro d'oro,

si legge nel *Teatro celeste* di Lelio⁹⁸ (quel Lelio che ancora nel 1650,

⁹³ Cfr. F. Piperno, *L'immagine del duca*, cit., p. 206.

⁹⁴ Cfr. F. Piperno, *Solerti, Canigiani*, cit., pp. 156-157.

⁹⁵ Cfr. A. D'Ancona, *Origini del teatro italiano* [...], Torino, Loescher, 1891²; rist. anast. Roma, Bardi, 1971, vol. II, p. 470 e nota 2; F. Mancini-M.T. Muraro-E. Povoledo, *I teatri del Veneto*, cit., vol. I, to. I, p. 88.

⁹⁶ La preziosa informazione, contenuta in un manoscritto della Vaticana (cod. Urbin. Lat. 1068, c. 249 B), è stata riportata alla luce da L. Mariti, *Commedia ridicolosa. Comici di professione, dilettanti, editoria teatrale nel Seicento. Storia e testi*, Roma, Bulzoni, 1978, p. CXCI nota 51; e cfr. ora la *Cronologia* di Lelio in S. Carandini-L. Mariti, *Don Giovanni*, cit., p. 43. Ulteriori notizie in M. Moli Frigola, *Il carnevale e il teatro*, in *Roma Sancta. La città delle basiliche*, a cura di M. Fagiolo, M.L. Madonna, Roma/Reggio Calabria, Gangemi, 1985, pp. 182-183, 185; S. Mazzoni, *Genealogia e vicende*, cit., pp. 136-137. Sulle feste organizzate a Roma nel marzo del 1600 per l'entrata del viceré di Napoli si veda la coeva descrizione di Bernardino Beccari registrata in M. Fagiolo dell'Arco, *Bibliografia della festa barocca a Roma*, redazione di R. Pantanella, Roma, Antonio Pettini, 1994, p. 23, lemma 36.

⁹⁷ La rappresentazione non è registrata nella pur eccellente *Cronologia* di Lelio stilata da C. Burattelli (in *Comici dell'Arte. Corrispondenze*, cit., vol. I, p. 66) che fissa al 1604 "l'ingresso in arte" del comico. In realtà tale ingresso, si è visto, era avvenuto nel 1600 (cfr. ora, a conferma, anche Id., *Spettacoli di corte*, cit., pp. 202, 229 nota 119). Non per caso proprio nello stesso anno si registra la richiesta di cooptare Giovan Battista nella compagnia ducale mantovana (cfr. *ibidem*).

⁹⁸ G.B. Andreini, *Teatro celeste* [...], Parigi, Callemont, [1625], in *Il San Genesio di Rotrou a Bologna. Visioni del teatro celeste*, a cura di M. Lombardi, Firenze, Alinea, 2003, pp. 154-164 (p. 159, per il citato sonetto *Sopra la madre dell'autore, alludendo al nome, al cognome, all'Accademia, all'impresa, al titolo, e a' comici Gelosi*). Sul *Teatro celeste* cfr. B. Majorana, *Un "gemino valor": mestiere e virtù dei comici dell'Arte nel primo Seicento*, in *Per Ludovico Zorzi*, a

settantaquattrenne, si proclamava con orgoglio “Lelio d’Isabella figlio”⁹⁹. Mitopoiesi andreiniana. Ma anche nostalgia, filiale rimpianto “por mujer tan rara”. E tuttavia allo storico del teatro un dubbio resta, lo assilla: che il registro “alto” (il documento/monumento alla diva creato da costei, dai suoi familiari e dai posteri) eclissi la performativa sapienza di chi sulle scene fu “bellissima Gelosa”.

cura di S. Mamone, “Medioevo e Rinascimento”, VI/n.s. III, 1992, pp. 189-192; Id., *Lo pseudo-Segneri e il “Teatro celeste”: due tracce secentesche*, in “Teatro e Storia”, IX, n. 16, 1994, pp. 379-388. Sulle opere teoriche andreiniane di quel periodo parigino cfr. le belle pagine di N. Buommino, *Lo specchio*, cit., pp. 66-100.

⁹⁹ Lettera di Giovan Battista Andreini a Carlo II Gonzaga Nevers, Due Castelli [?], 7 aprile 1650 [?], Archivio di Stato di Mantova, *Archivio Gonzaga*, b. 2370, c. 336 r, in *Comici dell’Arte. Corrispondenze*, cit., vol. I, p. 166.

Franco Vazzoler

LA SAGGEZZA DI ISABELLA

Il titolo del mio intervento – più che un contributo concluso, piuttosto la ricognizione iniziale per un nuovo lavoro che per molti aspetti è ancora allo stato di abbozzo, anche se non proprio di semplice progetto o intenzione¹ – è suggerito dalla conclusione del saggio di Gerardo Guccini, a proposito del verso del sonetto con cui Chiabrera celebrava la recita della *Pazzia*, definendo Isabella “saggia tra ‘l suon saggia tra ‘canti”: “L’aggettivo “saggia”, ripetuto per ben due volte, allude alla perizia teatrale dell’attrice oppure alla sua sapienza umanistica”².

Mi pare che giustamente il commento di Guccini proceda nello sciogliere l’opposizione in una complementarità: sapere teatrale e letterario di Isabella concorrono insieme allo stesso progetto culturale volto a sottrarre al “ruginoso dente” del Tempo il ricordo di Isabella, garantendole eterna Fama.

Per ora mi limiterò a far riferimento soprattutto alla “sapienza” teatrale e letteraria di Isabella che si manifesta nei suoi libri. Rimane fuori – e mi dispiace – un discorso che speravo di fare (e che risale ad un mio vecchio progetto, che spero prima o poi di realizzare) e che non ho avuto il tempo di sviluppare: l’analisi del ruolo di Isabella nel *Teatro delle favole rappresentative* di Scala, sebbene ormai spersonalizzato sotto le sedimentazioni della tradizione nel passaggio dai Gelosi ai Confidenti. Anche perché ritengo decisivo il ruolo di Scala (lo dimostra il paratesto editoriale dei *Frammenti*) come terzo lato di un triangolo di cui Isabella e Francesco, prefatore del *Teatro* di Scala, sono gli altri due.

Dalla *Mirtilla* alle *Rime*

Ritornando sulla *Mirtilla*, la prima opera a stampa di Isabella (se si escludono alcune rime, come vedremo, pubblicate occasionalmente), credo si debba tener conto dell’introduzione e del commento della Doglio³ (che dà all’aspetto “letterario” della pastorale di Isabella molta più importanza di quanto non avessi fatto nel mio vecchio saggio⁴) proprio per ribadire la sa-

¹ Alla provvisorietà del contenuto corrisponde anche quella della forma che conserva qui ancora tracce dell’oralità della prima ‘esecuzione’. E, nell’ampiezza delle citazioni, la volontà di riproporre un contatto diretto con la “parola” di Isabella.

² G. Guccini, *Intorno alla prima Pazzia d’Isabella. Fonti-Intersezioni-Tecniche*, in “Culture Teatrali”, n. 7/8, autunno 2002-primavera 2003, p. 206.

³ I. Andreini, *La Mirtilla*, a cura di M.L. Doglio, Lucca, Maria Pacini Fazzi editore, 1995. V. ora anche I. Andreini, *La Mirtilla: A pastoral, translated with an Introduction and Notes* by Julie D. Campbell, Tempe, Arizona Center for Medieval and Renaissance Studies, 2002.

⁴ F. Vazzoler, *Le pastorali dei comici dell’arte: la Mirtilla di Isabella Andreini*, in AA.VV., *Sviluppi della drammaturgia pastorale nell’Europa del Cinque-Seicento*, a cura di M. Chiabò e F. Doglio, Roma, 1992, pp. 281-299. Il mio saggio, metteva a confronto la tradizione pastorale e

pienza letteraria che è dimostrata dal gioco di intarsio dei prelievi letterari dalla tradizione che ne costituiscono il tessuto linguistico. In sostanza, oggi sottolineerei di più, nella parodia dell'aggressione del satiro a Silvia nell'*Aminta*, forse suggerita dal ricordo del *Sacrificio* del Beccari, come un completamento delle attitudini di Isabella a recitare scene energetiche e di forza: l'ironia del discorso amoroso che percorre tutte le battute in cui Filli simula l'amore (e la gelosia) per il satiro, presupponendo anche una particolare abilità nell'intonare i versi mettendo in risalto i doppi sensi, appaiono il frutto di una sapienza letteraria come base di quella scenica che strizza l'occhio al pubblico in un gioco di ammiccante parodia.

Per quanto riguarda le *Rime*, invece, di cui mi ero occupato soprattutto in rapporto a Chiabrera⁵, non cercherò di ricostruire complessivamente il libro, ma di ribadirne l'aspetto più importante: quello della "letterarietà": importante non tanto per enfatizzare il valore di Isabella come "scrittrice" (le cui caratteristiche sono già state ben definite da Baldassarri⁶), quanto per ribadire questa caratteristica dell'"attrice" (come già aveva insegnato Taviani⁷).

Alcuni punti, vorrei però sottolineare, punti che possono arricchire, se non modificare, l'immagine: immagine che appare rinforzata anche dall'importanza delle dedicatorie, per cui risultano di estremo interesse la schede di Fabrizio Fiaschini soprattutto sul versante milanese⁸, per la rete di relazioni che implicano e che svelano.

Innanzitutto, la varietà tipologica dei componimenti. E in particolare vorrei sottolineare la presenza di due epitalami, di cui almeno uno mi sembra importante, quello per le nozze di Michele Peretti (principe di Venafro, nipote di Sisto V) e Margherita di Somaglia, figlia di un patrizio milanese: per qualche indugio sui particolari dell'incontro amoroso ("Omai respira / entro 'l bel seno amato / lo sposo innamorato, / che di dolce desire / arde di còr [=cogliere] la rosa, / ch'ha al candido sen la bella sposa. / [...] / Tu Dio, [si rivolge ad Amore] tu pungi, e scalda / la giovinetta schiusa, / ch'è quasi pura falda / di neve [= fredda e gelata come la neve] dal timor che la circonda"), che non arriva all'esplicita oscenità dell'epitalamio di Marino per Giovancarolo Doria e Veronica Spinola (*Venere pronuba*) ma denota forse una familiari-

soprattutto l'*Aminta* (ma anche il *Pastor fido*, che Isabella avrebbe potuto conoscere manoscritto) con la favola di Isabella, cercando di individuare nel suo organismo drammatico l'adattamento dei topoi pastorali alle attitudini recitative della compagnia dei Gelosi (in cui accanto a Isabella, "energica", c'era una grande attrice come la Piissimi) ed ai ruoli dell'arte. In particolare mi soffermavo sulla grande scena (III. 2) in cui Filli (interpretata da Isabella) burlava il satiro che aveva cercato di aggredirla. Un satiro che, insieme con il capraio Gorgo, riproduceva la materialità (il sesso e il cibo) degli zanni.

⁵ F. Vazzoler, *Il poeta, l'attrice, la cantante. A proposito di Chiabrera nella vita teatrale e musicale del XVII secolo*, in "Teatro e Storia", VI, n. 2, ottobre 1991, pp. 306-334.

⁶ G. Baldassarri, "Acutezza" e "Ingegno": teoria e pratica del gusto barocco, in *Storia della cultura veneta. Dalla Controriforma alla fine della Repubblica*, a cura di M. Pastore Stocchi e G. Arnaldi, 4/1, Venezia, Neri Pozza, 1983, pp. 228-230.

⁷ F. Taviani, *Bella d'Asia, Torquato Tasso, gli attori e l'immortalità*, in "Paragone/Letteratura", 1984, nn. 408-410, pp. 3-76.

⁸ *Sul Tesin piantaro i tuoi laureti. Poesia e vita letteraria nella Lombardia spagnola (1535-1706)*, Pavia, edizioni Cardano, 2002, pp. 3121-318.

tà con gli sposi che non si ravvisa nell'altro – molto più formale e solenne – per Ranuccio Farnese e Margherita Aldobrandini.

La presenza di madrigali, invece, rimanda alla necessità di saperne un po' di più del loro legame con la musica (e quindi del legame di Isabella con i musicisti) che diventa questione molto importante dopo le osservazioni di Guccini sul rapporto con Laura Guidiccioni⁹.

Già da questi accenni mi pare si possa estendere il discorso alla necessità di ricostruire meglio sia il quadro delle liriche pubblicate in raccolte, prima delle *Rime* del 1601 (e non tutte poi raccolte nelle varie edizioni), sia quello delle rime francesi¹⁰.

Fra queste vorrei leggerne in particolare una, scritta alla partenza da Parigi, che mi pare molto importante per definire molti aspetti antropologici, o meglio della *psicologia sociale* di Isabella:

Lassa, ch' i potrò dire il mio tormento
nel dipartirmi dal tuo sen fecondo,
o gran regia de' Franchi, anzi del Mondo,
s'io stessa nol so dir, che 'l provo e 'l sento?

Ben fu breve e leggiere il mio contento:
ma lungo e grave è degli affanni il pondo;
hor chi mi toglie a questo ciel giocondo,
s' a la dura partita i' non consento?

Ah, de' miei cari Euganei il suolo amato
mi chiama; a Dio, mi parto e nel lasciarti
m'aprono il cor mille spietati artigli.

A Dio, rimanti in pace; a Dio, beato
regno, di me ti piaccia il rimembrarti,
di me, ch'ho sempre al cor gli aurei tuoi Gigli.

È il sonetto XXXIX dell'edizione Montr'oeil. Dove è evidente l'applica-

⁹ G. Guccini, *Intorno alla prima Pazzia d'Isabella*, cit., p. 183. All'importanza di questo rapporto, già segnalato da Taviani, aveva accennato anche chi scrive in *Il poeta, l'attrice...*, cit., p. 313, n. 21. Ma si veda ora anche il saggio di Guccini, *Loci sonori. I comici e l'invenzione del melodramma*, in "Drammaturgia", X, n. 10, 2003 (*Drammaturgie dello spazio. Dal teatro greco ai multimedia*, a cura di S. Mazzoni), pp. 141-200.

¹⁰ Se ne veda ora un primo ricco elenco in appendice a Luisella Giachino, *Dall'effimero teatrale alla quête dell'immortalità. Le rime di Isabella Andreini*, in "Giornale storico della letteratura italiana", CLXXVII, 2001, pp. 530-552. Fra tutte può valer la pena ricordare quella curata da Angelo Grillo nel 1587 (*Rime di diversi*, Bergamo, Comin Ventura), ricordata per la sua importanza per la storia della poesia per musica da S. Morando nella *Introduzione* a G. Chiabreara, *Lettere*, Firenze, Olschki, 2003, p. XI, n. 16. Ma vedi anche due tesi di laurea: Valentina Tenca, *Le Rime di Isabella Andreini*, diretta da Daria Perocco, Università di Venezia, a.a. 2002/2003 e Ilaria Gerbasio (*Isabella Andreini: attrice e poetessa tra Italia e Francia*), discussa nel marzo 2001 e diretta da Silvia Carandini, che la ricorda in *Donne in difesa della commedia: Isabella Andreini, Demoiselle de Beaulieu e la legittimazione della scena in Francia nel primo 600*, in "Studi (e testi) italiani", 14, 2002 (*Granteatro. Omaggio a Franca Angelini*, a cura di B. Alfonzetti, D. Quarta e M. Saulini), p. 82, nota 4. Il saggio della Carandini è da tenere presente soprattutto per il *coté* parigino della vicenda di Isabella.

zione al tema della partenza del linguaggio della poesia amorosa (comune alle *Rime* come alle *Lettere*) e che viene accostato a quello encomiastico, con un originalissimo effetto che mette in luce davvero la precarietà della situazione dell'attrice giunta per un attimo ai vertici della vita sociale (per cui si è sentito accolto nel "sen" della "gran regia [...] del Mondo" – con tutte le implicazioni che sono state sottolineate e non a caso anche da Tessari in un saggio intitolato proprio all'"ultimo viaggio di Isabella", cioè a quello ultraterreno che inizierà a Lione, dopo la partenza da Parigi) – e preoccupata solo del ricordo che vi lascerà; ma che non può non immaginarsi consistere che o in quella precaria altezza o nelle proprie origini ("il suolo amato" dei suoi "cari Euganei").

Vent'anni dopo la dedicatoria dell'*Adone* del Marino alla stessa Maria (ma ormai madre e reggente del nuovo re, Luigi XIII) sarà il segno dei tempi mutati, ma anche di una diversa coscienza della gloria e della fama letteraria da parte dell'autore di un poema che nasce all'interno, e al culmine, della tradizione letteraria italiana. E valga come pura suggestione il fatto che Isabella muore nella città in cui era avvenuto il fugace incontro fra Maria (la regina che l'aveva voluta a Parigi e da cui adesso si distacca) ed Enrico IV, durante il viaggio di Maria de' Medici a Parigi (come si sa il re di Francia, troppo impegnato nella guerra non aveva partecipato alla cerimonia del matrimonio, sostituito "in effigie" dal padre della sposa)¹¹.

Particolare importanza hanno i sonetti che fanno riferimento al teatro, come il primo (citatissimo) e il terzo, in cui vorrei sottolineare la struttura ossimorica: una catena di ossimori che si conclude in ultimo verso che sottolinea la realtà dell'attrice, della scena, continuamente mutevole e contraddittoria: "morendo vivo", che non è solo la caratteristica del personaggio, ma proprio quella della realtà scenica dell'attrice, che cambia continuamente personaggio (ogni personaggio deve morire perché ne possa nascere un altro)¹². È la realtà ossimorica del teatro riconosciuta nel sonetto di Chiabrera.

Ma, anche sulla scorta di quanto ha scritto recentemente Guccini credo possa essere utile mettere a fuoco alcuni testi che hanno maggiore attinenza con il teatro, se non addirittura una forma drammaturgica, come è il caso delle *Egloghe*, che insieme con la *Mirtilla* arricchiscono il quadro della esperienza pastorale di Isabella collocandola in una fase cruciale della storia del genere, fra *Aminta* e *Pastor fido*.

Interessante la IV (un monologo) per il tema insolito: il pastore Uranio rivolge alla ninfa di cui è innamorato l'invito a lasciare le selve ("Fuggi l'orror dei boschi") e ad andare in città con lui, dove apparirebbe ancora più bella ("A te farei vestir porpore ed oro [...] / così pomposa altrui / sembraresti più

¹¹ Cfr. S. Mamone, *Firenze e Parigi, due capitali dello spettacolo per una regina, Maria de' Medici*, Cinisello Balsamo, Silvana, 1987, p. 156-157.

¹² Cfr. R. Tessari, *Francesco Andreini e la stagione d'oro*, in *Origini della commedia improvvisa o dell'arte*, a cura di F. Doglio e M. Chiabò, Roma, Centro studi del Teatro medievale e rinascimentale, 1996, pp. 91-93.

bella, ché beltade / cresce talor per ornamento industrie”); la fornirebbe di ogni agio (“ed averesti in somma quanto / ponno darle città più ricche in terra”. Qui è rovesciato il mito d’Arcadia in favore della città: “Né vergognar ti dei / (quanto al mio ragionar l’animo pieghi) / d’abitar la cittade, / perché pastor noi siamo; e qual’è al mondo / che l’origin prima / da qualche servo, o da pastor non abbia? / E qual è servo, o pastore sì vile / ch’in qualche tempo anch’egli / dal suo lignaggio antico / non possa raccontar corone e scettri?”. Ma il mito della ricchezza cittadina non è del tutto accolto. Nella città la bellezza naturale (“[...] e fa maravigliar col tuo semblante / la città non avvezza / a veder un bel volto / per natural beltade. [...]) risulterà superiore a quella delle donne che si truccano “per occultare il difetto / di natura e del tempo”.

Se questa particolare visione del contrasto fra città e campagna (che fa riferimento ad alcuni temi importanti della sensibilità sociale ed ideologica barocca, come la nobiltà delle origini)¹³ è interessante soprattutto dal punto di vista contenutistico, la V egloga (Coridone si lamenta per la crudeltà di Nigella) è interessante dal punto di vista formale. Sembra intonabile in un canto teatrale, secondo gli schemi del lamento: interiezioni (“Ahi, lasso”), interrogative, ripetizioni di formule ricorrenti. L’enumerazione finale (“Ma (lasso me) non so s’ancor morendo / avrian fin le mie pene; / anzi, misero, temo / ombra infelice di portarle meco / per accrescer nel regno / de la perpetua notte / foco, orror, pianto, gemito, furore, / urla, gridi, sospiri, veleno e rabbia”) è una vera e propria clausola teatrale.

E un rinvio al teatro è anche nella VII egloga (il lamento di Fileno non riamato da Nisa), dove l’invocazione ad Amore che ne celebra tutta la potenza, è condotta attraverso gli esempi mitologici tratti dalle *Metamorfosi*: un vero centone ovidiano (che potrebbe servire anche ad aprire il discorso sull’uso della mitologia¹⁴ che qui appare in forma di grande catalogo e quasi di traduzione, per l’attenzione descrittiva ai particolari. Anche qui le interrogazioni melodrammatiche (“A che piango? A che sospiro”) del v. 165 introducono la svolta finale del lamento, fino alla conclusione: “Nisa, io ti lascio, a dio / a dio d’un lungo, / e d’un eterno a dio”. Ma il rinvio al teatro più importante è nel ritornare dei temi e dell’immaginario del mito di Orfeo e Euridice, che si intrecciano coi topoi scenici dell’*Aminta* e del *Pastor Fido*:

Oimé tu pur mi fuggi, e leon fero

¹³ Su questo aspetto ho insistito particolarmente a proposito delle “boscherecce” di Chiabrera in più occasioni: *Introduzione alla Geloopa*, Genova, Marietti, 1988; *Letteratura e ideologia aristocratica a Genova nel primo Seicento*, in AA.VV., *La letteratura ligure: la repubblica aristocratica*, Genova, Costa e Nolan, 1992, vol. I, pp. 217-316; *Comici professionisti, aristocratici dilettanti e pubblico nella Genova barocca*, in AA.VV., *Genova barocca (Catalogo della mostra, Genova, Galleria Di Palazzo Spinola e Galleria di Palazzo Reale, 2 maggio - 26 luglio 1992)*, a cura di E. Gavazza e G. Rotondi Terminiello, Bologna, Nuova Alfa editoriale, 1992, pp. 516-520. Ma gli spunti per una lettura in chiave ideologico-sociologica della pastorale in generale vengono, per il *Pastor fido*, da Guglielminetti (*Introduzione a G.B. Guarini, Opere*, Torino, Utet, 1971), e da E. Fenzi per l’*Aminta*: cfr. *Il potere, la morte, l’amore*, in “L’immagine riflessa”, III, 1972, pp. 167-248.

¹⁴ Ben presente nelle *Lettere*, dove moltissimi sono i miti ricordati.

già non son'io, che di terribil guardi
morte minacci. Angue non son, che cerchi
morder il tuo bel piede
[...]
Tacciono gli altri, ed io
dico a i sassi gridando il dolor mio.

Anche la IX egloga, questa volta un'egloga dialogata, suggerisce, a partire dall'*Argomento*, una situazione scenica:

Floribia ninfa consiglia Galatea sua compagna ad amare Alcone pastore, che lei grandemente ama; e mentr'ella con alterezza lo nega, veggono venire di lontano Alcone; onde Floribia prega Galatea a nascondersi con lei dietro un cespuglio per udir quant'è per dir Alcone; e nascostasi, arriva il pastore; che dopo essersi lamentato della sua Ninfa, vinto dalla disperazione, trae fuori un coltello e si ferisce; al quale atto diventata pietosa Galatea, corre con Filibia a soccorrerlo e se li dona in moglie; poi vanno insieme a sanar la ferita.

La conclusione, conforme a quella della *Mirilla*, conferma, nella declinazione che le dà Isabella, il legame fra l'egloga e la pastorale, legame che è evidente nel fatto che non di solo dialogo si tratta, ma che esso è strettamente condizionato (dipende) dalle azioni che vengono realizzate (si compiono) sulla scena, come il tentativo di suicidio di Alcone:

E fia dolce il morir
se amaro fu 'l legame;
or se bevesti di questi occhi il pianto,
per tuo maggior contento / beva ancor questo ferro il sangue mio.
[...]
Godi, Ninfa crudele,
perch'un sol colpo è quello,
che toglie a te la noia, a me 'l dolore (vv. 210-222).

A queste parole segue immediatamente il soccorso di Floribia (“Oimé corriamo tosto”) e Galatea (“Oimé ch'egli è ferito. / Ma s'a tempo non fui / di salvargli la vita / ben sarò a tempo di morir con lui”), che diventa battuta-gesto-azione di Floribia (“Fermati Alcon. Non basta / a spogliarti di vita, / questa mortal ferita?”) in una colluttazione che si protrae per l'iniziale incredulità di Alcone (vv. 256-58) di fronte alle repentine dichiarazioni d'amore di Galatea.

Ma più che riproposizione di una situazione topica, si tratta di una interessante rivisitazione del finale dell'*Aminta*, qui 'messo in scena' (nella pastorale del Tasso, si ricorderà, era affidato al racconto di Elpino), grazie al ricorso ad un teatralissimo oggetto scenico (il pugnale) e all'esibizione della ferita cui viene data una particolare evidenza scenica nella battuta di Galatea:

A la piaga d'amor già non credei.
Ma per virtù di questa
piaga de la tua mano,

e quella, e questa io credo.
E s'al tuo pianto amaro
vero sangue del cor non diede fede
ben credo a questo sangue,
che al tuo petto stilla;
il qual così d'amor, e di pietade,
dolcemente m'accende,
che s'egli è sangue a gli occhi, è fiamma la core. (vv. 286-296).

Insomma, la dimensione teatrale delle *Rime* appare qui rinforzata dalla scelta e dalla utilizzazione del genere, delle sue risorse teatrali.

Dalle Lettere ai Frammenti

Il tipo di implicazione con il teatro, con la scena, del libro delle *Lettere* è diverso rispetto alla *Mirtilla* e alle *Rime*.

Come si sa le *Lettere* (che appartengono al genere della lettera fittizia) sono pubblicate, dopo la morte di Isabella, da Francesco, a cui va attribuita la dedicatoria datata 1607¹⁵, sorta di mascheramento del vero autore sotto il nome della moglie morta, il cui più intimo significato inevitabilmente ci sfugge e che rimanda comunque allo stretto legame che i comici intrecciano con la loro storia, che non è mai una storia semplicemente individuale, ad una idea di autorialità che sfuma continuamente - come avviene sulla scena - dal singolo attore, al partner, alla compagnia. Ma che ricava comunque una suggestiva illuminazione da una frase della lettera A' *benigni lettori* dei *Frammenti*: "i morti sono quelli che fanno parlare i vivi"¹⁶.

Quello dell'attribuzione è un problema complicato¹⁷. La data del 1607, in cui escono anche le *Bravure*, mi fa propendere per l'ipotesi che Francesco abbia separato in due libri distinti le due parti in cui era specializzato e abbia voluto al tempo stesso far rivivere l'immagine di sé accanto ad Isabella, inserendo le parti maschili o almeno operando sul montaggio.

La soluzione è, credo, allo stato attuale, ipotizzabile solo attraverso l'analisi interna del libro.

Proprio le due lettere, quasi con lo stesso titolo, *Del dolore nella morte della moglie* e *Della morte della moglie* (secondo me, almeno la seconda, posta a

¹⁵ Cfr. F. Marotti, *Introduzione* a F. Scala, *Il teatro delle favole rappresentative*, a cura di F. Marotti, Milano, Il polifilo, 1976, vol. I, p. XLI e F. Taviani, *Bella d'Asia*, cit., p. 64, n. 26.

¹⁶ In F. Marotti-G. Romei, *La Commedia dell'Arte e la società barocca. La professione del teatro*, Roma, Bulzoni, 1991, p. 203. D'ora in poi le citazioni da *Lettere* e *Frammenti* saranno fatte da questa antologia (d'ora in poi: Marotti-Romei) per i brani che vi sono compresi, risultando filologicamente non persuasiva la trascrizione diplomatica procurata da B. Brandt, *Das spiel mit Gattungen bei Isabella Canali Andreini*. Band II, *Lettere (1607)*, a cura di B. Brandt, Wilhelmshof, Gottfried Egert Verlag, 2002 (di cui si veda anche il volume introduttivo: *Zum Verhältnis von Improvisation und Schriftkultur in der Commedia dell'Arte*), per i brani dalle *Lettere* non editi in Marotti-Romei mi riferirò direttamente alla edizione Venezia, Bordini, 1607, in cui sono numerate le carte e non le pagine.

¹⁷ Si veda F.R. d'Angelis, *La divina Isabella. Vita straordinaria di una donna del Cinquecento*, Firenze, Sansoni, 1991, pp. 105-107. Ma prima Taviani e Tessari, Mazzoni.

conclusione della raccolta, di Francesco)¹⁸ fanno parte del gioco del camuffamento, del recitare sulla vita (che si attuerà anche nel lamento di Corinto per Filli che accompagna la pubblicazione delle *Bravure*)¹⁹.

Credo però sia utile, preliminarmente, valutare le possibili chiavi di lettura delle *Lettere*:

1) come esempi del genere dell'epistolografia letteraria di matrice accademica (Doni), in parte già frequentata dal mondo del teatro²⁰: da Ruzzante (*Lettera all'Alvarotto*), dal Calmo (nell'unitaria scelta piscatoria), dal Belando (1566), mentre l'articolazione per argomenti e soggetti, che però fa pensare anche ad un precedente delle *Lettere facete e morali di Pier Maria Cecchini* (1618). Ma nelle *Lettere* di Isabella alla varietà degli argomenti e dei linguaggi (quelle del Belando, come dice il titolo sono "in lingua antiga, venetiana, et una alla gratiana") si sostituisce l'unitarietà della materia amorosa, riprendendo una tipologia (quella della lettera amorosa, appunto) che ha il suo più antecedente nelle sillogi di vari autori più volte stampate nel corso del Cinquecento: in Parabosco, in Celia Romana (invenzione di Sansovino o l'attrice che recitava nel 1570 coi Confidenti e madre di Maria Meloni?)²¹, ma che risale indubbiamente più indietro all'*Historia de duobus amantibus* e alla *Fiammetta* boccacciana²². E, credo, proprio a questo tipo di epistolografia converrà rifarsi per trovare le "fonti" da cui Isabella ricava la materia linguistica, il repertorio di immagini, di stilemi delle proprie lettere. Che poi è in buona parte anche quello delle *Rime*, soprattutto dei sonetti, al punto che credo non sarebbe azzardato pensare alle *Lettere* e alle *Rime* come la scomposizione di quell'alternanza di prose e versi correlati che costituivano una caratteristica della raccolta di Parabosco.

Per le une e le altre credo valga quanto scrive Quondam:

La comunicazione amorosa è istituzionalmente ripetitiva, fissata in clausole continuamente ripercorse, ripercorribili, e nel momento in cui la sua voce si dà in termini di citazione obbligata, ogni sua articolazione non può che produrre citazioni di secondo grado, e così in un continuo meccanismo di specchi²³.

¹⁸ In *Lettere*, Venezia, Bordini, 1607, rispettivamente a c. 135 v. - c. 137 v. e c. 154 r. - c. 156 v. Di questa opinione è anche la d'Angelis, *La divina Isabella*, cit., pp. 105-106.

¹⁹ *Corinto pastore alla defunta sua Fillide ed alla boschereccia zampogna*, in F. Andreini, *Le bravure di Capitano Spavento*, a cura di R. Tessari, Pisa, Giardini, pp. 3-9.

²⁰ Si veda S. Ferrone, *Epistolari, carteggi, corrispondenze. Storia materiale e invenzione artistica*. Introduzione a *Comici dell'arte. Corrispondenze*, a cura di C. Buratelli, D. Landolfi, A. Zinanni, vol. I, Firenze, Le Lettere, 1993, pp. 9-51. Cfr. anche A. De Nichilo, *La lettera e il comico*, in AA.VV. "Le carte messaggere". *Retorica e modelli di comunicazione epistolare: per un indice dei libri di lettere nel Cinquecento*, a cura di A. Quondam, Roma, Bulzoni, 1981, pp. 213-235.

²¹ Come suggerisce la d'Angelis, *La Divina Isabella*, cit., pp. 104-105

²² Per un primo approccio alla materia si veda A. Quondam, *Dal "formulario" al "formulario": cento anni di "Libri di Lettere"*, in "Le carte messaggere", cit., pp. 13-159.

²³ *Ivi*, p. 100.

2) come repertorio per monologhi (ma anche dialoghi) degli Innamorati²⁴, indispensabile per quella prassi compositiva ben illustrata da Pier Maria Cecchini:

Sogliono questi che si compiacciono di recitare la difcil parte dell'innamorado arricchirsi prima la mente di una leggiadra quantità di nobili discorsi atinenti alla varietà delle materie che la scena suol apportar seco. Ma è da avvertire che le parole susseguenti all'imparate vogliono aver acciò uniformità con le prime, che il furto paia patrimonio e non rapina, onde per far ciò, non mi par avviso sprezzabile una frequente lettura di libri continuamente eleganti, poiché rimane a chi legge una tal impressura d'amabilissima frase, la quale, ingannando chi ascolta, vien creduta figlia dell'ingegno di chi favella²⁵.

Pagina che farei leggere preliminarmente a tutti gli studiosi di Marino, a proposito della lettera all'Achillini. "Furto" che, nel divenire "patrimonio", assume la forma letteraria della raccolta epistolare, della raccolta di lettere esemplari, di modelli epistolografici, così come i soggetti dello Scala avevano assunto quella delle giornate di un dimezzato *Decameron*.

Matrice teatrale e matrice accademica più che contrapporsi, in questo caso si confondono e si sovrappongono (come vedremo meglio in seguito).

3) come frammenti un romanzo epistolare (certe sequenze propongono una unica vicenda in più tempi, anche se siamo ben lontani dalla struttura articolata su un'unica vicenda narrata delle *Lettere amorose* di Alvisé Pasqualigo) che, pur partendo dalla ripresa di topi tipici della lirica, "guarda" al teatro, che non riesce interamente a nascondere la propria origine, matrice teatrale. Introducendo, quindi, un ulteriore elemento di "interferenza" oltre a quella "vistosa [...] fra il genere lirico e il romanzo", indicata a suo tempo da Quondam²⁶.

Probabilmente c'è un po' di tutto questo. E ciò contribuisce a dare alla raccolta un carattere polimorfo, fluttuante. Alcuni pezzi sono costruiti accuratamente, hanno uno sviluppo che denota davvero una sapienza anche letteraria. In altri casi prevale l'impressione del centone di frasi unite dallo stesso tema (e qui si ha l'impressione di un repertorio di battute). L'omogeneità del libro, cioè, risulta in alcuni casi piuttosto fittizia, garantita solo dal titolo.

In realtà risultano un libro assolutamente originale, in cui la convivenza di questi aspetti non è però la caratteristica principale, ché altrimenti avrebbe ragione Quondam – che preferisce catalogare quelle di Isabella fra le "facete" piuttostoché le "amorse" – a vedervi soltanto "un repertorio di moralità piacevoli in quanto paradossali e argute [...] profondamente ormai radicate

²⁴ Secondo Zorzi: "un letterato e appena dissimulato repertorio di monologhi e di altri 'assolo' per le parti degli innamorati" (cfr.: *L'attore. la commedia, il drammaturgo*, Torino, Einaudi, 1990, p. 162).

²⁵ *Fruiti delle moderne comedie*, in Marotti-Romei, cit., p. 83.

²⁶ "Le carte messaggiere", cit., p. 89.

nel senso comune, doxai, luoghi comuni”²⁷.

L’originalità delle *Lettere* di Isabella, rispetto agli altri libri di lettere cinquecenteschi, sta nell’essere comunque un libro di teatro (anche se non un libro di scena), caso atipico di drammaturgia non consuntiva secondo il significato comune che si dà a questo termine, ma consuntivo senz’altro dell’esperienza scenica (o almeno di gran parte di essa, di Isabella). Per questo originale anche rispetto agli altri libri di teatro dei comici – rispetto al *Teatro delle favole rappresentative* di Scala e alle *Bravure* di Francesco, e rispetto alla stessa *Mirtilla* –, perché nasconde, piuttostoché esibire, la propria natura teatrale.

Questo ‘nascondersi’ del teatro, ma non sparire completamente, è riconoscibile proprio per la presenza di un alcuni spunti che ad esso, anche alla lettura, inevitabilmente rimandano.

Penso ad alcuni *topoi* che le lettere evocano: il passeggiare dell’innamorato sotto la finestra dell’innamorata (una donna sposata che teme le reazioni del marito geloso) posto quasi in *exergo* della raccolta; la scena notturna del capitolo *Dello splendor della luna* (l’innamorato travestito, l’invocazione alla luna e alla notte). Penso soprattutto all’articolarsi di alcune sezioni secondo piccole trame (alcune lettere sono botta e risposta), fino al caso eccezionale della commedia raccontata, riportando anche il dialogo, come una vera e propria scena, come avviene in *Del maritare una figliola* e proseguita in quello *Del bramar per moglie donna che s’ami*²⁸, che secondo me è significativa sia come *mise en abîme* della commedia all’interno del monologo, attraverso la mini-trama che vi si legge e per la presenza di diversi personaggi (il padre, la ragazza, l’innamorato, la madre); sia come esempio di *performance* di Isabella che riprende – pur in una dimensione monolinguistica – lo schema della imitazione di vari personaggi della *Pazzia*).

Al repertorio comico cinquecentesco, con palese riferimento anche ai *Ragionamenti* dell’Aretino, va ricondotta la lettera *Della mala pratica delle meretrici*²⁹, in cui l’interrogazione, rivolta dalla donna scrivente all’amante lettore, si risolve tutta in un elenco-catalogo di situazioni sceniche parlate ed agite sulla scena della pagina:

Tanto può dunque voi, una soave ma traditrice parola, una mentita bellezza, un modo lusinghiero, un atto astuto, un’arte di Circe, una fraude amorosa, una rete incantata, un femminil inganno, un laccio dannoso, un ciglio bugiardo, un animo finto, un cuor simulato, una fede mordace, un ghigno fraudolente, una breve stilla di pianto, un sospir tronco, un leggiere toccar di mano, un molle bacio pieno d’insidie, una grata ma perfida accoglienza, uno sdegno lieve artificioso, una repulsa pietosamente cauta, una pace piena di guerra, e finalmente un vaso colmo di menzogne e di tradimenti?³⁰

²⁷ “*Le carte messaggere*”, cit., p. 94.

²⁸ In Marotti-Romei, cit., pp. 187-191.

²⁹ *Lettere*, cit., cc. 85 v. - 86 r.

³⁰ *Lettere*, cit., c. 86 r.

Penso anche ad alcuni riferimenti alla lettera evocata come “oggetto”, presente nelle mani di chi scrive o che legge, immaginato in quelle di chi lo riceverà, oppure “in viaggio”. Lettere che dovrebbero essere le ultime (“Sia questa per mio difetto l’ultima carta che vi scrivo. Sien queste per mio suplicio le ultime parole ch’io formi”³¹); lettere bagnate “più di lacrime che d’inchiostro”³²; lettere che sembrano aver vita autonoma (“Se questo foglio potesse ridere, ridere, riderebbe, mentr’io della vostra goffaggine ridendo m’apparecchio a darvi quella risposta che meritate [...] Intorno all’ardire che avete avuto di scrivermi, non voglio dir altro, parendomi che sia stata un’audacia degna non meno di silenzio che di riso”³³) quasi diventando il “doppio” della scrivente, in un contesto tipico della commedia dell’arte (il dialogo fra la giovane concupita e il vecchio invaghito di lei: *Biasimo de i vecchi innamorati*) che comporta il fatto che fra le due frasi che ho citato, la prima e l’ultima, non venga rispettato quel “silenzio” dichiarato come “degnò”, ma ci sia un lungo elenco di contumelie che la giovane dedica al vecchio. Fino a diventare “oggetto di discorso” come:

Tengo, misera, appresso di me le vostre lettere, nelle menzogne delle quali veggio scolpita l’immagine della vostra macchiata fede, e, bench’io le conosca mentitrici, tuttavia le tengo care e non posso odiarle: di maniera ch’io temo che le lettere, di cui son formate, sieno tanti caratteri d’incantatrici magie. S’io avessi cuor a ciò bastante, doverei o arderle o non leggerle o lor non credere.

Ma io e non le ardo e le leggo e, quel ch’è peggio, lor credo, perché l’innamorata anima mia, piena d’una traditrice rimembranza e d’una vana speranza, comanda ch’io mi torni in memoria le vostre calde promesse e ch’io senz’altro attenda il vostro desiato ritorno; e vuol quasi a viva forza indur gli occhi miei a veder quel che non veggono, cioè il vostro bel volto: o ricordo importuno perché tanto m’incendi? O lettere messaggere d’uno spirito inumano, perché siete insieme congiurate a’ miei mali? doverei pur accorgermi che la penna non va diversa dalla lingua del mio Signore e ch’egli, e parlando e scrivendo, mente per farmi al mondo miserabil esempio di doglia³⁴.

Luoghi (ed esempi di invenzioni retoriche: si pensi al gioco di parole fra “lettere” e “caratteri” dell’ultimo esempio) in cui le lettere parlerebbero – come scrive Quondam a proposito del “romanzo epistolare” di Pasqualigo – “solo di se stesse, del loro essere scritte, lette, trasmesse, nascoste, bruciate, trascritte, attese, pensate, eccetera”³⁵, se non fossero poi eminentemente oggetti di teatro e, quindi, non contassero invece soprattutto le parole del discorso amoroso che esse contengono, la loro inequivocabile pronuncia teatrale, la traduzione in una pronuncia teatrale (di cui il segno più evidente – segno dell’oralità – sono le allocuzioni, le serie di interrogative e di esclama-

³¹ In Marotti-Romei, cit., p. 176.

³² *Ivi*, p. 189.

³³ *Ivi*, p. 170.

³⁴ *Ivi*, p. 195.

³⁵ A. Quondam, in “*Le carte messaggere*”, cit., p. 104.

tive) di tutto il repertorio letterario di cui sono nutrite.

In una lettura che vada più in profondità il libro si presenta, allora, come un autoritratto di Isabella (o come il ritratto che ricostruisce Francesco, se gli si assegna il ruolo di selezionatore e di sistematore della materia, qui anche ritratto di compagnia, messa in scena – sulla pagina – per una fotografia nuziale, se si ritiene di assegnare la “parte” dell’Innamorato a Francesco) in cui il legame con la scena (in realtà la trasfigurazione della Scena di Isabella) è costituito dall’ambivalenza sessuale: i due interlocutori rispecchiano perfettamente i due ruoli che Isabella ricopriva sulla scena, come dice il sonetto proemiale delle *Rime*: Aminta e Filli, i due Innamorati che Isabella avrebbe interpretato sulla scena pastorale. Un autoritratto a cui Isabella appone anche la firma, nascondendovi anche il proprio emblema accademico (*l’Accesa*): “Più arde quel fuoco che viene dal vento stimolato, così la fiamma d’amore tanto più s’avviva e tanto più scalda quanto più ‘l vento de gli amori sospiri le dà forza”³⁶.

In ogni caso, comunque, è operazione di messa in scena di un teatro ideale e non reale, “summa” del parlar d’amore, in cui l’ascendenza letteraria delle parti degli innamorati non solo esalta la scrittura, ma è anche esaltata dalla scrittura sulla pagina.

Sulla scena della pagina, dunque, non il personaggio, ma i personaggi che ne riassumono “il ruolo”, consentendo di ricostruirne tratti fondamentali (la melanconia, il furore, la sudditanza, la ricerca della saggezza).

E sarà pure repertorio di luoghi comuni, che è forse superfluo inventariare, ma certo nelle *Lettere* ritroviamo tutta la sensibilità che sta sotto la cultura manieristica e barocca: la malinconia (innanzitutto), il fuggire del tempo e della vita, la fragilità umana.

Vorrei comunque segnalarne almeno uno che, al di là dello sua convenzionalità (ma siamo in un ambito in cui la convenzione è la base del discorso), trovano un particolare riscontro nella *Mirtilla*³⁷, quello dello specchio:

Or in mia vece eleggetene un’altra e se non basta una, cento. In ogni modo fa-

³⁶ I. Andreini, *Lettere*, cit., c. 37 r.

³⁷ Nella favola pastorale della grande attrice la ninfa Ardelia vede la propria immagine riflessa nella fonte e si mette a dialogare con la propria immagine: attraverso la continua citazione dei gesti (“mi t’inchino col ginocchio”; “cortese al mio saluto / o rispond’ella, o di risponder mostra; / e pur, com’io, move le labbra, e ‘l capo / china al chinare del mio”; “deh giungi la tua mano a la mia mano”; “Ella stende la mano”; “vieni, vieni mia speme”) si crea così sulla scena un movimento che il pubblico può immaginare (quello dell’immagine riflessa) non solo attraverso le parole, ma attraverso il movimento reale, la mimica dell’attrice. Gesto e parola (una parola che cita continuamente, amplificandoli, i versi ovidiani) offrono una doppia immagine, perfettamente coerente alla poetica barocca dell’illusione, che culmina nell’effetto scenico creato dal silenzio dell’immagine riflessa, muta: “Ma l’armonia non sento / de la sua voce; or vo’ tacere e, mentre / taccio concedi a me, cortese Diva, / ch’io senta le tue care, alme parole. / Ohimè, s’io taccio et ella tace, e s’io / mostro d’aver desio ch’ella ragioni, / anch’ella di bramar mostra il medesimo; / ahimè ch’io sento già nell’alma acceso / un focoso desio di possedere / la celeste beltà ch’indarno io miro”. (*La Mirtilla*, a cura di M.L. Doglio, Pisa, P. Fazzi, 1995, p. 131). Rinvio anche al mio saggio, *Le pastorali...*, cit., pp. 288-290.

rete come lo specchio che riceve tutte le immagini e non ne ritien alcuna; ovvero farete come l'acqua e come l'argento vivo che, l'una per correr sempre e l'altro per istar in moto continuo, non posso ricevere l'impressione d'alcuna forma³⁸.

Questa situazione – è bene ricordarlo – verrà ripresa, con implicazioni drammaturgiche che investiranno la struttura stessa della *fabula*, dal figlio di Isabella, Giovan Battista, in *Amor nello specchio*, dove il tema sarà riutilizzato – per esprimere i brividi del perdersi della coscienza di sé – in un contesto non più pastorale e boschereccio, ma romanzesco³⁹.

Nella lettera di Isabella, l'accostamento dello specchio all'acqua che scorre e all'argento vivo sposta il riferimento dallo specchiarsi dell'immagine alla sua continua cangiabilità, al movimento.

Certamente il carattere dominante del “personaggio” femminile nelle *Lettere* è la passione amorosa che non si arresta neppure di fronte al dolore che essa provoca: “Ah che la propria miseria non basta a farmi savia!”⁴⁰.

Dove quel “savio” introduce un tema, che come vedremo, rimanda alla specularità savia / pazza che però andrà declinato non in rapporto all'attrice, ma al personaggio.

La matrice teatrale del sentimento d'amore è innanzitutto ravvisabile nella trascrizione della mimica e dei riflessi della passione sulla fisionomia dei “personaggi”. Nel capitolo *Della pallidezza degli amanti* è posta molta attenzione all'aspetto fisico, rivelatore, sul volto, delle passioni, alle alterazioni provocate dai sentimenti, alla fisiologia dell'amore:

Vivendo una persona in affanni subito la Natura leva il sangue alle altre parti del corpo, e particolarmente al volto, e le manda al cuore, per farlo forte dell'avversità; hora vivendo io in amara passione, per non poter a mia volta vedervi, e sentirvi, la Natura toglie il sangue al volto e 'l lascia pallido, per soccorrer il cuore⁴¹.

E le alterazioni della fisionomia sono richiamate nel capitolo *Della forza dell'ira*, dove lo specchio mostra all'“adirato” l'immagine del proprio volto fatto “difforme” dal sentimento violento⁴². Né sarebbe senza frutto, credo, tentare una indagine sulla fisiognomica degli affetti, così come viene proposta quasi in catalogo dalle *Lettere*, e sulla sua traduzione in parole. Si pensi a formulazioni sinestetiche come questa:

Né altro che doglia ed affanno giunse alla tormentata anima mia, né mai si vide la mia dolente bocca senza sospiri, né mai si vide la mia stanca lingua

³⁸ In Marotti-Romei, cit., p. 179.

³⁹ G.B. Andreini, *Amor nello specchio*, prima ed. Parigi, Della Vigna, 1622; e l'ed. moderna a cura di S. Maira e A.M. Bonacci, Roma, Bulzoni, 1977. Cfr. ora P. Vescovo, *Narciso, Psiche e Marte 'mestruato'. Una lettura di Amor nello specchio di Giovan Battista Andreini*, in “Lettere italiane”, 1/2004, pp. 50-80.

⁴⁰ In Marotti-Romei, cit., p. 194.

⁴¹ *Lettere*, cit., c. 12 r.

⁴² *Ivi*, c. 8 r.

senza querele, né mai la voce senza singulti⁴³.

D'altra parte, ricorrente è il nesso fra il sentimento della malinconia e il mutismo:

Strano e intolerabil martire è il mio [...] perché mi bisogna sopportar un mal senza poterlo dire e consentir alla propria morte senza punto dolermi [...]. Dunque considerate qual tormento io patisca tacendo. Io ben propongo, quando vi son lontano, di voler con parole ordinate raccontarvi le mie passioni, ma non sì tosto comparisco alla presenza vostra ch'io divento mutolo⁴⁴.

Oppure:

Se è segno d'amore un parlar interrotto, un non poter affisar gli occhi nel volto amato, un sospirar parlando, un pallido colore, un arder sempre senza mai consumarsi, un esser più dell'usato mesta, malinconica e solitaria [...]⁴⁵.

Oppure ancora il sentirsi morire:

Deh, siami concesso che 'l mio dolce Signore, possa, leggendo questa lettera, conoscer qual sia il mio strazio, la mia doglia e la mia morte. Ma, ohimè, ch'io spero tropp'alte cose, perché tanto meno si posson dire gli amorosi tormenti, quanto più son grandi e quanto con più forza dentro si chiudono. Dunque, signor mio, conoscete dalla mia morte quell'affanno, che per troppo esser chiuso nel cuore, non posso chiuder in carta⁴⁶.

Dunque la parola orale e quella scritta sono equivalenti, sia quando vengono meno (come in questi esempi), sia quando invece conservano, anzi accentuano tutta la loro forza espressiva:

Se, chiudendo il mio dolore, conosco che invano sospiro e 'nvano aggiungo al pianto lagrime ed al lamento querele, voglio tentar, s'io posso, palesare il mio fuoco, di trovarci alcun rimedio. [...] S'io ho preso ardire, fidata in quella gentilezza che nel vostro generoso sembiante si scorge, di manifestarvi gli affanni miei, voglio creder fermamente che tu debba giovarmi, perché l'uomo che 'n voce o 'n scrittura ascolta o legge gli altrui mali, e quella compassione molte volte è mezzana d'amore: concio sia cosa che l'anima, mossa a pietà delle udite o lette miserie, a poco a poco muta la compassion del dolore in benivolenza e la benivolenza si trasforma in amore?⁴⁷

A tutto questo corrisponde un fantasticare che prelude al disporsi retoricamente dell'espressione verbale:

[...] un figurarsi ognora vane contentezze, un fondar i suoi pensieri sulle nubi,

⁴³ In Marotti-Romei, cit., p. 185.

⁴⁴ *Lettere*, cit., c. 29 v. - 30 r.

⁴⁵ In Marotti-Romei, cit., p. 168.

⁴⁶ *Ivi*, p. 185.

⁴⁷ *Ivi*, p. 187.

un cercar la notte a mezzogiorno, un bramar il sole quando la notte è apparsa e, finalmente, se è segno d'amore il sopportar una grandissima doglia ed un disprezzar se stessa per riverir altrui, come potete, Signor mio, dubitar ch'io non v'ami?⁴⁸

In questo modo il discorso vive fra le due polarità del sentimento, della passione vera, da un lato, e, dall'altro, dell'amore finto che inganna attraverso la percezione sbagliata, ma anche attraverso l'inganno delle parole: così il tema verità/menzogna (“[...] pensate voi forse che, bench'io sia roza e inesperta, abbia da esse per ciò tanto ignorante ch'i non discerna il nero dal bianco? [...] vorreste farmi creder vera la vostra menzogna”)⁴⁹ è dichiarato in apertura del capitolo *Dell'intelletto*.

Dalle citazioni mi pare siano indubitabili gli esiti barocchi della scrittura delle *Lettere*⁵⁰.

Come avviene nei *Pensieri amorosi* (p. 182) tutto giocato sulla catena di ripetizioni “pensiero / pensare”, a proposito dell'idea della schiavitù del pensiero della donna amata: attraverso la paradossale personificazione di un pensiero che ha una vita autonoma rispetto al personaggio:

E tutto che io cerchi di perder la memoria dell'amore che gran tempo ingiustamente vi portai, e tutto ch'io giuri di non voler pensarci, pur è forza che, mal mio grado, ci pensi, e questo pensiero continuamente m'affligge. Mi converrà, o voglia o non voglia, che 'l mio pensiero si risolva un giorno di pensar ad altro.

Ah che, se questo mio nemico pensiero vorrà ch'io pensi a quell'amore ch'io v'ho portato, come potrò far di meno, sfortunato ch'io sono, di non pensarci? La morte sola può vietar al pensiero che io non pensi a quello ch'egli vuol pensare; infelice mia sorte, poiché mentre ch'io penso di pensar ad ogn'altra cosa che all'avervi amato impensatamente, pensato mi vien di voi, e di voi pensando convien per forza ch'io pensi d'avervi amato: il che più mi dispiace e m'addolora che s'io pensassi alla morte, pensando insieme di dover allora morire.

Così fino alla clausola finale, vera e propria *pointe* arguta:

E s'io pensassi, pensando, di dover amarvi di nuovo, io darei bando a tutti i miei pensieri. Questo contento mi giova, ed è che, mentre il mio pensiero vuol pur pensar di voi, so ch'egli pensa contra mia voglia; e so che del suo pensare io non ho colpa alcuna ché, s'io pensassi d'aver parte in questo pensar, impensatamente farei pensiero di levarmi pensatamente la vita⁵¹.

Che è lo schema arguto con cui sono costruiti i sonetti barocchi, secondo

⁴⁸ *Ivi*, p. 168.

⁴⁹ *Ivi*, pp. 178-179.

⁵⁰ La prima risoluta affermazione del carattere barocco della scrittura di Isabella è in R. Tessari, *La Commedia dell'arte nel Seicento. "Industria" e "Arte giocosa" nella civiltà barocca*, Firenze, Olschki, 1969, pp. 198-202.

⁵¹ In Marotti-Romei, cit., pp. 182-183.

quella che sarà la codificazione mariniana. Vorrei illustrare l'applicazione di questa tecnica retorica ancora in due esempi: uno è il paragrafo *Della lontananza*⁵², caratterizzato dalla ripresa anaforica (“Se voi”) che in tutta la prima parte, scandisce una elencazione di rimproveri in forma di metafore, giocate sull'apparenza dell'adunato, che invece viene riportato nell'ambito della possibilità (del tipo: “Se voi foste un orso rabbioso, con umiltà non finta, inchinandomi a' vostri piedi, porterei opinione di vincer l'orgoglio vostro”), mentre la seconda parte ribalta il significato delle metafore della prima parte (“ma voi non siete né terra, né pietra ecc.”) che dell'adunato diventa l'inaspettata formulazione, rovesciata:

Convorrà dunque, misera me, ch'io m'affatichi, e percuota, e m'inchini, ed accarezzi, e nudrisca, ed arda, e sospiri, e parli e pianga, e muoia in somma, senza speranza d'aver frutto, di trar favilla, di superar orgoglio, di far mansueto, di mitigar freddezza, di sveller crudeltà, di mover aspido, d'intenerir durezza o di far pietoso un cuor, amando.

Dove la serie dei verbi va letta con l'orecchio alla pronuncia orale, alla precipitazione di un ritmo sempre più incalzante, interrotta dalla pausa (“in somma”), così come l'ultima sezione della serie anaforica (“Se voi foste, finalmente, come un crudo crocodillo, o cocodrillo (chiamatelo come vi pare), so certo che, dopo la mia morte, vi moverei a compassione e piangereste l'error vostro”) è anch'essa il riflesso dell'oralità.

L'altro è il paragrafo intitolato *Simili [Scherzi amorosi onestissimi]*⁵³.

All'inizio c'è quella che può essere considerata una introduzione (in termini operistici potremmo parlare di recitativo e aria): l'introduzione del tema della falsità e della simulazione, l'espressione del sentimento e dei tormenti (“pelago di martiri”, l'insonnia notturna e il torpore diuturno; gli effetti fisici di una passione amorosa simile alla follia. Poi segue quello che a me pare uno straordinario esempio di retorica barocca, organizzato secondo lo schema del sonetto: due quartine e due terzine ben identificabili dagli a capo; le due quartine legate dal tema degli occhi e delle orecchie; le terzine dal contrasto vita/morte) concluso dall'ossimoro finale in forma di chiasmo:

Morirò bene, ma non contento voi d'una sola mia morte, m'avviverete di nuovo, acciò che, viva, io muoia, e morta vivendo, non rimanga di morire mille volte al giorno.

Ma c'è un aspetto che mi sembra importante in rapporto alla utilizzazione che Isabella fa della retorica barocca (in una fase in cui non è stata ancora sistematizzata, ma in cui è ancora forte la suggestione tassiana della poesia come finzione, dell'inquietante gioco della finzione e della illusione) e cioè l'esplicitazione di un tema: che le metafore (elencate in una sorta di catalogo lunghissimo, già di per sé barocco) celano un inganno:

⁵² *Ivi*, pp. 181-182.

⁵³ *Ivi*, pp. 191-192.

Se la bellezza non si trova in tutte le donne del mondo perfettamente sparsa, perché dite, menzognero, ch'ella è tutta raccolta in me? Ben è vero che quel che s'ama si loda, ma molto più si loda quel che si brama di possedere. Voi altri, piuttosto favoleggiatori che amanti, dite che i capegli delle vostre amate sono d'oro, che danno luce al sole, che sciolti legano e legati raddoppiano i nodi, che la fronte è la cote e 'l varchi d'Amore, dov'egli arruota gli strali e dove fa preda de i cuori, le ciglia archi, gli occhi stelle, Sole, od altro che vi faccia a proposito vostro, le guance gigli e rose, le labbra rubini, i denti perle, la gola candido latte, il seno alabastro, le mani avorio, con mille altre espresse bugie, che fanno tener poco avveduto chi le scrive e men accorto chi le crede. Io per me sarei non meno di soverchio stolta che credula, ogni volta ch'io volessi creder cosa che per se stessa ha tanto dell'incredibile⁵⁴.

Importante in questo caso la tematizzazione della lettera, nell'inciso "(come scrivete)", che denuncia la falsità degli artifici retorici dell'adulazione. È il linguaggio stesso degli innamorati ad essere messo sotto accusa.

Tuttavia, in un'altra lettera, nel momento in cui la parola (detta e scritta) viene tematizzata, questa è denunciata come strumento d'inganno:

Tengo, misera, appresso di me le vostre lettere, nelle menzogne delle quali veggio scolpita l'immagine della vostra macchiata fede, e, bench'io le conosca mentitrici, tuttavia le tengo care e non posso odiarle: di maniera ch'io temo che le lettere, di cui son formate, sieno tanti caratteri d'incantatrici magie. S'io avessi cuor a ciò bastante, dovrei o arderle o non leggerle o lor non credere.

Ma io non le ardo e le leggo e, quel ch'è peggio, lor credo, perché l'innamorata anima mia, piena d'una traditrice rimembranza e d'una vana speranza, comanda ch'io mi torni in memoria le vostre calde promesse e ch'io senz'altro attenda il vostro desiato ritorno; e vuol quasi a viva forza indur gli occhi miei a veder quel che non veggono, cioè il vostro bel volto: o ricordo importuno, perché tanto m'incendi? O lettere messaggere d'uno spirito inumano, perché siete congiurate a' miei mali? Dovrei pur accorgermi che la penna non va diversa dalla lingua del mio Signore e ch'egli, e parlando e scrivendo, mente per farmi al mondo miserabil esempio di doglia⁵⁵.

Non a caso qui ritorna il tema letterario e teatrale della lettera, in una sorta di *mise en abîme* del meccanismo stesso della comunicazione teatrale e della sua critica, come finzione.

Queste citazioni mi sembrano importanti, perché in queste parole, facendo ricorso ai suoi stessi strumenti, viene compiuta la critica del linguaggio dell'artificio. Sono momenti importanti, come tutti quelli in cui il teatro prende coscienza della propria natura.

In questo modo Isabella ritrova nei meccanismi della letteratura (in quanto artificiale e basati sulla finzione) la sua esperienza della scena e del teatro,

⁵⁴ *Ivi*, pp. 174-175.

⁵⁵ *Ivi*, p. 195.

come dichiara nel sonetto poemiale delle *Rime*, che forse può valer la pena di rileggere:

S'alcun sia mai che i versi miei negletti
legga, non creda a questi finti ardori;
ché, ne le scene immaginari amori
usa a trattar con non leali affetti,

con bugiardi non men con finti detti
de le Muse spiegai gli alti furori,
talor piangendo i falsi miei dolori,
talor cantando i falsi miei dilette.

E come ne' teatri or donna ed ora
uom fei, rappresentando in vario stile
quanto volle insegnar Natura e Arte,

così la stella mia seguendo ancora
di fugitiva età nel verde aprile,
vergai con vario stil ben mille carte.

Il dato “documentario” (Isabella recitava sia parti femminili sia parti maschili), dà un significato particolare alla pratica del petrarchismo femminile cinquecentesco (che ben presenta esempi di “travestimento” sessuale: penso, da un lato, il “travestimento” maschile della napoletana Laura Terracina, dall'altro a quello femminile di Stefano Colonna, che addirittura si fingeva Laura che rispondeva a Petrarca). Ma il sonetto svela il gioco del teatro e quello letterario (lo stesso delle *Lettere*), ma senza l'arguzia mariniana (in questo molto vicino, piuttosto, a Chiabrera), senza l'ambiguità delle *Lettere*.

Il gioco ossimorico, al contrario, può essere l'espressione del disagio della perdita di una identità:

Se ognuno per natura fugge la morte, com'esser può ch'io contra l'istinto di natura segua continuamente voi che la mia morte siete? E, se ognuno ama il suo simile, com'esser può ch'io ami voi che tutto siete contrario alle mie voglie? Dunque, perché i' sia essemplio di infelicità si confondono per me gli ordini di Natura? [...]

Non sono al parer mio cose più contrarie del mal e del bene, onde non si dovrebbero in un medesimo tempo e 'n un medesimo luogo insieme ritrovare: e pur in un tempo medesimo trovo esser voi solo la vera cagione del mio bene e del mio male [...].

L'esser e il non esser, secondo alcuni, star insieme non possono; il che io non affermo perché so ch'io son morta a i dilette e viva a i guai: ecco dunque ch'io son e non sono, e morta e viva⁵⁶.

Il *to be or not to be* di Isabella si risolve nella paradossalità delle metafore tutte organizzate secondo una disposizione ossimorica:

⁵⁶ *Ivi*, p. 180

Finalmente non sarà men vero che l'acqua spenga in fuoco, poiché l'acqua del mio continuo pianto non ha potuto spegner già mai piccola favilla del mio ardore il quale, quanto più misera piango, tanto più con meraviglia di me medesima cresce⁵⁷.

È vero che in questo modo la retorica dell'ossimoro viene confermata, ma al tempo stesso ne viene riconosciuta l'irragionevolezza, l'irrazionalità contro cui il personaggio non ha difesa.

L'unico spazio che si apre per questa difesa è quello consentito dal ricorso ad un altro repertorio di temi, quello legato, invece, alla saggezza, ad una sorta di stoicismo, anch'esso, come il rifarsi al tema del caso, della fortuna, della sorte umana che cambia:

E che non fu giamai 'l Verno così orrido e così aspro a cui non succedesse una Primavera lieta e ridente e che la Fortuna, o buona o cattiva, a tutti è incerta e che finalmente, per la sua volubilità dovrebbero tanto allegrarsi quelli che sono da lei oppressi quanto attristarsi quelli che sono dalla medesima sublimati⁵⁸.

Che non è soltanto ottimismo⁵⁹, ma che corrisponde bene al tentativo di dare una risposta allo stato d'incertezza (la metafora della Fortuna come "vetro che tanto è più fragile quanto più risplende")⁶⁰ tipico della cultura coeva e che riguarda un altro topos cinque-seicentesco, presente in un'altra lettera, "Del servire in corte"⁶¹: la corte, dove ci si fa volontariamente "schiavo con catene d'altro che di ferro"⁶²; occasione – con uno scarto linguistico non infrequente nella scrittura di Isabella – per una rappresentazione ironico-grottesca che ripercorre, rovesciandoli, i motivi rinascimentali della socialità alla Castiglione, la precettistica del comportamento alla monsignor Della Casa, rivisitandoli attraverso il disincanto tassiano, non senza far ricorso ad immagini piuttosto avvicinati agli umori polemici aretineschi:

disponetevi di fare stomaco di gallina, sonno di tasso e piè di cervo. Imparate a sopportare le ingiurie allegramente e ridendo con proposito di ringraziar chi ve le farà, risolvetevi di prometter a tutti quelli che ricorreranno a voi per favori di far buon officio col signore, bevendo subito l'onda di Lete, non mantenendo né promessa né giuramento e soprattutto fate una deliberazione gagliarda d'aver belle trasformazioni a vincer Teti, Proteo e Acheloo perché la bontà in corte il più delle volte nuoce. Non vi curate d'esser troppo buono. [...] Averete una lingua più arruotata nel male che pronta nel bene⁶³.

⁵⁷ *Ibidem*.

⁵⁸ *Lettere*, cit., c. 6 r.

⁵⁹ Come secondo F.R. d'Angelis, *La divina Isabella*, cit., p. 114.

⁶⁰ *Lettere*, cit., c. 70 r.

⁶¹ *Ivi*, cc. 70 r. - 72 r.

⁶² *Ibidem*. In *Rime* (cit., p. 77): nella corte "più fallace che altrove è la speranza".

⁶³ *Lettere*, cit., c. 70 r.

Non sarà allora secondario il tema dell'onore, presente già nella lettera iniziale (la donna sposata che vede minacciata la propria reputazione dalla "spasseggiare" che l'Innamorato fa sotto la sua finestra) e frequente nelle preoccupazioni e nelle perorazioni della Innamorata, insieme al timore della finzione: "[...] io conosco esser questo amore, che dite di portarmi, nemico della fama":

Se le domande fossero lecite, vi farei vedere che non sarei men pronta al concedere ed al donare di quel ch'io mi sia al dissuadere ed al riprendere; ma voi bramate esser soddisfatto secondo il dovere dell'onestà mia, ma secondo l'appetito del desideri vostro⁶⁴.

In questo modo, pur facendo ricorso alla retorica barocca in funzione difensiva ("E mentre mi pregate ch'io metta fine a i vostri sospiri, alle vostre lagrime ed alle vostre pene, m'avveggo che voi cercate d'impovertir Amore de' suoi tesori, perché gli amanti non sono tributarii d'altro ad Amore che di sospiri, di lagrime e di pene"), si delinea una morale antibarocca: la "fermezza nelle cose oneste", che si oppone non solo al poco riguardo dell'uomo nei confronti dell'onore della donna, ma anche alla prepotenza e all'inganno dell'uomo.

Si pensi al capitolo *Della volontà*, in cui l'uomo rivendica il diritto di amare più d'una donna⁶⁵ e – nella risposta della donna – al richiamo all'intelletto, "il quale può veramente intender tutte le cose ma, essendo legato da questi sensi, non può intender più d'una cosa in un medesimo tempo", e che culmina nell'idea dell'amore non come semplice appagamento della passione, ma come "unione":

Amore non cerca altro che unione; gli amanti non cercano altro che trasformarsi nella cosa amata: or qual unione e trasformazione trovar potassi amando molte? Oltre di ciò Amor è moto: come può mai muoversi alcuno in diversi luoghi in un tempo medesimo, se non per accidente? Se l'amante vive nell'amata e sempre di lei pensa e di lei parla, come si potrà far questo di più persone in un medesimo tempo?⁶⁶

Siamo di fronte, è evidente, a un tipico caso di questione accademica, che sfocia in una discussione su amore spirituale ed amore sensuale, fisico:

Amore è nome equivoco che significa varie cose e diverse. Ma venendo alla distinzione, bisognerebbe anche distinguer la bellezza e dire: la bellezza è di due sorti, di corpo e d'animo. Chi ama la bellezza del corpo e dell'animo, è impossibile che ami più d'una in un tempo medesimo; ma chi ama più la virtù, cioè l'animo, che 'l corpo, può amar più d'una in un tempo medesimo: e se voi intendeste così potrei quietarmi. Ma so ben io che voi non amate se non

⁶⁴ In Marotti-Romei, cit., p. 177.

⁶⁵ *Ivi*, p. 178.

⁶⁶ Nel capitolo *Dell'intelletto*, in *ivi*, p. 179.

quello che piace a quel vostro senso del vedere, e perciò non amate alcuna perfettamente⁶⁷.

Ma l'uso difensivo che la donna fa di queste argomentazioni (che appartengono alla topica del platonismo cinquecentesco), in una dimensione teatrale, drammatica, aggiunge, alla logica del "centone", qualcosa di più rispetto al piacere che il pubblico può ricavare dal ricorso al repertorio accademico. Repertorio tipico a cui appartiene anche il tema dell'Amore universale presente nei tre capitoli intitolati alla *Forza dell'Amore*⁶⁸, che appaiono, qui, come una ridefinizione in chiave barocca del dialogo tassiano *La Molza*. E, pur senza la pretesa di individuare in questo aspetto una soluzione ideologica reale⁶⁹, non deve sfuggire che, se l'esperienza della passione ha costituito il filo conduttore, specularmente, la ricerca della saggezza – all'insegna del tassiano "conviene che 'l vero amore sia vera quiete"⁷⁰ – può più semplicemente essere considerato un tema (sebbene comunque minoritario, rispetto a quello dello sconvolgimento amoroso) che non si perde mai nel labirinto delle *Lettere*.

Ed è tema presente nelle precedenti opere di Isabella (dalla *Mirtilla* alle *Egloghe delle Rime*), e che trova nelle *Lettere* una originale applicazione nella pragmatica declinazione dei topoi dell'"età dell'oro" e dell'"età del ferro"⁷¹:

Perché pensate voi che fosse tanto felice l'età dell'oro? Certo non per altro se non perch'ella era lontana dalla speranza e dal timore. Ma benché questo secolo sia di ferro, chi toglie a noi che nol facciamo dell'oro? Ognun per se stesso può farlo. Il viver fa l'età e non l'età il vivere⁷².

Che dalla fantasmagoria linguistica e concettuale degli exploits retorici del repertorio dell'attrice esca questa sorprendente dichiarazione di pragmatismo "borghese", è un argomento in più a favore della "saggezza" di Isabella. Ed è lo stesso pragmatismo, in fondo, che nella dedica delle *Lettere* Francesco assegnerà alla Natura, a proposito di un tema così come quello della continuità e della immortalità, che per il Barocco è strettamente contiguo a quello della Fama:

La Natura [...] quella nostra madre ottima e massima, vedendo di non poter perpetuare ciascun di noi stessi come quella che non ha altro fine che di perpetuarci in modo che non abbiam mai fine, procurò studiosamente per altro mezzo di conseguir il desiderio suo in quanto poteva, onde saviamente destò

⁶⁷ *Ivi*, p. 179.

⁶⁸ *Ivi*, pp. 171-174.

⁶⁹ Come ha fatto F.R. d'Angelis, *La divina Isabella*, cit., che ha cercato di rintracciare un sistema di pensiero attraverso l'opera di Isabella, con una operazione critica senz'altro ingenua – e con un certo indulgere al romanzesco –, ma che ha una sua utilità.

⁷⁰ T. Tasso, *La Molza*, in *Dialoghi (Il Messaggero, Il padre di famiglia, Il Malpiglio, La Cavalletta, La Molza)*, a cura di B. Basile, Milano, Mursia, 1991, p. 261.

⁷¹ Utile il rimando a H. Kamen, *Golden Age, Iron Age: A Conflict of Concepts in the Renaissance*, in "The Journal of Medieval and Renaissance Studies", Autumn 1974.

⁷² In *Lettere*, cit., c. 138 v.

in alcuno ardentissima voglia di figlioli, nipoti, e pronipoti, nella vita dei quali i Padri, gli Avi e i Proavi, benché morti, felicemente immortali vivono. Alcun altro, perché godesse del privilegio della vita dopo la vita, chiamò quelle a nobilissime arti, così di essa Natura imitatrici, che molte volte hanno ardire di gareggiar mirabilmente seco [...]: ma giudicando, anzi chiaramente conoscendo questa grande, e prudente madre, che fra tutte le cose atte a render l'huomo immortale, attissimo era il sapere, con la sua mirabil forza in sé a lui tanto comune, ch'egli è in lui desiderio innato⁷³.

Se le *Rime* vanno collocate nell'ambito della ricerca della sopravvivenza attraverso la fama, questa idea della sopravvivenza attraverso la generazione dei figli⁷⁴, assume, nelle parole di Francesco, il carattere di in una sorta di "progetto" comune che coinvolge Isabella, Francesco e in fondo anche Giovan Battista, che ne continuerà l'opera di conservazione della memoria di Isabella.

È questo il tema delle *Lettere* che, da un altro punto di vista, travalica il teatro e introduce la svolta fra le *Rime* (con la *Mirtilla*), da un lato e le *Lettere* e i *Fragmenti* dall'altro, svolta segnata dalla lettera *Ai benigni lettori* dei *Fragmenti* di Francesco: "Queste mie poche fatiche sono tutte amorose e d'onesto amore sempre ragionano [...]".

Francesco, se in questa dedicatoria, datata da Mantova 28 aprile 1616, invece di chiarire il problema dell'attribuzione dell'opera a Isabella, lo complica definitivamente, è invece molto più esplicito nel dichiarare il legame con la scena dei pezzi raccolti nei *Fragmenti*, che nell'indice sono definiti "contrasti scenici"⁷⁵.

La forma dialogica costituisce la differenza più importante rispetto alle *Lettere*: qui non c'è più il dubbio se assegnare anche il ruolo maschile ad Isabella; è il dialogo fra Francesco e Isabella, proponendo ancora una serie di situazioni tipiche ad essere messo in scena sulla pagina ed è proprio questo a suggerire il probabile ruolo di Francesco come co-autore⁷⁶. Ruolo che sembra quasi volutamente esplicitato nell'*Amoroso contrasto fra le Armi e le Lettere*, fra Corinna ed Alessandro⁷⁷. Il "contrasto" fra l'uomo d'armi (Francesco/Spavento) e la donna che difende le lettere, riprendendo una in parte topica, ma in parte decisiva in ambito seicentesco (si pensi a Tassoni⁷⁸), discussione, si conclude con una dichiarazione di pareggio:

⁷³ *Ivi*, p. non numerata.

⁷⁴ Un po' semplicisticamente la d'Angelis (*La divina Isabella*, cit., pp. 74-78) conclude che i libri come i figli garantiscono la continuità della vita, senza pensare che questo testo è di Francesco.

⁷⁵ Al di là di questo aspetto, è difficile individuare l'origine e le eventuali fonti dei nomi dei personaggi di questi "contrasti" (che nell'indice onomastico sono definiti "amorosi": determinando così una oscillazione fra la forma e il contenuto): ma è un lavoro che mi riprometto di fare.

⁷⁶ Cfr. C. Molinari, *La commedia dell'Arte*, Milano, Mondadori, 1985, p. 120.

⁷⁷ I. Andreini, *Fragmenti d'alcune scritture [...] raccolti da Francesco Andreini*, Torino, Eredi Gio. Domenico Farino, 1621, pp. 34-40.

⁷⁸ A. Tassoni, *Scritti inediti*, a cura di P. Puliatti, Modena, Aedes muratoriana, 1975, pp. 83-113.

[Alessandro:] Signora Corinna io non voglio far torto, né all'una, né all'altra honoratissima professione, la quale (come dianzi dissi) hanno l'una dell'altra bisogno, non potendosi l'una senza l'altra mantenere, et perché la nostra questione rimane del pari, mi contento d'amarvi, accioché del pari vadano gli amori nostri, et che pari siano i piaceri, i dilette e gli amorosi contenti. [...] La vostra bellezza, la vostra grazia, et il vostro alto sapere hanno forza di farmi vostro senz'altri patti⁷⁹.

Dove l'omaggio finale alla bellezza e al "sapere" di Isabella, suggella la trasformazione del "capitano" Francesco e della "dotta" Isabella in quella dei due "Innamorati".

La pubblicazione dei *Fragments*, più che concludere la vicenda editoriale delle opere di Isabella, sintetizza quella che era stata la preoccupazione degli attori della sua generazione e che sarà la vera eredità lasciata a Giovan Battista, che la assumerà completamente: quella di far accettare il teatro, rivendicandone la completa moralità (per fortuna, naturalmente, il drammaturgo Giovan Battista non sarà così coerente con questo programma; e c'è da pensare che proprio questa rivendicazione sia lo scudo dietro il quale nasconderà tante realtà trasgressive delle sue opere...).

Un po' provocatoriamente la mia proposta è di inserire le opere autoapologetiche dei comici non nel capitolo dei testi di riflessione teorica, ma fra i trattati sulla dissimulazione...

Per concludere: Isabella "postuma"

È in questa prospettiva che vorrei concludere, offrendo una immagine di Isabella, non più attraverso la sua opera drammaturgica, ma ormai fuori di essa. E non mi riferisco né alle pagine di Bartoli, né a quelle di Maurice Sand, né di Rasi, né al romanzo di Pandolfi, ma a un altro testo seicentesco – credo poco noto – di Luca Assarino, compreso nei *Raguagli di Cipro: Professando Mad[onna] Laura ed Isabella Andreini immacolatissima honestà si motteggiano in una festa, e querelandosi poi l'una dell'altra nel Senato, Madonna Laura perde la lite* (è il XII)⁸⁰.

Laura e Isabella partecipano ai festeggiamenti per le nozze, "tanto sospirate" di Panfilo e Fiammetta. Laura arriva per prima e trova posto a sedere "nel più folto dell'adunanza" e Isabella si va a sedere davanti a lei, dandole le spalle, togliendole così "non solamente [...] la precedenza del luogo, ma la vista della festa". Per questo "affronto" della "ardita comica" Petrarca si rode "tutto per rabbia" e non dà "in qualche scandescenza" solo perché nel frattempo Laura, "con una furia francese" ha preso l'Andreini "per lo manto" e l'ha fat-

⁷⁹ *Ivi*, p. 40.

⁸⁰ L. Assarino, *Raguagli di Cipro*, Bologna, Monti e Zenero, 1642, pp. 69-76. Su questo romanziere, genovese di fatto, ma nato a Potosi, in Bolivia, e morto a Torino (1602-1672) cfr. la voce curata da A.A. Rosa in *Dizionario Biografico degli Italiani*, vol. IV, Istituto dell'Enciclopedia Italiana, 1962 e I. Da Col, *Un romanzo del Seicento. "La Stratonica" di Luca Assarino*, Firenze, Olschki, 1981. Della *Stratonica* si veda ora l'edizione curata da R. Colombi, Lecce, Pensa MultiMedia, 2003.

ta voltare verso di sé, coprendola di rimproveri e di contumelie e dando vita ad una botta e risposta che richiama l'attenzione di tutti i circostanti. Laura è completamente stravolta ed alterata per l'ira e rimane "più tosto soverchiata che no" da Isabella più "pronta di lingua" di lei. Finita la festa, Laura si consiglia con Petrarca e decide di rivolgersi al Senato (di Cipro!) per lamentare "che una sfacciata comica ch'era andata mendicando il pane per lo mondo a prezzo di mille indegne oscenità di" l'avesse umiliata in quel modo. E chiede che Isabella venga punita. Il Senato accoglie la richiesta ed ordina al Magistrato della pudicizia di infliggerle una punizione esemplare. Le due donne compaiono così davanti al tribunale. È Petrarca a perorare la causa di Laura, mentre Isabella, rifiutando l'aiuto dei molti avvocati che si sono offerti di difenderla, "volendo non sentire obligatione della propria difesa ad altri che al suo vivacissimo ingegno", pronuncia essa stessa la propria difesa, che Assarino riporta per intero.

Prima risponde a Petrarca "affluente dicitore" e "sagacissimo poeta", "così avvezzo a destar gli affetti co 'l colorire le fintioni". Poi rovescia l'accusa: la colpevole è Laura che "di rea" si è fatta "attrice" (è un gioco di parole basato su un tecnicismo giuridico). Laura, infatti, non ha nessun motivo per considerarsi superiore a lei. Petrarca ha ritenuto che Laura le sia superiore per "l'esser nata di nobile sangue, e l'aver avuto in sorte una fama d'una bellezza non ordinaria". Ma, se nobile Laura è nata "io me stessa ho fatta nobile" – dice Isabella – e per questo "la mia nobiltà è tanto più chiara e più pregiata della sua, quanto che quella viene a lei dal sangue e questa viene a me dalla virtù [...]: ella per ottenerla non ha avuto un minimo merito, io con le mie gloriose attioni l'ho molto bene meritata".

Poi si confronta sul tema della bellezza. Il metro di misura è la capacità di fare innamorare: "credo che i raggi delle sue pupille, l'ostro delle guance e l'oro dei suoi crini abbiano persuaso l'anime di molti amanti ad amar la sua presenza; ma forse e senza forse ho fatto sospirare io più nationi ch'ella individui, ho trionfato di più principi ch'ella non ha contato vassalli".

Quindi sul tema della fama. Quella di Laura è dovuta un "eloquentissimo poeta", Isabella ha avuto "per tromba del *suo* nome la *sua* propria virtù".

Ed è proprio sul tema della virtù che Isabella porta l'ultimo colpo:

Laura, sequestrata dal commercio degli uomini in un villaggio di Francia, ha dato ogni sospetto d'aver perduta l'onestà ed io in mezzo alle più frequenti conversazioni di tutta Europa ho tenuto da me lontano ogni indizio di lascivia. Ella, in casa sua, sotto la custodia di suo padre, a' prieghi d'un solo amante, non so se abbia conservata la pudicizia; io tra le delizie delle maggiori Corti, tra le frequenze di mille innamorati, tra la libertà delle scene, tra le occasioni delle compagnie e tra le licenze de' viaggi, ho mantenuto illeso il fiore della mia candidezza. E si crede questa superbetta che perché il Mondo non ha quattro persone che risappiano l'intrinseco de' suoi costumi, le sia lecito di menomar le condizioni di una povera virtuosa?

Isabella è assolta all'unanimità e Laura è diffidata dal giudicare in futuro qualunque donna, perché "si ricordi che le ricchezze, la nobiltà sono monete

che appresso i Gei non vagliono un frullo”.

Assarino, nato nel 1602, non vide mai Isabella recitare: la sua non può essere quindi la testimonianza di uno spettatore e infatti questo testo non ci dice nulla di Isabella attrice. È invece la testimonianza evidente di un lettore delle tante edizioni delle sue opere che vennero pubblicate ancora, in numerose edizioni, lungo tutto il XVII secolo, che perpetuarono la fama teatrale dell'attrice. Ed è anche testimonianza del fatto che il “progetto” culturale della “savvia” Isabella era un progetto funzionante, che aveva dato i suoi risultati.

Gran parte delle opere di Assarino o appartengono al genere delle raccolte di lettere fittizie o ne comprendono in numero non trascurabile. Dalle citazioni che ho fatto si capisce come egli abbia anche reso più disinvolto, più plebeo lo stile. E si capisce anche che, sebbene autore di un certo successo (il suo romanzo più famoso, *La Stratonica*, ebbe molte edizioni), non è un grande scrittore.

Il pregio di questa pagina è tutto nell'idea, nell'abile messinscena in due tempi: la sfida durante la cerimonia nuziale e il tribunale; nel rovesciamento dei valori convenzionali e nel meccanismo della specularità su cui si basa l'orazione di Isabella, che finisce per radicalizzare in senso non più autoapologetico, ma decisamente polemico quelle che erano state le suppliche e le difese dei comici.

Questa presa di posizione a favore dell'attrice-mito viene da un intellettuale inquieto, al servizio di ricchi aristocratici, dedito probabilmente all'attività di spionaggio in favore del Granduca di Savoia. Il cui destino, cioè, tende ad avvicinarsi alla irregolarità ed alla precarietà dei comici, coi quali condivide anche la necessità di affidarsi al mercato culturale. La difesa “democratica” della virtù contro il sangue, che mette in bocca ad Isabella, è dunque anche difesa di se stesso. Ed anche su questo terreno avviene l'avvicinamento dei letterati e degli attori.

Gerardo Guccini

GLI ANDREINI E NOI

Note intorno alla *Pazzia d'Isabella. Vita e morte di comici Gelosi*

Prima di cominciare

Le conquiste dell'innovazione teatrale, sedimentandosi da mezzo secolo a questa parte, hanno caratterizzato il profilo culturale dell'attore italiano conferendogli un'autonomia drammaturgica, che si esplica tanto in spettacoli che in testi originali. Le cause di questa situazione sono certamente molteplici e, in modo più o meno diretto, si connettono alla svolta epocale degli anni Sessanta. Allorché i modelli del teatro di rappresentazione a base testuale sono entrati in crisi e la mediazione registica fra il dramma e lo spettacolo è stata soppiantata – beninteso, in quanto emergenza innovativa, non certo come pratica – dalle diversificate linee di ricerca che partivano dai fattori costitutivi, materiali, dell'esperienza scenica, gli attori si sono trovati in prima linea nel compito di inventare nuovamente i rapporti fra la parola e l'atto scenico, fra la situazione realizzata e le dinamiche della sua realizzazione. Come si sa, gli anni Sessanta hanno stabilmente modificato la nozione di 'rappresentazione' facendo cadere le distinzioni categoriche fra il *rappresentato* (personaggio oppure identità puramente performativa) e il *rappresentante*; non è quindi un caso che proprio due attori, fra loro diversissimi e pressoché incompatibili, come Carmelo Bene e Dario Fo, siano stati fra gli esiti più convincenti e duraturi di quel generale rivolgimento delle pratiche sceniche. Nei loro lavori teatrali, e specie in quelli che s'impennano all'azione solitaria del performer, la parola agita dilata un'identità personale che 'parla' attraverso lo spettacolo, rinverdendo l'antica vocazione dei comici dell'Arte a porsi come interlocutori unici dello spettatore.

Non è stato però soltanto l'esempio di queste soluzioni virtuosistiche e connotate dall'utilizzo geniale di tutti i mezzi espressivi a disposizione dell'attore, che ha sollecitato e preparato nel tempo l'attuale proliferazione di attori/autori; fenomeno che corrisponde, piuttosto, a un movimento molteplice e strisciante, tanto più tenace quanto più radicato all'interno di strutture operative e modelli culturali in continua trasformazione. Vediamo di precisarne cause e radici.

Dapprima, gli attori d'innovazione hanno ricavato la capacità di determinare autonomamente la parte partecipando alle pratiche laboratoriali, alle dinamiche creative dei gruppi, alla dilatazione dei processi di formazione e alla lezione dei Maestri degli anni Sessanta, che, incarnando ciascuno una conoscenza globale del teatro, hanno sfrangiato il panorama in una molteplicità di prototipi ricchi di indicazioni tecniche e culturali. Poi, a partire dagli anni Ottanta, s'inserisce, con funzione di pungolo espressivo, l'idea che la composizione spettacolare non sia né l'applicazione d'un sistema, né un con-

testo in cui verificare o scoprire i principi generali del teatro, né un mezzo di pura attuazione, ma l'oggetto d'una creatività ulteriore, varia, elastica, permeabile e assolutamente determinante ai fini dell'efficacia scenica e dell'intesa emozionale fra scena e platea. Fare insieme uno spettacolo equivale, allora, a sperimentare collettivamente il suo movimento genetico, il che comporta una lievitazione simultanea di competenze diversificate: registiche, drammaturgiche, scenografiche, costumistiche e musicali. Gli attori che hanno svolto questo genere di esperienze con artisti e formazioni guida (come Leo de Berardinis, Carlo Cecchi, Antonio Neiwiller, Alfonso Santagata, Thierry Salmon, Laboratorio Teatro Settimo, il Teatro delle Albe, César Brie, Danio Manfredini...) hanno poi spesso ripreso, anche isolatamente o agendo in altri contesti, a determinare autonomamente l'evento scenico, avendo, per l'appunto, imparato che il processo compositivo alimenta e conforma da sé le competenze che gli sono necessarie, e che lo spettacolo può non essere la realizzazione di un progetto definito a priori, e che, anzi, nei casi in cui corrisponde alle necessità della ricerca individuale, non lo è mai.

Dopo gli anni dell'avvento e dell'ascesa, e quelli del radicamento di massa nel sociale, la "terza fase" (1985-2000)¹ del nostro teatro d'innovazione appare caratterizzata dall'assunzione dei processi formativi da parte di quelli compositivi, che, assumendo posizioni/guida, hanno determinato di fatto, a partire dai cruciali anni Ottanta, una transizione delle pratiche teatrali dai valori propri del "laboratorio", contesto di sperimentazione e studio dei principi performativi, a quelli della "bottega", intensa nel senso alto, rinascimentale, di ambiente artistico dove lavorando all'opera con coscienza artigianale dei procedimenti si acquisisce altresì nozione della propria identità creativa.

Non è detto che la diffusa compenetrazione di funzioni performative e creative sia un'acquisizione permanente. Può darsi che la restrizione degli spazi economici, il cambio di mentalità e l'invasione delle istituzioni forti, la dissolvano in breve. Può darsi, invece, che queste stesse ragioni rinfocolino per reazione l'esigenza d'una teatralità essenziale e autosufficiente. Per il momento, conviene familiarizzarsi con il funzionamento e gli effetti della ritrovata unità di attore e autore, riconoscendo che sotto l'apparente normalità della recitazione scenica, agisce, in moltissimi casi, una sedimentata e consapevole cultura del processo che ha risarcito le lacerazioni prodotte dalle "esercitazioni di stile fini a se stesse"², restaurando, a partire dall'autodeterminazione dell'attore, l'insieme delle funzioni drammatico/teatrali: la storia, i personaggi, i modi dell'oralità espressiva.

È sull'assunzione del teatro da parte dell'attore – assunzione ormai vissuta come naturale e, per certi versi, persino funzionale all'esigenza d'una produt-

¹ Introduce la nozione di "terza fase" Marco De Marinis, *Presentazione*, "Culture Teatrali", n. 2/3, primavera-autunno 2000, pp. 7-9.

² Cfr. M. Baliani, *Pensieri di un raccontatore di storie*, Genova, Comune di Genova, 1991, p. 87. Sul valore storiografico di questo testo, opera d'uno dei nostri più rappresentativi artisti teatrali, cfr. G. Guccini, *La storia dei fatti*, in G. Guccini-M. Marelli, *Stabat Mater. Viaggio alle fonti del 'teatro narrazione'*, Bologna, Le ariette – libri, 2004, pp. 13-52.

tività originale e rapida – che si reggono in modo predominante le programmazioni dei piccoli teatri, le micro-rassegne, i festival tematici e i progetti trasversali fra ricerca o celebrazione storica e spettacolo; fra i quali va qui ricordato, per ricongiungersi alla tematica del presente numero di “Culture Teatrali”, “L’arte dei Comici. Invenzioni e pratiche di un teatro multimediale” (Bologna, Teatro La Soffitta, 26 gennaio/16 maggio 2004), che ha per l’appunto trovato in Elena Bucci e Marco Sgrosso gli essenziali veicoli del ritorno alla scena di Isabella e Francesco Andreini.

Un teatro psichico

Il testo che viene qui edito di seguito al mio contributo, *La pazzia di Isabella. Vita e morte di comici Gelosi*, non sarebbe stato scritto se non avessi proposto ad Elena Bucci e Marco Sgrosso di realizzare, a partire dalle opere di Isabella e Francesco Andreini, uno spettacolo da far debuttare nell’ambito del progetto “L’arte dei Comici”; ma se non avessi conosciuto Elena e Marco e se non fossi stato certo della loro disponibilità e del loro interesse per l’argomento, l’idea di avviare la realizzazione d’uno spettacolo dedicato ai mitici Andreini non mi sarebbe nemmeno passata per la testa. Avrei trovato, infatti, quasi impossibile ricavare (o meglio, far ricavare) personaggi e situazioni drammatiche da un corpus documentario estremamente lacunoso, parziale e, per quanto riguarda le opere degli stessi Andreini, internamente animato da una progettualità psichica che persegue i suoi scopi coi mezzi della letteratura e del teatro, restandone però distinta e appartata, un po’ nella posizione dello stratega che dispone sulla mappa le forze in campo.

Cosa pensavano, esattamente, gli Andreini?

Se le loro opere letterarie sono anche e forse soprattutto strumenti di correzione del giudizio sociale intorno alla professione comica, possiamo considerare il movimento psichico che li dispone sullo scacchiere civile come l’epicentro di una vera e propria battaglia contro le gerarchie, i valori, gli usi del costume, contro tutto ciò che congiurava all’emarginazione dell’artista scenico.

In apparenza, gli Andreini celebrano le gerarchie, i valori, gli usi, ma il risultato dell’ossequio è stata – quanto meno, intorno a loro – una temporanea e relativa sospensione della condanna contro i comici di mestiere. Condanna iscritta in tutti i sistemi culturali dominanti, che vennero dunque incrinati dall’accorta condiscendenza degli stessi professionisti.

Come altri due comici della loro stessa generazione, i fratelli Drusiano e Tristano Martinelli – il padre della maschera di Arlecchino –, anche i coniugi Andreini scelsero, seppure in forme decisamente diverse, più letterarie che buffonesche, più strategiche che provocatorie, “la linea di una ‘legittima difesa’ assai aggressiva”³. Per loro non era possibile nobilitare il proprio mestiere

³ Cfr. S. Ferrone, *Il metodo compositivo della Commedia dell’Arte*, in A. Lattanzi-P.G. Maione (a cura di), *Commedia dell’Arte e spettacolo in musica tra Sei e Settecento*, Atti del Convegno,

vantando e rivivendo un passato glorioso che ancora non esisteva: le grandi compagnie comiche stavano vivendo la loro prima stagione e l'arte dei professionisti di primaria importanza confinava pericolosamente con gli intrattenimenti di piazza, che ne erano probabilmente stati una delle componenti originarie assieme alle "suggestioni del teatro veneto del primo Rinascimento" e alle "strutture comiche rielaborate dall'Umanesimo"⁴. Scelsero così di diventare essi stessi mitici, costruendo con le proprie mani quel passato storico consolatorio e importante, che, all'epoca, mancava alla giovane categoria degli attori di professione.

Rapportandosi al mondo culturale, gli Andreini non si difendono invocando la moralità e la ragion d'essere economica e morale del mestiere, come farà poi Niccolò Barbieri con la celebre *Supplica* (1634), per la semplice ragione che attaccano. Naturalmente i comici non avevano modo di condurre la benché minima sfida esplicita contro il potere regio, contro la chiesa, contro il mondo accademico; ma potevano neutralizzare la loro onnipotenza costruendo, all'interno del mestiere e utilizzando in ambito letterario la sua frammentaria testualità e le sue tecniche, delle pratiche culturali che gareggiassero ad armi pari con i modelli riconosciuti e ammirati dal consesso civile. Gli Andreini, dunque, stabiliscono un rapporto simbiotico fra l'immagine pubblica del Tasso e i comici⁵; coltivano un drammaturgia per generi che si confronta con quella letteraria pur affidandosi all'oralità dell'attore; praticano coi fatti e nelle opere l'etica dell'amor coniugale, che, nel loro teatro, avolge e giustifica l'espressione dell'amore sensuale (gli amanti pastori Corinto e Fillide erano infatti gli stessi coniugi Francesco e Isabella) e, soprattutto, sterilizza il concedersi dell'attrice al pubblico arrestando il desiderio suscitato alle soglie della "visione" suscitatrice. La letteratura, la cultura nelle sue varie forme, l'etica stessa vengono da loro sottoposte a coscienti manipolazioni, ora espressive ora puramente concettuali, ma comunque provviste di ampia risonanza, che innalzano la figura dell'attrice al vertice delle potenti gerarchie di valore che ne prevedevano invece l'affossamento. Ma perché questa incredibile scalata all'Olimpo fosse coronata da successo era necessario che l'esercizio poetico si consacrasse all'ammirazione pubblica dichiarando il suo substrato teatrale.

Anche scrivendo, Isabella è attrice, e lo è in modo evidente e dichiarato fin dal primo sonetto delle *Rime*, che capovolge il paradigma tassiano del poeta che sente, in quello dell'attore che finge. Dice, infatti, Torquato Tasso, nel sonetto che introduce raccolta della *Rime*: "Vere fûr queste gioie e questi ar-

Napoli, Centro di Musica Antica, 28-29 settembre 2001, Napoli, Editoriale Scientifica, 2003, p. 56.

⁴ Cfr. R. Tessari, *Commedia dell'Arte: la Maschera e l'Ombra*, Milano, Mursia, 1981, p. 46.

⁵ L'importante posizione occupata da Torquato Tasso nella strategia culturale di Isabella Andreini è stata evidenziata da Ferdinando Taviani: "Il senso della lunga azione di Isabella consistette, dunque, nel divenire, all'interno della cerchia degli attori, ciò che il Tasso era nella vasta cerchia della cultura e dell'arte, delle accademie e delle corti" (F. Taviani, *Bella d'Asia. Torquato Tasso, gli attori e l'immortalità*, in "Paragone/Letteratura", XXXV, 1984, p. 42).

dori / ond'io piansi e cantai con vario carne [...]»⁶
Specularmente opposte le affermazioni di Isabella:

S'alcun fia mai, che i versi miei negletti
Legga, non creda a questi finti ardori,
Che ne le scene immaginari amori
Usa a trattar con noi leali affetti,

Con bugiardi non men con finti detti
De le Muse spiegai gli alti furori,
Talor piangendo i falsi miei dolori,
Talor cantando i falsi miei diletti⁷.

Isabella non imitava pedissequamente i suoi modelli letterari – come dimostra l'opposta qualifica degli "ardori" poetici, qui "falsi" là "veri" –, mirando piuttosto a coltivare un'area culturale trasversale alla letteratura e al teatro, dove il contesto poetico veicolasse l'immagine dell'attrice e l'attrice incarnasse sensibilmente i "furori" ispirati dalle Muse. Nelle *Rime*, mestiere recitativo e poesia appaiono strettamente uniti: il primo imposta la lettura delle opere poetiche, frutto di finzione come quelle sceniche; mentre le opere poetiche trasfigurano culturalmente lo status della comica mercenaria, nella misura in cui assumono i suoi stessi valori rappresentativi. Come è stato osservato, non è che i comici del tardo cinquecento "tacciano completamente del loro lavoro di attori ma [...] ne parlano solo per quegli aspetti in cui esso è assimilabile al lavoro dell'oratore e, soprattutto, del letterato [...], mentre passano sotto silenzio proprio ciò che il loro mestiere aveva di teatralmente specifico e diverso rispetto a tutti gli altri"⁸. Il silenzio sulla specificità teatrale del mestiere non implicava, però, la sua disattivazione, ché, anzi, proprio nei testi letterari, i comici dispiegarono le loro tecniche compositive, sfruttando l'impatto comunicativo degli apparati, strutturando contenitori formali che compensassero la frammentarietà degli scritti utilizzati in scena, combinando in opere di drammaturgia consuntiva materiali generici e intrecci. I comici, in altri termini, non praticarono la letteratura per affiancare alla propria identità di attore un doppio letterario e nobilitante, ma per dimostrare che proprio in quanto artisti della scena erano *anche* letterati e che, sulla base delle loro composite conoscenze, in parte umanistiche, in parte buffonesche e in parte legate alla nuova arte del teatro, potevano formulare giudizi e prendere la parola sui fatti della cultura. Se Isabella inquadra il suo essere at-

⁶ *Opere di Torquato Tasso*, a cura di B. Tommasi Sozzi, Torino, Unione Tipografico-Editrice Torinese, 1974³, vol. II, p. 693.

⁷ I. Andreini, *Rime*, Milano, G. Bordone & P. Locarni compagni, 1601, p. 1. Sul programma poetico enunciato dal sonetto cfr. R. Tessari, *O Diva, o "Étable à tous chevaux". L'ultimo viaggio di Isabella Andreini*, in *Viaggi teatrali dall'Italia a Parigi fra Cinque e Seicento*. Atti del convegno internazionale di Torino (6-8 aprile 1987), Torino, Costa & Nolan, 1989, pp. 128-142.

⁸ M. De Marinis, *La recitazione nella Commedia dell'Arte: appunti per un'indagine iconografica*, in Id., *Capire il teatro. Lineamenti per una nuova teatrologia*, Firenze, La casa Usher, 1988, p. 135.

trice nell'aulica cornice delle *Rime*, capovolgendo il paradigma tassiano che, pure, prende a modello, Francesco, nelle *Bravure del Capitano Spavento* (1606), narra la nascita mitica di Torquato Tasso ipotizzando una tumultuosa fusione fra le arti, che ricorda le spurie origini del comico di mestiere⁹.

I percorsi letterari di Isabella e Francesco si svolgono seguendo diversi modelli e tematiche, ma convergono nell'attestare il rapporto di feconda interazione fra esperienza comica e invenzione poetica.

Il *teatro psichico* degli Andreini, mobilitando congiuntamente le risorse della scena e quelle della letteratura, i rapporti personali e le risorse dei diversi media (la musica, la declamazione poetica, il libro, e anche la pittura)¹⁰, riuscì dunque a trasformare la transitoria notorietà offerta dai teatri in una fama d'impronta umanistica, che s'integrava all'esercizio del mestiere fornendogli, da un lato, strutture retoriche per affermarsi a fronte della cultura ufficiale, dall'altro, un passato mitico da ricordare e in cui riconoscersi.

Isabella e Francesco, ancor più che scalare i vertici della propria categoria, ne corressero le funzioni modificando i rapporti con il sistema civile. Ma di questa trasformazione non resta che l'aureo risultato: i segni della fama e, intorno ad essi, pochissime informazioni. Non sappiamo quasi nulla dei loro spettacoli e del loro modo di essere in scena "innamorati", "pastori" o altri personaggi; i titoli certi del loro repertorio si possono contare sulle dita di una mano: l'*Aminta* del Tasso, la *Mirtilla*, la *Pazzia d'Isabella*... Mentre delle tante tragedie, commedie, tragicommedie e pastorali che, secondo la testimonianza di Francesco Andreini, vennero inventate dai Gelosi¹¹, probabilmente, sotto la guida d'Isabella, non restano che le irriconoscibili sedimentazioni forse lasciate nei canovacci composti ed editi da Flaminio Scala. Erano generi fondamentalmente orali: dialoghi e monologhi che sono andati dispersi insieme ai loro interpreti, e che, anzi, non erano più rappresentabili nemmeno in presenza di questi se soltanto mancava la drammaturgia in atto d'Isabella; cosa che, per quanto non certa, possiamo dedurre dal repentino scioglimento dei Gelosi a seguito della sua morte.

Il pensiero degli Andreini piega l'assunzione dei principi culturali vigenti alla vitale necessità di spiazzarli a proprio vantaggio. Consultando i loro proemi, le loro dedicatorie e le loro poesie, abbiamo l'impressione di interrogare maschere d'ombra dietro le quali s'intravedono visi animati da una volontà d'esistere straordinariamente energica. Gli stessi che, con tutta probabilità, percepì anche Vito Pandolfi, il quale, imbarcatosi nell'impresa di scrivere un

⁹ Durante una visita ad Atene, il Capitano Spavento viene assalito da torme di grammatici, filosofi, matematici, giuristi, astrologi e professori di musica, e, messo alle strette, li respinge con la spada facendoli ritirare "sotto i portici cotanto famosi d'Atene". A questo punto, i sapienti gli chiedono di avere "la vita in dono": "Io allora tutto cortese e mite, gliela diedi, con patto però che tutti uniti insieme cavassero dal loro sapere una quinta essenza, e formassero un poeta [...]; il che fu fatto, e fecero poeta Torquato Tasso" (F. Andreini, *Le bravure del Capitano Spavento*, a cura di R. Tessari, Pisa, Giardini, 1987, p. 213).

¹⁰ Si veda in questo stesso volume l'esautiva analisi di Mazzoni intorno alla raffigurazione degli Andreini – Francesco, Giovan Battista e Isabella – nella lunetta del Poccetti, S. Mazzoni, *La vita di Isabella*, pp. 85-105 e, in particolare, pp.87-92.

¹¹ Cfr. F. Andreini, *La bravure del Capitano Spavento*, cit., p. 7.

romanzo su Isabella, scartò, data l'inquietante povertà dei dati, la possibilità di trattare la sua biografia, e si concentrò su un episodio, nemmeno certo, riportato dagli *Avisi di Roma* del 28 luglio 1582¹².

Il duca Guglielmo Gonzaga, essendosi divertito moltissimo ad uno spettacolo inscenato dai Gelosi dove "tutti i recitanti erano gobbi", avrebbe chiesto chi ne fosse l'autore e avuto per risposta che autori dello spettacolo ben tre attori ("il Zani [...], il Magnifico [...], et Gratiano"), si sarebbe ritenuto ingannato. La sua reazione fu una spropositata condanna a morte per impiccagione, poi convertita, vuoi per un soprassalto di umanità vuoi per la pressione delle dame, in un lugubre scherzo: i comici vennero, sì, appesi, ma a corde marce che cedettero immediatamente lasciandoli ammaccati e vivi. Pandolfi immagina che Isabella, pur non essendo riuscita ad addolcire i propositi del deforme sovrano (anche il duca era gobbo), abbia convinto ad agire a favore dei Gelosi suo figlio – il principe Vincenzo – e che quindi, toccata da questa esperienza ai limiti del trasporto amoroso, sia tornata con mutato spirito alla pratica della scena. Nel finale del romanzo, Isabella rivela la trasformazione che si è operata in lei recitando la *Pazzia* con stato d'animo tempestoso e, pure, freddamente controllato (prima di entrare in scena "all'esterno niente trapela"):

Francesco riconosce in lei quella che sarà la madre e la sposa esemplare. Il Principe Vincenzo, che da una finestra del palazzo la ascolta, è certo che avrà in lei una protetta fedele e rispettosa. Ma entrambi sanno che ha mutato volto, che lo smarrimento, l'angoscia, la coscienza stessa si sono impadronite della sua vita e la scrollano come un alberello che appena incominciava ad allargare i suoi rami, sorpreso da una violenta bufera¹³.

Il romanzo di Pandolfi si risolve, dunque, nell'invenzione d'un mito di fondazione, che spiega l'ascesa dell'attrice connettendo le aeree traiettorie della fama alle esperienze del vivere.

Parlando degli Andreini, lo storico può facilmente cedere alla tentazione di farsi romanziera, e ciò per affermare quanto, proprio come storico, riesce intuitivamente a cogliere ma non ha quasi modo di narrare. Impossibile, nel loro caso, risalire dalle lettere conservate – quasi sempre rivolte a personaggi illustri – all'oralità e ai comportamenti quotidiani dei protagonisti. Né i documenti sulle loro vite (come s'accorse Pandolfi) delineano trame narrative, in quanto che non forniscono *mai* un'immagine di Isabella prima del successo, né illustrano i passi fatti per raggiungerlo. Nelle vicende accertate della coppia, non ci sono insomma punti di partenza, né obiettivi, né prove supe-

¹² Cfr. V. Pandolfi, *Premessa*, in Id., *Isabella comica gelosa ovvero Storia di avventure e di maschere*, Roma, Edizioni Moderne, 1960, pp. non numerate. A partire dall'episodio riportato dagli *Avisi di Roma*, Pandolfi ricavò anche un dramma – *Isabella comica gelosa* –, rappresentato dapprima con la regia dell'autore (San Gimignano, agosto 1959) e, poi, da questi insieme a Franco Enriquez (Vicenza, 1971). L'emerografia di entrambi gli spettacoli è in A. Mancini (a cura di), *Vito Pandolfi. I percorsi del teatro popolare*, Bologna, Nuova Alpha Editoriale, 1990, pp. 288-289.

¹³ V. Pandolfi, *Isabella comica gelosa ovvero Storia di avventure e di maschere*, cit., p. 359.

rate per raggiungerli: niente di quanto può costituire la struttura d'una storia. Tutto, invece, appare congelato dalla fama, i cui richiami risuonano già potenti in uno dei primi documenti sull'arte di Isabella Andreini. L'attrice aveva appena ventitré anni quando l'abate Tommaso Garzoni da Bagnacavallo le riservò, nella *Piazza universale di tutte le professioni*, il posto d'onore fra le attrici; la chiusa del breve elogio sembra racchiudere e delineare per tempo il duro programma esistenziale della "diva":

mentre il mondo durerà, mentre staranno i secoli, mentre avranno vita gli ordini ed i tempi, ogni voce, ogni lingua, ogni grido risuonerà il celebre nome di Isabella¹⁴.

Per individuare gli sviluppi e i contrasti in questa vita uniformemente illuminata dalla Fama, occorrerebbe muoversi fra gli indizi documentari, evadendo, cioè, dai messaggi esplicitamente forniti dai testi letterari, che risultano, il più delle volte, prodotti o suggestionati dalla strategia culturale degli Andreini. Considerato in quanto campo indiziario d'una realtà teatrale che vi s'imprime senza venirne narrata, il testo di Garzoni fornisce, ad esempio, la chiave per penetrare e chiarire la storica rivalità fra Isabella e Vittoria Piissimi. Mentre l'elogio della prima, si limita a magnificare i pregi della "virtù" e della "bellezza" senza descrivere per nulla il loro manifestarsi scenico; quello della seconda elenca con trasporto fin le minime componenti dell'azione teatrale: "maga d'amore", "dolce sirena", Vittoria ha "i gesti proporzionati, i modi armonici e concordi, gli atti maestrevoli e grati, le parole affabili e dolci, i sospiri ladri e accorti, i risi saporiti e soavi, il portamento altiero e generoso" e, sopra tutto, riassumendo queste varie doti personali in un atto di virtuosismo teatrale, "fa metamorfosi di se stessa in scena"¹⁵. La diversa qualità delle impressioni suscitate dalle due attrici – quasi senza referenti sensibili, le une; avvinte ai piaceri dell'udito e della vista, le altre –, inquadra i registri recitativi successivamente acquisiti da Isabella Andreini nel contesto della rivalità con Vittoria Piissimi. Se Isabella formalizzò il tipo di una pazzia metateatrale in cui, sfoggiando linguaggi diversi e imitando gli altri comici della compagnia, faceva – come già la Piissimi – "metamorfosi di se stessa in scena", lo si deve forse al fatto che, in lei, agiva la volontà di acquisire zone di eccellenza detenute dalla rivale.

La vita in comune dei comici è fatta di conflitti, di mediazioni, di arretramenti e di avanzamenti, che il teatro rappresenta traslandoli in azioni sceniche¹⁶. La storia dei Gelosi fu anch'essa intessuta di tensioni e attriti. Oltre a

¹⁴ T. Garzoni, *La Piazza universale di tutte le professioni del mondo, nobile e ignobili*, Venezia, Zilietti, 1584, cit. in F. Taviani-M. Schino, *Il segreto della Commedia dell'Arte. La memoria delle compagnie italiane del XVI, XVII e XVIII secolo*, Firenze, La casa Usher, 1982, p. 121.

¹⁵ *Ivi*, pp. 21-22. Sulla rivalità fra le due attrici vedi anche F.R. d'Angelis, *La divina Isabella. Vita straordinaria di una donna del Cinquecento*, Firenze, Sansoni, 1991.

¹⁶ Riporto al proposito l'opinione di Siro Ferrone: "il testo potrebbe essere – dico potrebbe perché può anche non essere questo – la trascrizione consuntiva dello stato dei rapporti all'interno del gruppo" (S. Ferrone, *Introduzione. Come nasce un copione*, in L. Rustichelli (a

Vittoria Piissimi, individuiamo altri due comici, che, nella graduale presa di potere di Isabella, poterono eventualmente esercitare il ruolo di antagonisti o predecessori. C'è il buffone Simone da Bologna, che, nel contesto d'una compagnia sempre più dominata dalle parti serie, inscenò la propria morte simbolica¹⁷. C'è l'influente Rinaldo Petignoni, detto Fortunio. Comico quasi mai ricordato, e che, però, ricopre un posizione assai significativa nella storia della Commedia dell'Arte: fu, infatti, il primo Innamorato ad abbinare strutturalmente all'esercizio del proprio ruolo le funzioni di drammaturgo di compagnia. Abbinamento già sperimentato, prevalentemente in funzione della propria parte, dalle attrici capocomiche della prima generazione (la romana Flaminia e Vincenza Armani, forse coadiuvata dall'Innamorato Adriano Valerini), e poi divenuto d'uso comune a partire da Flaminio Scala. Rinaldo Petignoni, scrive Tommaso Porcacchi, era abilissimo "nell'accomodar novi argomenti ed in sapergli ridurre alla scena tragica o comica con abiti, con fogge e con rappresentazioni nobili"¹⁸. Per di più, intorno al 1574 (pochi anni prima dell'entrata in compagnia d'Isabella), l'attore fu anche capocomico dei Gelosi¹⁹. È dunque probabile che, in questa triplice veste di Innamorato, Capocomico e drammaturgo, Petignoni abbia autorevolmente incrementato i generi orali della compagnia, prefigurando l'intreccio di competenze poi integralmente assunto da Isabella, ma, a seguito di quale successione di conflitti o concordi transizioni, non sapremmo dirlo. Queste vicende, ricavate da esili tracce indiziarie, una volta inquadrare fra i documenti espliciti, spariscono in un panorama biografico oscuro.

Nel caso degli Andreini, il progetto d'una trasposizione scenica è destinato a partire quasi senza appigli, a meno che il caso non intersechi le acquisizioni storiografiche con la presenza e la disponibilità di attori, che siano culturalmente e umanamente predisposti a riconoscere le battaglie psichiche della celebre coppia, e che possiedano, a sua somiglianza, un bagaglio tecnico fondato sull'intreccio di elementi discordanti: tragici e comici, codificati e imprevedibili, evanescenti e concreti. Non si tratta, evidentemente, di cercare affinità funzionali all'illusione scenica: caduta l'esigenza di rappresentare verosimilmente il personaggio mostrandone probabili *tranches de vie*, le correlazioni fra l'argomento e l'attore, si pongono, piuttosto, come germi, come depositi di materiali affini, come condizioni, insomma, del processo compositivo.

cura di), *Seminario sulla drammaturgia. Ferrone – Meldolesi – Marino – Martinelli – Molinari – Fo*, Purdue University, Bordighera Incorporated, 1998, p. 8).

¹⁷ Cfr. S. da Bologna, *Il Lacrimoso Lamento che fé Zan salcizza e Zan Cappella*, in F. Marotti-G. Romei, *La Commedia dell'Arte e la società barocca. La professione del teatro*, Roma, Bulzoni, 1991, pp. 43-51.

¹⁸ T. Porcacchi, *Le attioni di Arrigo terzo Re di Francia e di Polonia, in Venetia*, Giorgio Angelelli, 1574, A. Basquet, *Les Comédiens Italiens à la Cour de France sous Charles IX, Henry III, Henry IV et Louis XIII*, Paris, Plon, 1882, p. 61.

¹⁹ Cfr. A. D'Ancona, *Origini del Teatro italiano*, Torino, Loecher, 1891, vol. II, pp. 463-464.

Shakespeare e le maschere: un rito di passaggio

Elena e Marco si sono avvicinati al teatro dei comici seguendo nella duplice veste di allievi e compagni di percorso la traiettoria eccezionale e brutalmente sospesa di Leo de Berardinis, che aveva nuovamente intrecciato maschere e ricerca in uno spettacolo limpido e profondo: *Il ritorno di Scaramouche di Jean Baptiste Poquelin e Leòn de Berardin* (Teatro Mercadante, Napoli, 1994). Marco Sgrosso era Vongola, servitore di Pantalone (lo stesso Leo de Berardinis): un Arlecchino guappo dalla fosca parlata partenopea, che, quanto ai movimenti, fluttuava da fermo come un'anguilla chiusa in vasca. Elena era invece Morte: l'abito largo e nero; una parlata venata di varie inflessioni dialettali; movimenti spigolosi, animaleschi e a tratti rapaci. Indossava una maschera bianca dall'enorme naso adunco. Stefano Perocco di Meduna, allievo di Donato Sartori e autore di maschere per numerosi artisti e formazioni (fra cui il Tag Teatro, Peter Brook, Leo de Berardinis, Eugenio Allegri, Le Théâtre du Centaure), l'aveva fatta riferendosi, dietro indicazione dell'attrice, alla spettrale maschera che i dottori indossavano durante le pestilenze. Il becco veniva stipato con ovatta imbevuta di sostanze medicamentose che avrebbero dovuto impedire il propagarsi del male, di qui la sua lunghezza.

Ciò che avvicina Elena e Marco all'esperienza dei comici non è, però, l'essersi confrontati con gli strumenti e le tecniche del tipo fisso, ma l'averlo fatto assieme a Leo, nel quadro della sua ricerca e condividendo i suoi intenti, che percepivano come il teatro delle maschere presentasse, seppure in forme diverse, gli stessi elementi della ricerca novecentesca, costituendo, per l'artista moderno, una possibilità congeniale, e, al contempo, anche il suo doppio. Il titolo dello spettacolo sintetizzava una precisa visione dei rapporti fra il teatro attuale e quello storico dei comici. Il "ritorno" avveniva infatti nella persona degli attori, ed indicava, fuor di metafora, il ripresentarsi d'una cultura del passato, che fluiva nei pensieri e nelle azioni degli interpreti attuali, dando loro modo di rispecchiare nella tradizione dell'Arte il proprio vissuto teatrale, che si riconosce in quella come in un modello sconosciuto.

A partire da *Il ritorno di Scaramouche* l'equazione di teatro e di vita, che Leo aveva stabilita negli anni lontani delle cantine romane per restarvi poi sempre fedele, si venne ad arricchire d'un nuovo motivo di complessità che incuneava il corpus indipendente e analogo delle tradizioni dell'Arte nell'organico svolgersi delle "affinità elettive" fra questo inquieto maestro dello spettacolo e i suoi miti letterari e scenici (tantissimi, da Shakespeare a Totò). Vale la pena riportare la parte centrale dell'*Introduzione* premessa da Leo de Berardinis al *Ritorno di Scaramouche*:

Avendo sempre identificato il teatro con l'arte attorica e considerato il testo una delle sue tante componenti, era quasi naturale sentire la necessità di indagare quel mondo [dei comici dell'Arte] per prenderne ispirazione. Del resto, il mio modo di lavorare, il mio partire spesso da fonti extradrammatiche mi avvicina, con tutte le differenze che è facile supporre, a quel

mondo, e mi avvicina ad esso anche il fatto che, per tentare di essere un attore totale, ho affrontato pure testi veri e propri, cosa che anche i *comici dell'Arte* facevano. [...]

Questo lavoro mi ha dato l'occasione di prendere coscienza del fatto che, insieme a Shakespeare, la Commedia dell'Arte è un fondamento importante del mio teatro.

Il ritorno di Scaramouche è quindi il ritorno di una mentalità: l'autore-attore che scrive col corpo, con la voce, con la luce, con lo spazio scenico, con i propri compagni²⁰.

Il ritorno di Scaramouche ha insegnato il teatro dei tipi fissi a tutta una leva di giovani attori – oltre a Bucci e a Sgrosso, ricordiamo Antonio Alveario, Marco Manchisi, Francesca Mazza e Gino Paccagnella –, svolgendo, nella storia del nuovo teatro italiano, un'azione analoga a quella del goldoniano *Arlecchino servitore di due padroni* con la regia Giorgio Strehler. Iscritto nella biografia artistica di Leo de Berardinis, questo stesso spettacolo avvia invece una nuova e problematica fase nell'ininterrotto confronto con la parola poetica di Shakespeare. A partire dal 1996, Leo de Berardinis si dedica infatti a un ambizioso progetto che prevede cinque versioni del *King Lear*. Senza parti prefissate, in assenza d'uno schema generale, gli attori dovevano attraversare il dramma con l'esile bagaglio d'un codice comportamentale in parte mutuato dalla precedente realizzazione, della quale venivano conservati i tipi, le maschere, il palchetto sopraelevato dei comici e la dinamica improvvisativa. Spiega Leo de Berardinis:

Questa lunga immersione nel *Lear* [...] nasce dalle suggestioni avute dall'uso della mezza maschera e dal palchetto della Commedia dell'Arte [...] e dal collegamento con la mia concezione dell'arte scenica come arte dell'attore che è analoga ai suoi Comici²¹.

La libertà dell'improvvisazione si converte qui in scandaglio esistenziale, connettendosi alla necessità, ossessivamente ribadita in quegli anni, di andare "oltre": "Oltre il teatro... Oltre la musica e il movimento... Oltre il palcoscenico del mondo"²². Non essendo obbligato a rappresentare un testo, l'attore ha modo di trovare in se stesso la forma dell'incontro con la parola di Shakespeare, e di dissolvere, quindi, la finzione teatrale nella condivisione d'una conquista personale. Le innumerevoli prove diventano allora effettive "prove" iniziatiche, le quali, scrive Leo de Berardinis, "tenteranno di essere una ricerca dentro di noi per conoscere, e quindi manifestare, quei livelli di coscienza che le parole di Shakespeare solleciteranno di più in ciascuno"²³.

²⁰ L. de Berardinis, *Introduzione*, in Id., *Il ritorno di Scaramouche di Jean Baptiste Poquelin e Leòn de Berardin*, Bologna, fuoriTHEMA, 1995, p. 5.

²¹ L. de Berardinis, *King Lear n° 1*, in *King Lear. Su KING LEAR n°1 con un'appendice di scritti di Leo de Berardinis*, "Documenti", collana a cura di P. Ambrosino, M. Marino e A. Farneti, Bologna, Edizioni Spazio della Memoria, [s. a.], pagina non numerata.

²² G. Manzella, *La bellezza amara. Il teatro di Leo de Berardinis*, Parma, Pratiche Editrice, 1993, p. 121.

²³ L. de Berardinis, *King Lear n°1*, cit.

La sovrapposizione di due culture teatrali per certi versi analoghe, come quella dei Comici e quella della ricerca, inquadra l'equivalenza di teatro e vita in una duplice *mise en abîme*, della quale Leo sfrutta da artista la capacità di indurre smarrimenti e crisi. Per lui, le opere e le idee del passato travalicano nella dimensione individuale, annullando le distinzioni fra i tempi storici e facendo, quindi, dell'attore un'effimera poesia vivente. Dice:

Tutte le tragedie di Shakespeare sono cadute e rinasce.

La prigionia è la caverna, la caverna di Platone. Prospero diventa l'uomo completo, che vive il mondo dell'azione disinteressatamente. Per questo può tornare nudo.

Questo è l'attore, colui che è nudo, a mani nude, senza protesi tecnologiche. Nudo come? Nudo come l'attore della commedia dell'arte. Tutto è in suo potere. Non è quindi una bizzarria ricorrere alla commedia dell'arte²⁴.

La sfida è conquistare la propria nudità d'attore indossando la maschera, che in parte "svela, è un mezzo conoscitivo" e in parte "si magnetizza, diventa un violino"²⁵. Ma, oltre ad agire sull'attore, la maschera è anche uno strumento drammaturgico, poiché stabilisce un codice relazionale e comportamentale forte, che in parte supplisce all'assenza d'un testo da rappresentare. Grazie alla maschera, gli attori, pur privi di parti scritte, sanno insomma, se non *cosa* fare, *come* farlo, se non *cosa* dire l'uno all'altro, *come* dirlo, e possono quindi procedere, attraverso le improvvisazioni svolte durante le prove, tanto alla "scrittura collettiva" d'un dramma originale, come è il caso del *Ritorno di Scaramouche*, che alla "scrittura scenica" d'un classico, com'è il caso *King Lear n°1* (Salerno, Teatro Verdi, 1996) e dei successivi appuntamenti dedicati a questo stesso tema.

L'emozionante trasposizione dei tipi fissi di *Scaramouche* nel processo creativo del *Lear* è descritta negli appunti dell'attrice Valentina Capone – nello spettacolo, la perfida Regan. Vista l'irreperibilità di questi preziosi documenti, vale la pena citarne estesamente i primi due "esempi", che riguardano per l'appunto i nostri interpreti andreiniani: qui, la Morte e Vongola.

Ricapitolazione per vedere cosa accade ai personaggi di *Scaramouche*, vedere se possono restare in *Lear*.

Esempio n°1: Elena (la "Morte" in *Scaramouche*) sale sul palchetto, cerca di leggere alcuni versi di Shakespeare come avrebbe fatto da "Morte". Poi sale sul palchetto piccolo, resta immobile ed all'improvviso salta sul palchetto 4x3. Lear [Leo de Berardinis *n.d.r.*] è fermo su questo palchetto a testa bassa, nell'angolo sinistro (avanti). Elena si avvicina a Lear, fa una lunga pausa, poi lo spinge giù. Resta sola e fa un balletto scatenandosi per la gioia.

Leo: "Menzogna assoluta, coabitazione di sensi diversi, assurdo totale.

Sincerità assoluta per dire le più grandi falsità, e dunque è il meccanismo ad essere sbagliato.

Uomo ingabbiato dalle circostanze sulla ruota della vita.

²⁴ *Dai diari delle prove del King Lear n° 1*, a cura di M. Marino, in *King Lear. Su KING LEAR n°1*, cit., pagina non numerata.

²⁵ *Ibidem*.

In questo 'la natura supera l'Arte'".

Esempio n°2: Marco Sgrosso ("Vongola" in *Scaramouche*) usa due maschere: una è quella di "Vongola" l'altra è quella di Edgar.

Leo suggerisce di utilizzare la maschera di Vongola per Tom (Edgar travestito).

Marco cambia completamente il modo di muoversi, i timbri della voce, cambia il modo di rapportarsi al pubblico a seconda delle due diverse maschere.

In Edgar c'è timidezza, Edgar cade dal palchetto, avanza, arretra ed inciampa quando dice "scappo". Cammina come se fosse incatenato.

In Tom si ritrova Vongola, che salta, parla con voce roca, è violento e sfrenato²⁶.

Elena e Marco hanno ricavato da questa avventura esistenziale una percezione a tutto tondo degli inesauribili rapporti che si stabiliscono fra la psiche dell'attore e l'identità del personaggio in maschera. Il teatro di Leo, infatti, riepiloga in forme di esperienza l'arte dei comici. In esso riscontriamo le dinamiche del gioco d'insieme, la compenetrazione di attore e autore, la dialettica fra vissuto ed azione scenica, il compito di incarnare il senso della parola poetica e l'improvvisazione, declinata tanto in forme narrative che puramente musicali²⁷. Eppure, questa prolungato laboratorio di torture e meraviglie, non è che uno dei fattori che avvicinano le attività dei nostri attori all'arte dei comici. L'altro elemento di vicinanza è tanto diffuso da apparire banale. Si tratta del connubio fra mestiere e prospettiva artistica. Tutto qua. Niente di clamoroso, di nuovo, di intelligente e acuto. Nondimeno l'incontro fra necessità materiale e pulsione psichica, oggi come in passato, continua ad animare quell'essenziale motore del teatro che è il pensiero dell'attore.

Il mestiere dell'Arte

Nel lavoro teatrale di Elena Bucci e Marco Sgrosso il mestiere e la prospettiva artistica si compenetrano dinamicamente, svolgendosi secondo modalità e valori assunti dalle tradizioni del 'nuovo teatro' novecentesco. A partire dal 1999, i due attori hanno costituito con Stefano Randisi ed Enzo Vetrano (anch'essi interpreti storici di Leo de Berardinis) la compagnia Diablogues - Le Belle Bandiere e con questa, caso non frequente, stanno realizzando un repertorio di successo ed alta qualità attoriale: *Il berretto a sonagli* (1999) di Pirandello, *Anfitrione* (2000) da Plauto, Molière e Kleist, *Il mercante di Venezia* (2000) di Shakespeare, *Le smanie della villeggiatura* (2003) di Goldoni. Sono tutti spettacoli che hanno girato centinaia di piazze, creando una nuova sinergia fra circuiti ufficiali e autogestione attoriale. Intorno ad essi si è più parlato che scritto, eppure questi lavori meriterebbero d'essere fatti oggetto di attente riflessioni poiché percorrono una delle possibili vie di conserva-

²⁶ *Ibidem*.

²⁷ Cfr. R. Anedda, *Il teatro come una composizione: la drammaturgia musicale nel lavoro di Leo de Berardinis*, in "Culture Teatrali", n. 2/3, primavera-autunno 2000, pp. 65-100.

zione e rilancio del ‘nuovo teatro’, che, quasi sempre,

fino a qualche anno fa, restava confinato nel circuito parallelo dei Centri, e in rassegne, festival e minifestival *ad hoc*. Mentre ora, come suggerisce Cristina Valenti, si distingue fra nicchie di autoconsumo, che riguardano in particolar modo le ultime generazioni, e inquadramenti assai selezionati nel diverso circuito del teatro maggiore, dove operano abitualmente, per non fare che alcuni nomi, Teatri Uniti, Paolini, la Compagnia Tiezzi e Lombardi²⁸.

La compagnia Diablogues - Le Belle Bandiere ha composto un repertorio largamente fruibile, eppure imperniato a procedimenti e strumenti culturali mutuati dall'innovazione. Tutti i suoi spettacoli, da un lato, presentano requisiti che si prestano a soddisfare le attese d'un pubblico tradizionale: grandi autori, drammi famosi, nitidi svolgimenti, personaggi importanti e benissimo recitati; dall'altro, però, sono stati composti con modalità processuali e drammaturgiche che rispecchiano l'originale connubio di artisti creativi che ne è alla base. Ogni spettacolo, come si legge nelle locandine, è infatti “elaborato, diretto e interpretato” dai quattro attori guida, ai quali altri se ne aggiungono a seconda delle produzioni; tutti i testi sono parafrasi d'attore; e, infine, i primi tre lavori sviluppano una poetica dei contrasti vicina all'esempio di Leo de Berardinis, con la differenza che, mentre nell'opera del maestro l'interazione di tragico e di comico concorreva al superamento del teatro, qui le due componenti si ricompongono piuttosto nell'unità del genere “tragicomico”:

Come *Il berretto a sonagli* e *Anfitrione* – si dice nella presentazione del *Mercante di Venezia* – ancora una tragicommedia in cui si fondano farsa ed elegia, e dove si scontrano due universi paralleli le cui identità appaiono mutevoli...

Se in Pirandello era il confronto fra ragione e follia e in Molière/Plauto/Kleist il conflitto fra umano e divino, fra realtà e apparenza, in questo Shakespeare si contrappongono un mondo arcano e favolistico [...] e il mondo nuovo, pratico e affaristico²⁹.

La pratica della “scrittura scenica” collettiva acquisita alla scuola di Leo, ha dunque originato un progetto di “riletura” dei classici, che, integrandosi alle esigenze del teatro commerciale, ha *fatto sistema*, con tutti i conseguenti rischi di riduzione a formula che comportano le operazioni di successo.

Bucci e Sgrosso hanno reagito ai condizionamenti e ai limiti di questo lavoro teatrale, caricandosi di altro lavoro: conducono laboratori, gestiscono il piccolo teatro di Russi, collaborano con progetti di ricerca (come quello del Festival delle Notti Malatestiane, che ha per oggetto il recupero delle commi-

²⁸ C. Meldolesi-G. Guccini, *Farsi sistema. Fare sistema*, in “Prove di Drammaturgia”, 2/2004, p. 3.

²⁹ Presentazione di E. Bucci, S. Randisi, M. Sgrosso ed E. Vetrano, in W. Shakespeare, *Il mercante di Venezia*, Collana “Il Teatro”, Imola, Cassa di risparmio di Imola, 2001, p. 11.

stioni storiche fra musica e attore)³⁰ e, soprattutto, realizzano spettacoli a interprete unico, dove sfuggono l'esigenza di presentare testi noti di autori famosi per coltivare tematiche più personali e arrischiate: Medea, Eleonora Duse e Galla Placidia per Elena Bucci, Achternbush, Dostojewski, Viviani e Moscato per Sgrosso. Questa articolazione di attività differenziate ricorda le strategie dei comici. In essa, la prospettiva artistica integra e modella le scelte del lavoro necessario. Così, Bucci e Sgrosso, segnati dall'incontro rituale con la maschera (che continua a ricorrere nei loro spettacoli) e impegnati nello svolgimento di progetti che intrecciano necessità economiche e pensiero creativo, mi sono sembrati condividere il mestiere dell'Arte al punto di poter rispondere da attori agli scritti di Isabella e Francesco, facendo, cioè, proprie le loro parole.

Il teatro ritorna

Il testo della *Pazzia d'Isabella. Vita e morte di comici Gelosi* connette elementi diversificati per tipologia e fonte. Vi sono digressioni didascaliche, che forniscono le informazioni necessarie per poter seguire la rievocazione dei personaggi storici; testi desunti dalle opere di Isabella e Francesco (rime, lettere, dedicatorie, "bravure"); brani originali; interventi improvvisati in scena e solo in seguito riportati fra le battute. Tutti questi elementi testuali sono stati scritti oppure trascritti e adattati da Bucci e Sgrosso, che hanno altresì composto le singole scene, montato la loro successione e inventato personaggi fortemente caratterizzati (lo Storico e Peste) che potessero efficacemente sostenere ruoli di narratore contemperando informazioni e vitalità recitativa.

La pazzia d'Isabella. Vita e morte di comici Gelosi è dunque un testo sostanzialmente bifronte. Da un lato, s'iscrive in un filone di indagini storiografiche dal quale assume ritrovamenti, problematiche e oggetti di conoscenza; mentre, dall'altro, risulta da una drammaturgia d'attore estesa all'intero spettacolo. Per queste ragioni, la descrizione del suo processo compositivo può tanto guidare la lettura del testo che ne è risultato, che fornire elementi utili all'individuazione dell'identità culturale dell'attore/autore.

I nostri incontri preliminari non hanno definito né una storia né un intreccio; la presentazione delle conoscenze storiografiche e il commento di alcuni brani chiave di Isabella e Francesco Andreini, hanno piuttosto agito al livello degli obiettivi espressivi, prefigurando *cosa* lo spettacolo avrebbe dovuto trasmettere al pubblico, senza perciò fornire alcuna indicazione circa il *come*. È un dato significativo della drammaturgia dell'attore. La realizzazione è il suo dominio, la materia dello spettacolo è nelle sue mani ed è, anzi, lui stesso; gli effetti in vista dei quali questa materia debba venire lavorata, gli sono invece, non tanto estranei, quanto, originariamente, esterni. Per coltivarli e farli na-

³⁰ Sulle poetiche del Festival cfr. G. Guccini, *La musica e l'attore*, in "Arte Musica e Spettacolo. Annali del Dipartimento di Storia delle arti e dello spettacolo", III, 2002, pp. 133-142.

scere in sé, ha bisogno di raccogliere indicazioni, suggestioni e dati, che cerca negli scritti, nel pensiero degli autori, nei fatti della storia e nelle spiegazioni che gli vengono fornite, spesso dietro sua diretta richiesta, questo o quell'aspetto dell'argomento generale. E proprio in questa fase si verifica una transizione essenziale dalla quale dipendono tutte le successive elaborazioni: le conoscenze e le problematiche che il collaboratore drammaturgico mette in campo disponendo ventagli di dati, documenti e testi, vengono infatti recepite dall'attore/autore in modo intuitivo, e in quanto intuizioni – processi logici compressi in sintesi emozionali – continuano ad alimentare il processo compositivo imprimendogli svolte e sviluppi imprevedibili.

Leo de Berardinis, spiegando come nasce uno spettacolo, connette l'accadere artistico ad una situazione di attesa e di solitudine dove le soluzioni si presentano come necessità non preordinate:

Bisogna azzerare tutto e non fare niente, si potrebbe dire con un paradosso. Se poi le cose avvengono, che siano le benvenute, nessuno si oppone. Ma non aspettarsi assolutamente niente e fare, comunque³¹.

Per quanto i tempi di realizzazione siano spesso talmente stretti da contrarre l'attesa in una sorta di disposizione personale a recepire in modo non preordinato le sollecitazioni esterne, credo che questa paradossale prescrizione evidenzi due ricorrenti principi della creatività teatrale, che ritroviamo puntualmente anche nel nostro percorso:

- la distinzione fra il progetto e il processo;
- l'esigenza di ricavare dal primo i germi del secondo.

Il progetto definisce gli obiettivi, i protagonisti e i temi dell'operazione spettacolare, predisponendo altresì i testi e i materiali a cui attingere; il processo, invece, riguarda l'accadere del teatro, il suo scaturire dal risveglio delle tematiche e dei materiali disseminati lungo la fase progettuale. Fra i successivi momenti del progetto e del processo – osserva Leo de Berardinis – cade il gesto dell'azzeramento, che preserva l'identità dell'atto teatrale impedendogli di configurarsi in quanto attuazione puramente funzionale delle prescrizioni progettuali. Il processo non è, dunque, un proseguimento lineare del progetto, e inizia allorché gli elementi progettuali agiscono nell'artista scenico, facendo accadere in lui o attraverso di lui "cose" non previste.

Qualora il progetto e il processo scaturiscano da una stessa fonte (singola persona o gruppo), le loro combinazioni ramificano una vasta gamma di

³¹ Dall'intervista di A. Cipriani a Leo de Berardinis, *Dialogo all'ombra del Lingam*, nel libretto di sala dello spettacolo *past Eve and Adam's* (Bologna, Teatro di Leo, 1999), pp. 5-6. Storicamente, l'azzeramento, in quanto strategia di difesa del processo rispetto al progetto, affiora all'interno del teatro drammatico a base testuale con la regia brechtiana del *Cerchio di gesso*. Cfr. C. Meldolesi-L. Olivi, *Brecht regista. Memorie del Berliner Ensemble*, Bologna, Il Mulino, 1989, pp. 93-112. Talvolta, nelle pratiche contemporanee, il processo basta a se stesso e non implica alcuna coordinata progettuale di svolgimento. Dice Danio Manfredini: "Si comincia così, si entra nella sala di lavoro e... niente, non succede niente. Allora, l'unica cosa da fare è sedersi lì, di fronte al niente e basta: aspettare, senza giudizio" (L. Manghi, *Piuma di piombo. Il teatro di Danio Manfredini*, Pozzuolo del Friuli (UD), Il principe costante, 2003, p. 113).

possibilità, fra le quali figurano la poetica dall'azzeramento enunciata da Leo de Berardinis; gli schemi drammatici vuoti di Giuliano Scabia; la progettualità ludica di Wilson, che fissa le regole del gioco ma non il suo svolgimento; la progettualità eterotopica di Laboratorio Teatro Settimo³², che prevede più movimenti processuali condotti in luoghi diversi e in reciproca relazione (e-sempi clamorosi di progettualità eterotopica sono stati, a dimostrare la validità del concetto, alcuni storici spettacoli di Thierry Salmon come *Le troiane* e il trittico del *Progetto Temscira: L'assalto al cielo, Temscira 2, Temscira 3*)³³.

Il teatro del secondo Novecento e specie quello della cosiddetta "terza fase", ha approntato progettualità dinamiche, varie, interattive e culturalmente connotate dal fatto di *non* progettare, ma di avvolgere e nutrire quasi con funzioni di placenta, il processo compositivo dell'artista scenico. A questa diffusissima sfera di pratiche culturali appartiene anche la nostra *Pazzia*.

Confrontando gli incontri preliminari all'esito scenico, si riscontrano due distinte modalità di trasmissione.

In primo luogo, le acquisizioni storiografiche sugli Andreini sono state sviluppate in "effetti" sensibili, di natura ora drammatico/recitativa (l'invocazione di Francesco a Isabella morta; il loro arcadico 'duetto' intonato sulla soglia del ritorno; la confessione al pubblico di Isabella) ed ora puramente spettacolare (l'uso della profondità spaziale che ha fatto delle entrate in scena dei protagonisti, altrettanti passaggi dal buio alla luce, dalla lontananza alla vicinanza: simboli concreti della transizione fra la morte e la vita).

D'altra parte, lo spettacolo ha utilizzato quasi tutti i brani letti e commentati durante gli incontri preliminari. Iscritti nel processo compositivo, questi testi hanno suscitato negli attori una scrittura imitativa che ha prodotto narrazioni, interazioni dialogiche e commenti agli originali, condizionando così i personaggi di Isabella e Francesco, i quali, nel muoversi fra diversi registri testuali, oscillano fra interpretazione e sfalsatura, immedesimazione e straniamento. I personaggi non sono qui la realizzazione drammatica degli individui storici, ma il risultato del loro incontro con gli attori, che riscrivendo e imitando i testi originali hanno immesso nelle parti il punto di vista degli interpreti attuali. Non si deve però pensare all'insieme nei termini di un montaggio letterario: i brani sono stati separatamente preparati dagli attori, costituendo un repertorio performativo al quale attingere.

Il processo compone i materiali che produce e quelli che gli attori vi immettono: li seleziona, li compenetra o accosta, cercando nessi e contrasti.

Bucci e Sgrosso fanno incominciare lo spettacolo con una lunga elencazione di nomi di comici. È l'appello dei morti. A questa *ouverture* verbale, segue un monologo di Francesco Andreini, che, indossando la maschera del Capitano Spavento, rievoca con voce fioca le passate glorie della Compagnia

³² Sulla nozione di "progetto eterotopico" cfr. G. Guccini, *Teatri verso il terzo millennio: il problema della rimozione storiografica*, in "Culture Teatrali", 2/3, primavera-autunno 2000, pp. 11-26.

³³ Cfr. R. Molinari (a cura di), *Omaggio a Thierry Salmon*, in "Prove di Drammaturgia", 2/2002, pp. 4-26.

dei Gelosi. Le parole sono tratte dal *Ragionamento decimoquarto* delle *Bravure del Capitano Spavento* (1606) e dalla comunicazione introduttiva di Francesco Andreini *ai Lettori*. Il montaggio consente a Sgrosso di rappresentare i passaggi recitativi, che Francesco Andreini suggerisce al lettore nella seconda parte del *Ragionamento*.

Esaminiamo in breve il testo originale, che trasferisce alla pagina scritta l'arte delle trasformazioni nelle quale i comici erano maestri.

Nel *Ragionamento decimoquarto* il Capitano conclude il racconto della sua "bravura" con lo spettacoloso lancio di Venere fra i bordelli dell'isola di Cipro. A questo punto, come risvegliandosi da un sogno ad occhi aperti, Spavento si ricorda delle incombenze quotidiane, di cui incarica immediatamente il servo: "Trappola, va' alla posta e vedi se vi sono mie lettere". Trappola, per tutta risposta, dice che effettivamente una lettera gli è stata consegnata, or non è molto, da un uomo che assomigliava straordinariamente al Dottor Graziano dei comici Gelosi. Il Capitano, aperta la lettera, si mette a ridere. Al che Trappola commenta che, se il suo padrone ride tanto, quell'uomo doveva essere per davvero il Dottor Graziano. No, ribatte il Capitano, "non era sua la lettera". A questo punto, partendo dalla somiglianza rilevata da Trappola, Andreini sviluppa per bocca del Capitano una digressione sulla compagnia dei Gelosi, citando per ultimo "un certo Francesco Andreini [...] che rappresentava la parte d'un Capitano superbo e vantatore". Trappola prende allora la parola ricordando a sua volta l'eclettica capacità di quel "certo" Andreini, che, in questa parte del dialogo, riesce ad essere simultaneamente presente come argomento, destinatario e autore del discorso. Trappola, infatti, parla dell'Andreini con le parole dell'Andreini rivolgendosi al suo più celebre personaggio. All'inizio del *Ragionamento*, il Capitano Spavento è indubbiamente il personaggio dell'Arte, poi, allorché la somiglianza rilevata da Trappola dà adito alla divagazione sui Gelosi, la maschera fa luogo alla fisionomia naturale di Francesco, che, pronunciando il proprio nome attraverso la fittizia identità del personaggio, si scopre idealmente il volto.

Nella "riscrittura d'attore" di Marco Sgrosso, cade il personaggio di Trappola e la transizione si verifica allorché il personaggio passa dalla rievocazione dei Gelosi, che fa in maschera, a quella, più sentita, della moglie Isabella, ricavata dalla comunicazione *ai Lettori*. Prima di ricordare la compagna, Andreini/Spavento "si toglie lentamente la maschera con entrambe le mani dal basso verso l'alto e scopre il volto commosso, è Francesco Andreini che parla al pubblico".

Segue l'apparizione di Isabella che, dopo aver affastellato parole intorno ai disagi della sua vita errabonda, avanza dal fondo scena cantando senza accompagnamento una canzone francese. È un riferimento al canto che Isabella Andreini intonò durante la celebre rappresentazione fiorentina della *Pazzia* (1589), rivolgendosi direttamente alla duchessa Cristina di Lorena.

I due coniugi si incontrano sul palchetto sopraelevato dei comici situato nello spazio anteriore della scena, fra due alti drappi rossi che evocano la teatralità del sipario. Le loro parole sono quelle del lamento pastorale premesso

alle *Bravure*: “Corinto pastore alla defunta sua Fillide ed alla sua boscareccia sampogna”³⁴.

A partire da questo momento Bucci e Sgrosso alternano alla rappresentazione di Isabella e Francesco, quella di due personaggi/tramite che s’incaricano di fornire allo spettatore informazioni e dati sulle vicende artistiche e biografiche dei due celebri attori.

Lo Storico, anche lui mascherato, avanza sdrucchiolando sul bastone, intercala il discorso con frasi idiomatiche, mentre spiega si eccita; è lecito attribuirgli un gusto gerontofilo per il decadimento fisico: ama la vecchiaia, i dati, le citazioni, si entusiasma al suono delle informazioni che lui stesso fornisce. Peste, invece, proviene da lontano. È un ritorno teatrale che discende dal primo incontro fra Elena Bucci e la Commedia dell’Arte. L’attrice ha infatti ricavato tale personaggio da quello di Morte, interpretato nel *Ritorno di Scaramouche* di Leo de Berardinis. Della sua precedente versione come Morte, Peste conserva la parlata dialettale e la maschera con l’enorme naso adunco – che, allora, indossava quando si travestiva da dottore della peste –, mentre sostituisce la veste nera con un abito bianco e, fondendosi enigmaticamente con il personaggio di Isabella, assume una gestualità più morbida. Nel *Ritorno*, Morte agiva di concerto con Elvira, maga d’oriente (Francesca Mazza), conducendo rituali di forte impatto visivo; qui, nella *Pazzia*, corrisponde piuttosto al personaggio dello Storico, svolgendo come lui un’essenziale funzione informativa.

Segue una “bravura” del Capitano (dal *Ragionamento trentesimonono*)³⁵ che Sgrosso recita intercalando la narrazione con spagnoleschi richiami sessuali rivolti a un’ipotetica ammiratrice fra il pubblico. L’invenzione illumina i risvolti erotici delle performance andreiniane, dove, narrando di amplessi clamorosi e plurimi, è probabile che l’attore ammiccasse al pubblico eccitandolo a partecipare all’orgia immaginativa inscenata dalle sue parole.

Interpretando alternativamente le parti dello Storico e di Peste, che spariscono ed appaiono spostandosi lateralmente intorno ai drappi rossi calati dall’alto, e quelle di Francesco e Isabella, che si spostano lungo la profondità scenica, gli attori realizzano in successione, con vari ponti e interazioni reciproche, il racconto dei comici Gelosi minacciati di morte da Guglielmo Gonzaga, la confessione di Isabella al pubblico (basata sulla dedicatoria delle *Lettere*), una seconda “bravura” del Capitano (tratta dal *Ragionamento ventesimoterzo*)³⁶ e un dialogo dove Francesco chiede a Isabella di recitare ancora una volta la sua celebre *Pazzia*.

Tutta di Elena Bucci è l’idea di negare scenicamente la rappresentabilità della *Pazzia*. Mentre le luci calano fino alla completa oscurità, l’attrice si spoglia delle vesti e arretra lentamente, ripetendo di non potere rivestire le invenzioni sceniche dell’altra, con il proprio corpo, con i propri pensieri, con la propria voce. Carmelo Bene diceva che “per fare Shakespeare, bisogna essere

³⁴ F. Andreini, *Le bravure del Capitano Spavento*, cit., pp. 3-6.

³⁵ *Ivi*, pp. 179-182.

³⁶ *Ivi*, pp. 106-109.

Shakespeare”; Bucci assume le parole di Isabella Andreini e altre ne scrive per meglio precisare, tra ironiche sfalsature e punte liriche, la sua posizione di interprete rispetto alla compagna scenica del passato, ma, nel finale, conclude la performance dimostrando che “per fare la *Pazzia*, bisogna essere Isabella”.

Rispettando il terreno dell’attrice scomparsa laddove più marcato è il suo segno, l’interprete attuale indica al pubblico l’orma dell’attrice, il suo lascito vuoto. La *Pazzia* contemporanea, invece di dar adito alla rievocazione di qualcosa che non c’è e non è più possibile, si risolve così nell’esibizione di un’assenza indiscutibile e oggettivamente presente. Eppure fra la prima, autentica *Pazzia di Isabella* e la *Pazzia d’Isabella. Vita e morte di comici Gelosi* sussiste un’affinità di fondo, dovuta al fatto che entrambi gli spettacoli provengono da teatri fondati sulla cultura del processo – e che, anzi, nel caso d’Isabella Andreini, di questa cultura sono l’origine.

Sfruttando le possibilità che la nuova arte teatrale metteva nelle mani dell’attore, Isabella Andreini, nella famosa *Pazzia* magistralmente descritta da Giuseppe Pavoni nel 1589³⁷, dilatò gli orizzonti del processo compositivo fino a includere abilità acquisite in diverse occasioni e contesti, che comprendevano tanto gli ambiti accademici che il periodo extra-scenico delle prove.

Ci sono affabulazioni in diversi ed esotici linguaggi, probabilmente appresi dal marito Francesco, virtuoso imitatore di parlate e idiomi. C’è il canto, per il quale Isabella era famosa in tutta Europa. Ci sono le imitazioni delle voci e dei comportamenti scenici di tutti i Gelosi; abilità che fa pensare alle eventuali incombenze svolte da Isabella durante le prove, allorché, forse, forniva ai compagni l’esempio di quello che dovevano fare. C’è l’orazione intorno ai mali d’amore, che sigla il rinsavimento del personaggio mostrando la saggezza e la sapienza della donna.

Nel corso dello spettacolo, Isabella mostrò comportamenti che corrispondevano ai diversi livelli della sua composita identità. All’Isabella personaggio (prima della pazzia) segue l’Isabella attrice e cantante (durante la pazzia), che fa a sua volta luogo all’Isabella poetessa e letterata (dopo la pazzia). Questo voler mostrare quanto sta sotto, penetrando in profondità gli spessori dell’artista scenico, non implicava però l’intuizione dei meccanismi psichici. Sarà piuttosto la drammaturgia del personaggio a mettere in scena le dinamiche del transfert, della rimozione o della traslazione simbolica. La Commedia dell’Arte non è psicologica, non intrattiene il suo pubblico con la genesi dei sentimenti e dei pensieri, ma oggettiva i diversi livelli di esistenza che si compenetrano nell’identità dell’artista scenico, ricavando dalla loro giustapposizione spiazzanti effetti di profondità e svelamento.

Ancora una volta, il teatro ritorna.

³⁷ Per un’analisi degli aspetti performativi della *Pazzia* descritta da Pavoni cfr. G. Guccini, *Intorno alla prima Pazzia d’Isabella. Fonti-Intersezioni-Tecniche*, in “Culture Teatrali”, n. 7/8, autunno 2002-primavera 2003, pp. 167-208.



1. Verio (attr.), *Farceurs François et Italiens depuis soixante ans et plus peints en 1670*. *Théâtre Royal*, olio su tela, Parigi, Comédie Française.



2. Bernardino Poccetti, *Episodi della vita dei sette fondatori dei Servi: il Beato Sostegno alla corte di Francia*, 1607-1608 (?), affresco, Firenze, Chiostro Maggiore della chiesa della SS. Annunziata (attualmente nel deposito affreschi staccati di palazzo Pitti).



3. Bernardino Poccetti, *Episodi della vita dei sette fondatori dei Servi: il Beato Sostegno alla corte di Francia*, particolare: Isabella Andreini, 1607-1608 (?).



4. *Pantalon, Harlequin, Francisquina*, incisione, Stoccolma, Nationalmuseum, Recueil Fossard.



5. Anonimo, *Isabella Andreini*, fine del secolo XVI, olio su rame, Milano, Museo Teatrale alla Scala.



6. Melchior Rein, *Genealogisch-Heraldischen Staatskalendar auf das Jahr 1722* (mese di febbraio), incisione.



7. Johann Joseph Scheubel, *Processione di Carnevale* (particolare), olio su tela, Hartford (Connecticut, USA), Wadsworth Atheneum.



8. Jean-Baptiste Bonnart dis., inc., *Marinette en habit de Bradamante*, incisione, Parigi, Bibliothèque Nationale de France, Département des Estampes.



9. Nicolas Bonnart dis., inc., *La Signore Spinette en Arlequine de l'Opéra*, incisione, Parigi, Bibliothèque Nationale de France, Département des Estampes.



*Colombine dans Ses Amours ,
trompe Ses Amans, tous les jours,
Comme vn Singe elle a de l'adresse,
Et plus qu'un renard de finesse.*

10. A. Leroux dis., inc., *Colombine*, incisione, Parigi, Bibliothèque Nationale de France, Département des Estampes.



11. Gérard Valck, *Isabella Biancolelli*, incisione, Parigi, Bibliothèque Nationale de France, Département des Estampes.

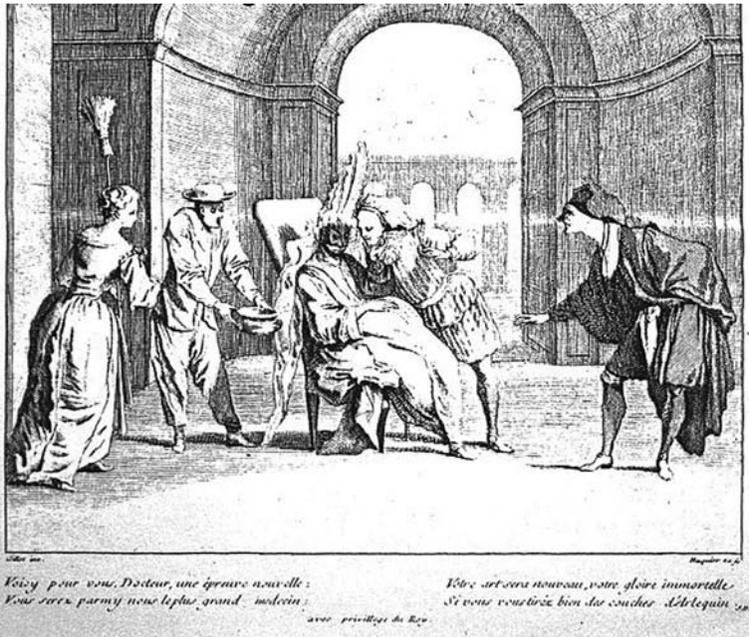


Diamantine

12. Jean Mariette inc., *Diamantine*, incisione, Parigi, Bibliothèque Nationale de France, Département des Estampes.



13. Claude Gillot, *Arlequin femme grosse*, disegno, Parigi, Musée du Louvre, Cabinet des Dessins.



14. Claude Gillot dis., Gabriel Huquier inc., *Arlequin femme grosse*, incisione, Parigi, Bibliothèque Nationale de France, Département des Estampes.



15. Jean-Antoine Watteau, *Pierrot content*, dipinto, Lugano, Collezione Thyssen-Bornemisza.



16. *L'heureuse surprise*, dipinto, Parigi, Musée Carnavalet.



17. In morte di Isabella Andreini (1604): medaglia commemorativa in argento (recto) con il profilo dell'attrice, Parigi, Bibliothèque Nationale de France.



18. Agostino Carracci (da Bernardo Buontalenti), *L'armonia delle sfere*, I intermedio della *Pellegrina* (1589), incisione, Firenze, Gabinetto Disegni e Stampe degli Uffizi.



19. Ipotesi di ricostruzione del teatro Mediceo degli Uffizi con l'apparato buontalentino del 1589: veduta della sala (Ludovico Zorzi-Cesare Lisi 1975), Provincia di Firenze.



20. Ritratto di Isabella Andreini, incisione (da *Mirtilla. Pastorale d'Isabella Andreini comica Gelosa*, Verona, Discepolo, 1588), Firenze, Biblioteca Nazionale Centrale.



21. Ritratto di Isabella Andreini, incisione (frontespizio de *L'amoroso segretario* di Pietro Susini, Bologna, Longhi, 1695²), Firenze, Biblioteca Marucelliana.



22. Arlecchino, statuette modellata da Peter Reinike a Meissen (1744).



PANTALON
Della Comédie Italienne, qui joue dans
Arlequin, Polichin, Pierrot, Scapin.

23. Pantalone, stampa su disegno di Claude Gillot.



24. Pantalone, statuette prodotta in Austria. Manifattura di Vienna.



25. Incisione della serie Schüler e Probst (1729).



26. Pantalone, statuette prodotta a Kelsterbach.



27. Pantalone, incisione di Johann Jacob Wolrab (1720 ca.).



28. Pantalone, statuette realizzata da Simon Feilner per la manifattura di Fürstenberg



29. Arlecchino, statuetta modellata da Johann Joachim Kändler a Meissen.



30. Arlecchino, statuetta modellata da Johann Joachim Kändler a Meissen.



DEPART DES COMEDIENS ITALIENS EN 1697
Goussé d'après le Tableau Original peint par Watteau sous le
titre de *Le départ des Comédiens Italiens*

ITALORUM COMEDIORUM DISCESSUS ANNO 1697
Sculptus iuxta Exemplar à Watteau degitatum cum altitudine 1
pedum cum 7 unciis et latitudine 1 pedum cum 11 unciis

31. Incisione di Louis Jacob da *Le départ des Comédiens Italiens* di Watteau.



32. Arlecchino, statuetta modellata da Johann Joachim Kändler a Meissen.



33. Innamorato, statuette modellata da Franz Anton Bustelli.



34. Arlecchina, statuette modellata da Franz Anton Bustelli.

Elena Bucci e Marco Sgrosso

**LA PAZZIA DI ISABELLA
VITA E MORTE DI COMICI GELOSI
Drammaturgia dello spettacolo¹**

Il luogo scenico de “La Pazzia di Isabella” è uno spazio composto da elementi e simboli concreti del mondo teatrale. Sul fondo della scena, una striscia di stoffa rossa scende dall’alto fino a terra, tocca il palcoscenico e si prolunga in avanti fino ad una pedana centrale in legno. È questo uno spazio rialzato di forma quadrangolare: ricorda i palchetti di piazza dei comici dell’Arte.

In posizione avanzata rispetto alla pedana, sui lati destro e sinistro della scena, altre due alte strisce di stoffa rossa cadono dall’alto, proseguendo a terra fino al limite del proscenio, incorniciando il luogo deputato all’azione scenica, che risulta pertanto caratterizzato da evidenti richiami al sipario tradizionale.

In proscenio, davanti alla tenda sulla sinistra, un leggìo in legno. Dinanzi a quella sulla destra, una sedia in legno nero di foggia antica.

Nel buio si cominciano a sentire due voci registrate, una maschile ed una femminile, che – sovrapponendosi e talora correggendosi l’un l’altra – elencano i nomi dei Comici della tradizione italiana, come recuperandoli con affetto e sorpresa da una memoria antica e polverosa.

Sono le voci dell’attrice e dell’attore che daranno vita ad Isabella e Francesco Andreini.

VOCI REGISTRATE

Isabella e Francesco Andreini... il figlio Giovan Battista...

sua moglie Virginia Ramponi detta Florinda... la sua seconda moglie Virginia Rotari detta Lidia...

Vittoria Piissimi... Vincenza Armani... Tiberio Fiorilli...

Agostino Fiorilli, Tartaglia... Francesco Gabrielli, Scapino... Angelo Costantini, Pezzettino...

Pier Maria Cecchini Frittellino e sua moglie Orsola...

Evaristo Ghepari... Tristano e Drusiano Martinelli... Orsola Astori cantante...

Fabio Sticotti, cantante e generico...

Tommaso Antonio Visentini, Arlecchino... Elena Balletti, Flaminia...

Andriana o Adriana Sacchi Zannoni... Teodora Bartoli Ricci...

Girolamo Medebac e sua moglie... Antonio Sacchi, Truffaldino... Atanagio Zanoni, Brighella...

Guglielmo Perillo, napoletano...

Giovanni Pellesini o Pellerini o Polesino o Pelesino che dir si voglia, comico...

Cesare de’ Novile o de Nobile o Nobile... Cesare D’Arbes, Pantalone...

Luigi Riccoboni...

Giovan Pietro Pasquarelo o Pasquarella... Giulio Villante o Vigilante...

¹ *La Pazzia di Isabella. Vita e morte di comici Gelosi* debutta, nell’ambito della stagione del Centro di promozione teatrale “La Soffitta”, il 15 maggio 2004 (Laboratori DMS, Bologna). Testo, regia e interpretazione scenica di E. Bucci e M. Sgrosso, con la consulenza drammaturgica di Gerardo Guccini.

Zanetta Rosa Benozzi, Silvia... Battista Amorevoli da Treviso, detto la Franceschina...
 Eulalia Coris... Carlo Cantù, Buffetto... Alberto Naselli detto zan Ganassa...
 Silvio Fiorillo napoletano, Capitan Matamoros...
 Giovanni Battista Fiorillo suo figliolo, Scaramazza...
 Andreazzo comico... Battista Trombetta... Fabrizio de Fornaris...
 Francesco Antonazzoni, Ortensio... Marina Dorotea Antonazzoni, Lavinia...
 Maddalena Battaglia... Antonia Isola in arte Lavinia...
 Giuseppe Milanta, dottor Lanternone... Giulia Bòlico o Giulia Brolo...
 Marc'Antonio Romagnesi, Pantalone... Francesco Pilastro, detto Leandro...
 Virginia e Lucilla Malloni o Maloni... Ippolito Mondeni mirandolese, Cortelazzo...
 Gioan Paolo Fabri di Civald del Friuli, Flaminio... Aniello di Mauro, Cola...
 Benedetto Ricci in comoedia secondo Innamorato detto Leandro...
 Urania Liberati in comoedia seconda Innamorata...
 Giuseppe Antonio Fiala, Capitan Sbranaleoni...
 una Nespola, una Spinetta, un Claudione...

*Durante l'elenco dei nomi, l'attore avanza in controluce e prende posto sulla sedia nera in proscenio, raccolto in se stesso. Sugli ultimi nomi, si comincia a sentire una sonata per violoncello di Benedetto Marcello.
 L'attore indossa una larga camicia bianca con ampi risvolti e calza la maschera del Capitano: rossa, col naso prominente e diritto che si protende fallicamente al centro del viso, dando particolare slancio ai movimenti laterali e verso l'alto. L'attore inizia a parlare come risvegliandosi da un lungo sonno, con tono nostalgico.*

FRANCESCO

...Ah, quel famoso Graziano dei Comici Gelosi, io l'ho conosciuto, sì!
 E non solo ho conosciuto lui, nominato Lodovico da Bologna, ma ho conosciuto, insieme, Giulio Pasquati da Padova, che faceva Pantalone; Simone da Bologna, che faceva da Zanne; Gabriello da Bologna, che faceva da Francatrippe; Orazio Padovano, che faceva da Innamorato; Adriano Valerini da Verona, che faceva l'istesso; Girolamo Salimbeni da Fiorenza, che faceva da Vecchio Fiorentino detto Zanobio da Piombino; e la Signora Isabella Andreini, Padovana, bella!, che faceva la Prima Donna Innamorata, bella!; la Signora Prudentia Veronese, che faceva da Seconda Donna; la Signora Silvia Roncagli Bergamasca, che faceva da Franceschina e un certo Francesco Andreini, marito della detta Signora Isabella, Pistoiese, che rappresentava la parte di un Capitano superbo e vantatore che, se ben ricordo, dal nome mio si faceva chiamare Capitano Spavento da Valle Inferna...

(si alza con un deciso movimento della testa e del corpo)

E questi tali comici uniti insieme si nominavano i Comici Gelosi, avevano un Giano con due facce per impresa, con un motto che diceva Virtù Fama et Honor Ne Fer Gelosi...

Durò quella famosa e non mai abbastanza lodata Compagnia molti e molti anni, mostrando ai comici venturi il vero modo di componere e di recitar Comedie, Tragicommedie, Tragedie, Drammi Pastoralis, Intermedi apparenti ed altre invenzioni rappresentative...

(sfuma la sonata di Benedetto Marcello)

...eh, di quelle Compagnie non se ne trovano più, se n'è perduto lo stampo!, e ciò sia detto con buona pace di quelle che oggidi vivono, e se pur se ne trovano, sono compagnie che hanno solamente tre o quattro parti buone, e l'altre sono di scarsissimo valore, e non corrispondono alle principali come facevano tutte le parti di quella famosa compagnia!... insomma ella fu tale che pose termine all'arte drammatica...

(l'attore si toglie lentamente la maschera con entrambe le mani dal basso verso l'alto e scopre il volto commosso, è Francesco Andreini che parla al pubblico)

finito che fu quel termine, e venuto meno il vivere d'Isabella, mia diletteissima Consorte, la quale fu lume e splendore di quella virtuosa ed onorata compagnia, io fui da molti amici miei consigliato di scrivere alcuna cosa e donarla alla Stampa, per lasciare qualche memoria di me, per dare seguito all'onorato grido della moglie mia...

perché l'uomo non deve solamente contentarsi delle sue fatiche, ma deve con ogni industria ed arte lasciare di sé medesimo una qualche memoria...

Sul finire della battuta, si sente a basso volume una ninna nanna di Grabarek. L'attore indietreggia e scompare dietro la tenda rossa alle sue spalle. Contemporaneamente, una luce a pioggia illumina sul fondo la tenda rossa centrale e rivela l'attrice rannicchiata, che si solleva lentamente al suono della ninna nanna. Indossa una ampia sottogonna e un corpetto d'epoca di colore chiaro. Sul volto calza una mezza maschera neutra bianca di tipo femminile. È Isabella, che parla come dall'al di là riprendendo a fatica il possesso del corpo e dell'identità.

ISABELLA

Perché di noi nulla resta se non quanto lasciammo scritto o altri scrissero di noi.

E anche quello... per qualcuno sì e altri no... e non si sa perché.

Di noi nulla resta!

Cari amici, studiosi, drammaturghi, cortigiani,

da un tempo che non si può narrare

torno a voi

prendendo a prestito un corpo non mio, insufficiente

non bastava mai il tempo

sono nata in un tempo veloce che moltiplicava gli orologi

e per me fu stabilito il termine di quarantadue anni

mi sembrarono tanti in vita e così pochi ora, a confronto con l'eternità

e questo teatro, questo suono di teatro che viene da fuori, mi sembra così lontano da quello che fu il mio teatro

commedia all'improvviso, commedia di istrioni, commedia dell'arte, quale arte?

Il teatro luogo di ogni male, dissero, specchio della realtà rovesciata

Che cosa resta? un corpo, un bastone, un fiasco di vino, un'insegna,

i lazzi, del correre sul cornicione del teatro e prendere di schiaffo con i piedi gli spettatori.

O voi cari amici, studiosi, drammaturghi, cortigiani,

voi, che volete sollevare quel velo, fate attenzione, siate gentili, non osate troppo!
Sappiate che è pesante e forse dietro, non c'è niente...

(nel corso della battuta, l'attrice si alza e poi comincia ad avanzare, cantando sottovoce senza accompagnamento musicale)

que reste-t-il de nos amours... que reste-t-il de ce beaux jours
une photo, vieille photo de ma jeunesse
que reste-t-il des billets doux... un souvenir qui me porsuit... sans cesse

Sul finire della canzone, l'attrice si adagia lentamente sulla pedana centrale. Si sente una dolce melodia di pianoforte di Satie e dal buio appare l'attore, anche lui calza la mezza maschera neutra bianca ma di tipo maschile. Raggiunge la pedana e prende una posa plastica dietro l'attrice: la loro posizione ricorda quella di una coppia di coniugi di un sarcofago etrusco. Illuminati da una debole luce azzurra, danno voce al lamento pastorale composto da Francesco Andreini in morte della moglie Isabella, con voce roca e lontana e movimenti astratti e rarefatti.

FRANCESCO/CORINTO

O Fortuna incostante, o corso variabile, o speranze di vetro, o sorte nemica ai miei desiri,
qual cuore di durissima selce, saldo alle più disperate lagrime,
non verserà per gli occhi duo vive fonti d'amarissimo pianto?
Qual duro marmo, avvezzo nel rigor del più gelato verno,
dal continuo percuotere delle mie cadenti lagrime non resterà cavato?
Fillide, Anima cara e Consorte mia carissima, mentre che tu vivevi erano per me i giorni chiari e sereni,
mille e mille amabili pensieri mi ingombravano la mente...
ma ora che tu se' rinchiusa dentro a freddo Sasso, e con te rinchiusa tutte le virtù e le belle opere, s'è talmente cangiato il mio Destino, ch'altro non mi rimane che la memoria d'averle vedute e amate.
O quanto volentieri avrei le mie ossa con le tue ossa, la mia cenere con la tua cenere,
rinchiuse in un medesimo tempo e in un medesimo sepolcro!
Ma io me ne rimango qui, vedovo e solo, senza spirito e senza vita, facendo sacrificio dei miei sospiri infiammati,
dei miei sospiri rinascenti, e delle mie strida seminate nell'Aria, e l'anima tua se ne vola al Cielo.

ISABELLA/FILLIDE

Francesco, marito mio ed unico conforto, poiché il Cielo ha della mia vita terminato lo spazio, e che la cagione del tuo tormento nasce dalla mia morte, che pensi di fare? Vuoi tu senza fine infiammare le tue piaghe?
Vuoi tu dunque distillarti in pianto e soffrire di perdere il titolo di forte?
Rasciuga, rasciuga ormai le tue molli luci, dà pace ai tuoi tormenti, e consolati col sapere che del mio mortale questo freddo sasso altro non ritiene in sé che l'incenerito corpo, e che la più nobile parte, e la più degna, nell'estremo accidente della Morte, lungi dal corpo fu conservata coi pensieri, coi desiri, con l'amore e con la fede, la quale in te solo vive ed in te solo alberga, e che il tuo cuore sia l'onorato sepolcro dell'anima mia, e vivi in pace.

Alla fine della battuta di Isabella, i due attori guardandosi si tolgono lentamente e simultaneamente la maschera. Mentre sfuma la melodia di Satie, l'attore scompare dietro la tenda rossa a sinistra e l'attrice si avvia nella direzione opposta, mormorando alcuni possibili pensieri di Isabella.

ISABELLA

Questo recitavamo, con queste parole così difficili a dirsi adesso.

Chissà il pubblico che cosa capiva: allora e ora...

Questo si recitava, questa era la lingua.

Ma il modo? com'era il modo?

E la voce e il gesto...

Il fluir del suono chiaro e sonoro...

E tutto quello che scriver non si può...

Quando l'attrice scompare dietro la tenda di destra, da quella opposta riappare l'attore. Ora calza la maschera classica di Pantalone, scura, con sopracciglia cespugliose e naso adunco e prominente. Indossa una squallida vestaglia di broccato sdruccio e, reggendosi a stento sulle gambe malferme, aiutandosi con il bastone, avanza fino al leggio blaterando nel contempo con voce querula notizie biografiche su Isabella e Francesco Andreini.

Di tanto in tanto si blocca, si incanta oppure ripete più volte la stessa parola o un'intera frase.

STORICO

L'uno era de' Cerrachi di Pistoia, hora detti dal Gallo lo-lo-lo! eh eh eh! l'altra de' Canali da Venetia, Venetia, Venetia, già figlia del Signor Paolo Canali, si si si! Iiiiiisabella nacque in Padova l'anno 1562, forse da famiglia veneziana, da genitori di poche fortune, embè bè bè, i quali però non mancarono di darle un'ottima educazione, si si si, facendola imparare a leggere e a scrivere, delle quali applicazioni tanto invogliossi la fanciulla, che divenne brrrrrrramosa di migliori avanzamenti nella via delle lettere, pensate un po' pensate un po'!

In età d'anni 16 Isabella divenne moglie di Francesco Andreini, quello dei Cerrachi da Pistoia, che nell'intraprendere la professione di commediante eh eh eh s'era cangiato il nome per vergogna della sua nobile famiglia, pensate un po' pensate un po'! e con lui nella Compagnia che sotto il nome di Comici Gelosi giravano l'Italia Isabella s'espose ne' teatri come prima attrrrrrrice e sostenne con infinito valore un così arduo impegno.

Scrive il Garzoni, Tommaso! Tommaso... Tommaso Garzoni scrive:

“La graziosa Isabella, decoro delle scene, ornamento de' Teatri, spettacolo superbo non meno di virtù che di bellezza, ha illustrato ancor lei questa professione in modo che, mentre il mondo durerà, mentre staranno i secoli, mentre avran vita gli ordini e i tempi, ogni voce, ogni lingua, ogni grido risuonerà il celebre nome Iiiiiisabella...Iiiiiisabella...

Iiiiiisabella...”

Sulla fine della battuta dello Storico, dalla tenda rossa di destra si affaccia l'attrice, che ora calza una grottesca maschera bianca con gli occhi cerchiati di

nero e un naso di spropositata lunghezza che nella sua parte finale si incurva verso il basso: è la classica maschera del Dottore della Peste.

E la Peste, nemica degli uomini e nomade come i Comici, racconta anche lei la loro sorte, con voce nasale modulata secondo diversi idiomi dialettali.

L'attrice recita la battuta muovendosi nello spazio compreso tra la sedia e il centro del proscenio.

PESTE

L'Andreini, pistoiese, nato intorno al 1548, forse proprio lo stesso anno di Cervantes, dalla nobile famiglia di militari de' Cerrachi, detta poi dal Gallo, fu dapprima soldato... ma come gli venne in mente di fare il soldato? Ah perchè diceva che il frutto della guerra è la vittoria, e il frutto della vittoria è la pace, e che quindi le guerre giuste si fanno per vivere in pace! Ma non è tanto nuovo questo pensiero, e nemmeno tanto vecchio, questo sì che è un pensiero che dura nei secoli!

A vent'anni, imbarcatosi sulle galee mediche dei Cavalieri di Santo Stefano militò nella guerra contro i Turchi, venne fatto prigioniero e preso dai Turchi e come il Cervantes stette a lungo schiavo, otto anni almeno. Fuggì, e tornato in Italia si diede alla professione di comico, e che ci venga il canchero a questa professione e a chi ne fu l'inventore! Io mi credevo di provare una vita felice e mi ritrovò una vita da zingari, quali non hanno mai luogo fermo né stabile. Oggi qua, domani là, quando per terra, quando per mare, e quel ch'è peggio sempre vivendo su l'osteria, dove per lo più si paga bene e stassi male. Ma poi che questo mi deve avvenire, io voglio aver questo avvertimento, di esser sempre nelle compagnie migliori e più onorate, e ho speranza di recitare la parte dell'Innamorata o Innamorato, ornandomi di bellissimi vestiti, e via i vestiti a tocchetti che non li voglio più! E bei concetti e grandissima grazia, e infatti cominció proprio con le parte dell'Innamorato il giovanotto, e doveva pure essere di talento perché si unì alla famosa Compagnia dei Gelosi, e dopo l'Innamorato si stufò e si provò con successo nel personaggio del Dottor Siciliano, e poi si stufò ancora e fece il negromante Falsirone e poi anca il pastore Corinto, e poi si stufò ancora – eh sì, si stufava spesso questo signor Andreini – e infine creò una parte bellissima e importantissima, che era quella di un soldato superbo e vantatore, che chiamò il Capitano Spavento di Valle Inferna.

Al nome del Capitano Spavento da Vall'inferna, parte ad alto volume un tango e si illumina la tenda centrale sul fondo della scena, dalla quale appare l'attore nei panni del Capitano. Si muove con scatti secchi ma flessuosi al ritmo del tango e indossa un aderente e lungo cappotto di pelle nera bordato di pelo arruffato sul collo, sui polsi e lungo le falde.

Avanza con movimenti curiosi sulla guida rossa centrale, poi – ad un tempo musicale preciso – balza sulla pedana centrale che si illumina di scatto: inizia la "bravura" del Capitano Spavento da Vall'inferna, che l'attore recita spavalidamente al pubblico, ammiccando in particolare verso le spettatrici femminili.

CAPITANO SPAVENTO

Io sono il Capitano Spavento da Valle Inferna, soprannominato el Diabuelico, Principe dell'ordine equestre, Termegisto, cioè grandissimo bravatore (*batte i piedi sulla pedana*) grandissimo feritore (*battito dei piedi*) e grandissimo uccisore (*battito dei piedi*), domatore e dominator dell'Univierso, figlio

del Terremotto e della Saieta, parente della Muerte, et amico strettissimo del gran Diabolo dello Inferno, hai capito tu!?

Quand'io nacqui in questo gran teatro de lo mundo nacqui diversamente dal nasiere dell'altre Creature.

Quando gli altri fansiulli nasiono, nasiono ignudi e piangenti... mò che schifo, dai!

Io, quando nacqui, nacqui vestido de piastra e de malia, rrrrrugendo come febrisitante Leone, e fffffiissschiando come arrabiato Serpente.

Quando gli altri fansiulli nasiono, subito son lavati con agua calda, fasiati con peze-line, et allevati con latte e con pappe, schifo, no?

Io – subito nato – fui lavato con piombo scolato, fasiato con lame de fero affucate, et nudrido con succo de cicuta et mortifero napello, sapore amarissimo disgustante ma che me rende forte, dai, te prego, capiscimi un po'!

Quando gli altri fansiulli sono allevati, sono inviati – vai, piccolo, vai! – alla Scuola per imparare de scribere de legere – mò che c'è scritto qua? chiamate Falsirone!, et de far de cuento.

Io subito nato nudrido et allevato, fui mandato – cori cicio, dai! – alla Scuola de li Amasatori, ad apprender de ferire (*battito dei piedi*), de uccidere (*battito dei piedi*), et de fare in pezzi le umane creature (*battito doppio*), cossì che non passa mai giorno ch'io non ferisca, ch'io non uccida, ch'io non squarti e non facci in pezzi qualcuno... mò dai non avere paura, che son calmo ora, è solo una presentazione, dai capiscimi un po', te prego!

Ehilà, Muchachita che me mangi coli oci? Cossa c'è, bimba, te piace lo Spavento? e te credo, sai, son Maschio!

Dicono che de natura rrrrrugge el Leone, e de natura fffffiisssschia el Serpente, e mmmuuuuughia il Torro e uuuuuuuuula el Lupo e che sempre di natura minaccia (*battito dei piedi*) - Capitano Spavento de Valle Inferna!

E dicono ancora che de natura, wooouuw!, sintilla lo Zaffiro, e de natura luce el Diamante e fffffiammeggia el Carbonchio e rrride, chi è che ride ora? cossa c'è? ma dai che scherzo, son giocherellone, chi rrride è el Smeraldo, per la luce, dai capiscimi un po'! e che de natura sempre ferisie (*battito dei piedi*) sempre uccide (*battito dei piedi*), e sempre squarta (*doppio battito*) Capitano Spavento de Valle Inferna!

Te piace, eh, Muchachita? Eh lo so, dai! mò sei ciccina anche te, te dico!

Ehì muchi, al mio nasimientio mio concorsero tre-Deità-tre!

Il primo fu Giove Re del Cielo, che col Fulmine aaaaaperse il ventre a mia madre, poverina tutta brusiata, dai!

Il secondo fu Nettuno Re del Mare, che col Tridente – uuuuaasch! – mi cavò de fuora, mò povera mamma tutta squartata, ma che spettacolo, dai, te prego! e il terzo fu Plutone Re dell'Inferno, che col suo Forcone – aaahiiiiiaaaa! – mi aperse li oci! E dai Pluto che scherzo, lo sai, non mi hai fatto male, son forte io, dai che lo sai!

Verso la fine della battuta, l'attrice – che nel frattempo è rimasta seduta sulla sedia ad osservare la bravura del Capitano, si toglie la maschera della Peste e lo guarda divertita. Il Capitano vede Isabella sulla sedia avanti alla quinta rossa e cambia registro, inginocchiandosi e parlandole con voce esageratamente suadente e calda.

CAPITANO SPAVENTO

Ollà, la Signora Issa-bela! El Capitano Spavento, quello che indora el Sole e inarsienta la Luna e dà luce e lustro a le Stele, insomma tutto, lui vive devotis-

simo schiavo de la Segnoria Vostra ne la speranza de baciare un giorno quella mano gentilissima... Segnora Issa-bela, bela de nome, bela de volto, bela de cuerpo, belissima de animo...

... che se la signora Isabela non se decided di dare pace all'amorosso tormento che me tormenta, allora Spavento come amante desperado torna alla guerra, contro dei Turchi, magari prigioniero ancora, otto ani ancora... ferido smagliado segnado brusiado per Voi crudela Issa-bela!

ehi Muchita, cossa c'è ora che che me geli co li oci? sei gelossa? E dai muchi che son maschio, lo sai...

gurada, te dico che dopo la guerra torno anche da te, ma non essere gelossa ora, lo sai che io vivo soltanto per Issa-bela!

Con una risatina leggera, l'attrice applaude la bravura del Capitano, poi si rivolge in avanti verso il pubblico, parlando con lui ma senza guardarlo direttamente. Nel corso della battuta, il Capitano indietreggia verso il fondo, di tanto in tanto voltandosi a guardarla, e scompare dietro la tenda centrale.

ISABELLA (*parlando un po' al Capitano, un po' a se stessa, un po' al pubblico*)

Oh, mio valorosissimo Capitano Spavento da Valle Inferna!

Mi dispiace non potervi dare del vostro servir giusta mercede

ma non posso dispor di quelle cose che per colpa d'amor non son più mie!

Io d'altrui son e non posso esser tua, che mia né anco sono.

Son di Francesco consorte e compagna,

con lui divido famiglia e mestiere e arte e vita

lui mi fu garante di un destino che non fosse soltanto quello di moglie e madre, o monaca o prostituta.

Io fui comica, ma elevata ad un più alto grado, potei scrivere...

No, non voglio essere considerata un'attrice ignorante, non voglio essere chiamata honesta meretrix

Non voglio giocare con le armi della seduzione

Ma li farò girare come trottole, re e regine e grandi poeti, tutti allacciati dalla corda dell'emozione

E poi, li lascio cadere giù...che presunzione, che divertimento..

Francesco,

se è sintomo d'amore un parlare interrotto, un fuoco nel viso e più che parlar, emettere sospiri,

se è sintomo d'amore il fatto che il pensiero si perda tra le nubi,

che io sia piena di malinconia,

che cerchi mezzanotte in mezzogiorno,

e mezzogiorno in mezzanotte,

che disprezzi me stessa per osservar voi solo,

sappiate che io v'amo come se fossi pazza

pazza d'amore...

Quante volte ho recitato con voi questa parte di Innamorata? A Venezia, a Firenze, in Francia...

Enrico conquistato dalla commedia all'italiana invita i Gelosi in Francia...

Ma gli attori non piacciono agli Ugonotti, il loro teatro è troppo libero, troppo strano,

specchio del mondo capovolto, forse li fanno prigionieri, forse il Re li riscattò.

Blois, poi Parigi... successo! Nessun ostacolo di lingua, gesti, tipi

ma le condanne del Parlamento e dei rigoristes che denunciano l'immoralità degli spettacoli...

dopo aver cavalcato montagne, vissuto nelle fredde osterie, alle corti di Principi e Duchi
quanto bisogno avevamo di loro... ci servivano permessi e protezioni, denari
ma anche amicizia, stima, e ammirazione
che noi comici si impara la loro lingua e i loro modi, ma alla fine non siamo
che divertimento, mezzo, transito...
Venezia e poi Firenze, Ferrara, e Mantova... Mantova!

Alla parola 'Mantova', parte a volume sostenuto una marcia di corte di Lully, che sfuma pian piano nel corso della battuta. L'attrice calza nuovamente la maschera della Peste e salta sulla pedana centrale, muovendosi e parlando con i gesti e la voce nasale del personaggio.

PESTE

Mantova! meta privilegiata dei Comici... 'forse che sì forse che no'...
Mantova retta dai Gonzaga, amanti delle arti, del teatro! dal Principe Guglielmo, duro e malinconico
forse anche per l'eredità pesante... la gobba dei Malatesta
cercavano le compagnie migliori di comici e le portavano nella loro città...
loro sì, che cominciarono a capire il valore del teatro e lo facevano rispettare!
"Si comanda a qualunque persona e di qualsivoglia stato grado o conditione
che per loro addivenire non ardisca dare impedimento alcuno alli commedianti nell'atto di fare o recitare nelle stanze o con fare fistiate, romori, trarre limoni, arance, pere, mele, rapi e qualsivoglia altra sorta di simil materie o brutture, sotto pena di due tratti di fune da darseli in pubblico!"
Vennero dunque i Comici Gelosi in Mantova nell'anno 1579, e c'erano tutti!
C'era il Giulio Pasquati nella parte del Magnifico, e Simone da Bologna Zanni Ludovico de Bianchi dottor Graziano, Lucio Burchiello, Orazio Nobili e Adriano Valerini primo e secondo Innamorato,
legato a Lidia di Bagnocavallo e a Vincenza Armani, colta e anche scultrice
E su tutti prevaleva Isabella Prima Donna Innamorata
Un bando stupì la popolazione tutta.
"D'ordine del Duca che tosto abbiano ad essere cacciati dalla città e dallo Stato di Mantova i comici detti Gelosi,
che alloggiavano all'insegna del Bissone"... ma cos'era dunque accaduto?
Essendo avvenuto capriccio del Duca di vedere una comedia dei Gelosi che fusse tutta ridicolosa, i recitanti lo servirono col farne una ridicolossissima e ingegnossissima, solo che tutti i personaggi della comedia erano gobbi, come il Duca per la faticosa eredità dei Malatesta, della qual cosa il Duca, che era uomo spiritoso e intelligente, oltrechè gobbo anca lu, rise tanto e ne prese tanto piacere che niente più, ma finito che fu lo spasso chiamò li comedianti e chiese qual di loro ne fusse stato l'inventore, e il zanni diceva mi! E il Magnifico pure mi! E Graziano che invece l'era lù, sperando ognuno d'averne un premio de moneta, ma allora il Duca disse: "Ti, ti e ti! Alla forza!", ma per fortuna le gentildonne de Mantova tutte insieme supplicarono "grasia! grasia!", e il Duca "No, no e no!", e allora quelle ottennero almeno de poter fabricar le corde de li impiccati con le loro mani, per intrecciarve fili d'oro e campanellini che almeno rendessero più dolce el morir a quei bravi comedianti, e portarono delle corde così marce, ma così marce marcido marcidoris, che quando furono tutti e tre appesi che te sembraveno i due ladroni con Iesus Cristus Dominenostriiddio, caddero in terra e pesanti com'erano s'ammaccarono pure un pochino el cul, ma vivi erano e contenti, con la città

tutta de Mantova che gridava ora “grasia! grasia!”, e il Duca no! no!, e poi si si si... ma che cos’era successo?

Fusse ca fusse che ci entrò la bella bellissima Isabella, che era giovane e fresca e bella, e che qualcuno disse che l’aveva vista uscire de notte tutta incappucciata, e che tornò poi solo all’alba, che io me la vedo la Isabella sola in casa con Francesco, che se confida... “Cossa faccio, Francesco, vado che c’è bisogno?” E lù... “Vai vai, che c’è bisogno!”, e che quando lei ritorna a casa al mattino non c’è necessità de dirse niente... e forse questo spiega anche il mistero di quella borsa tutta piena pienissima di denari, con in mezzo una moneta aurea aureissima de sfolgorante oro, e quella è per vù, signora Isabella...

A volume basso si ode una variazione jazzistica di Keith Jarrett e l’atmosfera cambia improvvisamente.

L’attrice si alza la maschera sul capo: Isabella appare dalle spoglie della Peste.

ISABELLA

...e in quello sfolgorio si incrociano gli sguardi del Duca gobbo, de Francesco e de Isabella...

e la prendo, la moneta d’oro, e la guardo, una due tre volte, e c’è sempre il mio ritratto, e la giro e dietro c’è la Fama con due trombe, e vedo avanti... avanti, l’ora della morte mia, Lione 11 giugno 1604, morta di ‘sconciatura de parto’, aborto... e da quel momento io fui sempre incinta era una specie de protezione che costava anche poco e così s’era risolto io e Francesco anche per non rischiare de dover passar un’altra notte con un gobbo potente e zuccon...

e tutti quei figli che poi son nati, illusione de eternità

non erano abbastanza forti

forse eran lasciati troppo soli

e le figlie! che le ho dovute metter in convento, io che ho cercato sempre la libertà!

Che destino...

Che poi te manca il tempo, in un momento.

Tutto il tempo è scivolato via e tante son le cose che volevi far...

L’attrice resta immobile al centro della scena.

Il jazz di Jarrett continua accompagnando l’avanzata dello Storico, che viene avanti sempre con passo incerto appoggiandosi al bastone fino a raggiungere Isabella al centro. Le accarezza il volto, la musica sfuma.

Lo Storico comincia a parlare con voce chiocchia andando verso il leggio.

STORICO

Dopo nove anni di co-co comico esercizio, Isabella cominciò a scrivere, eh eh eh, e dedicò notti insonni a lume di candela e un tempo per lei assai prezioso per comporre una pastorale in versi che titolò La Mirtilla, sì, Mir-ti-la!, e che dedicò all’Illustrissima ed Eccellentissima Donna Lavinia Della Rovere Marchesa del Vasto, sua protettrice eh eh eh, e difatti Isabella darà poi nome ad una delle sue figliole appunto Lavinia, come la Marchesa-sa-sa-sa Va-sta.

ISABELLA *(sempre ferma al centro)*

E questo chi è? Uno storico in carne e ossa? vivo? davvero?

Voglio proprio sentire che cosa ha da dire, se fosse che mai ha compreso...

STORICO

Per la sua abilità letteraria, Isabella fu lodata dalle penne più famose di quell'aureo secolo, rispondendo alle lodi tutte con egregi sonetti, bah! bah! bah!

Ebbe visite di persone dottissime, le quali partivano da lei ricolme di meraviglia per l'intelligenza e la brillantezza della sua conversazione, e s'ebbe addirittura a sommo pregio d'essere ascritta dall'Accademia degli Intenti di Pavia nel numero dei suoi sotto il nome di Accesa, pensate un po' pensate un po'... una Comica che diviene Accademica e Letterata, pensate un po' pensate un po'!

E, trovandosi poi in Roma, questa virtuosissima donna fu addirittura dipinta e coronata d'alloro in un simulacro colorito tra il Tasso, Torquato Tasso, e il Petrarca, Francesco, eh eh eh, pensate un po'... eh già, perché dopo una sontuosissima e ricchissima mensa in casa dell'Eminentissimo Cardinale Cinzio Aldobrandini, gran mecenate de' virtuosi, scrivendo e improvvisando sonetti in gara coi letterati presenti, Isabella riportò, dopo il gran Torquato, il primo vanto, pensate un po', tanto che lo stesso Tasso scriverà sì insomma dei versetti per celebrarla... che dicevano... che dicevano...

(declama rivolto a Isabella)

Quando v'ordiva il prezioso velo... l'alma natura e le mortali spoglie... il bel coglièa sì come il fior si coglie...

e poi non mi ricordo più... *(fa per tornare al leggio)*

ISABELLA *(sorridente)*

No, non lo legga il nostro Tasso...

STORICO

Insomma in lei era per così dire tanto innato il desiderio di lasciare di sè medesima dopo la morte una fama immortale, che ella stessa avrebbe poi scritto in uno dei suoi sonetti...

(declama rivolto al pubblico)

... di tentar fama io mai non sarò stanca... perché il mio nome invido oblio non copra,
benchè m'avveggo che sudando a l'opra... divien pallido il volto, e il crin s'imbianca.

ISABELLA *(come sopra)*

Non era bello, quel sonetto!

STORICO

Bè, non è nemmeno brutto, però... eh eh eh! il crin s'imbianca... eh eh eh, pensate a quest'immagine toccantissima dell'Isabella che scrive e scrive e scrive, notti insonni a lume di candela e tempo strappato ai figli, al teatro, pallida bianca mentre il crin s'imbianca... pensate un po' pensate un po'... *(sempre più eccitandosi)*

Bè, insomma, dopo la Mirtilla, compose le rime e poi le lettere, bellissime e ricche di profondi pensieri, e dedicò il primo Compendio di queste sue Lettere nientepopodimeno che al Duca di Savoia, pensate un po' pensate un po'...

(ripetendo le ultime parole come un tormentone si allontana a passo incerto verso il fondo)

ISABELLA *(rivolta al pubblico, sempre in posizione centrale)*

Non c'era bisogno di legger quel sonetto!

E io che credei di esser immortale per questo...

Ma che cosa può fare una che nasce in una famiglia nemmeno troppo agiata, e sente in sé, come un'angoscia, il desiderio ardente di scrivere,

e sente la sua mano insufficiente, come fosse un pennello messo in mano a chi non sa dipingere?

Cosa può fare?

E quando scrive, un comico?

Tra i viaggi, le soste, le richieste di permessi e lasciapassare, le ore sulla scena?

A me furono carissime quelle ore, la sera, a lume di candela, smesse alla fine le fatiche di ogni oggi, i fagioli e la carne, i bambini addormentati e vicini,

Francesco che russava dal fondo del carro... io scrivevo,

e mi si aprivano le grandi distese dell'infanzia, come se fossi ancora sola, soltanto io,

cittadina del mondo.

La Natura, Serenissimo Signore, quella nostra madre ottima, massima, vedendo di non poter perpetuare ciascun di noi stessi, procurò per altro mezzo di conseguire il desiderio suo in quanto poteva, onde destò in alcuno ardentissima voglia di figliuoli, nipoti e pronipoti, ne la vita dei quali i padri, gli avi, i proavi, benchè morti, felicemente immortali si vivono. Alcun altro, perché godesse il privilegio della vita dopo la vita, chiamò quella a nobilissime arti...

Ora essendo io stata dalla bontà del Sommo Fattore chiamata ad essere Cittadina del Mondo, ed essendo per avventura questo desiderio di sapere nato in me più ardente che in molte altre donne dell'età nostra, le quali vogliono solamente attendere all'ago, alla conocchia e all'arcolajo, essendo dico in me nato ardentissimo il desiderio di sapere, ho voluto a tutta mia possanza alimentarlo, e benchè sempre sia stata lontanissima da ogni quiete, tuttavia, per non far torto a quel talento che Iddio e la Natura mi diedero, e perché il viver mio non si potesse chiamare un continuo dormire, mi diedi a comporre la mia Mirtilla favola boschereccia, e dopo sudai nella fatica delle mie Rime, e di ciò non contenta procurai di rubare al tempo e alla necessità del mio faticoso esercizio alcun breve spazio d'ora per dar opra a queste Lettere, che di mandare alla luce presso i miei altri scritti ardisco...

Intenzion mia fu dunque di schernirmi quanto più io poteva dalla morte... perciò non dovrà parere strano ad alcuno s'io ho mandato e tuttavia mando nelle mani degli uomini gli scritti miei, poiché ognuno desidera naturalmente d'aver in se stesso e ne' suoi parti, se non perpetua, almeno lunghissima vita. Grazie no... grazie ma proprio no... io no...

L'attrice si inchina con atteggiamento ironico e parte un'altra marcia di corte di Lully, che sfumare sulla parte delle voci del coro. L'attrice sale sulla pedana centrale e parla con tono provocatorio.

ISABELLA

... mi è stato detto che volete accomodarmi in corte, il che mi par che sia un volermi disaccomodare per sempre e un volermi fare volontariamente schiava, legata con una catena non di ferro!

se sapeste quanto poco padroni di loro stessi sono i cortigiani...
disponetevi a fare stomaco di gallina, sonno di tasso, piede di cervo
imparate a sopportare le ingiurie allegramente e, ridendo con proposito di
ringraziar chi ve le farà, risolvetevi di promettere a tutti quelli che ricorreranno
a voi per ottenere favori di fare buon officio col Signore, bevendo subito
l'onda di Lete, non mantenendo né promesse, né giuramenti...
non vi curate di esser troppo buono, i cortigiani buoni sono rari...
se vedrete in corte favorire uno benché non meriti, bisognerà dire che egli è
ben fatto
e perché quivi la ruota della fortuna gira più veloce, il doppio che altrove, to-
sto che avverrà che quel tale si veda precipitar da sommo in basso, non man-
cherete anche voi di dargli la vostra spinta
se il Signore si adirerà con qualcuno voi aggiungerete stimoli nuovi all'ira
se gli griderà enterete anche voi di mezzo a dargli torto
se alcuno è per andare innanzi, cercate con destro modo di tagliargli la via
se alcuno è amato, vedete di trargli alcun difetto che niuno è senza e fate na-
scer occasione che si scuopra
ma siate avvertito di far ciò ridendo, perché non paia malignità onde voi ne
cadiate in mala considerazione presso il vostro Principe, a quanti serviranno
con voi non sarete scarso di inchinarvi fino a terra
e se non vi dà l'animo di saper adulare non andate in corte, perché il vero
cortigiano parla sempre con l'adulazione in bocca...

(comincia a indietreggiare verso la tenda rossa al centro in fondo)

Vi converrà essere perfetto servitor di dame, vi bisognerà saperle trattener
con favole e con giochi
in corte averete la lingua più arruotata nel male che pronta nel bene
non vi turberete se vi vedrete meno favorito dopo la servitù di molti anni di
quello che sarà appena venuto
ricordatevi di tenere sempre apparecchiati gli stivali e gli sproni per poter ad
un subito sdegnò del Signore levarvi giù dal suo stato, e s'anderete alla lunga
ad ottenere alcuna grazia non vi sia noioso
perché la corte non è corta ma lunghissima nel fare a chi merita beneficio!

Resta immobile al centro in fondo, davanti alla tenda rossa.

*Da dietro la tenda stessa, appare l'attore con la maschera del Capitano sul
braccio, prende per mano l'attrice ed entrambi si inginocchiano lentamente,
come al cospetto di un sovrano.*

FRANCESCO

Illustrissimo ed Eccellentissimo Signore e Padrone mio colendissimo,
gli antichi filosofi dissero la nobiltà essere una veste preziosa.

Quelli che sono nobili e non hanno congiunta la virtù con la nobiltà, vestono
una veste di seta tutta macchiata di fango

quelli che si nobilitano da per loro, vestono una veste di panno anche se fre-
giata d'argento

quelli che sono nobili per chiarezza di sangue e per virtù, vestono una veste
di seta ricamata d'oro e di gemme preziose.

Tale è la veste che continuamente porta Vostra Eccellenza, che la rende quasi
novello nume in terra.

E tuttavia, benché mi trovo obbligatissimo al cortesissimo animo suo d'avermi fatto degno, assieme alla mia diletta consorte, d'essere annoverato nella novella Compagnia ch'Ella brama mettere insieme in Mantova, non posso se non con grandissimo mio dispiacere che ringraziarLa ma pure sono astretto a non potere accettare l'invito di Vostra Grazia, trovandomi obbligato e legato per fede alla Compagnia dei Gelosi. Impegni già contratti e inderogabili ci chiamano altrove a recitare nelle pubbliche e private comoedie i ruoli che ci hanno reso celebri, l'Innamorata Isabella e il Ridicoloso mio Capitano Spavento da Valle Inferna.

Parte a volume sostenuto un nuovo tango. A tempo di musica l'attore calza la maschera del Capitano e l'attrice quella della Peste. Avanzano muovendosi con accenni di ballo del tango sulla guida rossa centrale, finché il Capitano si stacca dalla Peste e salta sulla pedana centrale che si illumina.

Ad un gesto imperioso del Capitano, si interrompe il tango.

L'attrice indietreggia fino al fondo della scena, l'attore dà vita alla seconda "bravura" di Spavento.

Tono, atteggiamento e movimenti sono quelli della prima bravura.

CAPITANO SPAVENTO

Udendo un giorno – Ercole, Tesseo, Piritoo et io – lodare e commendare la bellezza e la grazia de Proserpina, moglie de Pluto Plutone Re delle perdute genti, nacque in noi un desiderio ardentissimo de scendere alle squallide rive d'Acheronte, e quivi – shiup! – rubbarla a suo marito, ma che vitelloni siamo, dai dimmi te, pazzesco, no?

Giunti che fummo nella città infernale, trovammo la porta chiusa et serrada! E poi ché sempre tocca a me de far prove stupende, allora con un poderoso calcio (*battito di piedi*) te fracasso la porta de Dite con tanto romor che todo lo Inferno tremò per grandissimo terrore... vai Capitano Spavento de Valle Inferna, dai che son forte, te prego!

Entrati che fummo nella oscurissima città del pianto, subito te vedemo Proserpina regina tutta disinta que andava fuggendo tra le fiamme... scarmegliada... spaventada... ah ah a! a-a-allora io l'afferro per un braccio, Ercole per l'altro braccio, Tesseo per una gamba, Piritoo per l'altra gamba, e cominciamo a tirarla de qua e de là, che ognuno de noi la voleva per sé medesimo, dai capiscimi un po' che lei era bela, disinta, scarmegliada, e noi siamo Maschi, te prego, cossi in mezzo de le fiamme che te viene su un calore... ma che te spiego a fare, dai!

Bè insomma, che tira de qua... e tira de là... e tira de soto... e tira de sopra... alla fine te riduciamo in quattro pezzi l'imperatrice delle anime dannate, mò che spettacolo dai, te prego, la povera Regina Proserpina che era cossi bela, ridutta in quatro pezzi sanguinolenti... uno schifo dai che me credi... e bè te dico che a vederla cossi massacrada la bellissima regina ce viene una rabbia totale de l'uno cuento l'altro, che chi se la gode ora questa carcassa de regina, e allora cominciammo tra de noi una perigliosissima battaglia a colpi di braccia e di gambe, de Proserpina se intende!

Finchè insomma col braccio destro della bela regina diedi un colpo prima ad Ercole, poi a Tesseo, poi a Piritoo, ma dai che ho detto Piritoo e no pirito, cossa me fai lo spiritosso tu ora, te prego dai! Bè te dico che insomma li uccisi tutti e tre che tutto l'Inferno tremò dallo spaviento, vai capitano Spavento da vall'Inferna, vai!, e dopo me viene un'idea genial!

...Te rimonto insieme alla bell'e melio i quattro pezzi ammacadi de la Proserpina, me la ricucio un po' cossì come che viene, e me la porto dietro una fiamma enfernale e me la godo tutta per benino che era ancora bela anche se se smontava de qua e de là, e dai capiscimi che son Maschio, ho bisogno, lo sai no? e infine la rimando tutta brusiada, recusida et acciacada a quel cornuto de Pluto-Plutone suo sposso, che te dico che se la ripigliò per buona e per bella, ma te rendi cuento? È una cossa che fa schiffo, dai, ma che Maschio sei, Pluto? Me deludi, te prego, dai!

Ehi, muchita, coosa c'è che me fissi e me geli co li oci? Dai, non fare la gelossa, che me soffochi, te prego!

Capiscimi un po' muchi, son Maschio! Dai che te puerto anche te all'Inferno, te metto piciola piciola in una scatoleta, te infilo ne la tascheta e poi te tiro fuora tra le fiamme e te do un beso che te atterro da quanto te piace, dai che lo so!

Però non fare mai la gelossa però muchi, che altrimenti te faccio in quattro pure te, capito?

Bè, ma te lo sai che quel viliacco de Plutone, per vendicarse de l'affronto e de le corna maestosissime, me manda contro de me la Muerte tra le fiamme?! E che Quela subito me sfida, me dice: Capitano Spavento, te sfido a un conflitto amorosso, e lo campo de battaglia sarà il mio letto! Che allora era grassa e colorida e graziosa la Muerte, e me appare come nelle sembianse de Proserpina, e conoscendosi esser bela era tanto altiera et orgogliosa che se n'andava per lo mundo e a voglia sua te prendeva via de questo e de quello, senza rispetto né riguardo per sesso né ordine e né etade, ma con tanta inumanità che, vinto da giusto e generoso sdegno, te accetto la sfida a combattere, e durò l'abbattimento fiero infino al tramontar de lo sole, che infine con le mie nude mani te la scortikai, e te la scarnai, e te la spolpai e te la svenai, e te la lasciai ridutta tutta sangue coi nerbi e l'ossa, cossì come viene dipinta, magra scheletrida, che dimmi tu se ora te ne vai ancora per lo mundo altiera et orgogliosa a prenderte questo e quello senza riguardo né pietà per nisuno, e neppure per un picciolo fanciullo malado... o per un vecio solo e spaventado ... o per una dona encinta...

Il tono di voce cambia progressivamente e diventa più intimo e triste. L'attore si toglie lentamente la maschera: dal Capitano appare Francesco... si ode a basso volume una sinfonia di Eleni Karaindrou che accompagna la battuta successiva.

FRANCESCO

...che tornava con me dopo i trionfi di Parigi, acclamati dal Re, dalla Sua famiglia e dalla Corte tutta...

e finalmente andavamo a casa, per rivedere i nostri figli... Petruzzo, e Lavinia, e Domenico che chissà dov'è andato a combattere, e Giambattista nei teatri d'Italia... ma quando fummo a Lione lei mi disse "Fermati Francesco, non posso più... ho male..." e mi guarda con occhi disperati e si mette una mano sul ventre gravido e cade così, di lato...

"Sconciatura ob-obortum" disse il medico... e nel suo male, che fu breve, ebbe l'assistenza di Dame e Cavalieri non solo lionesi ma anche dei molti Nobili italiani che erano là... e il suo feretro fu accompagnato da tutta la Comunità di Lione, centinaia di persone, con insegne e mazzieri e doppiieri, e l'Ordine dei Mercanti...

ISABELLA

Che strano fatto, questa morte!
Mi pareva impossibile di morire... così presto!
E, Francesco e gli altri?

FRANCESCO

Sciolgo la Compagnia, mia adorata, non ha più senso andare avanti senza di te, e non posso più di fare il Ridicoloso...
continuerà Battista, ha una carriera splendida, saresti fiera di lui
Virginia è morta, e lui finalmente ha sposato l'altra Virginia... avevi previsto tutto tu...
anche lui, come te, come me, farà in modo che il nostro nome sopravviva al miserevole morire dei corpi
io sarò forte come ti ho promesso, raccoglierò i tuoi scritti e li darò alla Stampa e riordinerò i miei
concedimi ch'io possa imitarti nell'altezza dei pensieri...
accompagnami per mano nei luoghi oscuri e solitari che percorrerò senza di te...
vivendo solo nella memoria dei giorni e dei trionfi vissuti insieme...

Dal fondo della scena, l'attrice con la mezza maschera neutra bianca dell'inizio si introduce nel monologo dell'attore e da questo momento in avanti, Isabella e Francesco parlano insieme, come ricordando la loro storia comune, ma senza un rapporto diretto. Lei resta sul fondo davanti al sipario rosso, lui va a sedersi sulla sedia alla destra del proscenio.

ISABELLA

come in quel maggio 1589, ti ricordi?
quando arrivammo a Firenze mentre si svolgevano i festeggiamenti per le nozze di Ferdinando I con Cristina di Lorena
e il Duca ci chiese di recitare per la Corte una commedia favolosa...

FRANCESCO

... le infinite discussioni con Vittoria che voleva recitare la Cingana e tu volevi fare la Pazzia... e dopo il trionfo di Vittoria tu incantasti tutti con la tua Pazzia quando nella finzione della follia d'amore cominciasti a parlare in spagnolo in greco in italiano... e poi a cantare in francese facendo piangere di commozione la Sposa...

ISABELLA

e imitavo la lingua di tutti i nostri Comici, il Pantalone di Giulio, il Gratiano di Lodovico, lo Zanni di Simone...

FRANCESCO

finché col filtro magico che ti davamo a bere ritornavi in te e dolcemente dicevi dei travagli e delle passioni d'amore
lasciasti tutti i presenti senza fiato...
mi manchi... mi manchi... mi manchi...

*Francesco si accascia lentamente sulla sedia come spegnendosi.
Intanto Isabella avanza lentamente dal fondo, percorrendo il centro della scena, attraversando la pedana e arrivando in proscenio, dove – nel corso della*

battuta che segue – si spoglia progressivamente di sottogonna e corpetto e resta con un abito molto attillato, rosso come le tende del teatro.

ISABELLA

No, non posso recitarla ancora... già è tanto penoso ritornare... questo corpo preso a prestito è insufficiente...
e forse quello che al mio pubblico piacque tanto a voi non direbbe niente...
nulla resta... se non un povero attore che si agita nella sua breve ora sulla scena, e poi non se ne parla più
... eppure per vie misteriose, forse per lo sforzo o per la volontà... eccoci che siamo ancora tutti...
e qualcosa rimane... così forte così forte intorno... nell'aria nostra di noi... di loro
...che mi pare quasi di tornar... la voce dolce e libera, pronta a mutare timbro secondo i moti e le passioni dell'anima
i cenni, i gesti, parole senza rumore... tutte le parti del corpo possono parlare con cenni, senza parole...
recitare per chi intende... o per chi non intende ma si stupisce...
ma scrivo unicamente a chi mi intende... non protetto dalla magia dei gesti...
Eh, ma che fissazion questa di rimanere eterni nel tempo, che tutti dobbiamo morir!
che fissazione avete anche voi adesso che vi registrate e vi filmate
che ognuno si immortala come se il tempo non dovesse mai finir...
almeno a noi ci bastava una malattia, una nuova miseria e subito si scivolava via...
ma voi qui, che non avete imparato proprio niente, e mai mai contenti...
il ricco non troverà pace in se stesso per essere privo di nobiltà
un altro sarà nobilissimo ma oppresso dalla povertà
uno sarà nobile e virtuoso e ricco... ma continuamente infermo, sì da disprezzare i beni e la vita
un altro vivrà sano e gagliardo, eppure si affliggerà per non avere moglie a gusto suo
uno avrà moglie bella e savia, pudica, prudente ma non avrà figlioli
un altro sospirerà per averne troppi
un altro perché la moglie non gli ha fatto che femmine
il duca vivrebbe soddisfatto se fosse Re
il Re vorrebbe per maggior grandezza essere Imperatore
nessuno è contento della sua sorte
ma tu ti devi ricordar che non siamo che polvere
nuvole di nulla... ectoplasmii...

Sulle ultime frasi del monologo, Isabella comincia nuovamente a indietreggiare verso il fondo, come allontanandosi dal mondo, e – una volta ai piedi del sipario rosso centrale – si spoglia lentamente anche dell'abito rosso, mentre la luce sfuma e torna il buio.

FINE

SOMMARI DEI NUMERI PRECEDENTI

1, autunno 1999

PADRI, FIGLI E NIPOTI

Su Decroux, il rapporto maestro-allievo e la trasmissione dell'esperienza a teatro

M. De Marinis, *Premessa: dopo i maestri* | E. Barba, *Il maestro nascosto* | B. Bonora, *Lo spirituale nel corpo: Eliane Guyon da Decroux a Gurdjieff* | F. Abate, *Il mimo corporeo negli Stati Uniti. Tecnica, scuola, tradizione* | I. Lindh, *L'unicità di Decroux* | R. Mirecka, *È una questione d'amore* | P.P. Brunelli, *La maieutica nel parateatro di Rena Mirecka* | V. Di Bernardi, *Willi Rendra: un maestro interculturale nella scena asiatica contemporanea*

SCRITTURE: E. Moscato, *La "soluzione cinema": l'acqua, l'occhio, l'immagine anti-gramma.*

INTERVENTI: L. de Berardinis, *Per un Teatro Nazionale di Ricerca* | M. De Marinis, *La regia e il suo superamento nel teatro del Novecento* | V. M. Oreggia, *Teatri invisibili: l'operosa utopia*

2/3, primavera - autunno 2000

QUARANT'ANNI DI NUOVO TEATRO ITALIANO

a cura di Marco De Marinis

G. Guccini, *Teatri verso il terzo millennio: il problema della rimozione storiografica* | G. Scabia, *Avvicinamento a Dioniso* | L. de Berardinis, *Scritti d'intervento* | R. Anedda, *Il teatro come una composizione: la drammaturgia musicale nel lavoro di Leo de Berardinis* | D. Paternoster (a cura di), *I teatri anomali della Raffaello Sanzio* | E. Dallagiovanna (a cura di), *La Valdoca e il viaggio verso Parsifal* | *Contro la rappresentazione: Marcido Marcidoris e Famosa Mimosa* | *Le Albe alla prova di Jarry* | F. Acca, *Rino Sudano: un teatro "fuori scena"* | M. Porzio, *L'arte silenziosa di Antonio Neiwiller* | C. Infante, *L'ultima avanguardia, tra memoria e oblio*

INTERVENTI: A. Picchi, *Della "Bella Addormentata" di Rosso di San Secondo e la faccenda dei due finali* | G. Ottaviani, *Il passo che risveglia: transculturalismo e identità nel Butò*

4, primavera 2001

FIGURE E PERCORSI DEL TEATRO FRANCESE DEL NOVECENTO

a cura di Marco Consolini

P. Claudel, *La seduzione di Hellerau* | P. Claudel, *Il teatro giapponese* | F. Migliore, *Sylvain I-tkine 1908-1944* | M. Consolini, *"Théâtre Populaire": breve storia di una rivista teatrale* | B. Dort, *Roland Barthes spettatore teatrale* | L. Mucci, *Eleutheria, prima pièce tragicomica di Samuel Beckett* | P. Pavis, *Sintesi prematura, ovvero: chiusura provvisoria per inventario di fine secolo* | E. Moscato, *Chi è e chi ha paura, oggi, di Antonin Artaud?*

INTERVENTI: E. Moscato, *Per esili ed epopee. Viviani-Joyce: un parallelo* | V. Di Bernardi, *Il Nižinskij dei diari non censurati. Nuove prospettive* | D. Turrini, *Il vascello d'acciaio. Appunti per una semiotica dell'attore teatrale*

5, autunno 2001

ARTI DELLA SCENA, ARTI DELLA VITA

a cura di Marco De Marinis

M. De Marinis, *Grotowski e il segreto del Novecento teatrale* | M. Cristini, *Il respiro del corpo. Consapevolezza e rilassamento nel metodo Gindler a teatro* | C. Durazzini, *Feldenkrais e il teatro* | N. Marchiori, *Tra arte rituale e pedagogia dell'attore: il canto tradizionale haitiano nella pratica di Maud Robart* | L. Masgrau, *La relazione dell'Odin Teatret con l'America Latina (1976-2001)* | M. Cavallo-G. Ottaviani, *Drammaterapia* | S. Guerra Lisi-G. Stefani, *Stili espressivi prenatali nella globalità dei linguaggi*

INTERVENTI: J. Varley, *La drammaturgia secondo Dedalo* | M. Porzio, *Il teatro che (in)segna. Parole, idee e domande sul teatro in lingua dei segni*

SCRITTURE: P. Puppa, *Miti teatrali: Abramo e Filottete*

6, primavera 2002

LA FEBBRE DEL TEATRO

Pagine sconosciute dell'avanguardia russa
a cura di Ornella Calvarese

N. Foregger, *Manifesti teatrali (1917-1926)* | N. Evreinov, *Teatro e patibolo. Della nascita del teatro come istituzione pubblica (1918)* | J. Annenkov, *Teatro fino in fondo (1921)* | B. Ferdinandov, *Il teatro oggi (1922)* | S. Radlov, *La vera natura dell'arte attorica (1923)* | I. Erenburg, *Il teatro russo durante la rivoluzione (1921 ca.)* | M. Bulgakov, *Capitolo biomeccanico (1923)* | O. Mandel'stam, *Lo stato e il ritmo (1920)* | S. Volkonskij, *Dell'attore (1914)* | I. Sokolov, *Per un teatro taylorizzato (1922)* | M. Knebel', *Il metodo dell'analisi attiva di K. Stanislavskij (1978)* | A. Ruppe, *La formazione ritmico-musicale dell'attore (1974)*
INTERVENTI: C. Gallotti-R. Gandolfi, *Emozioni narrate. La drammaturgia del corpo in Hentanz di Mary Wigman* | L. Perissinotto, *Giuliano Scabia e il teatro "nascente e veggente" dei giovani* | S. Naglia, *Canto lirico e antropologia teatrale. Primi tentativi di accostamento*

7/8, autunno 2002-primavera 2003

STORIA E STORIOGRAFIA DEL TEATRO, OGGI. PER FABRIZIO CRUCIANI

Fabrizio Cruciani (1941-1992) | E. Barba, *La casa delle origini e del ritorno*

I. FABRIZIO CRUCIANI E GLI STUDI TEATRALI OGGI

a cura di Francesca Bortoletti

IL MAGISTERO DI FABRIZIO CRUCIANI: F. Taviani, *Ovvietà per Cruciani* | C. Meldolesi, *Il teatro di Cruciani* | M. Nerbano, *La lezione di Fabrizio Cruciani. Pedagogia, metodo, epistemologia* | A.R. Ciamarra, *La rifondazione della storiografia teatrale. Studi e vocazione pedagogica di Fabrizio Cruciani* | M. Ziosi, *Per una introduzione allo studio della storiografia teatrale di Fabrizio Cruciani*

NOVECENTO: M. De Marinis, *Cruciani e gli studi teatrali sul Novecento* | G. Banu, *Di schiena e di fronte* | Monique Borie, *Atto magico e atto teatrale* | M.I. Aliverti, *Il cielo sopra il teatro. Percorsi dello spazio teatrale ricordando Fabrizio Cruciani* | E. Casini Ropa, *Note sulla nuova storiografia della danza*

RINASCIMENTO E DINTORNI: R. Guarino, *Dentro la città rinascimentale. Fonti, campi, soggetti* | C. Falletti, *Le ciambelle di Santafiore* | P. Ventrone, *La scena prospettica rinascimentale: genesi e sviluppo* | F. Bortoletti, *Uomini ambienti e culture* | G. Guccini, *Intorno alla prima Pazzia d'Isabella. Fonti - Intersezioni - Tecniche*

ICONOGRAFIA TEATRALE: R. Guardenti, *Appunti di iconografia bernhardtiana* | S. Mazzone, *Studiare i teatri: un atlante iconografico per la storia dello spettacolo*

II. LE CULTURE DELLE RIVISTE

a cura di Marco Consolini e Roberta Gandolfi

Presentazione

STUDI: D. Seragnoli, *Riviste di teatro e storiografia: uno studio in (ricorrente) divenire. Quasi un racconto* | M. Consolini, *Le riviste del Novecento fra processi di creazione e processi di ricezione* | B. Picon-Vallin, *La rivista di un praticante-ricercatore: "L'Amore delle tre melarance" (Pietroburgo, 1913-1916)* | R. Gandolfi, *Linguaggio critico e nuovo teatro: "Sipario" negli anni Sessanta* | J.-P. Sarrazac, *"Travail théâtral": una rivista di teatro all'epoca della frammentazione*

PROFILI: A. Barbina, *"Ariel"* | R. Guarino, *"Teatro e Storia"* | S. Ferrone, *"Drammaturgia"* | G. Guccini, *"Prove di drammaturgia"* | E. Pozzi, *"Teatri delle diversità"* | M. De Marinis, *"Culture Teatrali"*

PROGETTI: E. Garbero Zorzi, *Archivio dati in storia del teatro: periodici di interesse teatrale* | A. Barbina, *La stampa periodica teatrale italiana dal Settecento ad oggi* | M. Consolini-R. Gandolfi, *Le officine del pensiero teatrale: le riviste teatrali del Novecento* | M. Pederzoli-G. Poletti, *Lo studio dei periodici teatrali in rete: il progetto "OT" (Officine Teatrali)*

9, autunno 2003
INTORNO A GROTOWSKI
a cura di Marco De Marinis

M. De Marinis, *Intorno a Grotowski: introduzione* | R. Molinari, *Il Teatro delle Fonti. Un racconto e qualche parola guida* | J. Cuesta, *Sentieri verso il cuore. In forma di contesto* | J. Cuesta, *Ritorno alle "Sorgenti"* | T. Maravić, *L'esichia dell'attore. Grotowski e l'esicasmò* | D. Colaianni, *Il respiro e il corpo. Indagine attraverso lo yoga dell'attore di Grotowski e lo Hatha yoga* | E. Fanti, *Castaneda e Grotowski* | Z. Osiński, *Grotowski e Reduta. La vocazione del teatro* | M. Limanowski, *L'arte dell'attore*

SCRITTURE: P. Puppa, *Il Centauro. Dal canto II dell'Eneide*

STUDI: C. Vicentini, *Da Platone a Plutarco. L'emozionalismo nella teoria della recitazione del mondo antico* | A. Sacchi, *La scena scespiriana di Eimuntas Nekrosius*

**ELENCO DELLE PRINCIPALI LIBRERIE IN CUI È REPERIBILE
“CULTURE TEATRALI”**

Ancona:	Libreria Feltrinelli - C.so Garibaldi, 35
Arezzo:	Libreria Mori - Via Roma, 24
Bologna:	Libreria Cinema-Teatro-Musica - Via Mentana, 1/c Libreria delle Moline - Via delle Moline, 3 Libreria Feltrinelli - Piazza di Porta Ravegnana, 1 Libreria Feltrinelli International - Via Zamboni, 7/b Libreria Martina - Largo Respighi, 8 Libreria Nautilus - Via Dei Castagnoli, 12 Libreria Pavoniana - Via Collegio Di Spagna, 5 Libreria del Teatro - Via Pascoli, 5/2 - Casalecchio di Reno (BO)
Ferrara:	Libreria Feltrinelli - Via Garibaldi, 30/a
Firenze:	Libreria Edison - Piazza della Repubblica, 27
L'Aquila:	Libreria Universitaria - P.zza V. Rivera, 6
Matera:	Libreria Pitagora scolastica - Via dei Normanni, 37
Milano:	Libreria dello Spettacolo - Via Terraggio, 11
Palermo:	Libreria Broadway - Via Rosolino Pilo, 18
Parma:	Libreria Feltrinelli - Via della Repubblica, 2 Libreria Musi Dora - Strada Inzani, 29
Perugina:	L'altra Libreria - Via Rocchi, 3
Pescara:	Libreria Feltrinelli - C.so Umberto, 5/7
Piacenza:	Libreria del Teatro - Via Verdi, 25
Reggio Emilia:	Libreria Del Teatro - Via Francesco Crispi, 6
Roma:	Libreria Feltrinelli - L.go Torre Argentina, 5/4 Libreria Universitaria Ricerche - Via dei Liburni, 12 Libreria Nardecchia - Via P. Revoltella, 105, 107
Salerno:	Libreria Feltrinelli - Via Vittorio Emanuele I, 5
S. Benedetto del Tronto (AP):	La Bibliofiglia - Via U. Bassi, 38
Torino:	Libreria Feltrinelli - P.zza Castello, 19

TEATRO E STORIA

XVIII/2004

n.25

NOTIZIARIO

TEATRO E ICONOGRAFIA

Renzo Guardenti, *Teatro e iconografia*. Dossier. Con interventi di: Chiara Barbieri, Renzo Guardenti, Cesare Molinari, Corradi Pani, Sandra Pietrini, Filippo Saccardi, Diego Visone

ODIN QUARANTA – DOSSIER

(a cura di Mirella Schino)

Introduzione: un gusto per la vita

Ferdinando Taviani, *Premessa cubana*. Il “romanzo che non c’è” e le opere scelte di Eugenio Barba. Con due appendici: *Cronologia* e *La leggenda nera*. *Catalogo degli spettacoli dell’Odin Teatret*.

Andersens drøm: programma (con interventi di: Eugenio Barba, Torgeir Wethal, Kai Bredholt, Julia Varley, Luca Ruzza, Fabio Butera, Jørgen Anton, Thomas Bredsdorff, Nando Taviani)

Materiali di lavoro: 1) Il Principe (progetto di Eugenio Barba per il castello di Amleto ad Elsinore); 2) *Un centro di studi sui teatri laboratori*; 3) *Materiali di lavoro per un convegno ed un centro*.

Francesca Romana Rietti, *I fogli dell’albero genealogico*. «Teatrets Teori og Teknikk»- *Una conversazione con Eugenio Barba*

Eugenio Barba, *La conquista della differenza*. *Lettera a una storica sull’indeterminatezza della memoria autobiografica*

PARERGA

Zbigniew Osiński, *Grotowski e la gnosi*. Con una nota di Franco Ruffini

Carlos (Cacà) Augusto Carvalho de Pereira, *Barche di teatro*. Racconto di vita raccolto da Roberto Bacci. Con una nota di Mirella Schino

Stefano Geraci, *Carlotta Marchionni in effigie*

Oliviero Ponte di Pino, *Il meglio di “ateatro”*

Valentina Venturini, *Ad occhi chiusi: la doppia visione del “cunto”*

Giancarlo Sammartano, *Metis e presenza dell’attore*. *Racconti incrociati per l’attore “fior di farina”*. Con una nota introduttiva di Franco Ruffini

John J. Schranz, *Alla ricerca dell’uomo progettato*. Con una nota di Clelia Falletti

Barbara Alesse, *Théâtre du Soleil: la Storia a Teatro*

Summaries