



UNIVERSITÀ
DEGLI STUDI
FIRENZE

**DOTTORATO DI RICERCA IN
STORIA DELLE ARTI E DELLO SPETTACOLO**

INDIRIZZO SPETTACOLO

CICLO XXX

COORDINATORE Prof. ANDREA DE MARCHI

*Il professionismo attorico femminile tra 1560 e 1604. Censimento,
biografie e tecniche di recitazione.*

Settore Scientifico Disciplinare L-ART/05

Dottorando

Dott. Pierucci Eloisa

Eloisa Pierucci

(firma)

Tutore

Prof. Simoncini Francesca

Francesca Simoncini

(firma)

Coordinatore

Prof. De Marchi Andrea

Andrea De Marchi

(firma)

Anni 2014 /2018

Indice

Ringraziamenti.....	p. 3
Avvertenze.....	p. 3
Introduzione.....	p. 5
Capitolo I. Le pioniere.....	p. 14
I.1 Le pioniere della scena: origini, cronologia, ipotesi.....	p. 15
I.2 Vincenza Armani.....	p. 27
I.2.1 Vicende biografiche.....	p. 28
I.2.2 Repertorio e stile.....	p. 55
I.2.3 La diva e i Gonzaga: Federico da Gazzuolo.....	p. 74
I.2.4 «La Signora Vincenzina comica» e gli Intronati di Siena.....	p. 78
I.3 Barbara Flaminia.....	p. 84
I.3.1 Vicende biografiche.....	p. 84
I.3.2 La compagnia di Zan Ganassa in Spagna.....	p. 103
I.3.3 Repertorio e stile.....	p. 116
Capitolo II. L'affermazione della diva-capocomico e la nascita della Servetta al femminile.....	p. 153
II.1 Vittoria Piissimi.....	p. 154
II.1.1 Le origini.....	p. 155
II.1.2 Nella <i>troupe</i> dei Gelosi (1574-1579).....	p. 157
II.1.3 L'esperienza con i Comici Confidenti (1579-1581 circa) e successive notizie.....	p. 171
II.1.4 L'esibizione del 1589 e gli ultimi anni.....	p. 193
II.1.5 Repertorio e stile.....	p. 207
II.1.6 Vittoria nella vita letteraria del suo tempo tra esecuzione e creazione.....	p. 248
II.2 Silvia Roncagli, la prima Servetta.....	p. 253
II.2.1 La Servetta ai suoi esordi: interpreti maschili.....	p. 254
II.2.2 Cenni biografici ed artistici su Franceschina.....	p. 259
II.2.3 Silvia, Adriano e gli Accademici Filarmonici di Verona.....	p. 278
Capitolo III: Innamorate della terza generazione tra Italia e Francia.....	p. 285
III.1 Compagnie dell'Arte in Francia (1571-1604).....	p. 286
III.1.2 Un rapido <i>excursus</i>	p. 286
III.1.3 Città di passaggio: Lione e dintorni.....	p. 292
III.2 Angelica Alberghini.....	p. 306
III.2.1 «Madonna Angelica» negli anni '80 del '500: tra Italia, Francia e Spagna.....	p. 307
III.2.2 Maturità artistica e screzi familiari.....	p. 324
III.2.3 Repertorio e stile di recitazione.....	p. 339
III.3 Diana Ponti.....	p. 370
III.3.1 Capocomicato e <i>tournées</i> in Italia.....	p. 370
III.3.2 In Francia con gli Accesi: strategie promozionali.....	p. 380
III.4 Angela Malloni: da capocomico a madre-agente della «vergine Celia».....	p. 392

Appendice.....	p. 402
Dizionario biografico.....	p. 403
Documenti.....	p. 428
Bibliografia e sitografia.....	p. 466
Indice dei nomi.....	p. 500

Ringraziamenti

Il principale e più sentito ringraziamento va alla prof.ssa Francesca Simoncini, che ha seguito questo lavoro in ogni sua fase con paziente dedizione, fiducia e grande generosità. Ugualmente determinante è stato il contributo del prof. Siro Ferrone, il cui fondamentale supporto scientifico, culturale e umano mi ha accompagnato durante tutto il percorso. Vorrei ringraziare poi la prof.ssa Teresa Ferrer Valls e il prof. Andrea Fabiano, che mi hanno accolto, rispettivamente, presso l'Universitat de València e presso l'Université Paris-Sorbonne: grazie alla loro gentile disponibilità ho potuto svolgere un proficuo periodo di studi all'estero. La mia gratitudine va inoltre ai professori Renzo Guardenti, Sara Mamone, Stefano Mazzoni, Teresa Megale, Marzia Pieri e Laura Riccò, per i preziosi consigli e per la costante disponibilità al confronto. Desidero ringraziare, in qualità di revisori della tesi, la prof.ssa Maria Del Valle Ojeda Calvo e, in particolare, la prof.ssa Cristina Grazioli; un doveroso ringraziamento anche alla prof.ssa Simona Brunetti, per avermi accolto e guidato nell'Archivio Herla, e alla prof.ssa Maria Roca, per il suo generoso sostegno. La mia riconoscenza va inoltre ad alcuni docenti che ho incontrato durante i viaggi in Spagna e Francia, per la loro gentilezza e per gli importanti suggerimenti offerti: Jean-Louis Gaulin, Pierre-Jean Souriac, Bernardo José García García, Pilar Sarrió Rubio, Josefa Badía Herrera, Marie Bouhaïk-Gironès. Infine, non posso dimenticare il contributo di coloro, fra gli addetti alle biblioteche e agli archivi italiani, spagnoli e francesi da me frequentati, che hanno supportato il mio lavoro con disponibilità e professionalità.

Sarebbe impossibile nominare tutti i colleghi con cui ho avuto la fortuna di condividere, in tutto o in parte, il percorso del Dottorato di ricerca: a loro, indistintamente, va la mia gratitudine per il supporto morale, i consigli e i momenti di studio passati insieme. Ma un ringraziamento particolare deve essere indirizzato a Giulia Bravi ed Andrea Simone, per il loro imprescindibile sostegno.

Desidero ringraziare, infine, i miei genitori, il cui contributo a questa tesi non è quantificabile, e ancora mio fratello, mia nonna, gli altri familiari e gli amici più cari, per essermi stati sempre vicino.

Avvertenze

Nella trascrizione dei manoscritti e delle opere a stampa risalenti ai secoli XVI-XVII ci siamo attenuti a criteri prevalentemente conservativi, adottando però alcune misure di normalizzazione al fine di agevolare la comprensione dei testi.

Si sono mantenute le oscillazioni nell'uso delle consonanti scempie o doppie e dei nessi *ti*, *ci*, *zi* più vocale, l'*h* etimologica e pseudoetimologica, l'uso della *n* davanti a labiale.

Si sono sciolti senza particolari avvertenze compendi, abbreviazioni e segni di sicuro scioglimento e significato (ad esempio *p* > *per*, *V.S.* > *Vostra Signoria*, *S.ra* > *Signora*, *&* > *et*);

si è distinto *u* da *v*, si è risolto la *j* in *i*;

si è ricondotta all'uso moderno la collocazione di accenti e apostrofi.

Siamo intervenuti su divisione e legamento delle parole secondo l'uso moderno solo quando necessario ai fini della comprensione (*per che* > *perché*), ma si è mantenuta l'oscillazione di forme unite o separate nella congiunzione *poiché* a seconda del valore causale o temporale ricavabile

dal contesto.

Si sono sciolti in lettera i numeri arabi seguiti da lettera e aventi valore ordinale; si sono trascritti in cifre arabe i numeri romani aventi valore cardinale.

Si sono mantenute o adottate le iniziali maiuscole nei nomi astratti onorifici (e nei relativi aggettivi possessivi: ad esempio *Vostra Signoria, Sua Eccellenza*), nonché per le entità spirituali (*Nostro Signore*). Si è mantenuta o adottata l'iniziale minuscola nei titoli nobiliari e negli appellativi indicanti cariche pubbliche (*duca, principe*), qualifiche professionali (*dottore*), appellativi di cortesia o riverenza (*messere, don*), aggettivi onorifici (*illustrissimo, colendissimo*).

Si è proceduto a modificare l'interpunzione solo quando necessario a chiarire il significato della frase o periodo; si sono mantenute le parentesi tonde; i titoli delle opere sono stati trascritti in corsivo. Si sono rispettati i capoversi originali.

Si è fatto ricorso a:

- parentesi tonde per segnalare lo scioglimento di abbreviazioni dubbie (*Ven.a* > *Ven(eti)a / Ven(ezi)a / Ven(eci)a*);
- carattere corsivo per indicare lettere o parole inserite a integrazione di omissioni che intralciano la lettura;
- punto interrogativo tra parentesi tonde per segnalare una parola di dubbia decifrazione.

Per le citazioni da testi a stampa del XVI e XVII secolo si è fatto ricorso, dove possibile, alle relative edizioni moderne; talvolta si è resa necessaria la consultazione di edizioni diverse di una stessa opera. Ad esempio, nel caso dell'*Oratione* di Adriano Valerini, si è fatto riferimento, per quanto riguarda il testo del panegirico, alla versione presente in F. MAROTTI, G. ROMEI, *La Commedia dell'Arte e la società barocca. La professione del teatro*, Roma, Bulzoni, 1991, pp. 31-41, mentre per quanto riguarda l'appendice, contenente componimenti poetici in lode di Vincenza Armani, generalmente (salvo eccezioni di volta in volta segnalate) si è trascritto direttamente dall'edizione cinquecentesca (A. VALERINI, *Oratione d'Adriano Valerini Veronese, in morte della divina signora Vincenza Armani, comica eccellentissima ...*, Verona, Sebastiano dalle Donne, [1570], copia conservata presso la biblioteca del Burcardo a Roma).

ABBREVIAZIONI

BNF: Bibliothèque Nationale de France

ASM: Mantova, Archivio di Stato

ASMi: Milano, Archivio di Stato

ASMo: Modena, Archivio di Stato

ASF: Firenze, Archivio di Stato.

ASV: Verona, Archivio di Stato.

L'obiettivo del presente lavoro è quello di indagare, attraverso la ricostruzione delle principali vicende professionali e personali delle prime comiche, l'importante, quanto poco esplorato, tema dell'accesso da parte delle donne al mestiere teatrale.

Le 'pioniere della scena' introducono negli spettacoli delle compagnie viaggianti sostanziali trasformazioni, ampliando la gamma dei generici, del repertorio e delle possibilità espressive relative alla recitazione. Grazie a loro, interpreti del ruolo delle *Innamorate*, generi teatrali alternativi alla commedia, come la tragedia, la pastorale e il melodramma, cominciano a entrare nel repertorio delle compagnie dell'Arte.

L'arrivo delle donne sulla scena, nonostante la sua notevole portata storica, presenta tuttavia contorni incerti e sfuggenti: difficile ricostruirne la datazione precisa, ad oggi collocata negli anni '60 del '500. Sfuggente appare anche l'identità delle prime comiche: secondo la ricostruzione di Ferdinando Taviani – fondata, però, su basi teoriche non suffragate da documenti –, possiamo immaginarle come le eredi delle *meretrices honestae*, colte e raffinate cortigiane esperte nella conversazione dotta e padrone della retorica amorosa. Alcune emergenze documentarie sembrano tuttavia, almeno in alcuni casi, smentire questa affascinante ipotesi: sarebbe infatti di estrazione 'bassa' e popolare l'origine delle prime comiche (o almeno di alcune di esse), che avrebbero in seguito arricchito il proprio bagaglio culturale grazie alla frequentazione di letterati e intellettuali di corte o d'accademia. È questo il caso, ad esempio, di Barbara Flaminia¹. Ma nemmeno la più celebre – e più sfuggente – figura di Vincenza Armani è riconducibile con certezza all'ambito delle colte etère: le sue origini, abilmente occultate e nobilitate dal panegirico composto da Adriano Valerini in occasione della sua morte, restano ad oggi ancora oscure e difficilmente decifrabili.

Una più approfondita analisi del fenomeno si può ricavare attraverso la ricostruzione delle biografie artistiche delle prime protagoniste della scena: l'esame delle tappe salienti delle loro vite, delle vicende pubbliche e private di cui furono partecipi, degli spettacoli, dei viaggi, dei personaggi interpretati, dei rapporti con i compagni d'Arte e più in generale con i loro contemporanei può fornire una serie di elementi preziosi per tentare di definire meglio il quadro complesso e incerto dell'avvento delle donne sulla scena.

Non si è potuto prescindere, in questa analisi, dal contesto artistico-organizzativo in cui operarono le prime attrici: il fenomeno è stato pertanto indagato nella consapevolezza che le comiche costituivano uno degli ingranaggi di un meccanismo più ampio, la compagnia

¹ Come documentato da Francesca Simoncini nel saggio *Innamorate dell'arte. Gli esordi teatrali di Barbara Flaminia*, in *Omaggio a Siro Ferrone*, a cura di Stefano Mazzoni, Firenze, Le Lettere, 2011, pp. 106-114.

viaggiante². Il *focus* sulle pioniere ha condotto quindi ad ampliare il raggio della ricerca alle formazioni di cui esse facevano parte e di conseguenza ad illuminare, attraverso una ricognizione sulle *tournées* nell'Italia centro-settentrionale, in Spagna e in Francia, alcuni nodi del sistema teatrale e culturale del tempo. Dal punto di vista geografico si è scelto di privilegiare tali aree, poiché furono meta della maggior parte delle *tournées* intraprese dalle pioniere e dalle rispettive *troupes*³. Dal punto di vista cronologico, invece, si è scelto di indagare il periodo di tempo compreso tra la comparsa documentata delle prime donne in compagnia (primi anni '60 del XVI secolo) e la morte di Isabella Andreini (1604), assunta come data simbolica di passaggio tra le prime generazioni di comiche e quelle successive.

La metodologia di studio si è basata sulla raccolta di notizie e documenti sulle attrici attive nel lasso di tempo considerato e si è sviluppata attraverso un'indagine sia bibliografica sia archivistica, tramite la quale sono stati ripercorsi alcuni dei principali itinerari italiani ed europei delle compagnie professionistiche di cui esse fecero parte. Oltre alla consultazione della bibliografia di riferimento (dai repertori e saggi risalenti al XVIII-XIX secolo fino agli studi più recenti⁴), si è dunque proceduto a raccogliere ed esaminare fonti di diversa natura: documenti d'archivio (carteggi, atti notarili, contratti, licenze, ecc...), cronache, diari, testi letterari, testi teatrali, raccolte di generici, canovacci. L'indagine si è svolta in archivi e biblioteche di alcune città dell'Italia centrosettentrionale (in particolare Roma, Firenze, Genova, Mantova, Verona), in Spagna e in Francia. I due soggiorni all'estero, svoltisi nell'ambito del progetto Pegaso, hanno consentito di estendere l'attività di documentazione alle città di València, Madrid, Lione e Parigi.

La ricerca si è svolta nella consapevolezza della più significativa criticità del progetto: la scarsità di fonti, determinata sia dalla lontananza nel tempo degli eventi su cui si voleva far

2 È doveroso precisare dunque che la ricerca effettuata riguarda il fenomeno dell'accesso delle donne alla professione teatrale nel contesto delle compagnie dell'Arte: sono escluse pertanto dall'indagine le pur interessanti figure di cantatrici, attrici e *performers* solitarie che negli stessi anni animavano la vita culturale delle corti italiane ed europee.

3 Non mancano, tuttavia, trasferte in Corte Imperiale, nelle Fiandre e in Inghilterra, oltretutto in città italiane, come Roma, Urbino e Napoli, che non rientrano nel circuito centro-settentrionale.

4 È opportuno fare alcune precisazioni in merito alla bibliografia: non si è potuto prescindere, come punto di partenza, dagli studi tardo-ottocenteschi sulla Commedia dell'Arte, pur nella consapevolezza dei loro limiti. Tali opere risultano infatti ancora oggi preziose per la mole di dati offerti, tuttavia si rende quantomai necessario, in relazione alle fonti in esse presentate, un lavoro di verifica, rilettura e nuova sistemazione. Solo raramente gli studi più recenti hanno compiuto in modo organico tale importante rielaborazione. Tra questi hanno rappresentato per chi scrive un fondamentale punto di riferimento, anche metodologico, le opere di Siro Ferrone. Citiamo di seguito alcuni dei suoi lavori più significativi per l'argomento qui trattato: *Attori mercanti corsari: la commedia dell'arte in Europa tra Cinque e Seicento*, Torino, Einaudi, 1993 (nuova edizione 2011), *Arlecchino: vita e avventure di Tristano Martinelli attore*, Roma-Bari, Laterza, 2006 e *La Commedia dell'Arte. Attrici e attori italiani in Europa (XVI-XVIII secolo)*, Torino, Einaudi, 2014. Segnaliamo inoltre, come esempio di lettura filologica e di sistemazione organica di fonti, almeno in parte, già note, *Comici dell'Arte. Corrispondenze*. G.B. Andreini, N. Barbieri, P.M. Cecchini, S. Fiorillo, T. Martinelli, F. Scala, edizione diretta da Siro Ferrone, a cura di Claudia Burattelli, Domenica Landolfi, Anna Zinanni, Firenze, Le lettere, 1993, 2 voll.

luce, sia dalla circostanza che in molti casi le attrici, mogli dei loro compagni d'Arte, non apponevano la propria firma a lettere e suppliche, in quanto il coniuge sottoscriveva per loro⁵. Per questo si è proceduto principalmente a raccogliere, censire e ordinare il materiale esistente. Il presente studio è dunque il risultato di un processo di ricognizione di fonti in prevalenza già note, la cui sistemazione organica ha permesso di scandagliare approfonditamente il fenomeno oggetto d'indagine e di elaborare alcune nuove ipotesi. Fondamentale, in tal senso, è stato l'apporto dell'Archivio Herla della Fondazione Mantova Capitale Europea dello Spettacolo: attraverso la consultazione del relativo sito⁶ è stato possibile realizzare un censimento di gran parte della documentazione archivistica esistente. Successivamente, grazie alla disponibilità dei responsabili dell'archivio, si è potuto consultare, studiare e trascrivere i documenti di maggior interesse in copia conforme all'originale. Non sono mancate ricerche archivistiche volte a reperire fonti inedite, tuttavia, a causa delle difficoltà poco sopra elencate, non è stato possibile offrire un significativo contributo in tal senso⁷.

Attraverso tale procedimento abbiamo individuato tre generazioni di attrici:

- quella delle pioniere, le cui esponenti principali sono Vincenza Armani e Barbara Flaminia;
- una seconda generazione, rappresentata in particolare da Vittoria Piüssimi e da Silvia Roncagli;
- una terza, di cui fanno parte le attrici contemporanee di Isabella Andreini.

Barbara Flaminia risulta, allo stato attuale delle conoscenze, la prima attrice di cui sia documentata l'attività all'interno di una compagnia. La sua carriera inizia nel 1562 a Mantova e si conclude, bruscamente e misteriosamente, nel 1584, in seguito alla decennale esperienza in Spagna al fianco del marito Alberto Naselli. L'Armani è invece assunta alle glorie del mito grazie all'*Oratione* composta in suo onore dal comico letterato Adriano Valerini⁸; scarse sono,

5 Come avviene ad esempio nel caso di Barbara Flaminia, per la quale, nel periodo del soggiorno in Spagna della compagnia, firmava quasi sempre Alberto Naselli.

6 <http://www.capitalespettacolo.it/ita/storia.asp>. Attraverso un apposito formulario è possibile individuare tipologia, segnatura e *abstract* dei documenti censiti.

7 Ad esempio si sono ricercate le tracce delle compagnie di passaggio da Firenze nei registri contabili dell'Ospedale di San Giovanni di Dio: gli studi di Annamaria Evangelista infatti hanno evidenziato come l'ospedale fosse destinatario delle elemosine elargite obbligatoriamente dalle *troupes* che desideravano esibirsi presso il Teatro della Dogana a Firenze (attivo tra il 1576 e il 1653 circa). A questo scopo si sono consultati dodici registri conservati presso l'Archivio Storico del Comune di Firenze, *Fondo Spedale di San Giovanni di Dio*. A causa delle cattive condizioni di conservazione dei registri, tuttavia, la ricerca non ha dato alcun esito. Stesso – mancato – risultato per alcune ricerche condotte presso l'Archivio di Stato di Verona, dove, ipoteticamente, potrebbe essere conservata la sentenza di condanna, a carico di Drusiano Martinelli ed Angelica Alberghini, in seguito a un delitto da loro commesso nel 1586 in area veronese. Anche in questo caso l'indagine non è stata produttiva a causa delle lacune e delle difficoltà di consultazione dei documenti conservati nel *Fondo Maleficio*.

8 A. VALERINI, *Oratione d'Adriano Valerini Veronese, in morte della divina signora Vincenza Armani, comica eccellentissima (...)*, Verona, Sebastiano dalle Donne, [1570], edizione moderna in F. MAROTTI, G. ROMEI, *La*

tuttavia, le notizie certe sulla sua carriera, documentata – con grandi lacune – solo per il biennio compreso tra il 1567 e il 1569 (anno del suo decesso). Le due attrici, com'è noto, furono rivali a Mantova nel 1567: dalle acclamazioni trionfali registrate dalle cronache, dal fazioso fervore del pubblico, diviso in due schiere di ammiratori, dal consenso riscosso dalle comiche presso tutte le classi sociali si comprende come, a pochi anni dalla comparsa della donna in scena⁹, le attrici costituiscano l'elemento di maggior spicco all'interno delle formazioni in cui operano. Ciò è dovuto in parte all'inedita attrattiva del corpo femminile, spesso maliziosamente esibito, e al conturbante realismo delle scene amorose, interpretate da donne in carne ed ossa anziché da giovanetti *en travesti*.

Ma le prime comiche portano con sé anche un notevole bagaglio culturale: il dominio dell'oratoria, la raffinata conversazione, l'uso degli stilemi della poesia petrarchesca. Un patrimonio, questo, precedentemente ignoto agli attori professionisti, che proprio grazie alle attrici viene introdotto negli spettacoli delle compagnie dell'Arte, producendo un conseguente ampliamento e arricchimento del repertorio. Non sappiamo in che modo le pioniere abbiano acquisito tali competenze: la già ricordata teoria di Taviani spiega l'elevato livello culturale raggiunto dalle Innamorate con la loro provenienza dal mondo delle *meretrices honestae*. Tuttavia, tanto nel caso dell'Armani quanto in quello di Barbara Flaminia, possiamo registrare la frequentazione, da parte delle commedianti, di letterati ed intellettuali di alto livello¹⁰: è possibile che le attrici abbiano acquisito o migliorato le proprie capacità retoriche proprio grazie ai legami con i poeti e drammaturghi loro contemporanei.

Vincenza e Barbara sono le dive indiscusse delle rispettive *troupes*; ma non è possibile attestare con sicurezza una loro attività capocomicale. Tale fenomeno si registra, attraverso prove documentarie, a partire dalla generazione successiva. Vittoria Pisimi è infatti la prima attrice, di cui si abbia notizia, a svolgere compiti gestionali e organizzativi all'interno di più compagnie, come dimostrano lettere – alcune da lei stessa redatte e firmate –, atti notarili, licenze. La celebre Prima Innamorata è attiva dai primi anni '70 alla metà degli anni '90 del XVI secolo; in questo lasso di tempo si assiste a un'ulteriore, interessante innovazione: con Silvia Roncagli si registra infatti l'assunzione, da parte di un'interprete femminile, del ruolo di Servetta, precedentemente appannaggio di comici *en travesti*¹¹. Nelle compagnie

Commedia dell'Arte e la società barocca. La professione del teatro, Roma, Bulzoni, 1991, pp. 31-41.

9 Pier Maria Cecchini testimonia che le donne iniziarono a recitare negli anni '60 del '500 (P. M. CECCHINI, *Brevi discorsi intorno alle Comedie, Comedianti e Spettatori*, Venezia, Antonio Pinelli, 1621, p. 9); l'affermazione del celebre comico sembra suffragata da fonti archivistiche: risale infatti al 1562 il primo documento che menziona una comica attiva all'interno di una *troupe*. Si tratta, con ogni probabilità, di Barbara Flaminia (lettera di Baldassarre de' Preti al Cardinale Gonzaga, Mantova, 6 agosto 1562, ASM, *Archivio Gonzaga*, b. 1941, cc. 136-137. Il documento è conservato in copia presso l'Archivio Herla).

10 Come Bernardo e Torquato Tasso, Leone de' Sommi e Girolamo Bargagli.

11 La prima attrice, di cui si abbia notizia, ad aver interpretato il ruolo della fantesca è in realtà la grande Isabella

professionistiche, dunque, le donne cominciano a specializzarsi in due ruoli diversi e, parallelamente, aumenta il loro numero: se negli anni '60 del '500 si registrava la presenza di una sola donna per *troupe*¹²– e nello stesso periodo esistono ancora compagini dove i personaggi femminili sono interpretati da giovanetti –, negli anni '80 alcune formazioni, soprattutto le più celebri, contano tra le loro fila fino a tre (e a volte anche quattro) attrici.

Le stesse caratteristiche quantitative e qualitative si ritrovano nella terza generazione, che si distingue dalla precedente per un più spiccato impegno delle comiche nelle *tournées* all'estero. Fatta eccezione per Barbara Flaminia, non sono documentate con certezza esperienze in terra straniera per le esponenti della prima e della seconda generazione; le attrici contemporanee a Isabella Andreini – dunque attive tra gli anni '80 del XVI secolo e i primi anni del XVII – sono invece accomunate dalla partecipazione a lunghi viaggi in Europa (soprattutto in Francia, ma anche in Spagna), dove la loro presenza risulta determinante per il buon esito degli spettacoli e dove spesso ricoprono importanti ruoli gestionali, quando non capocomicali in senso stretto. Le comiche più rappresentative di questa fase sono Angelica Alberghini, Diana Ponti e Angela Malloni.

Naturalmente nel gruppo rientra anche la celeberrima Isabella, che, com'è noto, tra il 1603 e il 1604 fu protagonista di una trionfale *tournee* a Parigi, trovando la morte proprio sulla via del ritorno. Tuttavia abbiamo scelto di non approfondire il profilo biografico della più famosa Prima Innamorata del suo tempo, la cui figura è già stata ampiamente indagata attraverso molteplici studi. La diva dei Gelosi ha lasciato cospicua traccia di sé nella storiografia non tanto per l'abbondanza di fonti documentarie – che risultano, anzi, piuttosto scarse e non prive di lacune, sebbene numericamente superiori a quelle relative ad altre meno note colleghe –, quanto per la grande opera di autopromozione condotta insieme al marito Francesco e proseguita dal figlio Giovan Battista. L'aura mitica che gli Andreini hanno saputo

Andreini: nel 1579, infatti, la comica padovana subentra a Vittoria Piüssimi come Innamorata e il documento che attesta tale passaggio di consegne specifica che precedentemente la commediante era scritturata come serva. Sebbene il nome dell'Andreini non venga espressamente citato, gli studiosi concordano sulla verosimile ipotesi che si tratti di lei, in virtù della sua successiva attività tra le fila dei Gelosi (cfr. la lettera di Giovanni Giacomo Torre al duca di Ferrara, Milano, 13 agosto 1579, ASM, *Ambasciatori*, Milano, b. 49). Ad ogni modo, è la bergamasca Silvia Roncagli, moglie di Adriano Valerini, a ricoprire il ruolo della fantesca con una certa, documentata, continuità. Pertanto possiamo affermare che la celebre interprete, ricordata come Franceschina ne *Le bravure del Capitano Spavento*, sia la prima Servetta al femminile.

12 Un'eccezione in questo senso è costituita da una compagnia che si esibisce a Mantova nell'estate 1567: vi recitano Barbara Flaminia, tale Pantalone e una certa «signora Angela» (lettera di Luigi Rogna a ignoto della Corte di Mantova, Mantova, 1 luglio 1567, ASM, *Archivio Gonzaga*, b. 2577, cc. 156-157. Il documento è conservato in copia presso l'Archivio Herla). Tuttavia la presenza di questa seconda attrice, che si fa notare soprattutto per le sue abilità atletiche, sembra circoscritta a quest'unica occasione. Si tratta dunque forse di una *performer* solitaria, unitasi occasionalmente alla compagnia di Flaminia e Pantalone. Ad ogni modo, le altre poche attrici attive in questo periodo di cui si ha notizia sembrano le uniche presenze muliebri all'interno delle rispettive *troupe*: oltre alla celebre Vincenza Armani, anche Lucrezia senese, prima donna a sottoscrivere un contratto di costituzione di compagnia, è l'unica interprete femminile nella compagine che si forma di fronte al un notaio nel 1564.

costruire intorno a sé, attraverso la pubblicazione di opere letterarie e la proficua coltivazione di rapporti con intellettuali, artisti, mecenati e regnanti, ha collocato la famiglia di comici al centro dell'interesse di molti studiosi¹³. Per questo, ai fini del presente lavoro, abbiamo ritenuto opportuno concentrare l'attenzione su attrici meno note, ma non per questo meno rappresentative del fenomeno del professionismo attorico femminile ai suoi esordi.

Abbiamo quindi tenuto la figura di Isabella ai margini del discorso, come termine di confronto per le esperienze professionali ed artistiche delle colleghe meno famose e come punto d'arrivo del processo di nobilitazione e 'divinizzazione' dell'attrice iniziato con Vincenza Armani. Ma, proprio in virtù dell'importante valore simbolico assunto dalla diva padovana, è proprio la data della sua morte a segnare, emblematicamente, la fine di un'epoca: nei primi anni del XVII secolo la prima fase del faticoso percorso intrapreso dalle pioniere può dirsi conclusa, dato che ormai l'attrice è elemento imprescindibile - e particolarmente prestigioso - all'interno della *troupe*. Se i più intransigenti moralisti e predicatori non accettano ancora senza riserve l'esercizio della professione teatrale da parte delle donne, le comiche sono sempre più ricercate e ammirate presso le corti italiane ed europee, oltretutto lodate nei componimenti poetici di letterati più o meno celebri. Con questi ultimi le attrici intrattengono talvolta rapporti che vanno ben oltre il legame tra poeta e musa ispiratrice: si configura infatti, in alcuni casi, una vera e propria collaborazione, nell'ambito di una relazione quasi paritaria dove possono essere scambiate conoscenze e competenze. Le comiche sembrano rappresentare il punto di contatto tra il mondo delle compagnie dell'Arte e quello - apparentemente distante - degli intellettuali legati alle corti e alle accademie: con Isabella Andreini, poetessa, drammaturga e accademica Intenta, l'attrice entrerà ufficialmente a far parte di quel blasonato *milieu* culturale.

Si apre così una seconda fase, caratterizzata dalla piena affermazione divistica di alcune grandi Prime Innamorate, attive nelle più celebri formazioni seicentesche e spesso in aperta rivalità tra loro. Il numero di attrici cresce esponenzialmente: nelle *troupes* più numerose possono convivere fino a tre Amoroze e fino a due o tre Servette. I due ruoli destinati alla donna in scena si esplicano così attraverso molteplici e differenziate declinazioni, corrispondenti alle specifiche qualità di ciascuna interprete. Dal punto di vista organizzativo le attrici più celebri - come Virginia Ramponi e Orsola Posmoni - affiancano i rispettivi coniugi nella funzione capocomicale, sebbene il progressivo affermarsi dell'innovativo modello 'impresariale' rappresentato dai Confidenti di don Giovanni de' Medici metta talvolta in secondo piano l'iniziativa gestionale dei comici. Non mancano, comunque, esempi di

¹³ Dagli antichi repertori fino agli studi più recenti. Per una bibliografia aggiornata a proposito di Isabella Andreini si veda *infra*, p. 306.

compagnie guidate da attrici completamente autonome, non affiancate da alcuna figura maschile: è questo il caso, ad esempio, della *troupe* di Vittoria Bernardini, erede di capocomiche esperte come Vittoria Piissimi e Diana Ponti. Si sviluppa, allo stesso modo, l'attività letteraria delle comiche: la Posmoni è autrice di alcuni *Prologhi* da lei stessa interpretati, mentre successivamente, nella seconda metà del XVII secolo, si affermeranno le figure di drammaturghe-traduttrici quali Brigida Bianchi e Orsola Cortesi.

Il quadro, dunque, si fa più complesso e articolato; la nostra indagine si ferma però alla conclusione della fase pionieristica, che pone le basi per la successiva affermazione e per il pieno riconoscimento sociale della figura dell'attrice. Le tre generazioni individuate, come si è appena visto, si sovrappongono parzialmente dal punto di vista cronologico: tuttavia abbiamo ritenuto opportuno mantenere tale scansione in virtù delle diverse caratteristiche che si evidenziano in ciascuno dei tre gruppi. Tale sistemazione è funzionale allo studio del fenomeno in esame, ma naturalmente non deve essere intesa in senso eccessivamente rigido o schematico.

Ad ogni generazione è dunque dedicato un capitolo della tesi: nella parte saggistica si delineano i profili biografici ed artistici di alcune delle attrici più rappresentative per ciascuna delle tre fasi. Di ognuna si è cercato di ricostruire, per quanto possibile, le vicende biografiche, mettendo in evidenza, in particolare, i legami con letterati e intellettuali, gli spostamenti e le *tournées*, i rapporti con i compagni d'Arte, i passaggi da una *troupe* all'altra. Una speciale attenzione, poi, è stata dedicata alla ricostruzione del repertorio e delle tecniche di recitazione, nel tentativo di ricomporre un attendibile profilo artistico e di individuare, altresì, le diverse declinazioni in cui poteva esprimersi il ruolo di Innamorata (o, nel caso di Silvia Roncagli, quello di Servetta).

A complemento di questo più approfondito lavoro di 'scavo', abbiamo ritenuto opportuno inserire, in appendice, un sintetico dizionario biografico: esso rappresenta il risultato del censimento di tutte le altre comiche (di cui si abbia notizia) attive nel periodo di tempo considerato. Le attrici individuate sono circa una trentina: di alcune sappiamo solo il nome o poco più, di altre è stato possibile ricostruire, almeno in parte, alcune vicende personali e professionali. Altre ancora sono segnalate come comiche in antichi repertori, ma la loro attività in ambito teatrale – oppure, in qualche caso, la loro stessa esistenza - non trova riscontro in alcuna fonte documentaria. Nonostante l'estrema frammentarietà delle informazioni, ciò che emerge è un insieme composito e interessante, la cui analisi permette di misurare, ancorché in modo approssimativo, la portata del fenomeno del professionismo attorico femminile e la sua diffusione cronologica e geografica. Se si considera, ad esempio, la

provenienza delle attrici, le comiche più note sono quasi tutte collocabili – con l'importante eccezione della romana Barbara Flaminia – in area settentrionale: l'Armani, originaria di Trento, risulta nata a Venezia, l'Andreini è padovana, la Roncagli è nativa di Bergamo, mentre veneziane sono Vittoria Piissimi, Angelica Alberghini, Diana Ponti e Angela Malloni¹⁴. Ma le figure meno conosciute – registrate nel dizionario biografico – presentano origini geografiche ben più variegata: accanto a commedianti veneziane, veronesi, piacentine e mantovane, si contano, ad esempio, alcune esponenti nate a Perugia, Roma, Firenze e Siena.

Un altro elemento di interesse che possiamo ricavare da questa breve ricognizione sulle attrici 'minori' è la presenza di alcune poco note comiche italiane, attive in Spagna o in Francia all'interno di compagnie dell'Arte nello stesso periodo – o negli anni immediatamente successivi – in cui le colleghe più celebri si esibivano in quegli stessi Paesi. È questo il caso di Maria Imperia e Margarita Piccinardi, la cui attività nella penisola iberica, contemporanea o di poco posteriore a quella di Barbara Flaminia, è registrata tra gli anni '80 e gli anni '90 del XVI secolo. Un altro esempio è costituito da Innocente Gargante e Blanche Gazette, attrici di origine italiana – il cui nome è stato molto probabilmente 'francesizzato' -, che nel 1603 si trovano a Parigi nella compagnia guidata dalla più nota Angela Malloni (nello stesso periodo, quindi, della fortunata *tournée* dei Gelosi).

Lo studio delle biografie delle attrici più o meno celebri attive tra gli anni '60 del XVI secolo e l'inizio del XVII ha condotto ad avanzare alcune ipotesi a proposito dell'origine del fenomeno del professionismo attorico femminile. Come anticipato più sopra, la celebre teoria di Taviani non sembra trovare riscontro nelle fonti documentarie: se in molti casi la provenienza delle comiche rimane avvolta nel mistero, in altri è possibile individuare un percorso di formazione ben diverso da quello delle 'cortigiane oneste'. Oltre al già ricordato caso di Barbara Flaminia, che esordisce come *performer* di strada per poi acquisire, successivamente, un più ampio bagaglio culturale grazie alla frequentazione di Bernardo Tasso, è opportuno citare anche Vittoria Piissimi. Recenti acquisizioni archivistiche hanno dimostrato che l'attrice, orfana e quindi adottata da un parroco, ereditò tutti i libri in volgare della biblioteca paterna: molto probabilmente la comica, in grado di leggere e scrivere, acquisì tali competenze grazie al padre adottivo. Questi, di professione musicista, le insegnò verosimilmente anche l'arte del canto. Angela Malloni, invece, prima di intraprendere la carriera di attrice e capocomico, era stata moglie di un mercante: nel suo caso possiamo registrare una provenienza 'borghese', ben lontana dai fasti delle corti romane e veneziane. Negli altri esempi presi in esame risulta impossibile ricostruire origini e formazione delle comiche, ma alcune

14 Sulla provenienza veneziana della Piissimi e della Ponti, considerate ferraresi dalla storiografia, si vedano le pagine loro dedicate rispettivamente nel secondo e nel terzo capitolo.

ipotesi (sebbene non suffragate da documenti) ci portano di nuovo lontano dal mondo delle *meretrices honestae*. Vincenza Armani, la diva che più si presta a un'identificazione con le colte e affascinanti cortigiane, fu forse figlia d'Arte; d'altra parte niente, nelle pur scarse notizie sugli esordi di Silvia Roncagli, Angelica Alberghini e Diana Ponti, suggerisce una qualche contiguità con l'ambiente delle etère veneziane e romane. Lo stesso si può dire per la celeberrima Isabella Andreini, che, vale la pena ricordarlo, esordì con ogni probabilità come Servetta: si può ipotizzare, anche in questo caso, un percorso ascendente, che avrebbe condotto progressivamente l'interprete ad acquisire le abilità retoriche tipiche del generico dell'Innamorata. È difficile immaginare che l'attrice padovana, inizialmente specializzata in un ruolo caratterizzato da una maliziosa quando non triviale comicità, possedesse fin dagli esordi le doti oratorie – comuni tanto alle comiche quanto alle *meretrices honestae* – che l'avrebbero successivamente resa celebre.

Quanto alle attrici 'minori', il caso che meglio sembrerebbe rispecchiare la teoria di Taviani è quello di Dorotea Cortigiana degli Inganni, in arte Cinzia: l'emblematico nome suggerisce infatti una figura liminare, in bilico tra teatro e meretricio d'alto livello. Tuttavia Dorotea è registrata come comica dal Quadrio – le cui supposizioni saranno riprese da studi successivi –, ma la sua attività attorica nell'ambito delle *troupes* professionistiche non trova alcuna conferma documentaria. Siamo quindi più probabilmente di fronte a una colta etère che ad un'attrice proveniente dal *milieu* delle 'cortigiane oneste', o, tutt'al più, ad una *performer* solitaria.

Il presente lavoro, attraverso la raccolta, organizzazione e sistemazione del materiale esistente sulle origini e gli esordi del professionismo attorico femminile, attraverso un approfondito studio del fenomeno e la formulazione di nuove ipotesi, presenta molteplici questioni critiche ancora aperte e si pone dunque come punto di partenza rispetto ad eventuali future indagini. L'elaborato offre una ricostruzione il più possibile accurata delle biografie delle comiche appartenenti alle prime generazioni: i singoli casi non vengono però trattati separatamente, ma inseriti organicamente in un contesto – storico, politico, culturale, teatrale – più ampio, che ha reso possibile evidenziare le relazioni (anche intergenerazionali) tra le attrici e i loro rapporti con colleghi, artisti, mecenati, nobili ed intellettuali. Soltanto ulteriori ricerche potranno colmare, almeno in parte, le molte lacune evidenziate nelle biografie delle comiche, sciogliendo nodi interpretativi, avvalorando o confutando le ipotesi avanzate e facendo luce sui tanti punti oscuri che ancora ostacolano una piena comprensione del fenomeno.

Capitolo I

Le pioniere.

Le pioniere della scena: origini, cronologia, ipotesi.

Allo stato attuale delle conoscenze, possiamo collocare l'ingresso delle prime attrici nelle compagnie dell'Arte negli anni '60 del XVI secolo. L'arrivo di queste pioniere nelle *troupes* comiche della seconda metà del '500 porta con sé significativi elementi di novità, destinati a incidere su organizzazione, drammaturgia e repertorio. Scrive Siro Ferrone:

L'avvento della donna sulla scena italiana è la più rilevante novità dello spettacolo europeo del Cinquecento e uno dei fattori decisivi per la formazione del teatro dei professionisti. Non ci si riferisce ovviamente all'ingresso di alcune isolate figure femminili (poetesse, musiciste, cantanti) nei luoghi d'intrattenimento privato, come è dato registrare negli ambienti cortigiani della Roma di primo Cinquecento [...]. Ci si riferisce piuttosto all'ingresso delle competenze femminili nel repertorio dei professionisti [...]. Certo è che grazie all'ingresso nelle compagnie teatrali di interpreti femminili che affiancarono i personaggi buffoneschi dello Zanni e del vecchio padrone, quel teatro acquistò una consistenza e un fascino inediti¹⁵.

Da un lato, la novità rappresentata dalla bellezza e sensualità delle comiche costituisce un'inedita attrattiva per il pubblico e, di conseguenza, una fonte di guadagno:

Una ragione economica che è imprescindibile dalla loro scelta professionale, come spinge i «professori dell'arte comica» a vagabondare «qua e là» con le proprie commedie, così li sollecita a approfondire nella scena le manifestazioni d'una “novità” che tanto gli ambiti ecclesiastici quanto la cultura aristocratica avevano rifiutato per secoli: la presenza della donna nella compagnia teatrale¹⁶.

Dall'altro lato, l'ingresso in compagnia di attrici spesso mediamente più colte dei propri compagni d'Arte - o forse più vicine agli ambienti accademici e cortigiani - contribuisce all'affermazione di importanti innovazioni sul piano artistico.

In primo luogo, i personaggi delle *Innamorate* conoscono un decisivo sviluppo: interpretate da donne in carne ed ossa – non più da giovanetti *en travesti* –, portatrici di una più raffinata cultura, si esprimono in toscano, producendosi in tirate a tema amoroso e costruendo il proprio generico attraverso la rielaborazione di fonti letterarie quali le opere di Petrarca, Ariosto e Tasso. Scrive Francesca Simoncini:

È plausibile infatti che in compagnia le attrici non abbiano portato unicamente sé stesse, il loro corpo, la loro bellezza, i loro riconosciuti virtuosismi canori e attoriali, il segreto ambiguo di un fascino muliebre spettacolarmente e artisticamente esibito, ma vi abbiano trasferito anche il patrimonio di una cultura 'alta', spesso semiconosciuta ai loro colleghi uomini o comunque da questi non frequentata o non adeguatamente valorizzata a fini professionali¹⁷.

15 S. FERRONE, *La Commedia dell'Arte*, p. 40.

16 R. TESSARI, *Commedia dell'Arte: la maschera e l'ombra*, Milano, Mursia, 2006, p. 20.

17 F. SIMONCINI, *Innamorate dell'arte*, cit., p. 106.

Così il registro comico, che aveva caratterizzato fortemente le esibizioni delle compagnie dell'Arte ai loro esordi¹⁸, diventa solo una delle possibilità espressive accessibili, aprendosi, grazie alle attrici, un più ampio ventaglio di opzioni. Le Innamorate – ed i loro corrispettivi maschili –, infatti, introducono anche la nota patetica e dolente (ad esempio nei lamenti), così come le diverse declinazioni dell'ira e le scene di follia¹⁹:

Le donne non erano solo abili nel canto e nella musica, avevano doti di sottigliezza espressiva, disponevano di timbri vocali e di movenze che gli attori travestiti o i giovinetti che recitavano al femminile non avevano, e perciò potevano dischiudere il repertorio del teatro improvviso a generi ben lontani dallo stile comico o grottesco recitato dagli uomini [...]. Fu così la donna a determinare la maggiore estensione del repertorio drammatico, aggiungendo ai contrasti comici (il Vecchio e lo Zanni) prestazioni eccitanti, ma anche commoventi, sentimentali o tragiche, senza limitazioni di genere [...]²⁰.

Tale arricchimento si traduce pertanto non solo in accresciute opzioni stilistiche e drammaturgiche, ma anche in un ampliamento del repertorio: le *troupes* cominciano a mettere in scena non solo commedie, ma anche tragedie, pastorali, opere regie, ecc... Scrive Ferruccio Marotti:

È un nuovo concetto di improvvisazione, che compare e si sovrappone all'invenzione della commedia di Magnifico e Zanni: è l'improvvisazione in versi d'amore, è il concettismo del gioco erotico petrarchesco. Anche drammaturgicamente il baricentro del successo teatrale, ampliandosi, si sposta dalle commedie alle pastorali, fino alle tragedie [...]²¹.

Lo studioso precisa inoltre:

la commedia degli zanni sopravviverà ancora a lungo nelle piazze e nelle stanze di commedia; solo che nel piacere dei potenti, anche in relazione ai rigori postridentini, prenderà spesso il suo posto la nuova, più colta, più sottilmente erotica commedia con attrici dell'Arte. Ma le due anime convivono a lungo, in un dinamico contrasto²².

Vale la pena fare un breve cenno anche ai non secondari risvolti sociali del fenomeno. Come afferma Roberto Tessari: «con la Commedia dell'Arte, la donna non aristocratica si affaccia alla ribalta d'un lavoro gratificante e d'una “mai vista” libertà di comportamento»²³. La professione comica «appare fuga dal bisogno e inedita scorciatoia verso miraggi di benessere e di prestigio: fattore di ambigua promozione sociale per donne di umile condizione, destinate a guadagnarsi vitto stentato “co' quotidiani sudori” dell'ago e della conocchia»²⁴. In definitiva

18 Il duetto Magnifico-Zanni fu probabilmente il nucleo originario delle prime rappresentazioni dei comici dell'Arte. Sul tema v. M. APOLLONIO, *Storia della Commedia dell'Arte*, Roma-Milano, Augustea, 1930, pp. 71-84 e ID., *Il duetto Magnifico e Zanni alle origini dell'Arte*, in *Studi sul teatro veneto fra Rinascimento et età barocca*, a cura di M.T. MURARO, presentazione di G. FOLENA, Firenze, Olschki, 1971, pp. 193-220.

19 Per un'analisi su pazzie e lamenti, si veda S. FERRONE, *La Commedia dell'Arte*, cit., pp. 45-46.

20 Ivi, pp. 41-42.

21 F. MAROTTI, G. ROMEI, *La professione del teatro*, cit., p. XLIV.

22 Ivi, p. XLV.

23 R. TESSARI, *Commedia dell'Arte*, cit., p. 21.

24 Ivi, p. 22. L'allusione alle fatiche dell'ago e della conocchia è mutuata da un celebre passo del padre gesuita Giovan Domenico Ottonelli, autore dei cinque libri *Della Christiana moderazione del teatro* (1646-1652). Il religioso è fra i primi a mettere in evidenza i risvolti sociali dell'accesso, da parte delle donne, alla professione

entrando a far parte di una «fraternal compagnia» la donna attrice segnava una tappa fondamentale nella storia del costume, acquisiva una personalità civile e artigianale fino a quel momento sconosciuta, diventava una lavoratrice che chiedeva il rispetto dovuto a un «mestiere» o a un'«arte», si segnalava come elemento costitutivo e determinante di un processo di produzione collettivo destinato alla pubblica circolazione, univa alla tutela maschile paterna o maritale [...] quella derivante dal proprio lavoro e, quando fosse stata nubile o vedova, poteva sottrarsi ai sussidi e alla protezione degli ordini religiosi e conventuali, a cui nei casi fortunati, giunte in tarda età, le attrici faranno ricorso²⁵.

La portata sconvolgente dell'ingresso della donna nelle *troupes* professionistiche emerge anche da alcuni scritti di religiosi vissuti fra XVI e XVII secolo. Fatta eccezione per il gesuita Giovan Domenico Ottonelli, che adotta un'ottica piuttosto moderata, esente da eccessivi moralismi (forse perché è testimone di un'epoca in cui la professione comica 'al femminile' ha già trovato una maggiore legittimazione²⁶), altri autori legati alla Chiesa non risparmiano critiche feroci né attacchi sferzanti, volti ad evidenziare gli aspetti più turpi e peccaminosi del teatro. I loro strali colpiscono in particolare le esibizioni dei comici dell'Arte, di cui le attrici cominciano ad essere protagoniste:

Comparisce vera donna, giovane, bella, ornata lascivamente, la quale essendo con attenzione mirata, senza che vi fosse altro, questo solo è manifesto pericolo di rovina alla gioventù: il sangue bolle, gli anni son verdi, la carne è viva, le passioni ardenti, et i diavoli pronti [...]. Che sarà poi udire la donna parlare? E d'amore? [...] Che sarà vedere che l'adultero chiede un bacio, e l'ottiene? Che sarà che la donna, fingendosi pazza, comparisce mezzo spogliata, o con veste trasparente²⁷?

Il gesuita Pietro Gambacorta scrive nel 1585. A questa altezza cronologica la generazione delle pioniere sta passando il testimone a quella successiva: Barbara Flaminia ha da poco concluso la sua esperienza in Spagna al fianco di Zan Ganassa (e di lei non avremo più notizie); la grande Vittoria Piissimi è una diva ormai affermata; il talento della giovane Isabella Andreini comincia ad emergere proprio in questi anni. Il fenomeno, ancora relativamente recente, sta cominciando a radicarsi con l'acquisizione di funzioni capocomicali da parte delle attrici, con il crescere del loro numero in compagnia e con il differenziarsi dei ruoli: anche la Servetta, infatti, tradizionalmente appannaggio di comici travestiti, vede la comparsa delle sue prime interpreti femminili. La testimonianza del gesuita, al netto del suo contenuto moralistico, è utile perché registra il turbamento che la donna in scena è ancora in grado di

comica: «escluse dal banco e dalla scena [le donne di umile condizione] sono per ordinario confinate alla fatica dell'ago e della conocchia e se la passano in travagliosa vita, guadagnando il vitto co' quotidiani sudori e con gli stenti. Ma ricevute nelle compagnie de' comici hanno la parte migliore e più sicura; son accarezzate et onorate; e si posson pregiare del grazioso titolo di Signora [...]. O che bella, anzi bellissima cosa, ricevere onori grandi e gran presenti [...] et alla fine sperare dopo morte l'onore d'una nobilissima sepoltura; come si legge della famosa comica Isabella Andreini e d'altre comiche molto celebrate». G. D. OTTONELLI, *Della Christiana Moderatione del Theatro*, in F. TAVIANI, *La Commedia dell'Arte e la società barocca. I: La fascinazione del teatro*, Bulzoni, Roma, 1969, p. 356.

25 S. FERRONE, *La Commedia dell'Arte*, cit., pp. 40-41.

26 I suoi cinque libri *Della Christiana Moderatione del Theatro* furono stampati tra 1646 e 1652.

27 Il passo è del gesuita Pietro Gambacorta. Fa parte di un manoscritto citato da Giovan Domenico Ottonelli e riportato in F. TAVIANI, *La fascinazione del teatro*, cit., p. XCI.

suscitare, grazie alla presenza fisica e alla voce muliebre, che rendono le sue *performances* ben più intriganti di quelle fornite in precedenza da ragazzi *en travesti*. Il riferimento alla vista e all'udito quali principali bersagli del 'diabolico' *charme* dell'attrice tornerà, come vedremo, anche in molti altri scritti moralistici.

Il gesuita prefigura anche una prassi di cui troviamo traccia nel *Teatro delle favole rappresentative* di Flaminio Scala, pubblicato nel 1611: nel canovaccio *La Pazzia di Isabella* l'eroina eponima, al culmine della scena di follia, arriva a strapparsi le vesti, mostrando al pubblico l'attrattiva – e il crudo realismo – di un corpo femminile seminudo: «[...] 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 strada»²⁸.

La circostanza che la protagonista di questo vero e proprio *strip tease* fosse – con ogni probabilità – Isabella Andreini, l'attrice che più di ogni altra tentò di elevarsi attraverso l'attività letteraria e l'accorta politica di autopromozione presso intellettuali e potenti, evidenzia una delle molteplici contraddizioni che caratterizzano il professionismo comico femminile ai suoi esordi: da una parte il tentativo di promuovere un'immagine idealizzata e nobilitata di sé, in grado di smentire le accuse di chi associava il mestiere della comica a quello della prostituta²⁹, dall'altra la necessità, anche drammaturgica ed artistica, di esibire all'occorrenza il proprio corpo. «In quelle pazzie, l'esposizione dei corpi trovava giustificazione in una patologia mentale ed enfatizzava l'arte dell'improvvisazione studiata»³⁰. Un'esigenza che risulta, in ultima analisi, legata anche e soprattutto a ragioni economiche: «Anche lo *strip tease* [...] rientra tra le “inventioni” del “recitar soggetti all'improvviso”, facendo anch'esso parte di quell'adattabilità dello spettacolo al piacere del pubblico di ogni sera: logica conseguenza dell'invenzione del teatro come merce»³¹.

Le motivazioni commerciali alla base dello sfruttamento dell'inedito fascino muliebre vengono sottolineate con particolare enfasi da Francesco Maria del Monaco, che in uno scritto del 1621 mette in evidenza aspetti legati al reclutamento, alla preparazione di costumi e trucco e addirittura al *training* attoriale. Tutti elementi, questi, indicativi di una già diffusa consapevolezza dell'evento spettacolare da parte dei comici:

28 F. SCALA, *Il teatro delle favole rappresentative*, a cura di F. MAROTTI, Milano, Il Polifilo, 1976, 2 voll., vol. II, p. 393. Tale espediente non fu usato, com'è noto, nella *Pazzia d'Isabella* portata in scena dai Gelosi presso il teatro di corte mediceo nel 1589 (la trama del celebre spettacolo fiorentino, del resto, è completamente diversa da quella dello scenario di Scala).

29 In un passo del *Trattato contro le commedie lascive*, attribuito a Domenico Gori, si legge: «Far l'arte di meretrice pubblica è peccato mortale, e così il favorirlo. [...], dunque è anco peccato mortale che le donne recitino in commedie disoneste». D. GORI, *Trattato contro alle commedie lascive*, c. 1604, in F. TAVIANI, *La fascinazione del teatro*, cit., p. 138. Il tema dell'attrice-prostituta tornerà in uno scritto di Pedro Hurtado de Mendoza (1631): v. *infra*.

30 S. FERRONE, *La Commedia dell'Arte*, cit., p. 45.

31 F. MAROTTI, G. ROMEI, *La professione del teatro*, cit., p. XLVI.

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 sanno che la folla incauta si lascia affascinare da tali esperienti³².

Questa testimonianza non può essere considerata una fonte attendibile per la ricostruzione del metodo di lavoro dei comici dell'Arte nel momento in cui si apprestavano ad allestire uno spettacolo: com'è noto, i predicatori seicenteschi facevano ampio uso di artifici retorici per rafforzare le proprie tesi e per mettere in evidenza i particolari che più si prestavano ad avvalorarle. Tuttavia, tra le righe di questo passo è possibile individuare il riferimento ad una prassi quanto meno verosimile: l'attrice è colta nella fase in cui prepara la *performance*, curando il proprio abbigliamento e il *maquillage*, ma soprattutto provando parole, gesti, atti, coreografie, sotto la direzione di alcuni «istrioni», suoi compagni di scena.

È stato dimostrato come il 'premeditato' fosse una componente fondamentale negli spettacoli dei comici dell'Arte, complementare alla pratica dell'improvvisazione³³. Alcuni documenti, poi, attestano che in circostanze particolari (come ad esempio nell'allestimento di spettacoli da recitarsi a corte) uno degli attori poteva assumere funzioni di corago³⁴. La descrizione del moralista, quindi, sebbene non priva di esagerazioni e faziosità, offre un ritratto forse non lontano dal vero, oltre a ribadire la fondamentale funzione 'commerciale' del contributo femminile.

Un'altra testimonianza che attesta la sottile seduzione esercitata dalle attrici è offerta ancora una volta da un padre gesuita, lo spagnolo Francisco Arias, che nel 1602 scrive:

Si congiunge con questo un altro abuso di questi tempi, che in queste comedie recitano le donne tra gl'uomini. Avisaci la sacra scrittura che la veduta della donna acconcia scandleza et uccide i cuori di molti; che il suo ragionar piacevole è come il fuoco che accende i cuori all'amore disonesto [...]. Per la qual cosa disse S. Agostino che è cosa molto più tollerabile l'udire fischiare un basilisco che udire cantare una donna, perciòché il basilisco con la sua 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 [...]? [...] Adunque se il vedere et udire una donna onestamente acconcia dire in publico cose sante provoca a malvagi desiderii [...], che sarà il vederle et udire in luogo publico attillatamente vestite, rappresentare con opere e con parole cose vane e lascive³⁵?

32 F. M. DEL MONACO, *In actores et spectatores comoediarum nostri temporis paraenesis*, 1621, traduzione italiana in F. TAVIANI, *La fascinazione del teatro*, cit., p. 210.

33 Sul rapporto fra premeditato e improvvisazione si veda S. FERRONE, *La Commedia dell'Arte*, cit., pp. 91-94.

34 Si consideri, ad esempio, il ruolo di 'protoregista' ricoperto dal comico Francesco Pilastrini in occasione dell'allestimento degli intermedi *Il precipitio di Fetonte*, portati in scena dalla compagnia degli Uniti presso il Palazzo Ducale di Milano il 13 ottobre 1594 in occasione delle nozze del conte di Haro. Per una documentata ricostruzione dello spettacolo, v. A. PONTREMOLI, *Intermedio spettacolare e danza teatrale*, Milano, Euresis Edizioni, 2005.

35 F. ARIAS, *Profitto spirituale*, 1602, in F. TAVIANI, *La fascinazione del teatro*, cit., p. 130.

È interessante rilevare in questo passo – al di là del tono di accorata denuncia – alcuni elementi legati all'agire teatrale: «donna acconcia», «ragionar piacevole», «canti lascivi», «i movimenti et i gesti», «attillatamente vestite», ecc... Dunque gli ornamenti e i costumi, la parola e il canto, la gestualità e il movimento: tutti particolari destinati a colpire la vista e l'udito - i due sensi su cui il predicatore insiste con maggior enfasi - ed a provocare lo smarrimento dello spettatore. Si sottolinea poi la forza espressiva della *performance* («i movimenti et i gesti [...] che tutti spirano e mandano fuori leggerezze e disonestà»), il suo contenuto («cose vane e lascive») e la circostanza che questa avviene «in luogo pubblico»: ciò che rende davvero innovativa e sconcertante la comparsa delle attrici nelle compagnie dell'Arte è proprio il loro esibirsi pubblicamente, in quegli «stanzoni delle comedie» dove chiunque può accedere pagando un biglietto.

Questo aspetto viene sottolineato anche nel *Trattato contro alle comedie lascive*, attribuito al domenicano fiorentino Domenico Gori, che nel paragonare la figura della prostituta a quella della comica così si esprime: «S. Cipriano [...] accenna tener per maggior peccato quello di simil commedianti, che quello delle meretrici, perché queste almeno stanno ritirate, e fanno il peccato con chi va a trovarle alle lor case, e queste in publico incitano con le lor parole e gesti»³⁶.

Il riferimento a «parole e gesti» torna a più riprese nei sermoni dei predicatori ed è proprio la loro efficacia espressiva, unita ad altri elementi che caratterizzano lo spettacolo, a produrre un effetto di fascinazione in chi ascolta e guarda. Nello stesso *Trattato* infatti si legge:

le musiche effeminano, le narrative, i gesti, etc., tanto che quando arriva la femmina che recita, altrui si trova tanto debole per le precedenti cose, che moralmente è impossibile resistere, e di questo non voglio altra prova che l'esperienza, la quale e in altre città e nella nostra ancora ha fatto vedere con stupore che commedianti brutte più che il peccato han tirato nell'amor loro personaggi molto principali con meraviglia di chi non considera queste cose³⁷.

Ma la descrizione che forse restituisce l'immagine più sulfurea della donna in scena si trova fra le pagine de *Il Giovane cristiano* di padre Cesare Franciotti, appartenente alla Congregazione della Madre di Dio:

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 [...] che effetto possiamo creder che facciano quando a bello studio, con artificio istrionico, parlano per infiammare, e di cose poi che da per loro stesse possono far ardere d'impudica fiamma anco la neve? Con le parole si congiungono anco i movimenti della persona, gli sguardi, i sospiri, gli sdegni, e [...] gli abbracciamenti et altro di peggiore che da queste infernali furie in publica scena si vede fare [...]. E forse che queste impudiche femmine ancor questo non fanno, vestendosi anco da uomo e saltando e cantando per

36 D. GORI, *Trattato contro alle comedie lascive*, c. 1604, trascritto in F. TAVIANI, *La fascinazione del teatro*, cit., p. 138.

37 Ivi, p. 139.

scena^{38?}

L'aggettivo «impudico» ricorre ben tre volte in questo breve passo e l'autore fa spesso uso della metafora del fuoco per sottolineare la forza dirompente e quasi irresistibile con cui gli spettatori sarebbero corrotti dal perverso fascino delle attrici. Ma ciò che qui interessa è notare come il Franciotti, oltre a citare gli stessi elementi riportati nel *Trattato contro alle commedie lascive*, aggiunga nuovi particolari: ai gesti e alle parole – che tornano in modo quasi ossessivo negli scritti dei religiosi, rimarcando l'importanza della vista e dell'udito quali sensi privilegiati per la fruizione del teatro – si uniscono così «gli sguardi, i sospiri, gli sdegni, [...] gli abbracciamenti», tutte componenti di una scaltrita tecnica attoriale. La comica descritta in questo sermone non si limita a recitare, cantare e danzare, ma in più si traveste da uomo. Un espediente, quest'ultimo, spesso usato nelle commedie (e non solo) sia per esigenze drammaturgiche, sia per mostrare al pubblico l'attrice in vesti aderenti (e perciò tanto più provocanti)³⁹.

Dal punto di vista della pratica scenica, inoltre, l'apparizione di «vera donna, giovane, bella» dà luogo a una ben più realistica e sensuale rappresentazione dei rapporti tra i sessi, come apprendiamo da un altro celebre passo del *Trattato* attribuito al Gori:

ma in quali d'esse [le commedie di Plauto e Terenzio] 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^{40?}

Tale 'eccesso' di libertà sembra riflettersi anche nelle quotidiane relazioni fra uomini e donne all'interno della *troupe*, come denuncia – non senza un certo compiacimento voyeuristico - un altro gesuita, Pedro Hurtado de Mendoza, ancora nel 1631. Nella sua ottica, è proprio la presenza muliebre a determinare una 'corruzione' dei costumi tale da scardinare i rigidi equilibri su cui dovrebbero fondarsi i rapporti fra la componente maschile e quella femminile della società controriformistica:

vivono promiscuamente uomini e donne [...]; le donne poi sono sempre, o quasi sempre spudorate. La coabitazione è libera, senza che le donne stiano per conto loro in camere da letto separate; perciò gli uomini le vedono di frequente vestirsi, spogliarsi pettinarsi; ora a letto, ora mezze nude; e sempre intente a parlare tra loro di cose lascive. I mariti sono dei vili, che le mogli non rispettano e gli amanti non temono. Le donne assai spesso sono meretrici che fanno il mestiere a pagamento: e sulla scena spesso si incontrano e l'uomo spoglia la donna e la veste, perché ella, senza perdere tempo, possa assumere nella commedia ruoli diversi [...]⁴¹.

38 C. FRANCIOTTI, *Il Giovane cristiano*, 1611, in F. TAVIANI, *La fascinazione del teatro*, cit., pp. 177-178.

39 Quello dell'attrice in abito virile è un *topos* ricorrente sia nei canovacci e nelle commedie dei comici dell'Arte, sia nelle dediche poetiche destinate alle più famose primedonne, a cominciare, come vedremo, da Vincenza Armani. Ma è tema ricorrente anche nella drammaturgia dei letterati e nella novellistica fin dal Trecento.

40 D. GORI, *Trattato contro alle commedie lascive*, c. 1604, in F. TAVIANI, *La fascinazione del teatro*, cit., pp. 140-141.

41 P. HURTADO DE MENDOZA, *Scholasticae et morales disputationes*, 1631, traduzione italiana in F. TAVIANI, *La fascinazione del teatro*, cit., pp. 88-89. Taviani traduce con «ruoli» l'accusativo plurale di *persona*, che alla lettera significa 'maschera', quindi 'parte', 'personaggio'. Mendoza sembra voler descrivere la pratica di interpretare,

Anche questo passo, una volta emendato dal perentorio tono di condanna, offre uno squarcio non solo della vita di compagnia (certo dipinta in modo assai caricato), ma anche di alcuni dettagli del “dietro le quinte” e della messa in scena: particolarmente interessante la notazione secondo cui l'attrice, aiutata da un compagno, cambierebbe velocemente d'abito per poter interpretare «ruoli diversi». Da ciò si può dedurre – con le dovute cautele – l'estrema versatilità delle comiche, che si manifesterebbe anche all'interno di una stessa rappresentazione.

L'eccessiva libertà di comportamento che i moralisti ravvisano nella nomade e tumultuosa vita dei comici – dentro e fuori dalla scena – rischia di dilagare oltre i confini del teatro, 'contaminando' ed influenzando gli spettatori. Così si esprime il pur moderato Ottonelli:

i comici molte volte propongono al popolo vituperosi ruffianesimi ed innamoramenti di persone favellanti con parole tanto affettuose et ardenti, che accenderebbero un cuore in mezzo alle nevi [...]. Questa finzione è una disposizione al distruggimento della castità, questa spiana la strada al meretricio, con questa [...] si fanno le donne prima meretrici che consorti; e s'insegna a' giovani di cercar moglie a loro capriccio, contro la volontà de' padri e l'ordin delle leggi⁴².

Occorre tuttavia precisare che i predicatori non si scagliano contro la totalità dei comici professionisti. Come scrive Roberto Tessari citando le parole dell'autore dei libri *Della Christiana Moderatione del Theatro*: «Ciò che si vuole davvero è costringere in una posizione di marginalità assoluta i “molti comedianti” osceni e indiscreti, per favorire - se possibile – l'affermarsi di una forma di spettacolo “modesta, allettativa col saporetto del modesto ridicolo ed istruttiva con la vivanda della fruttuosa moralità”»⁴³.

In piena Controriforma, i religiosi tentano di controllare il già affermato fenomeno del teatro professionistico: nell'impossibilità di proibirne tutte le manifestazioni, si limitano a condannare quei comedianti che con le loro rappresentazioni “oscene e indiscrete” rischiano di esercitare una nefasta influenza sul pubblico, mettendo in pericolo «l'ordin delle leggi». Viceversa, quelle compagnie i cui spettacoli possono assumere una valenza in qualche modo pedagogica vengono accettate senza troppe riserve.

più che ruoli diversi, differenti personaggi all'interno di uno stesso spettacolo. Ciò poteva accadere ad esempio, come si vedrà meglio più avanti, nelle esibizioni della *troupe* di Alberto Naselli in Spagna: nello *Zibaldone* di Zan Ganassa e Stefanello Bottarga, infatti, alcuni canovacci – comici, tragici o pastorali - sono intervallati dai tre atti di un 'intermedio' di argomento e di genere diverso. In rappresentazioni di questo tipo gli attori interpretavano almeno due personaggi diversi. Un altro esempio in questo senso è offerto dallo spettacolo andato in scena a Milano, presso il palazzo ducale, nel 1594: qui gli Uniti, interpreti di una non meglio identificata commedia e degli intermedi intitolati *Il precipitio di Fetonte*, incarnavano in media due personaggi a testa negli intermezzi a sfondo mitologico e, verosimilmente, almeno uno dei protagonisti della commedia. V. *infra*.

42 G. D. OTTONELLI, *Della Christiana Moderatione*, cit., pp. 397-398.

43 R. TESSARI, *La Commedia dell'Arte. Genesi d'una società dello spettacolo*, Roma-Bari, Laterza, 2013, p. 76.

Tuttavia, dai passi analizzati (fatta eccezione, come si è visto, per gli scritti di padre Ottonelli) emerge il costante e unanime biasimo nei confronti della donna in scena. I testi citati sono interessanti perché permettono di ricavare⁴⁴ importanti elementi relativi alla ricezione dell'avvento dell'attrice – ed anche alla pratica teatrale –; essi inoltre motivano, almeno in parte, l'opera di nobilitazione cui le dive vissute tra XVI e XVII verranno sottoposte. Se i comici dell'Arte saranno spesso impegnati nello sforzo di giustificare ed elevare il proprio mestiere, attraverso l'edizione di testi letterari e teorici, all'interno di questo filone tematico la donna occuperà sempre uno spazio particolarmente rilevante. Non è un caso che la lunga sequela di scritti in difesa dell'arte comica venga inaugurata proprio dall'*Oratione* di Adriano Valerini in morte di un'attrice di provata qualità come Vincenza Armani (1570).

L'attore professionista cerca di inserirsi in una società che guarda alle *troupes* girovaghe con sospetto, quando non con aperta ostilità: suo obiettivo principale è quello di distinguersi dai cerretani e dai montimpanca che si esibiscono nelle piazze, e di ricavare per sé un ruolo socialmente riconosciuto, o almeno accettato. Da qui l'attività letteraria cui molti comici si dedicheranno, da qui l'esigenza di trovare alla propria professione un fine morale o quanto meno socialmente utile (come emerge nei trattati di Cecchini, Barbieri, Giovan Battista Andreini, ecc...)⁴⁵, da qui la necessità di fugare ogni dubbio circa le presunte affinità tra attrice e prostituta. All'interno della già precaria categoria dei comici di professione, la figura femminile è forse quella che risente maggiormente delle dure condanne dei moralisti ed è forse quella che necessita di un'opera di nobilitazione ancor più decisa. L'*Oratione* del Valerini segna quindi il punto di partenza di un percorso teso, in linea generale, alla difesa del mestiere teatrale, ed in particolare all'elevazione dell'attrice, esaltata e quasi divinizzata. Tale percorso troverà il suo culmine nella vicenda artistica, letteraria e familiare di Isabella Andreini.

L'avvento del professionismo attorico femminile è pertanto un evento significativo e ricco di conseguenze; indagarne tempi e modalità di sviluppo è tuttavia particolarmente arduo,

44 Seppure con la cautela sempre necessaria in presenza di fonti non del tutto attendibili perché necessariamente falsate dall'intento retorico.

45 Ad esempio P. M. CECCHINI, *Trattato sopra l'arte comica, cavato dall'opere di S. Tomaso, e da altri santi. Aggiuntovi il modo di ben recitare*, Lione, Roussin, 1601; *Discorsi intorno alle comedie, comedianti et spettatori ... Dove si comprende quali rappresentazioni si possono ascoltare, et permettere*, Vicenza, Amadio, 1614, *Brevi discorsi intorno alle comedie, comedianti et spettatori ...*, Roncagliolo, Napoli, 1616, (ristampa: Pinelli, Venezia, 1621, ed. moderna: F. MAROTTI, G. ROMEI, *La professione del teatro*, cit., pp. 537-550); G. B. ANDREINI, *La ferza. Ragionamento secondo contra l'accuse date alla Commedia e a' professionisti di lei*, Parigi, Callemont, 1625 (edizioni recenti: L. FALAVOLTI, *Attore. Alle origini di un mestiere*, Roma, Lavoro, 1988, pp. 65-115 e F. MAROTTI, G. ROMEI, *La professione del teatro*, cit., pp. 489-534); N. BARBIERI, *La Supplica, Discorso familiare ... diretta a quelli che scrivendo o parlando trattano de' comici trascurando i meriti delle azioni virtuose. Lettura per que' galantuomini che non sono in tutto critici, né affatto balordi*, Venezia, Ginammi, 1634 (edizione recente a cura di F. TAVIANI, Milano, Il Polifilo, 1971); *La Supplica ricorretta et ampliata ...*, Bologna, Monti, 1636 (edizione moderna in F. MAROTTI, G. ROMEI, *La professione del teatro*, pp. 575-690).

a causa della scarsità di documenti e della dubbia attendibilità di alcune fonti.

Di seguito cercheremo di dare conto dei dati raccolti dalla storiografia intorno alle prime comiche e delle ipotesi più accreditate formulate dagli studiosi circa le loro origini. Successivamente tenteremo di tracciare il profilo biografico-artistico delle uniche due vere e proprie pioniere della scena di cui si abbia notizia, nella convinzione che solo un approfondito studio documentario possa contribuire ad illuminare, almeno in parte, questo complesso e sfuggente fenomeno.

Luigi Riccoboni, nella sua *Histoire du théâtre italien*, colloca l'apparizione delle prime attrici intorno al 1560: «On ne sera pas faché d'apprendre ici en passant que c'est du tems de *Flaminio Scala* que les femmes furent introduites sur la Scene, c'est à-dire, vers l'an 1560, du moins si *Flaminio Scala* c'étoit pas encore Comedien lorsque cela arriva, il peut l'avoir vû»⁴⁶. Il comico e letterato modenese indica come fonte di questa notizia i *Brevi discorsi intorno alle Comedie, Comedianti, e Spettatori* di Piermaria Cecchini, dove si legge: «né vi si facci glossa, che lo spendessero in qualche femina rappresentatrice; poiché non sono 50 anni, che si costumano donne in Scena, et vi si introdussero [...]; et se bene in suo luoco vi poteano capir giovanetti, tuttavia fu concluso esser assai meglio, et di manco scandalo la donna»⁴⁷.

Molti studiosi⁴⁸ avvalorano la testimonianza del celebre capocomico ferrarese citando il contratto stipulato in casa di tale Lucrezia senese il 10 ottobre 1564 a Roma: un accordo concluso davanti ad un notaio fra la donna ed altri sei commedianti – tutti uomini - per recitare insieme fino al successivo Carnevale⁴⁹.

Ulteriore conferma giunge da un documento di poco anteriore, particolarmente significativo perché costituisce, finora, la menzione più antica di una comica dell'Arte. Si tratta di una lettera⁵⁰, datata 6 agosto 1562, dove per la prima volta viene citata una giovane attrice romana (con ogni probabilità Barbara Flaminia). L'importanza della missiva, segnalata da Alessandro Luzio in un articolo del 1890⁵¹, è stata evidenziata soltanto in tempi recenti da Francesca Simoncini⁵².

46 L. RICCOBONI, *Histoire du théâtre italien*, Torino, Bottega d'Erasmus, 1968, 2 voll., vol. I, p. 42.

47 P. M. CECCHINI, *Brevi discorsi intorno alle Comedie, Comedianti e Spettatori*, Venezia, Antonio Pinelli, 1621, p. 9.

48 Cfr. ad esempio 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, 2007, pp. 336-337 e F. MAROTTI, G. ROMEI, *La Commedia dell'Arte e la società barocca. La professione del teatro*, cit., p. XLIII.

49 Roma, Archivio di Stato, *Notari del tribunale delle acque*, Ottavio Gracco, b. 3, prot. 2, cc. 130v-131r. Il documento è conservato in copia presso l'Archivio Herla della Fondazione Mantova Capitale Europea dello Spettacolo. Ora in F. TAVIANI, M. SCHINO, *Il segreto della Commedia dell'Arte*, cit., pp. 181-182.

50 Lettera di Baldassarre de' Preti al Cardinale Gonzaga, Mantova, 6 agosto 1562, ASM, *Archivio Gonzaga*, b. 1941, cc. 136-137. Il documento è conservato in copia presso l'Archivio Herla.

51 A. LUZIO, *Feste a Bozzolo nel 1562*, in «Gazzetta di Mantova», n. 132, 18-19 maggio 1890. Cfr. anche A. D'ANCONA, *Origini del teatro italiano: libri tre con due appendici sulla rappresentazione drammatica del contado toscano e sul teatro mantovano nel sec. 16*, Roma, Bardi, 1971, 2 voll., vol. II, p. 448. D'Ancona e Luzio ipotizzano che la giovane attrice romana cui la lettera di Baldassarre de' Preti fa riferimento sia Barbara Flaminia.

52 F. SIMONCINI, *Innamorate dell'arte*, cit., pp. 108-109.

Il documento, cui dedicheremo particolare attenzione più avanti, testimonia le straordinarie doti atletiche ed acrobatiche della comica, circostanza che «pone l'esordiente Barbara Flaminia in rapporto di stretta contiguità con il multiforme, magmatico universo degli spettacoli di piazza e la allontana invece da quello, raffinato e curiale, di cui sarebbero state portatrici le *meretrices honestae*»⁵³.

Sembra opportuno, a questo punto, menzionare la nota e ormai consolidata teoria elaborata da Ferdinando Taviani circa le origini delle prime attrici della Commedia dell'Arte:

Si può [...] affermare che da un certo punto in poi le grandi attrici, nel panorama culturale, *si trovano al posto delle «meretrices honestae», ne ereditano la cultura e l'arte di tradursi in pubbliche figure. Esse gettano sul mercato vasto della gente disposta a comprare teatro quella stessa cultura, quelle stesse specializzazioni che erano precedentemente riservate a circoli ristretti capaci di mantenersi le proprie etère. In compenso, possono liberare dal commercio la propria persona*⁵⁴.

Lo studioso individua alcuni tratti che accomunano le colte signore delle corti veneziane e romane (chiamate cortigiane oneste perché «facevano professione più di cultura letteraria e di amorosa poesia che di meretricio»⁵⁵) alle pioniere della scena. In primo luogo, «Spesso, come poi sarà per le prime grandi attrici, [le cortigiane] erano note solo per il loro nome, e spesso il loro nome – classicheggiante – non si sapeva se derivasse dalla loro nascita o dal loro ruolo, cioè dalla loro figura pubblica»⁵⁶.

In secondo luogo, tanto le *meretrices honestae* quanto le attrici sono destinatarie di componimenti poetici. Taviani paragona i versi scritti da Joachim du Bellay per la cortigiana Faustina agli omaggi letterari ricevuti da molte primedonne da parte di poeti più o meno celebri: «alla Faustina il Du Bellay dedica un libro delle sue poesie latine, adeguandosi all'uso degli umanisti italiani. Si innesta, allora, un gioco che poi vedremo spesso all'opera per le attrici professioniste, attorno a cui fioriscono collane di poesie e la cui seduzione viene vissuta, amplificata e idealizzata in pubblico»⁵⁷. In entrambi i casi, si registra pertanto una frequentazione del mondo culturale ed intellettuale del tempo, di cui le «dediche» in versi sono un indizio⁵⁸.

Diversi altri elementi, poi, sembrano legare queste due figure: «i moduli della nobile donna innamorata e riservata ripetuti da donne che sono, invece, di umili origini e di vita irregolare; il riscatto ed il prestigio sociale ottenuto attraverso l'esibizione della cultura classica;

53 Ivi, p. 109.

54 F. TAVIANI, M. SCHINO, *Il segreto della Commedia dell'Arte*, cit., p. 339.

55 Ivi, p. 335.

56 *Ibidem*.

57 Ivi, pp. 335-336.

58 «Nei saloni del vittorioso umanesimo occupava il posto centrale questa inconsapevole imitatrice della etère, questa amica degli uomini dotti, che, in contrasto con la cortigiana comune, si chiamava cortigiana onesta. “Era una virtuosa della conversazione e del canto, diletta le tavole dei signori a cui era invitata”». G. TOFFANIN, *Il Cinquecento*, Milano, Vallardi, 1965, p. 131.

e soprattutto quell'incapacità e quel coraggio di essere – come dirà il Toffanin - “eroine del proprio destino”»⁵⁹.

Dunque le attrici delle prime generazioni avrebbero raccolto l'eredità delle *meretrices honestae*: l'erudizione, la dotta conversazione, le abilità canore e musicali. Per quanto riguarda le pioniere, di cui si registrano tracce – come si è visto - a partire dagli anni '60 del XVI secolo, alcune di loro sarebbero approdate alla professione teatrale dopo aver smesso i panni della cortigiana, in seguito alle proibizioni imposte dal Concilio di Trento:

chi fu, per esempio, quella Lucrezia nominata nel contratto del 1564? I suoi sei compagni, il notaio, i testimoni si radunano nella sua casa: una casa in campo Marzio, dove Lucrezia vive come *domina*, come signora. Ella è l'unica, nel contratto notarile, a comparire con il solo nome e con il luogo d'origine - «domina Lucretia senensis» - mentre di tutti gli altri suoi compagni è detto anche il cognome [...]. Bastano questi dati a farci intuire qualcosa della sua condizione? Certo no, se cerchiamo dati certi. Sì, invece, se cerchiamo ipotesi plausibili o probabili. La più accettabile, fra queste ipotesi, è allora che la signora Lucrezia appartenga a quel genere particolare di cortigiane che – a Venezia e soprattutto a Roma – eran state famose fin dall'inizio del secolo negli ambienti colti ed aristocratici e che erano dette «meretrices honestae», oneste meretrici, perché facevano professione più di cultura letteraria e di amorosa poesia che di meretricio⁶⁰.

Taviani ipotizza un'analogia origine anche per la più celebre Vincenza Armani: «Forse la Armani crebbe in quel mondo a metà fra gli umili e i potenti che costituisce una terra di nessuno dove convivono pubblica magnificenza e privata miseria, fra gli ambienti dei Signori e i ceti borghesi, da entrambi onorata e disprezzata»⁶¹.

Queste donne colte, esperte di poesia, di canto e della conversazione a tema amoroso, avrebbero quindi riversato le proprie competenze all'interno delle compagnie dell'Arte, producendo così quell'arricchimento di possibilità stilistiche e quell'ampliamento del repertorio di cui si è parlato più sopra.

Tuttavia, come rilevato da Simoncini, gli esordi di Barbara Flaminia lasciano ipotizzare un percorso diverso: all'inizio della sua carriera la comica sembra molto più vicina al mondo dei *performers* di strada che a quello delle raffinate corti romane e veneziane. Il fenomeno del professionismo attorico femminile ai suoi esordi risulta particolarmente complesso e sfaccettato e le sue protagoniste appaiono difficilmente classificabili.

A questo punto sembra opportuno addentrarci nelle biografie delle due vere e proprie pioniere della scena. Consapevoli che la scarsità delle fonti non permetterà la ricostruzione di un quadro definito ed esauriente, ci proponiamo nelle prossime pagine di indagare intorno all'identità delle prime comiche di cui si abbiano notizie, Vincenza Armani e Barbara Flaminia.

59 F. TAVIANI, M. SCHINO, *Il segreto della Commedia dell'Arte*, cit., p. 338.

60 Ivi, p. 337.

61 Ivi, p. 335.

Sebbene la prima attrice menzionata in un documento d'archivio sia Barbara Flaminia, è forse la celebre quanto sfuggente figura della «dotta Vincenza» quella più rappresentativa della prima generazione di comiche, sia perché molto probabilmente più anziana rispetto alla collega, sia perché la sua vicenda artistica si esaurisce sul finire degli anni '60 del '500, mentre quella della primadonna romana si proietterà nei decenni successivi (oltreché in una dimensione europea che già anticipa alcune caratteristiche delle generazioni seguenti).

Pertanto il nostro percorso prenderà le mosse dall'analisi della biografia di questa importante Innamorata. Avvertiamo che, dal punto di vista metodologico, si è cercato di integrare la fonte generalmente più usata dagli studiosi⁶² - cioè la famosa *Oratione*⁶³ scritta dal comico e letterato Adriano Valerini⁶⁴, amante della diva, in occasione della sua morte - con altri documenti⁶⁵, non solo al fine di aggiungere notizie, ma anche allo scopo di ridimensionare il ritratto eccessivamente agiografico e celebrativo che emerge dalle parole dell'attore. L'*Oratione*, infatti, come accennato più sopra, non può essere considerata una fonte del tutto attendibile, in quanto l'intento dell'autore è principalmente quello di offrire un'immagine nobilitata e quasi divinizzata della primadonna, al fine di apportare argomentazioni efficaci in

62 Di seguito i principali repertori biografici su Vincenza Armani: F. S. BARTOLI, *Notizie storiche de' comici italiani che fiorirono intorno all'anno MDL fino a' giorni presenti. Opera ricercata, raccolta ed estesa da Francesco Bartoli bolognese, Accademico d'onore Clementino*, Padova, Conzatti, 1781-82, 2 voll., vol. I, pp. 50-64 (cfr. la più recente riedizione: F. S. BARTOLI, *Notizie storiche de' comici italiani precedute dal Foglio che serve di prospetto all'Opera Notizie Storiche de' Comici più rinomati Italiani*, a cura di Giovanna Sparacello, introduzione di Franco Vazzoler, trascrizione di Maurizio Melai, IRPMF - Les savoirs des acteurs italiens, collection numérique dirigée par Andrea Fabiano réalisée dans le cadre du programme interdisciplinaire Histoire des Savoirs, 2010, pp. 79-81); L. RASI, *I Comici italiani: biografia, bibliografia, iconografia*, Firenze, Bocca, 1897, 2 voll., I vol., pp. 202-11; A. CASELLA, *Armani, Vincenza*, in *Enciclopedia dello Spettacolo*, Roma, Le Maschere, 1954, 9 voll., vol. I, coll. 916-917; A. ZAPPERI, *Armani, Vincenza*, in *Dizionario Biografico degli Italiani* diretto da Raffaele Romanelli, Roma, Treccani, 1960-2014, 80 voll., IV vol. (1962), p. 221. La voce è consultabile alla pagina web [http://www.treccani.it/enciclopedia/vincenza-armani_\(Dizionario-Biografico\)/](http://www.treccani.it/enciclopedia/vincenza-armani_(Dizionario-Biografico)/); A. D'ANCONA, *Origini del teatro italiano*, cit., vol. II, pp. 450 e seg.; S. FERRONE, *La Commedia dell'Arte*, cit., pp. 263-264.

63 A. VALERINI, *Oratione d'Adriano Valerini Veronese, in morte della divina signora Vincenza Armani, comica eccellentissima ...*, Verona, Sebastiano dalle Donne, [1570]. Qui faremo riferimento alla trascrizione in caratteri moderni presente in F. MAROTTI, G. ROMEI, *La professione del teatro*, cit., pp. 31-41. Nei casi in cui sarà necessario citare direttamente dall'edizione del XVI secolo (per alcuni componimenti stampati in appendice al panegirico), questa verrà indicata nelle note come A. VALERINI, *Oratione*, [1570].

64 Maggiori notizie su questo importante comico, letterato e teorico, attivo sullo scorcio del '500, verranno fornite nel paragrafo dedicato alla moglie Silvia Roncagli (vedi *infra*).

65 I documenti d'archivio di cui ci siamo serviti non sono inediti: si tratta di un gruppo di lettere di notabili mantovani citate o parzialmente trascritte in A. D'ANCONA, *Origini del teatro italiano*, cit. ed oggi registrate nell'Archivio Herla. Le missive sono state sottoposte ad un'attenta lettura ed analisi, che hanno permesso di approfondire le notizie già conosciute e di formulare ulteriori ipotesi. Le fonti d'archivio sono state poi integrate con alcune fonti letterarie.

difesa dell'arte comica.

I.2

1.

Vicende biografiche

Della dotta Vincenza non parlo, che imitando la facondia ciceroniana, ha posto l'arte comica in concorrenza con l'oratoria e, parte con la beltà mirabile, parte con la grazia indicibile, ha eretto uno amplissimo trionfo di se stessa al mondo spettatore, facendosi divulgare per la più eccellente comediante della nostra etade⁶⁶.

Così Tomaso Garzoni nel 1585 ricorda la diva, scomparsa nel 1569. Le doti attribuite dal letterato romagnolo all'attrice riecheggiano quelle già individuate dal Valerini nell'*Oratione*:

Ma che vado io annoverando ad una ad una le infinite sue virtù, le quali son picciol faville rispetto quel lume immortale de chiara Eloquenza de cui possedeva e frutti e fiori? In questa senza dubbio superò tutte le lingue antiche e nove [...]. Volse il Cielo, acciò questa Eloquenza si spargesse in ogni parte di quella provincia in cui gli onori del mondo, altrove spenti, si riparano, ed acciò ognuno tanta divinità godesse, ammirasse e studiasse d'imitarla, che la Signora Vincenza, forse per purgar de' vizii la corrotta gente, si desse al recitar comedie in Scena⁶⁷.

Dunque l'eloquenza, la padronanza della lingua, la capacità di persuasione sembrano alcune delle più importanti frecce all'arco della primadonna. Ma in che modo l'Armani avrebbe acquisito tali abilità? Quali furono i suoi – eventuali – studi? Quali le sue origini? Dice ancora il Valerini:

Nacque la Divina Signora Vincenza nella famosissima Città di Venezia, ma fu però d'origine di Trento, e di Trento furono i parenti suoi, i quali vennero per diporto a Venezia, ed ivi la madre, ch'era gravida e vicina al parto, lasciò del felice alvo il caro peso; che fosse nobile e ben nata, ne poteano le sue belle creanze e i suoi leggiadri costumi santi dar chiaro indicio [...]. Così la nobiltà di questa Signora, se ben l'invida fortuna con nubilosi accidenti cercò d'oscurarla, si dava a conoscere per le oneste maniere e per le molte virtù possedute da lei⁶⁸.

L'accento ai «nubilosi accidenti» rappresenta, per Taviani, un possibile riferimento alle origini oscure della diva e alla sua provenienza dal mondo delle cortigiane (vedi *supra*). La sua nascita a Venezia, dove i genitori si trovavano «per diporto», potrebbe far pensare invece che la sua fosse una famiglia d'Arte.

È plausibile che l'attore-letterato, nel suo sforzo di esaltare la primadonna e, tramite lei, «con saldi argomenti [...] diffender l'arte comica, e far le sue eccellenze palesi»⁶⁹, abbia tentato di dissimulare le reali cause di una nascita fortuita in una città 'straniera'. Infatti il nomadismo delle compagnie, la loro esistenza precaria, gli aspetti meno trionfali e più materiali del loro

66 T. GARZONI, *La piazza universale di tutte le professioni del mondo*, a cura di P. CHERCHI e B. COLLINA, Torino, Einaudi, 1996, 2 voll., vol. II pp. 1182.

67 A. VALERINI, *Oratione d'Adriano Valerini Veronese ...*, in F. MAROTTI, G. ROMEI, *La professione del teatro*, cit., pp. 33-34.

68 Ivi, p. 32.

69 Ivi, p. 34.

viaggiare potevano essere elementi in grado di suscitare il biasimo dei «severi superciglii che aborriscono le comedie come cosa infame»⁷⁰. Meglio allora attribuire a Vincenza delle vaghe e non meglio specificate origini nobiliari per celare i possibili legami con il mondo dei *performers* di strada, degli istrioni e delle prostitute.

L'ipotesi di Vincenza Armani figlia d'Arte sembra condivisa anche da Alessandro D'Ancona⁷¹ ed avallata da Luigi Rasi⁷², ma non trova alcun riscontro documentario.

Troviamo poi altri riferimenti alle umili origini dell'attrice in alcuni versi pubblicati in coda all'*Oratione*, firmati L.S.H. Ferruccio Marotti ha dimostrato in modo convincente che l'autore di questi componimenti - cinque in tutto – potrebbe essere Leone De' Sommi (la sigla indicherebbe infatti Leone De' Sommi Hebreo)⁷³, drammaturgo e direttore di spettacoli attivo a Mantova negli ultimi decenni del XVI secolo⁷⁴. In uno dei componimenti – la *Replica terza* - si legge, a proposito della diva: «Né avara cupidigia, unqua molesta / il bell'Animo suo libero ancora / da vani desiderii, abietti, e vili, / c'han spesso albergo, in cor di Donne humili»⁷⁵.

De' Sommi è chiamato poi a giustificare le lodi indirizzate all'Armani di fronte alle accuse di una non meglio identificata signora ebrea, tale H.N.A., che incalza: «Voi pur dovrete ricordarvi ch'ella / ignobil nacque e vende a prezzo vile / su per le Scene, i gesti, e la favella. [...] O tacete in mal punto, o almen non fate, / A sì bassi soggetti erger altari / Che inditio poco di giuditio date. [...] Ma dar a brutte di bellezza il vanto / Et le vili inalzar sopra le stelle / troppo sconviene [...]»⁷⁶. Il letterato risponde con le *Stanze alla carlona*, dove si legge:

E prima affermo, che d'immensa laude
degno fia lo scrittor, che in dotto stile,
con l'arte essalta, e con le rime applaude
anco un soggetto, in qualche parte humile.

[...]

[...] e ben con l'occhio interno

70 *Ibidem*.

71 A. D'ANCONA, *Origini del teatro italiano*, cit., vol. II, p. 450: lo studioso ipotizza una parentela fra Vincenza e la famiglia d'Armano, che conta almeno due attori (Pietro e Tiberio) attivi intorno alla metà del '500 e forse anche un certo Aquilante d'Armano. Qualche scarna notizia sui d'Armano si trova in L. RASI, *I comici italiani. Biografia, bibliografia, iconografia*, Firenze, Bocca, 1897, 3 voll., vol. I, p. 211.

72 «Probabilmente essa fu figlia dell'arte, e nacque a Venezia, ove sua madre, incinta, era a recitare: questo il parere del D'Ancona» (L. RASI, *I comici italiani*, cit., vol. I, p. 202). Il Rasi, oltre a trovare condivisibili le congetture del D'Ancona, mette in campo anche l'ipotesi che la madre di Vincenza fosse ella stessa attrice. La circostanza, se potesse essere verificata, anticiperebbe l'esordio del professionismo attorico femminile di almeno una generazione. Tuttavia non esistono riscontri documentari in merito.

73 L. DE' SOMMI, *Quattro dialoghi in materia di rappresentazione sceniche*, a cura di F. MAROTTI, Milano, Il Polifilo, 1968, pp. 84-85. Nella pubblicazione sono trascritti anche i cinque componimenti di L.S.H. dedicati a Vincenza Armani e stampati in coda all'*Oratione* del Valerini. Per questi testi poetici faremo dunque riferimento all'edizione curata da Marotti, ammodernando però il simbolo *et* in *et*.

74 Per alcuni cenni biografici su questo importante personaggio della vita culturale mantovana degli ultimi decenni del XVI secolo, si veda F. MAROTTI, *Introduzione*, ivi, pp. XXVII-XLI. Cfr. anche A. D'ANCONA, *Origini del teatro italiano*, cit., vol. II, pp. 398-429, C. BURATTELLI, *Spettacoli di corte a Mantova tra Cinque e Seicento*, Firenze, Le Lettere, 1999, pp. 151-154 e W. SPAGGIARI, *Note su Leone de' Sommi, drammaturgo ebreo alla corte dei Gonzaga*, in «Bollettino storico reggiano», n. 115, anno XXXV, marzo 2002, pp. 63-73.

75 L. DE' SOMMI, *Quattro dialoghi*, pp. 93-94.

76 *Oppositione della Signora H.N.A. a M. L.S.H.*, in A. VALERINI, *Oratione d'Adriano Valerini Veronese*, cit., c. 30r.

veggo, che s'ella è di fortuna humile,
d'animo non è almen rozza né vile⁷⁷.

Le diverse fonti appena considerate sembrano concordare quindi sulle 'basse' origini dell'attrice; difficile trarre conclusioni da questi pochi elementi circa la provenienza dal mondo delle *meretrices honestae* o, piuttosto, da quello delle *troupes* viaggianti.

Quanto alla data di nascita, nell'*Oratione* si legge che la donna si sarebbe spenta nel 1569, «nel bel fiorir de gli anni suoi»⁷⁸. L'informazione sembra confermata da diverse fonti bibliografiche, che concordano nell'indicare la nascita intorno al 1530 circa⁷⁹. Tuttavia mancano, anche in questo caso, conferme documentate.

Le uniche notizie a proposito della sua formazione giungono ancora una volta dall'*Oratione*: la stragrande maggioranza dei biografi dell'Armani, a cominciare da Francesco Bartoli⁸⁰, ha riproposto le stesse informazioni fornite dal Valerini, che racconta:

Si rivolse all'imparar a leggere ed a scrivere, il che con la Grammatica insieme facilmente apprese, ed in poco spazio di tempo; né avendo i tre lustri dell'età sua toccati appena, possedeva benissimo la lingua latina, e felicissimamente vi spiegava ogni concetto, leggeva tanto appuntatamente e scriveva così corretto nel latino e nel materno idioma, che più non vi scriverebbe chi dell'Ortografia diede i precetti e l'arte. [...] Della Logica, oltre che il giudizio ed il discorso naturale le ne insegnava gran parte, volse però, per saperla più ordinatamente, che quella che ne i libri scritta si ritrova le fosse insegnata [...], di modo che ne gli alti suoi ragionamenti, ne gli scritti suoi, opportunamente se ne serviva; si serviva medesimamente della Retorica a luogo e tempo⁸¹.

Dunque la comica avrebbe acquisito fin dall'adolescenza (dopo un'infanzia trascorsa negli «onesti essercizii» del cucire e del ricamare)⁸² gli strumenti che poi l'avrebbero portata con così grande successo ad «imitare la facondia ciceroniana». Infatti, discipline quali grammatica, latino, logica e retorica rappresentavano alcune delle tappe fondamentali di un ideale *cursus honorum*, atto a formare letterati e giuristi. Gli stessi elementi, come vedremo, verranno riproposti in modo quasi identico in una dedica indirizzata a Vittoria Piùssimi. Siamo dunque con ogni probabilità di fronte alla creazione di un *topos*, quello dell'attrice che è (o almeno vuole apparire) dedita a studi regolari e pertanto vicina al mondo degli intellettuali più che a quello dei ciarlatani e delle prostitute.

Tuttavia l'eloquenza è una qualità che, come abbiamo visto, non viene riconosciuta a Vincenza solo dall'amante Adriano, ma pure da Tomaso Garzoni. Anche i versi attribuiti a Leone De' Sommi sottolineano con forza questo aspetto nella *Replica seconda*:

Se d'arte parla, o desceplina, tale
si mostra, che l'ammira ogni un che l'ode;

77 L. DE' SOMMI, *Quattro dialoghi*, cit., pp. 96-97.

78 A. VALERINI, *Oratione d'Adriano Valerini Veronese*, cit., p. 39.

79 A. CASELLA in *Enciclopedia dello spettacolo*, cit., I vol., col. 916.

80 F. S. BARTOLI, *Notizie istoriche de' comici italiani*, cit., p. 79.

81 A. VALERINI, *Oratione d'Adriano Valerini Veronese*, cit., p. 33.

82 *Ibidem*.

se di grave scienza, universale
si manifesta altrui, con somma lode.
E tanto co i discorsi ad alto sale,
che chi l'ascolta, in un stupisce, e gode,
quasi rapito al ciel, d'onde ella scese
per far tutto il suo bel, chiaro, e palese⁸³.

E ancora:

Veggola (et altri me n'invidia) spesso
carte vergar, con le man bianche, e belle,
et a lei veggo, con le Gratie appresso
seder Phebo, e le nove alme sorelle:
co'l favor de le quai, sovente ha messo
già l'honor di più d'un, sovra le stelle,
tant'altro con lo stil purgato, sale;
che puote ogni huom mortal, fare immortale.⁸⁴

Anche la formazione musicale dell'Armani dovette essere ottima, se è vero che:

Nella Musica poi fece profitto tale che non pure cantava sicuramente la parte sua con i primi cantori d'Europa, ma componeva in questa professione miracolosamente, ponendo in canto quegli stessi Sonetti e Madrigali, le parole de cui ella anco faceva, di modo che veniva ad essere e Musico e Poeta; sonava de varie sorti de stromenti musicali [...]; al dolce suono accompagnava poi con tanta vaghezza il canto, che ogni senso, quantunque egro fosse e dolente, rimaneva lieto e contento⁸⁵.

Nella *Replica terza* di L.S.H. si legge:

Che udendo il dolce et amoroso canto
concorde al suon de la soave Cethra,
onde ha Vincenza vincitrice il vanto,
fra quanto regge il regnator de l'Etra,
da nobil sdegno la Thebana Manto,
vinta, e quasi dal duol conversa in pietra,
disse, i miei cigni candidi, e canori
dunque perderanno hoggi, i primi honori?⁸⁶

Le competenze musicali e letterarie di Vincenza sono sottolineate pure in un sonetto di Antonio Sottile⁸⁷, che figura tra i componimenti stampati in coda all'*Oratione*:

Non è di voi chi meglio in dolce canto
sciolga la voce, e con veloce mano,
tocchi, e faccia parlar nervi Sonori.

In tesser Rime poi passate tanto
a gli altri inanzi, che il disegno è vano,
di chi pensa agguagliar i vostri honori.

83 L. DE' SOMMI, *Quattro dialoghi*, cit., p. 90.

84 Ivi, p. 92.

85 A. VALERINI, *Oratione d'Adriano Valerini Veronese*, cit., p. 33.

86 L. DE' SOMMI, *Quattro dialoghi*, cit., p. 94. Nelle stanze successive segue la descrizione dell'allegorica sfida canora fra Manto (l'indovina tebana madre del fondatore di Mantova) e Vincenza: la contesa naturalmente è vinta da quest'ultima. Con ciò probabilmente l'autore dei versi vuole indicare la supremazia poetica e musicale dell'attrice nella città gonzaghesca.

87 A. VALERINI, *Oratione*, [1570], cit., c. 18r. Antonio Sottile è citato dal Quadrio fra i letterati i cui versi furono pubblicati in *Rime di diversi Autori eccellentissimi*, Libro IX (Cremona, Vincenzo Conti, 1560), a cura di Giovanni Offredi. Cfr. F. S. QUADRIO, *Della storia e della ragione*, cit., *Volume secondo di Francesco Saverio Quadrio della Compagnia di Gesù nel quale tutto ciò, che alla narrativa o melica s'appartiene, è ordinatamente mostrato*, Milano, Francesco Agnelli, 1741, p. 363.

Le straordinarie doti oratorie e poetiche, dunque, unite ad eccellenti abilità canore e musicali, costituiscono la cifra stilistica distintiva dell'Armani e rappresentano inoltre due delle più significative caratteristiche che le pioniere portano 'in dotazione' nelle compagnie di cui ad un certo punto entrano a far parte. Questo è quanto possiamo estrapolare dal raffronto delle fonti esaminate. Se un così vasto patrimonio culturale – cui si aggiunge la curiosa notazione, da parte del sempre iperbolico Valerini, di ottime capacità artistiche nel campo della scultura in cera⁸⁸ - sia il frutto di una nobile educazione (come pretende l'autore dell'*Oratione*), della frequentazione dei raffinati ambienti di corti o ancora di un severo *training* da autodidatta, non è dato sapere.

Per quanto riguarda gli esordi nella professione comica, Vincenza avrebbe debuttato – naturalmente con straordinario successo – a Modena (non si sa quando), di fronte ad «una mirabil audienza de sublimi ingegni»⁸⁹. Le successive tappe delle sue *tournées* furono Roma, Firenze, Siena, Lucca, Milano, Brescia, Verona, Vicenza, Padova, Venezia, Ferrara, Mantova, Parma, Piacenza, Pavia, Cremona ed «altre Città, nelle quali tutte è rimasto il nome delle sue virtù impresso nelle umane menti» e dove spesso – scrive ancora con eccessivo zelo encomiastico il Valerini - «si sparava l'artiglieria per l'allegrezza della sua giunta o del suo ritorno»⁹⁰.

In un altro passo dell'*Oratione* si elencano i «fiumi che bagnano quelle felici Città avventurose ove, mentre ella fece soggiorno, sparsero arene d'oro ed onde di puro argento»⁹¹ Mincio, Adige, Bacchiglione, Brenta, Sile, Po, Tesino, Tevere ed Arno. L'elenco dei fiumi rispecchia quasi perfettamente quello delle città, ma aggiunge due luoghi dove l'Armani si sarebbe esibita: Treviso (bagnata dal Sile) e qualche non meglio specificata località delle Marche (dove scorre il Tesino).

A parziale conferma di queste – non certe – informazioni, possiamo citare un sonetto di Giovan Battista Gozi⁹², che figura tra le rime stampate in appendice al panegirico del Valerini:

Non più s'adorni il Re de i fiumi altero
de fronde humili il Crin, ma lauri e Rose
tengan le tempie e le chiar'onde ascose
poi ch'ha honor tale e tanto nel suo impero.
Quel che il Tebro, Arno, Mincio e 'l Ren non fero

88 A. VALERINI, *Oratione d'Adriano Valerini Veronese*, cit., p. 33.

89 Ivi, p. 34. A questo proposito Luigi Rasi scrive, erroneamente: «Bartoli prende tutto dal Valerini stesso; se non che, la fa esordire a Modena, mentre il Valerini non ce ne dice nulla, ed esclude perfino Modena dalle città annoverate, nelle quali essa colse tanta messe di lodi» (L. RASI, *I comici italiani*, cit., vol. I, p. 202). Invece è proprio il Valerini a dare notizia del debutto modenese dell'attrice.

90 A. VALERINI, *Oratione d'Adriano Valerini Veronese*, cit., p. 37.

91 Ivi, p. 32.

92 A. VALERINI, *Oratione*, [1570], cit., c. 20r.

nelle cui belle rive il piede pose
lasciandole al partir meste e pensose,
ben potrà il Po, che può tropp'egli in vero.
Felice Po cui sì dolce aura spira,
sopra le sponde, acque beate voi
dove cigno novel cantando gira.
Ma quel d'ogn'un più fortunato poi
che dolcemente del suo amor sospira,
che Vincenza il Sol vince, e i lumi suoi.

Forse l'autore allude a brevi soggiorni dell'attrice nelle città bagnate dai fiumi menzionati ed a una sua più lunga permanenza in una località sulle rive del Po. Potrebbe trattarsi di Cremona, dove la primadonna finirà i suoi giorni. La circostanza è testimoniata non solo dalle parole di Adriano, ma anche da un documento: il 15 settembre 1569 un certo Gandolfo scrive al Castellano di Mantova per comunicare, tra l'altro, che la commediante Vincenza è stata «atosegata in Cremona»⁹³. È da escludere però l'ipotesi che il Gozi intenda fare con i suoi versi un velato riferimento alla scomparsa della primadonna: la prima terzina infatti sembra descrivere un lieto e duraturo soggiorno («Felice Po», «acque beate») del «cigno novel», ancora nel pieno delle sue facoltà artistiche. Dunque l'intento del poeta sarebbe semplicemente quello di celebrare una più lunga sosta della primadonna nella città lombarda (o in altra località sulle rive del Po).

In un passo dell'*Oratione* si legge: «il qual scioglimento (come sapete) è stato nella vostra Città di Cremona, dove più d'un mese continuo avete goduti i parti del suo sublime intelletto. E più a lungo goduto n'avreste, se la suprema Cura nel bel fiorir de gli anni suoi non l'avesse al Cielo richiamata». Anche da ciò si potrebbe dedurre che la diva avesse programmato una permanenza più lunga del solito a Cremona: se non l'avesse colta un'improvvisa morte per avvelenamento, probabilmente il suo soggiorno, che già era durato più di un mese⁹⁴, si sarebbe prolungato ulteriormente.

Da queste fonti letterarie non possiamo ricavare alcun dato certo: l'unica notizia che possiamo attestare con sicurezza è il misterioso e violento decesso di Vincenza a Cremona, anche se l'ipotesi che la comica si trovasse in città per recitare appare più che probabile. Difficile però stabilire tempi e modi delle sue esibizioni, di cui non è rimasta alcuna traccia.

Le uniche testimonianze - ricavabili da documenti - relative a rappresentazioni teatrali di cui l'Armani fu protagonista riguardano Mantova, dove nel luglio 1567 la diva si esibì con la sua compagnia in concorrenza con la rivale Barbara Flaminia.

La città dei Gonzaga, governata dal duca Guglielmo, viveva in questo periodo un

93 Lettera di Gandolfo al Castellano di Mantova, 15 settembre 1569, ASM, *Archivio Gonzaga*, b. 2581, c.n.n. Il documento è conservato in copia presso l'Archivio Herla.

94 Così stando alle parole del Valerini. Ma, come vedremo trattando più approfonditamente il tema della morte dell'attrice, sono possibili altre interpretazioni.

momento particolarmente delicato dal punto di vista politico e sociale. Come scrive Claudia Burattelli:

Il 1576 potrebbe essere assunto a simbolica data di inizio dell'affermazione stabile della Commedia dell'Arte a Mantova, e non è priva di significato la precisa coincidenza tra l'improvvisa e massiccia profusione di spettacoli pubblici e la delicatissima situazione in cui versava il tessuto sociale cittadino. È infatti lo stesso anno in cui si intensificò nei domini gonzagheschi l'attività del Tribunale dell'Inquisizione, che iniziò assai presto a mietere le sue vittime [...], diffondendo ovunque un pesante clima di sospetti e paure⁹⁵.

Infatti dal mese di giugno dello stesso anno «il nuovo Inquisitore Camillo Campeggio era giunto da Roma con una lunga lista di persone in sospetto di eresia, tra cui accanto a stimatissimi cittadini di Mantova venivano colpiti anche membri della casa dei Gonzaga»⁹⁶. In tale contesto il rapido susseguirsi di spettacoli offerti dai comici professionisti potrebbe apparire quasi paradossale, ma gli intrattenimenti procurati dalle *troupes* viaggianti, all'interno delle quali le attrici assumevano un ruolo di spicco, acquisiscono una valenza quasi catartica: «I sollazzi delle commedie esorcizzavano e occultavano la drammatica realtà delle delazioni anonime e dei processi, e nell'euforia collettiva per gli agoni rappresentativi inscenati dalle due primedonne si dimenticavano le ansie e i terrori provocati dall'azione dei padri domenicani»⁹⁷.

La cronaca degli spettacoli che animano l'estate mantovana è puntualmente riportata dal segretario ducale Luigi Rogna, che nel maggio dello stesso anno aveva riferito a proposito delle recite di una non meglio identificata compagnia di «Gratiani»⁹⁸ e che a giugno aveva dato conto di una commedia portata in scena da Barbara Flaminia nel Palazzo della Ragione⁹⁹. In una lettera datata 1 luglio 1567¹⁰⁰ Rogna racconta della competizione fra le due primedonne e le rispettive compagnie, di cui i mantovani hanno avuto un saggio quello stesso giorno:

Hoggi si sono fatte due Comedie a concorrenza una nel luogo solito per la signora Flamminia, et Pantalone, che si sono accompagnati con la signora Angela, quella che salta così bene; l'altra dal Purgo in casa del Lanzino per quella signora Vincenza che ama il signor Federigo da Gazuolo. L'un et l'altra compagnia ha havuto audienza grande, et concorso di persone, ma la Flamminia più nobiltà, et ha fatto la Tragedia di Didone mutata in Tragicomedia, che è riuscita assai bene. Gli altri per quel che si dice sono riusciti assai goffi. Anderanno seguitando costoro a concorrenza et con un certo non so che d'invidia sforzandosi a garra d'haver maggior concorso, a guisa de i Lettori che nelle Città di studi s'industriano d'haver più numero di scolari.

Flaminia si esibisce insieme a un ignoto Pantalone¹⁰¹ e a tale «signora Angela» ed

95 C. BURATTELLI, *Spettacoli di corte a Mantova*, cit., p. 181.

96 O. G. SCHINDLER, *Viaggi teatrali tra l'Inquisizione e il Sacco. Comici dell'Arte di Mantova alle corti degli Asburgo d'Austria*, in *I Gonzaga e l'Impero. Itinerari dello spettacolo. Con una selezione di materiali dall'Archivio informatico Herla (1560-1630)*, a cura di U. ARTIOLI e C. GRAZIOLI, Firenze, Le Lettere, 2005, p. 111.

97 C. BURATTELLI, *Spettacoli di corte a Mantova*, cit., pp. 181-182.

98 A. D'ANCONA, *Origini del teatro italiano*, cit., II vol., p. 445.

99 Ivi, p. 447. Cfr. *infra*.

100 Lettera di Luigi Rogna a ignoto della Corte di Mantova, Mantova, 1 luglio 1567, ASM, *Archivio Gonzaga*, b. 2577, cc. 156-157. Il documento è conservato in copia presso l'Archivio Herla e trascritto parzialmente in A. D'ANCONA, *Origini del teatro italiano*, cit., vol. II, p. 449.

101 D'Ancona ipotizza che possa trattarsi di Giulio Pasquati. Cfr. *ivi*, vol. II, pp. 449-450.

interpreta un adattamento in chiave tragicomica della «tragedia di Didone». Entrambe le compagnie si guadagnano un grande concorso di pubblico, ma la *troupe* dell'attrice romana può contare su un maggior numero di nobili fra i suoi spettatori. Inoltre Vincenza ed i suoi risultano «assai goffi» agli occhi del cronista.

Da questo documento si evince quindi – almeno per quanto attiene alle recite del 1° luglio e stando alle parole del Rogna – una certa superiorità di Barbara Flaminia e della sua compagnia sia per quanto riguarda lo stile, sia per quanto riguarda la capacità di intessere relazioni politiche o quanto meno di attirare la curiosità dell'aristocrazia locale. L'immagine divinizzata e mitizzata dell'Armani che emerge dall'*Oratione* di Adriano Valerini subisce pertanto un drastico ridimensionamento se messa a confronto con gli elementi evidenziati in questa recensione *ante litteram*.

Dalla missiva si possono ricavare poi altri particolari interessanti. «Il luogo solito», dove si esibisce Barbara Flaminia con i suoi compagni, potrebbe essere il Palazzo della Ragione, dove l'attrice aveva messo in scena una commedia solo pochi giorni prima¹⁰². Il Purgò è invece – scrive D'Ancona, «una parte di Mantova, presso la piazzetta di S. Andrea»¹⁰³. Piazza del Purgò era l'antico nome dell'attuale piazza Guglielmo Marconi, adiacente alla piazzetta S. Andrea e vicinissima a Piazza delle Erbe, dove ha sede il Palazzo della Ragione. Il riferimento alla «casa del Lanzino» indica che lo spettacolo di Vincenza si sarebbe svolto presso un privato. Da queste poche informazioni emerge un sistema teatrale ricco e composito: in uno stesso giorno la città offre ben due *performances* eseguite da comici di professione, molto probabilmente in contemporanea ed in luoghi quasi limitrofi, anche se l'uno in casa di un privato cittadino e l'altro – se accettiamo l'ipotesi che «il luogo solito» possa essere il Palazzo della Ragione – in una sede 'istituzionale'.

Altro elemento di interesse è il riferimento a una relazione sentimentale fra l'Armani e Federico da Gazzuolo, esponente di un ramo cadetto della famiglia Gonzaga. Su questo punto torneremo più avanti¹⁰⁴. Infine, non può non spiccare la presenza di una terza figura femminile, quella signora Angela «che salta così bene» e che recita insieme a Flaminia ed a Pantalone. Di lei conosciamo solo le scarse notizie ricavabili dalla lettera del segretario ducale. Certo, se si trattasse di una comica dell'Arte, potrebbe essere annoverata fra le pioniere. Ma le poche notazioni che la riguardano fanno pensare piuttosto ad una *performer* di strada (il riferimento alle sue abilità atletiche), unitasi solo occasionalmente alla *troupe* (i due comici

102Lettera di Luigi Rogna a ignoto della Corte di Mantova, 29 giugno 1567, ASM, *Archivio Gonzaga*, b. 2577, c. 155. Il documento è conservato in copia presso l'Archivio Herla. Cfr. ancora A. D'ANCONA, *Origini del teatro italiani*, cit., vol. II, p. 447.

103Cfr. sempre D'ANCONA, *ivi*, vol. II, p. 449.

104V. *infra*.

infatti «si sono accompagnati» a lei, forse solo per quella particolare messa in scena). Questi elementi fanno pensare a una figura particolarmente interessante, che sembra calcare le orme di Barbara Flaminia ai suoi esordi e che verosimilmente, in questa fase della sua carriera 'fotografata' dalla penna del Rogna, si trova a metà fra il mondo degli artisti solitari e quello delle compagnie professionistiche. Dobbiamo aspettare il 1584 per avere di nuovo notizie a proposito di un'attrice chiamata Angela¹⁰⁵: non ci sono elementi per stabilire che si tratti della stessa persona. Si perdono così le tracce di questa misteriosa attrice-saltatrice, la cui fugace apparizione apre però possibili scenari ed affascinanti ipotesi.

Dopo pochi giorni un'altra lettera del segretario, datata 6 luglio¹⁰⁶, ci informa a proposito degli sviluppi della competizione fra le due primedonne che, come da lui stesso preannunciato, «anderanno seguitando [...] a concorrentia et con un certo non so che d'invidia». In primo luogo, si sottolinea l'eccezionale afflusso di pubblico agli spettacoli delle due compagnie. Il teatro sembra riunire gli esponenti di diverse classi sociali: si va dal popolo alla nobiltà alle più alte cariche cittadine:

È cosa incredibile il concorso delle genti d'ogni sorte che hanno ogni dì l'un et l'altra di queste compagnie di Comici. Pensi Vostra Signoria che gli artisti et gli hebrei lascian star di lavorare per andar a sentirle né si paga manco di mezzo reale per persona. I Gentil'huomini vi stanno tutto l dì et alcuni di signori ufficiali come il signor Maglaro, et signori *Magistrati* dell'entrate vi vengono anchora. Lascio di dire delle Gentildonne alle quali sono riserbate le finestre, et certi altri luoghi. Hoggi si fanno cose stupende, et già i Tamburri dell'una et dell'altra parte si sentono andar in volta¹⁰⁷.

Sembra quasi che alla tradizionale divisione della popolazione in ceti si sia sostituita un'inedita ripartizione nelle due fazioni che sostengono “l'una e l'altra parte”: dall'artigiano all'aristocratico, tutti sembrano tralasciare le occupazioni quotidiane per poter assistere alle rappresentazioni, per accedere alle quali ognuno, ebreo o pubblico funzionario che sia, deve pagare un biglietto.

La cronaca del Rogna prosegue con la descrizione di una Tragedia portata in scena dalla compagnia di Flaminia due giorni prima:

Non hieri l'altro la Flamminia era comendata per certi lamenti che fece in una Tragedia che recitorno dalla sua banda, cavata da quella novella dell'Ariosto, che tratta di quel Marganorre, al figliolo sposo del quale, la sposa ch'era la Flamminia sopra il corpo del primo sposo poco dianzi amazzato in scena per vendetta diede a ber il veleno, dopo haverne bevuto anch'ella, onde l'un et l'altro morì sopra quel corpo, et il *Padre* che perciò voleva uccider tutte le donne, fu dalle donne lapidato, et morto, et la Vincenza all'incontro era lodata per la musica, per la vaghezza de gli habitì, et per altro, benché il soggetto della

105Si tratta della veneziana Angela Salamona, citata di una lettera anonima spedita da Genova il 15 maggio 1584, ASM, *Archivio Gonzaga*, b. 769, fasc. "Silvio Alberighi, 1584" I, cc.n.n. Il documento è conservato in copia presso l'Archivio Herla.

106Lettera di Luigi Rogna a ignoto della Corte di Mantova, Mantova, 6 luglio 1567, ASM, *Archivio Gonzaga*, b. 2577, cc. 177-179. Il documento è conservato in copia presso l'Archivio Herla e trascritto parzialmente in A. D'ANCONA, *Origini del teatro italiano*, cit., vol. II, p. 451.

107Ibidem.

sua Tragedia non fosse o non riuscisse così bello¹⁰⁸.

Dunque le due *troupes* si sfidano in un primo momento sul terreno della tragedia. Mentre la *performance* di Barbara Flaminia viene descritta piuttosto dettagliatamente e con toni abbastanza lusinghieri¹⁰⁹, il segretario sorvola sul soggetto messo in scena da Vincenza, definito sbrigativamente «non [...] così bello». Anche se alcuni elementi della rappresentazione colpiscono l'attenzione dell'esigente spettatore (come la musica ed i costumi), c'è qualcosa che compromette la resa complessiva dello spettacolo: il cronista non sa decidere se la scarsa efficacia sia dovuta a carenze del materiale drammaturgico o piuttosto dell'interpretazione («non fosse o non riuscisse»). Da un lato, l'accento alle lodi ricevute per le musiche sembra confermare le abilità di composizione ed esecuzione attribuite all'Armani dalle fonti letterarie più sopra esaminate, dall'altra, la primadonna trentina esce ancora una volta sconfitta dal confronto con la rivale, non solo sul piano interpretativo, ma anche su quello “creativo”.

Vincenza sembra conseguire migliori risultati nel genere pastorale, nel quale le due *troupes* si cimentano con effetti di sostanziale parità:

Hieri poi a concorrenza pure l'un et l'altra parte recitò una Pastorale, et per intermedii in quella della Vincenza si fece comparir Cupido che liberò Clori ninfa già prima convertita in Albero. Si vidde Giove, che con una folgore d'alto ruinò la Torre d'un Gigante il quale haveva imprigionati alcuni Pastori, si fece un sacrificio. Cadmo amazzò il serpente che prima haveva amazzati i compagni, seminò i denti, vidde a nascer et a combatter quelli huomini armati. Hebbe visibilmente le risposte da Febo, et poi da Pallade armata, et in fine cominciò a edificar la città. La Flaminia poi, oltre l'haver apparato benissimo quel luogo de corammi dorati et haver trovati abiti bellissimi da Ninfa et fatto venir a Mantova quelle Selve, Monti, Prati, Fiumi, et Fonti d'Arcadia, per intermedii della favola introdusse Satiri, et poi certi Maghi, et fece alcune Moresche, a tal che altro hora non si fa, né d'altro si parla, che di costoro. Chi lauda la gratia d'una, chi estolle l'ingegno dell'altra, et così si passa il tempo a Mantova¹¹⁰.

Barbara Flaminia sembra “avere la meglio” per quanto riguarda apparato scenografico e danze, ma in questo caso è il soggetto interpretato dall'Armani a risultare più interessante per il Rogna, che descrive fin nel dettaglio la complessa rielaborazione del mito di Cadmo portata in scena dall'attrice e dai suoi compagni negli intermedi. La testimonianza del segretario ducale sembra confermare la particolare efficacia della diva nell'ideazione, allestimento e interpretazione delle pastorali e degli intermedi a tema mitologico ad esse collegati:

Che dirò delle Pastorali da lei prima introdotte in Scena, le quali de così vaghi avvenimenti intesseva che di troppa meraviglia e dolcezza ingombrava gli ascoltanti [...]. Andava in abito di Ninfa sì vezzoso che si poteva a Diana assomigliare [...]. Nelle Pastorali inseriva alcuni favolosi intermedi, or da Mercurio, or da Venere, or da Apollo ed or da Minerva vestita, e mentre questi Dei rappresentava, d'eloquenza, di bellezza, d'armonia e di sapienza gli era superiore¹¹¹.

108 *Ibidem*.

109 Sulla descrizione della tragedia interpretata da Flaminia e dai suoi compagni torneremo più avanti, nelle pagine dedicate all'attrice romana.

110 Si rinvia ancora alla già citata lettera di Luigi Rogna del 6 luglio 1567.

111 A. VALERINI, *Oratione d'Adriano Valerini Veronese*, cit., pp. 36-37.

Dai commenti del Rogna non si può evincere con sicurezza un'attiva partecipazione dell'attrice alla composizione degli spettacoli portati in scena, circostanza che il Valerini dà per assodata: «ella non solo nella scenica azione aveva il vanto, ma nel componer gli istessi Poemi e nell'insegnar all'interlocutore il vero modo dell'arte»¹¹². Nulla sappiamo, del resto, delle modalità con cui venivano allestite le *performances* di cui le cronache del segretario ducale recano qualche testimonianza: si trattava di un'alternanza fra improvvisazione su canovaccio e premeditato? E, quel che più interessa, chi si occupava dell'adattamento teatrale di poemi quali l'*Orlando furioso* o l'*Eneide*? Chi rielaborava il materiale mitologico da cui prendevano spunto gli intermedi? Questi interrogativi, destinati a restare senza risposta, lasciano però ipotizzare una collaborazione fra comici dell'Arte e letterati, due mondi apparentemente distanti anche se non privi di legami, tra i quali le attrici sembrano rappresentare uno dei possibili punti di tangenza.

L'autore dell'*Oratione* fornisce poi un ulteriore particolare che trova conferma nella missiva del 6 luglio: «Deve il Lettore avvertire che la Signora Vincen / za si chiamava Lidia nelle Comedie, e Clori / nelle Pastoral»¹¹³. Clori è appunto il nome della ninfa protagonista degli intermedi descritti nella lettera: possiamo ipotizzare che la primadonna interpretasse proprio quel ruolo e, successivamente, quello di Giove, Apollo o Atena.

Ma tornando alla cronaca delle recite mantovane, un'altra lettera di Luigi Rogna, inviata a stretto giro (in data 8 luglio)¹¹⁴, ci informa della prosecuzione degli spettacoli e della solita entusiastica partecipazione del pubblico, senza però fornire altri dettagli. Più prodigo di particolari si rivela un altro testimone, il poeta e giureconsulto Antonio Ceruto, che il giorno dopo scrive ad un ignoto cortigiano per riferire le ultime notizie:

Io ho lasciato una dolcissima compagnia che mi voleva condurre alla comedia intitolata *la spada danata* per venire in castello a scriver quattro paroline a Vostra Signoria et a fargli sapere che hieri il signor Federico da Gazzuolo vene a posta a Mantova per menar seco la comediant Vincenza a solazzo, ma la cativella dubitando de non vi lasciar in un ponto l'aquisto de molti mesi, fatto con il sudore, fingendo haver un certo sdegno con lui si ripparò bravamente, et lui a guisa della dona del corso, subito tornò indietro bravando, et biastemando, non essendogli restato altro che la lingua per potersi vendicare. [...] non si atende ad altro che alle comedie né tra il populo, si sente dir altro che questa parola: io sono della parte di Flaminia et io della Vincenza: et tutte due le case si empiono di brigata. Si è detto che in Consiglio grande, fu proposto, da molti gentilhomini veniciani, che per ogni modo si doveva levar via questi comedianti, alleggando di molte raggioni, et massime che portino via gli dinari: da molti altri, fugli oposto, che no; anzi che si deveno acarezare;

112Ivi, p. 37.

113Ivi, p. 721.

114Lettera di Luigi Rogna a ignoto della Corte di Mantova, Mantova, 8 luglio 1567, ASM, *Archivio Gonzaga*, b. 2577, c. 185. Il documento è conservato in copia presso l'Archivio Herla e trascritto parzialmente in A. D'ANCONA, *Origini del teatro italiano*, cit., II vol., pp. 451-452: «Le comedie vanno continuando, et hieri l'Illustrissimo Sig. Massimiliano ci volle essere, et si sforzò di sostenersi su la gamba per haver quel piacere, et vi fu anche seco l'altro Illustrissimo Signor Massimiliano. Hoggi ancora si dice che faranno cose rare; ma al fine tutte sono zancie». Adottiamo qui la trascrizione di D'Ancona.

perché mentre che la gioventù sta occupata in questi solazzi, non tendono alli giuochi, alle biasteme, et altre tristizie, et che se guadagnano spendono ancora, et che le città si deveno tener allegra a qualche modo: et così questa parte, prevalse l'Altra¹¹⁵.

La divisione del pubblico in due opposte fazioni, già descritta dal Rogna, sembra assumere contorni ancor più esacerbati ed il teatro viene vissuto dal “popolo” quasi come unica occupazione quotidiana. L'ampia e continuativa offerta spettacolare viene 'subìta' dal Ceruto quasi con un senso di insofferenza, tanto che il letterato e giurista preferisce ritirarsi «in castello» piuttosto che assistere all'ennesima rappresentazione, sebbene invitato da «una dolcissima compagnia». Non si hanno notizie sulla *Spada dannata*; tuttavia nello *Zibaldone* di Stefanello Bottarga si trova uno scenario dal titolo la *Spada mortal*¹¹⁶. È probabile che si tratti dello stesso soggetto: la *troupe* protagonista sarebbe dunque quella di Barbara Flaminia¹¹⁷.

Il proliferare di «questi comedianti» viene visto come un problema anche da una parte – seppur minoritaria – del Consiglio, rappresentata da un gruppo di aristocratici veneziani. Ma sarà il punto di vista meno intransigente ad avere la meglio:

Le ragioni addotte in difesa degli spettacoli pubblici dal partito vincente erano le medesime che molti anni più tardi sarebbero state propugnate dagli attori stessi: la commedia come passatempo virtuoso, come forma particolarmente sicura di intrattenimento popolare, come strumento di conservazione e controllo dell'ordine pubblico. [...] Il Consiglio di Guglielmo Gonzaga aveva sposato queste considerazioni con oltre mezzo secolo di anticipo, aprendo così la strada a un rapporto duraturo e costruttivo tra la città e il teatro professionistico¹¹⁸.

Il teatro, dunque, come mezzo di controllo sociale: se in questa fase particolarmente delicata della storia di Mantova, segnata dall'inferire dell'Inquisizione, le istituzioni locali si mostrano favorevoli ad una forma di intrattenimento in grado di “tenere allegra la città” e quindi di esorcizzare inquietudini e incertezze, anche in seguito lo spettacolo degli attori professionisti costituirà una carta vincente nelle mani dei Gonzaga, che se ne serviranno soprattutto nei loro rapporti con l'estero¹¹⁹.

In questo contesto le attrici, vere e proprie *stars* delle rispettive compagnie, assumono un ruolo particolarmente rilevante in quanto naturali catalizzatori dell'attenzione del pubblico:

115 Lettera di Antonio Ceruto a ignoto della corte di Mantova, Mantova, 9 luglio 1567, ASM, *Archivio Gonzaga*, b. 2578, cc. 38-39. Il documento è conservato in copia presso l'Archivio Herla e trascritto parzialmente in A. D'ANCONA, *Origini del teatro italiano*, cit., vol. II, pp. 452-453.

116 M. D. V. OJEDA CALVO, *Stefanello Botarga e Zan Ganassa. Scenari e Zibaldoni di comici italiani nella Spagna del Cinquecento*, Roma, Bulzoni, 2007, p. 146, pp. 575-578 e pp. 620-645.

117 Cfr. A. M. TESTAVERDE, *Stanze pubbliche e accademia privata nel viaggio di un testo scenico tra Italia e Spagna*, in «Medioevo e Rinascimento», XIV, n.s. XI, 2000, pp. 248-251.

118 C. BURATTELLI, *Spettacoli di corte a Mantova*, cit., p. 183.

119 Si veda, ad esempio, il ruolo svolto da Ferdinando Gonzaga nell'organizzazione della *tournee* in Francia dei Fedeli nel 1620-1621. L'ex cardinale e allora duca di Mantova «fu punto nell'orgoglio mecenatesco e volle probabilmente sfruttare l'occasione anche per stringere buoni legami con la nuova dirigenza politica che affiancava allora Luigi XIII», S. FERRONE, *Attori mercanti corsari*, cit., p. 124. Per l'intricata vicenda, che vide iniziare le trattative fin dal 1618 (con il coinvolgimento di don Giovanni de' Medici e di comici del calibro di Flaminio Scala, Pier Maria Cecchini, Tristano Martinelli e Giovan Battista Andreini), si veda ivi, pp. 124-128 e pp. 212-224.

in un clima di oppressione e paura, quale miglior diversivo se non seguire con interesse spasmodico commedie, tragedie e pastorali di cui sono protagoniste affascinanti donne in carne ed ossa? Un'attrattiva, quest'ultima – giova ricordarlo –, ancora inedita, resa più accattivante da una rivalità che se per le comiche può essere anche occasione di virtuosa emulazione, per lo spettatore rappresenta coinvolgimento, partecipazione, possibilità di sfogare emozioni e timori (il corrispettivo, insomma, dell'attuale tifo da stadio).

Nella missiva del Ceruto torna il riferimento – appena accennato in una precedente lettera del Rogna¹²⁰ – alla *liaison* fra l'Armani e Federico da Gazzuolo. Il tema merita un piccolo approfondimento che verrà svolto più avanti. Per il momento ci limitiamo a mettere in evidenza l'astuta e “teatrale” reazione di Vincenza alle inopportune pretese del Gonzaga: la diva non ha intenzione di allontanarsi da Mantova, perché teme di dover «lasciar in un ponto l'aquisto de molti mesi, fatto con il sudore», e con un espediente degno di una consumata attrice riesce a liberarsi dell'amante.

Da queste poche righe possiamo evincere che la primadonna è riuscita ad ottenere un buon successo nella piazza mantovana grazie a un paziente e faticoso lavoro di «molti mesi»: questo è già indizio di una sua probabilmente lunga permanenza in città. Abbandonare il campo proprio nel momento in cui il pubblico assiste con maggior coinvolgimento alle recite significherebbe perdere la possibilità di importanti incassi (che a quel punto confluirebbero interamente nelle casse della compagnia rivale).

Stando ai documenti in nostro possesso è difficile stabilire se l'Armani rivestisse funzioni capocomiche all'interno della propria *troupe* o se ne rappresentasse semplicemente la 'punta di diamante', tanto da provocare l'identificazione dell'intera formazione come “compagnia della signora Vincenza”. Certo è che a partire dalla generazione successiva alcune donne assumeranno in modo inequivocabile la gestione delle rispettive *troupes*, a volte in coppia con il proprio coniuge o compagno d'arte, a volte da sole. Possiamo affermare che la primadonna trentina dimostra, in questo particolare frangente, doti di oculatezza e di intelligente amministrazione - almeno del proprio operato, se non di quello dell'intera compagnia - che più avanti ritroveremo, ad esempio, in Vittoria Piissimi, affermata capocomiche.

Infatti l'Armani preferisce in questa occasione congedare il Gazzuolo, nobile personaggio non particolarmente in vista, ma in ottimi rapporti con il duca e pertanto contatto “politico” da non sottovalutare, piuttosto che rinunciare alle recite mantovane: l'attrice si dimostra così in grado di gestire a suo piacimento la relazione con l'aristocratico protettore, a volte assecondandone le richieste, a volte seguendo una più moderna logica “di

¹²⁰ Lettera di Luigi Rogna a ignoto della Corte di Mantova, Mantova, 1 luglio 1567, cit.

mercato”.

L'episodio, con i dovuti *distinguo*, ricorda in parte alcuni risvolti della vicenda che nel 1581 vedrà Vittoria Piissimi e Giovanni Pellesini opporsi agli ordini del duca di Ferrara per poter recitare a Venezia, dove la compagnia è stata ingaggiata. Anche in questo caso le esigenze mercenarie contrastano con il “medievale” rapporto di vassallaggio fra il nobile e gli attori da lui protetti, ed anche in questo caso la primadonna farà uso di tutte le sue competenze teatrali pur di riuscire a tenersi in equilibrio fra i due poli contrapposti¹²¹.

La successiva lettera del Ceruto, inviata il giorno dopo, fornisce un quadro di segno opposto per quanto riguarda la partecipazione del pubblico agli spettacoli dei comici: «Questi comedianti cominciano già a dare in zero, et poche persone le vanno: son frusti del tutto»¹²². L'entusiasmo per le recite dei professionisti è quindi scemato improvvisamente da un giorno all'altro? L'Armani avrebbe dunque fatto male i suoi calcoli decidendo di rimanere a Mantova? In realtà, a dispetto delle parole del giureconsulto, da una successiva testimonianza apprendiamo che la passione degli spettatori per le commedie è rimasta invariata. A scrivere questa volta è Luigi Rogna, che punta la lente d'ingrandimento sulla parte più altolocata del pubblico. Se Vincenza, come abbiamo visto, può farsi forte della relazione con il Gazzuolo, Barbara Flaminia le è pari – se non superiore – nella capacità di creare e mantenere legami con la nobiltà. Già in una precedente missiva del Rogna¹²³ abbiamo visto come la compagnia dell'attrice romana fosse riuscita a richiamare un maggior numero di aristocratici; lo stesso segretario ducale ci informa adesso, in data 11 luglio, di come Cesare Gonzaga abbia preferito recarsi alla commedia della Flaminia piuttosto che alla pastorale messa in scena dai comici dell'Armani:

L'illustrissimo signor Cesar è ritornato da Guastalla per il battesimo, o che si è fatto, o che s'ha da fare d'un *figliolo* del Genero del signor *Massimiliano* Gonzaga, ciò è di quello da Tiene, Vicentino, esso signor Cesar eccellentissimo honorò hieri con la presenza sua la comedia della Flamminia per esser sua vicina, con tutto che fosse invitato a quell'altra, che fu una pastorale bellissima per quanto si dice¹²⁴.

Cesare Gonzaga (1536-1575), figlio di Ferrante I, è un importante esponente della famiglia, capostipite del ramo cadetto dei Gonzaga di Guastalla. Uomo d'arme, ma soprattutto interessato alle lettere, all'arte e al collezionismo, ospita nel suo palazzo mantovano l'Accademia degli Invaghiti e la Galleria dei Marmi. Dopo aver soggiornato a lungo a Roma,

121 Su questo episodio v. S. FERRONE, *Attori mercanti corsari*, cit., pp. 102-105.

122 Lettera di Antonio Ceruto a ignoto della Corte di Mantova, Mantova, 10 luglio 1567, ASM, *Archivio Gonzaga*, b. 2578, c. 40. Il documento è conservato in copia presso l'Archivio Herla. Cfr. A. D'ANCONA, *Origini del teatro italiano*, cit., vol. II, p. 453. Adottiamo qui la trascrizione di D'Ancona.

123 Lettera di Luigi Rogna a ignoto della Corte di Mantova, Mantova, 1 luglio 1567, cit.

124 Lettera di Luigi Rogna a ignoto della Corte di Mantova, Mantova, 11 luglio 1567, ASM, *Archivio Gonzaga*, b. 2577, cc. 195-196. Il documento è conservato in copia presso l'Archivio Herla e trascritto parzialmente in A. D'ANCONA, *Origini del teatro italiano*, cit., vol. II, p. 453.

manterrà per tutta la vita legami con la corte pontificia. Nel 1567 ha da poco trasferito la propria sede a Guastalla¹²⁵; la lettera del Rogna ci informa del suo temporaneo rientro a Mantova in occasione di un evento dinastico.

Il nobile “onora della sua presenza” Barbara Flaminia e compagni, declinando l'invito ad assistere alla *performance* dell'Armani. Nell'accesa competizione fra le due *troupes*, questo avvenimento sembra segnare un altro punto a favore della primadonna romana, che si guadagna inoltre la presenza fra gli spettatori di un altro aristocratico, «l'illustrissimo Signor Massimiliano dal Borgo»¹²⁶. Sebbene la compagnia di Vincenza abbia allestito una «pastorale bellissima» - giudizio lusinghiero, che il Rogna riporta però “di seconda mano”, non avendo assistito personalmente alla recita -, il pubblico “che conta” sembra preferirle la rivale, che per l'occasione interpreta il mito di Io, servendosi di effetti scenotecnici particolarmente efficaci¹²⁷.

Forse è per questo che l'attrice trentina pochi giorni più tardi abbandona il campo: probabilmente il maggior successo riscosso da Barbara Flaminia la spinge a cercare miglior fortuna a Ferrara, come racconta il Rogna in una lettera del 15 luglio: «[...] una di queste compagnie di comici, cioè quella della Vincenza, se n'è andata a Ferrara»¹²⁸. È anche possibile che la primadonna avesse già da tempo programmato di esibirsi nella città estense e che quindi i temporanei trionfi della compagnia “nemica” non avessero poi influito in modo decisivo sulla scelta di lasciare Mantova. Di questa *tournee* purtroppo non è rimasta traccia se non nell'*Oratione* del Valerini, che, come abbiamo visto, annovera anche Ferrara fra le città «nelle quali tutte è rimasto il nome delle sue virtù impresso nelle umane menti, e i dolci accenti della sua voce risuonano ancora nell'orecche di ciascuno»¹²⁹.

In terra gonzaghese l'interesse per il teatro non accenna a diminuire (sembrano quindi ancora una volta smentite le parole del Ceruto): nella stessa lettera del segretario ducale si legge infatti che «l'altra [compagnia] seguita, et è stato forza che 'l Podestà habbia fatto comandamento a i Notari che non ci vadino perché in quell'hora non poteva havervi Notaro alcuno occorresse ciò che si volesse»¹³⁰.

La *troupe* di Barbara Flaminia, quali che siano le motivazioni della partenza dell'Armani, resta dunque l'indiscussa protagonista della scena mantovana – una piazza ancora molto

125M. BOURNE, *Gonzaga, Cesare*, in Dizionario Biografico degli Italiani, Treccani, 2001, vol. 57, http://www.treccani.it/enciclopedia/cesare-gonzaga_%28Dizionario-Biografico%29/.

126 Lettera di Luigi Rogna a ignoto della Corte di Mantova, Mantova, 11 luglio 1567, cit.

127 Ivi. Sulla cronaca della *performance* di Barbara Flaminia torneremo più avanti.

128 Lettera di Luigi Rogna a ignoto della Corte di Mantova, Mantova, 15 luglio 1567, ASM, *Archivio Gonzaga*, b. 2577, cc. 212-215. Il documento è conservato in copia presso l'Archivio Herla e trascritto parzialmente in A. D'ANCONA, *Origini del teatro italiano*, cit., vol. II, p. 453.

129 A. VALERINI, *Oratione d'Adriano Valerini Veronese*, cit., p. 37.

130 Lettera di Luigi Rogna a ignoto della Corte di Mantova, Mantova, 15 luglio 1567, cit.

fruttuosa - almeno fino ai primi di agosto¹³¹.

Si chiude così una fase della carriera della «dotta Vincenza», almeno per quel poco che i documenti rimasti permettono di ricostruire. Fatta eccezione per quelle letterarie, sono davvero scarse le fonti dirette che menzionano l'attrice amata dal Valerini. È singolare che una buona parte di esse riferiscano di un lasso di tempo particolarmente circoscritto (appena due settimane) e di eventi che si concentrano fra le mura della città dei Gonzaga. Prima del 1 luglio 1567 la vita dell'Armani è avvolta nel mistero del mito che i suoi estimatori e compagni le hanno costruito intorno; dopo il 15 luglio dello stesso anno un altro vuoto di molti mesi (fino all'aprile successivo). Ma nelle due settimane comprese fra la prima e l'ultima missiva del Rogna, le cronache dei cortigiani mantovani riferiscono quasi quotidianamente di spettacoli, rivalità, pettegolezzi, in una singolare (anche se pur sempre relativa) abbondanza di notizie. Assistiamo così all'improvviso illuminarsi di uno squarcio della biografia personale e professionale dell'Armani (e della sua rivale): troppo poco per tentare la ricostruzione di una fase della sua attività – i cui esordi restano nell'ombra –, abbastanza per ripercorrere almeno in parte alcuni momenti della competizione fra le due dive.

Dai documenti esaminati emerge che entrambe le attrici si trovano in un momento particolarmente positivo delle rispettive carriere: sono ambedue conosciute, ammirate, affermate. Dai giudizi espressi da Luigi Rogna e da alcune reazioni del pubblico – in particolare, di quello aristocratico –, si evince una certa (seppur non schiacciante) superiorità di Barbara Flaminia, che in più di un'occasione riesce ad attirare l'attenzione di spettatori blasonati e che a volte viene giudicata migliore della rivale, almeno per quanto riguarda alcuni aspetti legati ora all'interpretazione, ora al soggetto, ora all'allestimento. Il 'match' prosegue a ritmo incalzante: vengono offerti spettacoli praticamente ogni giorno ed il pubblico può scegliere all'interno di un repertorio particolarmente vasto che comprende commedie, tragedie, pastorali con intermedi¹³². Al termine di questo serrato confronto, Vincenza parte per Ferrara e la compagnia dell'attrice romana resta l'unica *troupe* di professionisti in una Mantova ancora desiderosa di allegria e distrazioni.

Un riflesso della rivalità fra le due dive si trova in uno dei componimenti poetici pubblicati in coda all'*Oratione*. L'autore è Nicola Cartari¹³³:

131 L'ultimo documento che ci è pervenuto a proposito dell'estate mantovana del 1567 è una lettera datata 3 agosto (Luigi Rogna a ignoto della Corte di Mantova, 3 agosto 1567, ASM, *Archivio Gonzaga*, b. 2577, c. 295). V. *infra*.

132 A proposito della varietà del repertorio dei comici dell'Arte, si veda S. FERRONE, *La commedia dell'Arte*, cit., pp. 16-21 (il paragrafo *Non solo commedia*).

133 «Il Guasco fa ancora menzione di un Niccola Cartari, che vivea circa il tempo medesimo [anno '50-'60 del XVI secolo], e un Sonetto del quale leggesi nel Canzonier MS. di Guido Decano», G. TIRABOSCHI, *Biblioteca Modenese*, Modena, Società Tipografica, 1783-1786, 6 voll., vol. I, p. 413. «In detto Canzoniere del Decani [Guido] ha pure Niccolo Cartari, Reggiano, un Sonetto, che è rapportato dal medesimo Guasco», F. S.

Angioli voi che dolcemente in rima
 chiudeste la beltà, rara e immortale,
 di Flaminia gentil, che in terra uguale
 unqua non hebbe nell'età sua prima.
 Onde in sì alta et honorata stima
 divenne al mondo, che per voi mortale
 mai non fia detta, perché ogn'hor più sale
 di vera gloria, e d'honor vero in cima.
 Deh volgete Signor l'altero stile
 in lode di Vincenza c'ha pur vinto,
 ogn'altra co'l valore, e co'l bel volto.
 Il cui sguardo sereno almo e gentile
 m'ha di sì forti nodi intorno cinto,
 il cor, che più non fia giamai disciolto¹³⁴.

In questo sonetto non emerge tanto la competizione, quanto il confronto fra le due figure femminili. Un confronto che assume come termini di paragone la bellezza e la gloria, e che si risolve in una sostanziale parità.

Un altro – più curioso – raffronto poetico si può riscontrare leggendo due sonetti di Adriano Valerini, quasi identici salvo che per il nome dell'attrice lodata. Uno si trova fra le rime stampate in appendice al panegirico ed è, naturalmente, dedicato a Vincenza:

Sembra se in aurea veste appare in Scena,
 Vincenza in vaso d'or ben culto Giglio,
 E se va adorna di color vermiglio,
 La Luna all'hor che Giove in Ciel balena.
 Se di nero alla Stella più Serena,
 Sul far dell'adra notte i l'asimiglio,
 Par con l'azzurro di Latona il figlio,
 E col giallo colei che il dì rimena.
 Involta in bianco vel del Paradiso
 Un Angiol può agguagliar se nube il chiude,
 Candida e pura, o della Fe' la Dea.
 S'è armata che Minerva sia m'è avviso,
 E s'ha tall'hor le belle membra ignude,
 Diana in fonte, o in Ida Citherea¹³⁵.

L'altro componimento è inserito nelle *Rime diverse d'Adriano Valerini veronese*¹³⁶:

Sembra se in aurea veste appare in scena
 Ortensia, in vaso d'or ben nato giglio,
 E se va adorna di color vermiglio
 La Luna, allhor che Giove in ciel balena.
 Se di nero, a la stella piu serena,
 Sul far de l'atra notte io l'assimiglio,
 Par con l'azzurro di Latona il figlio,
 E col giallo colei, che il dì rimena,
 Involta in bianco vel, del Paradiso
 Un Angel po uguagliar, se nube il chiude,
 Candida, e pura, o de la fe' la Dea,
 Se d'armi è cinta, ha di Minerva il viso,

QUADRIO, *Della storia e della ragione*, cit., vol. II, p. 263.

134 A. VALERINI, *Oratione*, [1570], cit., c. 20v.

135 Ivi, c. 16v.

136 A. VALERINI, *Rime diverse d'Adriano Valerini Veronese. Con la origine della illustrissima famiglia de i signori conti Bevilacqua. Al molto illustre signore, il conte Mario Bevilacqua*, Verona, Sebastiano dalle Donne e fratelli, 1577. La raccolta è conservata presso la Biblioteca Nazionale Centrale di Firenze.

Par se ha le membra del bel corpo ignude,
Diana in fonte, o in Ida Citherea¹³⁷.

Ortensia è il nome d'arte di Barbara Flaminia. I due componimenti sono sostanzialmente uguali – salve pochissime variazioni –, ma il primo, pubblicato nel 1570 all'interno del libriccino contenente l'*Oratione*, tesse le lodi dell'Armani, mentre il secondo, che compare in una pubblicazione stampata sette anni più tardi, rivolge le stesse parole di encomio alla comica romana. Nel 1577 Vincenza è ormai morta da tempo, mentre la sua antica rivale è impegnata da almeno tre anni in un lungo e trionfale viaggio in Spagna insieme al marito Alberto Naselli. Sembra dunque che l'attore-letterato abbia adattato il sonetto, composto inizialmente per l'Armani, in occasione della stampa delle *Rime diverse*, dedicandolo questa volta ad un'attrice ancora vivente e all'apice della propria carriera (anche se ormai lontana dall'Italia).

Del resto, questo non è l'unico componimento che, pubblicato in un primo tempo in appendice all'*Oratione*, è poi confluito nelle *Rime*: un altro esempio è *Quando tallhora in gentil atto honesto*¹³⁸. Tuttavia la particolarità di *Sembra se in aurea veste appare in Scena* è proprio la duplice dedica: le due primedonne rivali sembrano così unite idealmente da identiche parole di lode, che ne esaltano il trasformismo scenico attraverso il variare cromatico dei costumi indossati di volta in volta.

Se Vincenza e Barbara Flaminia appaiono legate, nei componimenti esaminati, dal tenue filo della poesia, un documento risalente alla primavera 1568 ne attesta con sicurezza l'unione – benché temporanea – anche sulla scena. Si tratta di una lettera¹³⁹ di Baldassarre de' Preti, che il 26 aprile scrive:

he stato qui a Mantua uno signor Cornelio dal Fiescho mandato dal re di Frantia et dalla regina, he stato quatro giorni et io ho tenuto compagnia: dove sua Eccellentia li ha fatto grandissimo honore, ha magnato con sua Eccellentia da quatro over cinque volte: ha fatto far due feste grandissime: ha fatto far comedia da due compagnie una di Pantalone l'altra del Ganasa: ha voluto sua Eccellentia che si unisca in una et ha tolto li miliori: li era la signora Vicenza et la signora Flaminia quali hano resitato benissimo ma tanto ben vestite che non poteva eser più. La prima cena se fese in castello e si ballò fin a quatro hore pasate e questo fu il giorno di santo Giorgio: si andò a santo Giorgio a mesa con la guarda: el giorno si andò assai carente (?) ma quando sua Eccellentia li volse andare vene uno mal tempo e non selli andò ma si ballò oniuna (?). El giorno di santo Marcho e di santo Zerrebono si andò a disnar alla Rasega con tutta quella compagnia ch'era la sera alla festa ci era sua Altesa la prinsipesa la marchesa di Spechio, la signora Isabella da Coregial, la signora Lucretia da Gazollo¹⁴⁰. Da trenta gientildone si ballò e poi se fese la comedia e poi si andò a Poggio Realle a cena con tutta la compagnia signori e signore a quasi due hore, si montò sulle barche e si andò in castello nel salone e si ballò fin a quasi sei hore: si disnò la matina a sedesi hore [...], ogni giorno piove el Po è grosso: el sposo farà queste comedie di giorni credo che si farà una festa a Marmirolo over a Porto il giorno di s[an]to Iacomo e così

137 Ivi, cc. n.n.

138 A. VALERINI, *Oratione*, [1570], cit., c. 14 r.

139 Lettera di Baldassarre de' Preti al Castellano di Mantova, Mantova, 26 aprile 1568, ASM, *Archivio Gonzaga*, b. 2579, cc. n.n. Il documento è conservato in copia presso l'Archivio Herla e parzialmente trascritto in A. D'ANCONA, *Origini del teatro italiano*, cit., vol. II, p. 455.

140 Potrebbe trattarsi di Lucrezia d'Incisa, moglie di Federico da Gazzuolo, amante di Vincenza Armani.

bisogna fare a viver allegramente.

Fra i tanti intrattenimenti offerti dal duca all'ospite di riguardo, inviato dai reali di Francia, non mancano le «comédie» degli attori professionisti: per assicurarsi la buona riuscita degli spettacoli, Guglielmo Gonzaga «ha tolto li migliori», unendo per l'occasione alcuni membri della compagnia di Pantalone con alcuni dei comici guidati da Zan Ganassa (al secolo Alberto Naselli). L'identità del primo è incerta: si tratta dello stesso Pantalone citato da Luigi Rogna nella sua lettera del 1 luglio 1567¹⁴¹? In quell'occasione l'attore era in compagnia con Barbara Flaminia. Qui si suppone invece che Pantalone sia il capocomico della compagine dove milita anche l'Armani e che l'attrice romana, invece, faccia parte della *troupe* guidata dal Naselli, dato che a questa altezza cronologica i due risultano già sposati e già attivi nella stessa formazione¹⁴².

Il de' Preti non fornisce alcun particolare a proposito del soggetto e della messa in scena, limitandosi a lodare entrambe le primedonne sia per la pregevole interpretazione («hano resitato benissimo») sia per gli eleganti costumi («ma tanto ben vestite che non poteva esser più»). Sarebbe interessante poter formulare almeno qualche ipotesi su questa *performance*, che dalle parole del cronista sembra avere tutti i connotati dell'eccezionalità: la presenza di un ospite importante per il quale il duca organizza un fitto programma di intrattenimenti, la momentanea fusione di due celebri compagnie, la conseguente riunione di un *cast all stars*, ma soprattutto la presenza, sullo stesso palcoscenico, delle due famose primedonne la cui rivalità aveva animato l'estate precedente, provocando la divisione degli spettatori in due partiti avversi.

Impossibile stabilire se le due attrici abbiano, in questa occasione, recitato insieme oppure se si siano esibite a vicenda, ciascuna protagonista di una diversa *performance* (come accadrà nel 1589, quando Isabella Andreini e Vittoria Piùssimi porteranno in scena, di fronte al selezionato pubblico convocato a Firenze per le nozze di Ferdinando de' Medici con Cristina di Lorena, i rispettivi “cavalli di battaglia”). Nel primo caso, possiamo immaginare che la compagnia voluta dal Gonzaga abbia messo in scena un soggetto che prevedesse due figure femminili dal protagonismo scenico perfettamente paritetico.

La lettera del de' Preti accenna poi ad altre «comédie»: difficile stabilire se ne siano stati protagonisti ancora gli attori professionisti o piuttosto compagnie di dilettanti, costituite da nobili e cortigiani.

Quel che è certo è che in questa occasione Vincenza e Barbara Flaminia – e le rispettive compagnie, temporaneamente riunite – recitano in un contesto di corte, sulla base di

141 Lettera di Luigi Rogna a ignoto della Corte di Mantova, Mantova, 1 luglio 1567, cit.

142 V. *infra*.

un esplicito invito da parte del duca, che dà l'ordine di mettere insieme i migliori elementi delle due *troupes*¹⁴³. Si tratta di un momento particolarmente positivo nella carriera di entrambe le primedonne, la cui rivalità si sarà probabilmente sublimata sul palcoscenico in una sorta di virtuosa emulazione o in un sodalizio artistico di alto livello, seppur di breve durata.

Nei giorni successivi le cronache registrano ancora strepitosi successi teatrali, come si evince da una lettera attribuita a Luigi Rogna, datata 13 maggio 1568: «non vi è altro di nuovo, se non che ogni giorno si fanno comedie o tragedie et in un altro luogo moresche con salti miracolosi»¹⁴⁴.

Ma alla fine del mese, un altro documento attesta la partenza dell'Armani da Mantova. Il 28 maggio infatti Baldassarre de' Preti scrive: «la signora Vicenza comediante oggi è partita»¹⁴⁵. La lettera descrive le celebrazioni che si svolgono in città in occasione della festa dell'Ascensione¹⁴⁶. Il programma prevede anche iniziative a carattere profano, come ad esempio processioni di carri e cavalli («di era tanto cochi, et careti et cavalli che si stette due hore che non si poteva andar ne inanti ne indrieto») ¹⁴⁷, ma sembra escludere qualsiasi partecipazione dei comici professionisti. L'attrice parte proprio in concomitanza con una festa che, per il suo contenuto essenzialmente 'sacro', non trova spazio per gli intrattenimenti offerti dai comici dell'Arte. Intrattenimenti che, sebbene abbiano sempre trovato una favorevole accoglienza nel territorio gonzaghese, sono certo percepiti come eccessivamente contrastanti con il clima religioso della festività.

Dopo questa telegrafica notazione, che accenna di sfuggita alla partenza della diva – il de' Preti, intento a fornire i particolari delle celebrazioni per l'Ascensione, non si dilunga su questo punto -, perdiamo di nuovo le tracce di Vincenza per più di un anno. Torna a parlarcene il Rogna in una lettera del 5 agosto 1569, inviata dalla residenza estiva della Montata: «Hieri si hebbero due Comedie una dalla prima compagnia, et l'altra da quella della

143 Anche Vincenzo Gonzaga, ancor più interessato del padre agli spettacoli teatrali e dedito a una gestione quasi 'impresariale' di alcune celebri compagnie, tenterà, nel 1581, la creazione di una compagine formata da attori di prima grandezza, organizzando lo smembramento e la temporanea fusione di ben tre *troupes*. Non riuscirà nell'intento a causa del gentile ma fermo rifiuto opposto da Francesco Andreini, deciso a non sottomettersi alla logica "padronale" del giovane principe e a rispettare gli impegni presi con i Gelosi. Cfr. la celebre lettera di Francesco Andreini al Principe di Mantova, Ferrara, 13 aprile 1583, ASM, *Archivio Gonzaga*, b. 1256, fasc. VI, cc. 323-324. Il documento si trova in copia presso l'Archivio Herla. Cfr. S. FERRONE, *Attori mercanti corsari*, cit., pp. 106-107.

144 Lettera anonima al Castellano di Mantova, Mantova, 13 maggio 1568, ASM, *Archivio Gonzaga*, b. 2579, cc. n.n. Il documento è conservato in copia presso l'Archivio Herla, ai cui responsabili si deve la notazione circa la grafia della missiva, riconducibile a quella del Rogna. La lettera è parzialmente trascritta in A. D'ANCONA, *Origini del teatro italiano*, cit., vol. II, p. 461. Adottiamo qui la trascrizione di D'Ancona.

145 Lettera di Baldassarre de' Preti al Castellano di Mantova, Mantova, 28 maggio 1568, ASM, *Archivio Gonzaga*, b. 2579, cc. n.n. Il documento è conservato in copia presso l'Archivio Herla.

146 Per un'altra testimonianza a proposito di questi festeggiamenti v. lettera di Luigi Rogna al Castellano di Mantova, Mantova, 28 maggio 1568, ASM, *Archivio Gonzaga*, b. 2579, cc. n.n. Il documento è conservato in copia presso l'Archivio Herla.

147 Lettera di Baldassarre de' Preti al Castellano di Mantova, Mantova, 28 maggio 1568, cit.

Vincenza venuta qui anch'essa, et così si va passando il tempo»¹⁴⁸.

Ancora una volta due compagnie si 'sfidano' nel proporre al pubblico due diversi spettacoli in uno stesso giorno. Incerta rimane l'identità dell'altra *troupe*: è da escludere che possa trattarsi di quella della Flaminia. In primo luogo perché il segretario ducale, solitamente così attento nel riferire a proposito delle dinamiche di confronto e scontro tra i comici professionisti, non avrebbe ommesso il nome della celebre primadonna romana; in secondo luogo perché l'attrice è probabilmente partita per una lunga *tournee* europea¹⁴⁹.

L'anonima compagnia è verosimilmente meno celebre di quella in cui figura Vincenza, ma il cronista non dice niente a proposito delle *performances*: soggetto, apparato scenografico, costumi, interpretazione restano così ignoti. Sembra quasi che il Rogna non abbia ritenuto opportuno dilungarsi sui particolari di una competizione teatrale dai toni poco accesi, non certo in grado di smuovere gli animi come invece i memorabili spettacoli dell'estate del 1567 avevano fatto. Le esibizioni sono questa volta riservate probabilmente a una platea più ristretta, costituita non dalla popolazione cittadina, bensì dagli invitati presso le residenze estive dei Gonzaga. Il contesto, dunque, è molto diverso: gli intrattenimenti offerti dai commedianti si inseriscono nel più ampio quadro del programma di “ricreazioni” approntato per il duca e per i suoi ospiti.

Se il tono adottato dal Rogna nel fare cenno agli spettacoli teatrali presso la residenza della Montata resta neutrale, decisamente negativo risulta quello che contraddistingue un'altra testimonianza a proposito di quegli stessi intrattenimenti. Chi scrive, quello stesso 5 agosto, è Giovan Paolo de' Medici: «io comincio a straccarmi del star qui, et mi viene a fastidio gli zani, li venitiati et le puttane. Hieri fu qui anco la signora Vincenza con la sua compagnia, che radopiò la comedia mentre pioveva. Ma come ho detto, me ne stufò»¹⁵⁰. La missiva conferma quanto già comunicato dal segretario ducale, aggiungendo il particolare della doppia recita offerta dalla compagnia dell'Armani a causa del maltempo, che non aveva permesso altri svaghi.

Nemmeno un cenno all'altra *troupe* menzionata dal Rogna; ciò che colpisce, tuttavia, è il giudizio sprezzante espresso dall'annoiato cortigiano, diretto a colpire soprattutto le esibizioni dei comici dell'Arte. Infatti «gli zani, li venitiati et le puttane», ormai venuti tanto “in fastidio”,

148 Lettera di Luigi Rogna al Castellano di Mantova, Montata, 5 agosto 1569, ASM, *Archivio Gonzaga*, b. 2581, cc.n.n. Il documento è conservato in copia presso l'Archivio Herla, sul cui sito è segnalata un'altra lettera praticamente identica, ugualmente inviata da Luigi Rogna dalla residenza della Montata il 5 agosto 1569.

149 Se ne riscontra la presenza presso la Corte Imperiale nel gennaio dello stesso anno. Cfr. pagamento a Flaminia, 21 gennaio 1569, Vienna, Österreichische Nationalbibliothek - *Cod. 9089*, fol. 51v. Il documento è conservato in copia presso l'Archivio Herla.

150 Lettera di Giovan Paolo de' Medici a ignoto della Corte di Mantova, Montata, 5 agosto 1569, ASM, *Archivio Gonzaga*, b. 2581, c.n.n. Il documento è conservato in copia presso l'Archivio Herla e parzialmente trascritto in A. D'ANCONA, *Origini del teatro italiano*, cit., vol. II, p. 461.

sono i personaggi portati in scena dalle *troupes* di attori professionisti: il de' Medici fa espresso riferimento al trio Zanni-Magnifico-Innamorata nella sua variante più oscena, che vede la Cortigiana prendere il posto della più aulica e nobile Ammosa. L'accostamento, all'interno della lettera, fra le «puttane» e «la signora Vincenza», menzionata subito dopo, può essere interpretato sia come un giudizio nei confronti dell'attrice, deliberatamente associata alla prostituta, sia come la testimonianza di una possibile interpretazione, da parte di Vincenza, del personaggio della Cortigiana.

Naturalmente si tratta solo di un'ipotesi non suffragata da documenti; tuttavia, come vedremo meglio nelle pagine dedicate allo stile recitativo dell'Armani, anche le fonti letterarie – pur con i limiti di cui si è detto – confermano la grande versatilità dell'attrice. Certo, chi, come il Valerini, intendeva lodare la primadonna anche con l'espressa finalità di difendere e nobilitare l'arte comica non poteva alludere a rappresentazioni di carattere osceno o comunque di tono “basso”, preferendo al contrario sottolineare gli aspetti più educativi anche delle commedie, che la diva interpretava con il nome di Lidia:

Volsse il Cielo [...] che la Signora Vincenza, forse per purgar de' vizii la corrotta gente, si desse al recitar comedie in Scena, dove de gli uomini come in uno specchio rappresentando il vivere, e d'essi riprendendo i perditi costumi e gli errori, a vita lodevole gli infiammasse; il che fatto di leggiero avrebbe, quando il mondo non fosse al suo bene così incredulo e sordo e pronto al male. [...] La comedia in sé, giudiziosi Ascoltanti, è utile e buona, se fosse i professori di lei non la fanno dannosa e prava; la comedia dunque fu dalla Signora Vincenza recitata con tanto decoro d'onestà, che ben si può dir che le Scene avean ricovrati gli estinti onori suoi, de cui, benché in costei abbin fatto breve acquisto, non è però che per qualche tempo non risuoni de i Teatri il grido¹⁵¹.

E ancora: «Nella Comedia era giocosa secondo le occasioni, mordace nel riprender i vizii, arguta nelle sùbite risposte, mirabile ne i bei discorsi d'amore, e non era alcuno che le potesse, parlando, stare al paro»¹⁵².

Ma ciò non esclude affatto la possibilità che l'Armani fosse davvero in grado di incarnare una vasta gamma di diversificati personaggi: dall'Innamorata (ora appassionata, ora mordace, ma sempre casta) alla Ninfa, dalle divinità maschili e femminili protagoniste degli intermedi alla Cortigiana. Non è da escludere che il pubblico della residenza della Montata, composto da spettatori selezionati, riuniti allo scopo di condividere momenti di svago in un contesto ricreativo non ufficiale, gradisse maggiormente rappresentazioni comiche ben più libere di quelle che l'autore dell'*Oratione* descrive con abile e calcolata reticenza. Del resto, anche i documenti rinvenuti da Laura Riccò¹⁵³, che provano il rapporto di collaborazione fra

151 A. VALERINI, *Oratione d'Adriano Valerini Veronese*, cit., p. 34.

152 Ivi, pp. 35-36.

153 L. RICCÒ, *La «miniera» accademica. Pedagogia, editoria, palcoscenico nella Siena del Cinquecento*, Roma, Bulzoni, 2002, pp. 142-164.

l'attrice e l'Accademia degli Intronati di Siena¹⁵⁴, mostrano una Vincenza pronta, all'occorrenza, anche alla battuta salace e al doppio senso a sfondo sessuale.

Ad ogni modo la lettera di Giovan Paolo de' Medici attesta la sovrabbondanza di rappresentazioni teatrali alla Montata, circostanza confermata da una testimonianza del Rogna di poco successiva, datata 18 agosto: «Le comedie si fanno qui hora sotto le loggia prima, dove viene anco il Signor Duca di Nevers, et hoggi si farà una Pastorale»¹⁵⁵. Qui la compagnia dell'Armani non è esplicitamente menzionata, ma è probabile che molte delle recite cui accenna il segretario ducale siano ascrivibili a quella *troupe*. L'ipotesi è confortata anche dal riferimento alla pastorale, un genere particolarmente caro alla primadonna trentina; inoltre è plausibile supporre che l'attrice, giunta alla Montata il 4 agosto, abbia deciso di trattenervisi per un lasso di tempo relativamente lungo, vista l'incessante richiesta di spettacoli da parte del duca e dei suoi nobili ospiti, tra cui spicca Lodovico di Nevers.

Secondo quanto leggiamo nell'*Oratione*, però, Vincenza avrebbe trascorso il mese precedente alla sua morte, avvenuta l'11 settembre 1569, nella città di Cremona¹⁵⁶. La circostanza non trova conferma nei documenti: ad avvalorarla parzialmente è solo una delle fonti letterarie più sopra esaminate¹⁵⁷. Stando alle parole del Valerini, è da supporre che l'attrice si sia trattenuta solo pochi giorni alla Montata, per poi trasferirsi a Cremona. Ma è anche possibile che il comico-letterato, nella sua esigenza di abbellire la realtà, plasmandola in funzione delle proprie istanze celebrative, abbia arbitrariamente scelto di 'esagerare' la durata del soggiorno cremonese della diva, magari per compiacere l'uditorio del panegirico funebre, in un tentativo di *captatio benevolentiae*. Il sonetto di Gozi, che confermerebbe l'ipotesi di una prolungata permanenza della primadonna a Cremona, si presta comunque, come abbiamo visto, a molteplici interpretazioni.

L'unica certezza relativa agli ultimi giorni dell'Armani è ricavabile da una stringata comunicazione da parte di un non meglio identificato Gandolfo, che informa il Castellano di Mantova del decesso della commediante per avvelenamento¹⁵⁸. La lettera è del 15 settembre e non specifica la data esatta della morte: nell'*Oratione* si legge – ed è plausibile – che la diva

154 Su questo tema v. *infra*.

155 Lettera di Luigi Rogna, Montata, 18 agosto 1569, ASM, *Archivio Gonzaga*, b. 2581, c.n.n. Il documento è conservato presso l'Archivio Herla e trascritto parzialmente in A. D'ANCONA, *Origini del teatro italiano*, cit., vol. II, p. 461 (si utilizza qui la trascrizione di D'Ancona). Nella missiva è citato Ludovico Gonzaga duca di Nevers, personaggio di spicco nella Francia di Caterina de' Medici. Per un'efficace panoramica sui rapporti tra l'influente famiglia dei Gonzaga-Nevers e i comici dell'Arte, si veda R. GORRIS, *La parabola della famiglia Gonzaga-Nevers e la Commedia dell'Arte: Mantova vs Parigi – Parigi vs Mantova*, in *La Commedia dell'Arte tra Cinque e Seicento in Francia e in Europa*. Atti del convegno internazionale di studio Verona-Vicenza 19-21 ottobre 1995, a cura di E. MOSELE, Fasano, Schena Editore, 1997, pp. 51-80.

156 Anzi, un periodo addirittura superiore a un mese: cfr. A. VALERINI, *Oratione d'Adriano Valerini Veronese*, cit., p. 39.

157 Il riferimento è al sonetto di Giovan Battista Gozi: v. *supra*, p. 18.

158 Lettera di Gandolfo al Castellano di Mantova, 15 settembre 1569, cit.

sarebbe scomparsa pochi giorni prima, l'11 di quello stesso mese¹⁵⁹.

Sulle cause di una morte così violenta e prematura è difficile formulare ipotesi attendibili. D'Ancona immagina si sia trattato di un delitto a sfondo sentimentale o di una vendetta legata a motivi professionali:

E ciò forse fu opera di qualche amante spregiato, che non poteva perdonarle l'affetto verso il suo compagno di scena, Adriano Valerini [...] che per la Vincenza aveva abbandonato l'altra bella e valente attrice, Lidia da Bagnacavallo. Era ancor viva la Lidia? Amava tuttavia il signor Federigo da Gazzuolo la Vincenza? [...] certo è, che se la celebre attrice morì avvelenata, dovette essere o per gelosia di mestiere, o per vendetta amorosa [...]¹⁶⁰.

Le ipotesi dello studioso, che egli stesso definisce «congetture», non sono verificabili. Sicuramente da escludere la possibilità che la mandante del delitto sia stata Lidia da Bagnacavallo. Su questa presunta attrice non esiste alcuna documentazione: Tomaso Garzoni nella sua *Piazza universale* ne parla brevemente¹⁶¹, attribuendole una relazione con Adriano Valerini sulla base di un sonetto che accenna agli amori di una tale Lidia e di un certo Adriano:

Lidia mia il dì che d'Adrian per sorte
Ti strinse amor con mille nodi l'alma,
Io vidi il mar che fu per lui sì in calma
A me turbato minacciar la morte¹⁶².

Il componimento è anonimo e Garzoni ne cita solo la prima quartina, che per altro non fornisce alcuna informazione sull'identità dei due amanti. Lidia ed Adriano del resto sono nomi di ascendenza letteraria e ben si prestano ad essere usati all'interno di un sonetto amoroso. Se anche lo sconosciuto autore di questi versi avesse voluto far riferimento proprio al Valerini, giova ricordare che Lidia era uno dei nomi d'arte dell'Armani, e quindi il componimento potrebbe se mai recare un'ulteriore traccia della relazione fra i due celebri attori. Come avverte Ferdinando Taviani: «i versi mi paiono riferirsi ad un “Adriano” personaggio (ricorrente) di commedia, secondo il cliché della poesia d'occasione per le attrici [...]». Inoltre, anche la Armani era “Lidia”¹⁶³. Infine, il Garzoni era originario di Bagnacavallo ed è possibile che avesse voluto rendere omaggio alla propria terra con un riferimento ad una «bella e valente» comica, la cui esistenza però rimane quanto meno incerta.

Se il legame fra il comico-letterato e la misteriosa Lidia è alquanto labile, ben più concreta risulta la relazione fra Vincenza e Federico da Gazzuolo. Anche se il loro *ménage*, come abbiamo visto, non era privo di scosse, l'ipotesi che il nobile abbia organizzato

159 A. VALERINI, *Oratione d'Adriano Valerini Veronese*, cit., p. 40.

160 A. D'ANCONA, *Origini del teatro italiano*, cit., II vol., pp. 461-462.

161 «Non lascio da parte quella Lidia gentile della patria mia, che, con sì polito discorsi e con sì bella grazia piangendo un dì per Adriano, lasciò in un mar di pene l'affannato core di quel poeta [...]», T. GARZONI, *La piazza universale*, cit., vol. II, p. 1182.

162 *Ibidem*.

163 F. TAVIANI, *La Commedia dell'Arte e Gesù Bambino. Intorno all'Afrodite del Valerini*, in *Origini della Commedia Improvvisa e dell'Arte*, a cura di M. CHIABÒ, F. DOGLIO, Roma, Torre d'Orfeo, 1996, pp. 49-83, p. 71.

l'assassinio dell'attrice, come vedremo, appare comunque eccessiva.

Un possibile riferimento alla gelosia amorosa come movente del delitto si trova in un sonetto, composto da Adriano Valerini, che figura tra quelli pubblicati in coda all'*Oratione*:

Più del suo foco o del tuo ferro, o crudo,
Non Dio, ma brutto mostro onde deriva
L'uso, e l'opra dell'armi sì nociva,
Opra che di pietà fa il mondo ignudo.
Dunqu'esser può miser ch'io tremo e sudo
Solo a membrarlo, che la calda e viva
Neve habbia offeso il ferro d'una diva
Man, ch'a begli occhi ombra facea e scudo.
Deh Marte il Carro tuo prestale almeno,
Come alla Dea che il Greco ardito offese,
Perch'ella a sparger vada in Ciel querele.
Ma forse il Ciel d'altre querele pieno,
d'Amanti a cui troppo è la man crudele
Vol far vendetta di ben mille offese¹⁶⁴.

Qui si fa cenno però a una morte (o semplice ferita) provocata da un'arma: potrebbe quindi trattarsi di un velato riferimento all'uccisione di Vincenza, deceduta però per un avvelenamento, di cui sarebbe colpevole un amante «a cui troppo è la man crudele». Ma potrebbe trattarsi anche di un semplice esercizio letterario. Infatti il sonetto evoca il dio Vulcano, ritenuto indiretto responsabile del ferimento «d'una diva man» in quanto fabbro degli dei e forgiatore di spade. Vulcano è anche protagonista del famoso episodio della cattura di Marte e Venere (cui per altro allude il primo componimento stampato in appendice all'*Oratione*¹⁶⁵) ed è quindi simbolo della gelosia coniugale: è proprio il dio del fuoco ad armare la mano dell'amante tradito in cerca di vendetta. Difficile desumere da questo complesso gioco di rimandi letterari e mitologici qualche possibile riferimento alla realtà, anche se non si può escludere che il componimento contenga qualche allusione a un amante violento dell'Armani.

Più convincente – ma ugualmente non documentata - sembra la congettura che l'omicidio della diva sia stato progettato per motivi di gelosia professionale: l'attrice, conclusa da poco la 'stagione estiva' presso la residenza della Montata e già impegnata nelle recite cremonesi, si trova probabilmente all'apice della carriera ed è per questo un facile bersaglio di invidie e risentimenti. Del resto, episodi di 'cronaca nera' non sono infrequenti nelle tumultuose biografie di comici e comiche dell'Arte. Basti ricordare l'uccisione di Carlo de' Vecchi da parte di Pier Maria Cecchini o il tentato sfregio al volto della bella Angelica Alberghini ordito da una tale «Margarita comica».

Quali che ne siano le cause, la vita della tanto celebrata Vincenza viene stroncata brutalmente e i dignitari della corte gonzaghesca ne prendono atto con freddezza.

164 A. VALERINI, *Oratione*, [1570], cit., c. 14v.

165 Ivi, c. 13v.

Se tra i documenti non si rinviene il minimo cenno di umana partecipazione al tragico evento, è ancora una volta il Valerini a trasfigurare il momento del trapasso, avvolgendolo in un'atmosfera di triste ma serena spiritualità, quasi si trattasse dell'assunzione al cielo di una santa e non di una morte orribile, provocata da trame losche nelle quali in qualche modo Vincenza era coinvolta:

e ben nel veloce partir che da noi fece, parve che ponesse l'ali, poiché sì breve è stata la infermità del corpo; il quale, mentre da quella fu travagliato, sopportò ella pazientemente ogni dolore, prese gli ordini sacri, maggior cura avendo di dar i rimedii alla nobile e miglior parte che all'imperfetta e caduca. Parlò di continuo di cose sante pregando nostro Signore che di lei avesse in quel punto compassione, che ben s'avede ch'era giunta all'ora estrema del viver mortale, né per tale avedimento sbigottì punto; anzi consolava chi d'intorno le stava piangendo [...]. Al fine l'Alma, tutta in un lieve sospiro accolta, per dipartirsi stando su le labra, mi suonò nell'anima tai parole: «Adriano, restati in pace, io me ne vado, a Dio»; e quivi al sempiterno silenzio la bocca chiuse, e forono allora sepolti i concetti d'ogni dolcezza¹⁶⁶.

L'autore dell'*Oratione* dosa abilmente i riferimenti religiosi: la paziente sopportazione del dolore, la regolare somministrazione dell'estremo sacramento, le preghiere per la salvezza della propria anima. Tutti elementi che, disposti in una *climax* ascendente, contribuiscono a circondare l'attrice di un'aura di sacralità. Ma Adriano, da uomo di teatro qual è, non dimentica di predisporre per la sua Vincenza un'uscita di scena degna di una grande Innamorata, come osservato da D'Ancona: «Il Valerini raccolse l'ultimo sospiro dell'Armani, che si congedò da lui, da vera prima donna, con un verso»¹⁶⁷.

Il clima di cristiana spiritualità vira poi decisamente verso il neoplatonismo:

ma questa che giustamente ha sempre amato, alla sua par stella tornando nella più chiara parte del Cielo soggiorna, ivi gode beatitudine infinita, e primavera eterna, ed ivi amando ancora, ma sotto diverse tempre di desio, gli Angioli di sé innamora; che se mentre fu di qua giù dalla fragile scorza ingombrata, per via di questi sensi vide ed amò terreni oggetti quanto più castamente si può amare, ora spogliata d'ogni vile incarco, s'infiamma ignuda de Sacro Santo Amore mirando le bellezze del sempiterno Amante¹⁶⁸.

È possibile che Giovan Battista Marino abbia tenuto presente questo passo dell'*Oratione* nel comporre il suo celebre sonetto in morte di Isabella Andreini:

Piangete orbi teatri; in van s'attende
Più la vostra tra voi bella Sirena,
Ella orecchio mortal, vista terrena
Sdegna, e colà donde pria scese ascende.
Quivi ACCESA d'amor, d'amor accende
L'eterno Amante; e ne l'Empirea scena
Tutta di lumi angelici ripiena
Dolce canta, arde dolce e dolce splende.¹⁶⁹

Il Valerini crea il *topos* dell'attrice divinizzata: da viva, è ispiratrice di casti amori e di virtuosi

166 A. VALERINI, *Oratione d'Adriano Valerini Veronese*, cit., p. 42.

167 A. D'ANCONA, *Origini del teatro italiano*, cit., vol. II, p. 462.

168 A. VALERINI, *Oratione d'Adriano Valerini Veronese*, cit., p. 43.

169 G. B. MARINO, *La lira*, a cura di M. SLAVINSKI, Torino, Edizioni Res, 2007, 3 voll., vol. II, p. 197.

comportamenti; dopo la morte, finalmente ricongiunta alle sfere celesti, allietta con la sua arte gli angeli e finanche Dio. Il processo di sublimazione è giunto a compimento: l'autore dell'*Oratione* e, dopo di lui, attori e poeti che si cimenteranno nella celebrazione delle comiche determinano una netta cesura fra i “professori dell'arte comica”, ormai pienamente nobilitati, e il mondo dei ciarlatani, dei montimpanca, delle prostitute. L'attrice, assunta all'Empireo, è il simbolo di una professione attoriale elevata e colta, i cui esponenti possono dialogare quasi alla pari con intellettuali e letterati. Non è un caso che il punto più alto di questo processo sia rappresentato da Isabella Andreini, apprezzata poetessa oltreché celeberrima primadonna, la cui morte viene cantata dai più alti rappresentanti della lirica del tempo (è appena il caso di ricordare, accanto al sopra menzionato sonetto del Marino, il famosissimo *Quando v'ordiva il prezioso velo* di Torquato Tasso).

L'*Oratione* continua a costituire un modello ancora nel 1628, quando Jacopo Antonio Fidenzi, in arte Cintio – celebre Innamorato che milita a lungo nella compagnia degli Accesi di Pier Maria Cecchini –, pubblica una raccolta di poesie in morte di Eularia de' Bianchi, alle quali premette un breve panegirico che in più punti ricalca quello composto dal Valerini. Si rimanda all'efficace analisi di Cesare Molinari¹⁷⁰ per un confronto fra i due testi, di cui lo studioso evidenzia analogie e differenze. La più eclatante divergenza consiste nella narrazione del trapasso: a differenza della morte di Vincenza, avvolta in un'atmosfera di sereno e quasi mistico raccoglimento, quella di Eularia è descritta con un realismo crudo e impietoso, che non risparmia i particolari più dolorosi.

Alle soglie del 1630, data che, con il sacco di Mantova, segna la fine di una fase storica, l'immagine dell'attrice divina sta probabilmente cessando di svolgere la sua funzione. I successi di comiche del calibro di Vittoria Piissimi, Isabella Andreini, Diana Ponti e poi di Flaminia Cecchini e della celeberrima Florinda Andreini hanno ormai contribuito a legittimare la presenza della donna in scena. Ma le critiche dei moralisti, come abbiamo visto, sono ancora piuttosto forti. Jacopo Antonio Fidenzi decide di rispondere attraverso la creazione di un modello parzialmente diverso: «C'è un modo santo di fare l'attore [...]. La modestia, l'umiltà, la devozione sono premesse morali, e agendo modestamente sul palco come nella vita si potrà ottenere di trasformare “lascivi amatori” in devoti adoratori della virtù. Non c'è niente di miracoloso in questo. Eularia è una buona e devota ragazza, ma non è la comica del cielo»¹⁷¹. Un modello che, tuttavia, affonda le sue radici ancora nell'*Oratione*, pur prendendone le distanze.

Il tempo di Vincenza Armani, attrice divinizzata, è ormai finito. Ma la sua parabola

170 C. MOLINARI, *La Commedia dell'Arte*, Milano, Mondadori, 1985, pp. 161-164.

171 Ivi, p. 164.

biografica e artistica, nella trasfigurazione letteraria abilmente composta dal Valerini, continua a fare scuola.

I.2

2

Repertorio e stile

Le fonti esaminate, tanto quelle letterarie quanto quelle documentarie, concordano sull'ampiezza e varietà del repertorio dell'Armani. Se il Valerini afferma che «recitava questa Signora [...] in tre stili differenti, in Comedia, in Tragedia ed in Pastorale; osservando il decoro di ciascuno tanto drittamente»¹⁷², troviamo riscontro di ciò anche nelle lettere dei dignitari ducali.

Nella missiva inviata da Luigi Rogna il 1 luglio 1567 si legge di due commedie recitate rispettivamente dalla compagnia di Flaminia e Pantalone e dalla *troupe* di Vincenza¹⁷³. In quella successiva, datata 6 luglio¹⁷⁴, apprendiamo che le due formazioni hanno portato in scena ciascuna una tragedia e una pastorale con intermedi. Di una «pastorale bellissima», interpretata dall'Armani, riferisce un'altra lettera del segretario ducale, datata 11 luglio¹⁷⁵.

Baldassarre de' Preti, nel riportare la cronaca degli intrattenimenti organizzati per l'accoglienza dell'inviato dei reali di Francia nell'aprile del 1568¹⁷⁶, fa riferimento a una «comedia» portata in scena dalle due compagnie di Barbara Flaminia e di Vincenza Armani eccezionalmente riunite. Il 5 agosto dello stesso anno Luigi Rogna¹⁷⁷ e Giovan Paolo de' Medici¹⁷⁸ raccontano di spettacoli allestiti presso la residenza gonzaghesca della Montata: protagonista di una commedia «raddoppiata» (causa maltempo) è la compagnia della primadonna trentina.

Dunque commedie, tragedie, pastorali con intermedi a tema mitologico: l'attrice passa con facilità da un genere all'altro, proponendo *performances* diverse a distanza anche di poche ore.

Solo in una missiva di Luigi Rogna troviamo espliciti riferimenti a uno dei soggetti messi in scena dalla compagnia di Vincenza:

Hieri poi a concorrenza pure l'un et l'altra parte recitò una Pastorale, et per intermedi in quella della Vincenza si fece comparir Cupido che liberò Clori ninfa già p[ri]ma convertita

172 A. VALERINI, *Oratione d'Adriano Valerini Veronese*, cit., p. 35.

173 Lettera di Luigi Rogna a ignoto della Corte di Mantova, Mantova, 1 luglio 1567, cit.

174 Lettera di Luigi Rogna a ignoto della Corte di Mantova, Mantova, 6 luglio 1567, cit.

175 Lettera di Luigi Rogna a ignoto della Corte di Mantova, Mantova, 11 luglio 1567, cit.

176 Lettera di Baldassarre de' Preti al Castellano di Mantova, Mantova, 26 aprile 1568, cit.

177 Lettera di Luigi Rogna al Castellano di Mantova, Montata, 5 agosto 1569, cit.

178 Lettera di Giovan Paolo de' Medici a ignoto della Corte di Mantova, Montata, 5 agosto 1569, cit.

in Albero. Si vidde Giove, che con una folgore d'alto ruinò la Torre d'un Gigante il quale haveva imprigionati alcuni Pastori, si fece un sacrificio. Cadmo amazzò il serpente che prima haveva amazzati i compagni, seminò i denti, vidde a nascer et a combatter quelli huomini armati. Hebbe visibilmente le risposte da Febo, et poi da Pallade armata, et in fine cominciò a edificar la città¹⁷⁹.

Negli intermedi per la pastorale – della quale il segretario ducale non fornisce alcun dettaglio – sembrano svolgersi tre diverse vicende, in cui il tema mitologico si intreccia con quello bucolico. Nella prima – forse una libera rivisitazione del mito di Apollo e Dafne - la ninfa Clori, trasformata in albero, viene poi liberata da Cupido. Nella seconda Giove punisce un gigante per aver fatto prigionieri alcuni pastori, la liberazione dei quali viene celebrata con un sacrificio. Nella terza si assiste alla fondazione della città di Tebe da parte di Cadmo.

Come già affermato più sopra, l'Armani in questa occasione interpreta, con ogni probabilità, la ninfa Clori, suo nome d'arte nelle pastorali. È anche possibile che l'attrice ricopra successivamente il ruolo di una o più divinità. Infatti «Giove [...] con una folgore d'alto ruinò la Torre d'un Gigante» e Cadmo «hebbe visibilmente le risposte da Febo, et poi da Pallade armata»: almeno per quanto possiamo ricavare da alcune fonti letterarie, Vincenza era solita portare in scena questo genere di personaggi mitologici, non limitandosi a vestire i panni di dee quali Minerva o Venere, ma esibendosi anche *en travesti*. Una traccia di ciò si rinviene nel già menzionato sonetto *Sembra se in aurea veste appare in Scena*: «[...] Par con l'azzurro di Latona il figlio, / E col giallo colei che il dì rimena. [...] Un Angiol può agguagliar se nube il chiude, / Candida e pura, o della Fe' la Dea. / S'è armata che Minerva sia m'è aviso, / E s'ha tall'hor le belle membra ignude, / Diana in fonte, o in Ida Citherea»¹⁸⁰.

Anche il sonetto dell'Accademia degli Intronati¹⁸¹, pubblicato in coda all'*Oratione*, accenna ai diversi personaggi mitologici interpretati dalla primadonna:

Costei che Citherea somiglia tanto
e nel saper sede à Minerva a lato,
e quando ride delle Gratie dato
l'è il pregio, e vince delle Muse il Canto.
Se si mostra tall'ora in viril manto
cinta la spada sembra Marte armato,
se s'adira tall'hor par Giove irato;
e parlando à Mercurio toglie il vanto.
Qual meraviglia hor è, s'ell'ha il valore
delle Dive Celesti, e de gli Dei,
s'altri vinto riman, s'altri l'adora.
E se dal proprio albergo uscendo fuore
volano l'Alme ad annidarsi in lei,
poi ch'apre in Scena un Paradiso ogn'hora¹⁸².

179 Lettera di Luigi Rogna a ignoto della Corte di Mantova, Mantova, 6 luglio 1567, cit.

180 A. VALERINI, *Oratione*, [1570], cit., c. 15v.

181 Laura Riccò ha dimostrato che l'autore di questi versi – attribuiti all'Accademia nel suo complesso – è in realtà il solo Girolamo Bargagli. Cfr. L. RICCÒ, *La «miniera» accademica*, cit., p. 149. Su questo punto torneremo più avanti.

182 A. VALERINI, *Oratione*, [1570], cit., c. 17v.

Il componimento sottolinea proprio l'ambivalenza dell'attrice, ugualmente efficace tanto nei ruoli di divinità femminili quanto come interprete di Marte, Giove o Mercurio.

Ancora, nella *Replika seconda* – che fa parte delle rime attribuite a Leone de' Sommi –, si legge:

Che per far sol mirabile costei,
Pallade, del suo honor le diè gran parte
de l'eloquenza, il gran Nuntio de' Dei,
e del valor, dotolla, il fiero Marte;
poi le diè il bello, et il gentil, colei
che nel mar nacque, da le membra sparte
di Celo [...].
Se tale è dunque e tanto il suo valore,
qual meraviglia, se per Dea l'ammira
ciascuno?¹⁸³

La circostanza che la lettera del Rogna faccia espresso riferimento agli intermedi conferma le doti musicali e canore attribuite all'Armani dalle fonti letterarie¹⁸⁴: com'è noto, negli intermedi, genere precursore del melodramma, la componente musicale era particolarmente rilevante, accanto all'apparato scenotecnico, solitamente molto curato e ricco di effetti visivi ed ingegni all'avanguardia.

Stando a quanto affermato dal Valerini nell'*Oratione*, il genere d'elezione della primadonna doveva essere la pastorale, circostanza che sembra almeno in parte confermata anche dalle testimonianze offerte dalle lettere dei notabili mantovani. Scrive il comico-letterato: «Che dirò delle Pastorali da lei prima introdotte in Scena, le quali de così vaghi avvenimenti intesseva che di troppa meraviglia e dolcezza ingombrava gli ascoltanti»¹⁸⁵. Da questa affermazione possiamo ricavare alcuni elementi, difficili però da verificare. In primo luogo, sembra che l'Armani sia stata la pioniera di questo 'nuovo' genere¹⁸⁶. Dai documenti esaminati emerge che l'attrice fu sicuramente interprete – in più di un'occasione - di pastorali, ma niente conferma che sia stata la prima a portarle in scena. Del resto, anche la rivale Barbara Flaminia frequentava il genere, come risulta dalle cronache che riferiscono della competizione fra le due comiche.

Forse il Valerini ha voluto attribuire a Vincenza il primato in questo genere teatrale perché relativamente recente e non ancora codificato, 'mediante' e pertanto accessibile alle

183 L. DE' SOMMI, *Quattro dialoghi*, cit., p. 91.

184 Le abilità musicali dell'attrice emergono anche da un altro passo della già citata lettera del segretario ducale (Luigi Rogna a ignoto della Corte di Mantova, Mantova, 6 luglio 1567, cit.), dove si afferma che Vincenza «fu lodata per le musiche» della tragedia da lei portata in scena. Vedi *supra*, p. 22.

185 A. VALERINI, *Oratione d'Adriano Valerini Veronese*, cit., p. 36.

186 «La nascita delle 'pastorali' è, com'è noto, una sorta di 'nascita in itinere' iniziata ben prima e in forme plurime, ma intorno alla metà del Cinquecento le consuetudini sceniche sembrano rapprendersi ed acquistare visibilità e problematicità agli occhi dei letterati e dei teorici di formazione aristotelica che avviano la classificazione e 'dissezione' del fenomeno». L. RICCÒ, «Ben mille pastorali». *L'itinerario dell'Ingegneri da Tasso a Guarini e oltre*, Roma, Bulzoni, 2004, p. 24.

donne:

Restano adunque le pastorali, le quali, con apparato rustico e di verdura e con abiti più leggiadri che sontuosi, riescono alla vista vaghissime; che co'l verso soave e colla sentenza delicata sono gratissime agli orecchi e all'intelletto; che, non incapaci di qualche gravità quasi tragica [...] patiscono acconcissimamente certi ridicoli comici; che, admettendo le vergini in palco e le donne oneste, quello che alle comedie non lice, danno luoco a nobili affetti, non disdicevoli alle tragedie istesse; e che insomma, come mezzane fra l'una e l'altra sorte di poema diletano a meraviglia altrui, [...] sono [...] trattenimenti d'ogni stagione, dicevoli ad ogni età, ad ogni sesso, usate per lo più modestamente da tutti quei che n'hanno composto¹⁸⁷.

Il comico-letterato infatti attribuisce anche un'attiva partecipazione dell'Armani alla creazione delle pastorali da lei portate in scena, «de quali de così vaghi avvenimenti intesseva». Certo, è difficile stabilire se tale attività drammaturgica consistesse nel recitare soggetti all'improvviso – circostanza che sembra avvalorata da un altro passo dell'*Oratione*, dove si attribuisce all'autorevole Accademia degli Intronati un giudizio assai lusinghiero sulla capacità di improvvisare di Vincenza¹⁸⁸ - o nel redigere almeno in parte i testi che sarebbero poi confluiti nel suo generico, o ancora nell'ideare gli adattamenti per la scena di fonti letterarie e mitologiche.

Le capacità poetiche dell'Armani, del resto, sono testimoniate non solo dal Valerini, che in un altro luogo del suo panegirico afferma: «componeva in questa professione miracolosamente, ponendo in canto quegli'istessi Sonetti e Madrigali, le parole de cui ella anco faceva, di modo che veniva ad essere e Musico e Poeta»¹⁸⁹; «ella non solo nella scenica azzione aveva il vanto, ma nel componer gli istessi Poemi e nell'insegnar all'Interlocutore il vero modo dell'arte»¹⁹⁰. Ma si vedano anche i versi attribuiti a Leone de' Sommi: «Voi ben potreste, voi Vincenza esporre / in versi, il bello, ove altra non ha parte: / voi dirne sola, quanto dir ne occorre / dovrete, e dispiegarlo in voce, e in carte»¹⁹¹. Nella già citata *Replica seconda*, poi, si legge:

Veggola (et altri me n'invidia) spesso
carte vergar, con le man bianche, e belle,
et a lei veggo, con le Gratie appresso
seder Phebo, e le nove alme sorelle:
co'l favor de le quai, sovente ha messo
già l'honor di più d'un, sovra le stelle,
tant'alto con lo stil purgato, sale;
che puote ogni huom mortal, fare immortale¹⁹².

Per Ferruccio Marotti l'allusione all'attività letteraria della primadonna «sembra

187 A. INGEGNERI, *Della poesia rappresentativa e del modo di rappresentare le favole sceniche*, citato ivi, p. 14.

188 «l'Accademia degli Intronati di Siena, in cui fiorisse il culto delle Scene, disse più volte che questa Donna riusciva meglio assai parlando improvviso che i più consumati Autori scrivendo pensatamente». A. VALERINI, *Oratione d'Adriano Valerini Veronese*, cit., p. 35.

189 Ivi, p. 36.

190 Ivi, p. 37.

191 L. DE' SOMMI, *Quattro dialoghi*, cit., p. 88.

192 Ivi, p. 92.

suggerire una familiarità vorremmo dire “professionale” dell'autore con l'attrice»¹⁹³. Possiamo dunque ipotizzare l'esistenza di un sodalizio artistico fra Vincenza e il drammaturgo ebreo, circostanza che – sebbene purtroppo non verificabile – potrebbe fornire qualche risposta in merito alla questione degli adattamenti per la scena di fonti mitologiche o poetiche. La diva potrebbe quindi, ad esempio, aver provveduto personalmente a rielaborare – sotto forma di canovaccio? – il mito di Cadmo, magari in collaborazione con Leone de' Sommi. Certo, anche il Valerini, letterato oltreché comico professionista, potrebbe aver affiancato la compagna nella redazione degli scenari o nella composizione del generico. Tali ipotesi sono destinate a restare prive di conferma, ma ciò che si può ricavare dagli elementi individuati tramite le fonti letterarie lascia intravedere un orizzonte di reciproci e fruttuosi scambi tra attori, attrici e poeti.

Il libriccino contenente l'*Oratione* si chiude con alcune rime che l'autore attribuisce alla stessa Vincenza. Si tratta per lo più di componimenti encomiastici: una canzone dedicata al duca di Mantova, un sonetto per Lucrezia d'Este, un altro per la città di Vicenza e un ultimo destinato al duca di Ferrara¹⁹⁴. Sono versi piuttosto convenzionali, che però costituirebbero un'ulteriore conferma degli itinerari seguiti dalla primadonna nel “circuito settentrionale” (Mantova, Ferrara, Vicenza) e testimonierebbero il tentativo, da parte sua, di instaurare una rete di relazioni con alcuni nobili protettori¹⁹⁵. La piccola raccolta si chiude con un madrigale a tema amoroso (*Vaghi soavi lumi*) e con una canzone (*Notte felice e lieta*) che descrive con freschezza espressiva un incontro fra amanti, la cui furtiva segretezza assume un sapore tutto teatrale¹⁹⁶.

L'attività letteraria della primadonna sembrerebbe dunque confermata da questa serie di versi. Tuttavia, in assenza di manoscritti attribuibili all'Armani o di precedenti pubblicazioni degli stessi componimenti a suo nome, anche in questo caso potremmo trovarci in presenza di uno degli espedienti usati dal Valerini per nobilitare l'arte dell'amata. Il comico-letterato, dopo aver descritto nel panegirico funebre le eccelse capacità di Vincenza in ambito poetico, ne offre ora un saggio, pubblicandone in appendice alcuni scritti. Difficile però attribuire con certezza tali componimenti all'attrice, anche perché non è possibile fare confronti con altre eventuali sue produzioni letterarie.

193 *Ibidem*.

194 A. VALERINI, *Oratione*, [1570], cit., cc. 37r-39r. I componimenti sono trascritti in F. S. BARTOLI, *Notizie storiche* (1781-1782), cit., vol. I, pp. 53-56.

195 Il Valerini svilupperà ulteriormente questa prassi attraverso le dediche delle sue varie opere letterarie, a cominciare proprio dall'*Oratione*, che si apre con una lettera ed un sonetto «al molto magnifico signor» Antonio Prioli.

196 A. VALERINI, *Oratione*, [1570], cit., cc. 39r-40r. Il madrigale è trascritto in F. S. BARTOLI, *Notizie storiche* (1781-1782), cit., vol. I, p. 56. La canzone è trascritta ivi, pp. 57-59 e in L. RASI, *I comici italiani*, cit., vol. I, pp. 209-210 ed è commentata in B. CROCE, *Poeti e scrittori del pieno e del tardo Rinascimento*, Bari, Laterza, 1945, 3 voll., vol. II, pp. 170-174.

Quest'ultimo dubbio è nutrito anche da Benedetto Croce, ma solo a proposito di *Notte felice e lieta*:

Ma la canzone [...] fu veramente composta dalla Vincenza? Il confronto con gli altri suoi versi non porge nessun lume, perché gli altri sono tutti di omaggi e di complimenti; e che quella canzone fosse da lei composta per i suoi amori col Valerini è congettura di Adolfo Bartoli, ma né fondata, né verisimile. Certo chi parla e racconta in quei versi non è una donna ma un uomo; e d'altra parte, quando si tratta di versi di donne che avevano per amici poeti, il sospetto sul vero autore sorge naturale¹⁹⁷.

Il giudizio del grande critico forse è viziato da un'ombra di misoginia: egli non crede che l'Armani possa essere autrice del più valido componimento della raccolta solo perché si tratta di «versi di donne che avevano per amici poeti». In realtà è legittimo esprimere dubbi su tutta la produzione poetica dell'attrice e ciò non sulla scorta di pregiudizi, ma solo della prudenza che, come abbiamo più volte ricordato, occorre mantenere nel “maneggiare” una fonte così particolare come l'*Oratione* di Adriano Valerini e la sua appendice.

Se non è possibile attestare con sicurezza un'attività letteraria della primadonna, non si può nemmeno escluderla. Che fosse ella stessa autrice, che collaborasse con alcuni letterati del suo tempo o che si limitasse ad interpretare i versi scritti per lei dai poeti, certo è che la diva ebbe grande familiarità con la lirica. Pertanto potremmo forse guardare ai componimenti attribuiti a Vincenza come a una parte del suo repertorio, o quanto meno come ad esempi stilisticamente molto vicini a ciò che la comica effettivamente portava in scena.

Esiste poi un testo che possiamo ricondurre con certezza al repertorio dell'Armani: si tratta del *Prologo per la Signora Vincenzia comica, recitato da lei in habito di maschio*¹⁹⁸, che Laura Riccò ha rinvenuto fra i manoscritti di Girolamo Bargagli. Sui rapporti fra l'attrice e il letterato e, più in generale, sulle relazioni fra Accademia degli Intronati e comici dell'Arte torneremo più avanti. Come sottolineato dalla studiosa,

Siamo di fronte ad un precoce esempio di quelle composizioni d'omaggio che gli scrittori offriranno alla illimitata capienza dei 'generici' degli attori [...] e che nel caso specifico tramanda il ricordo di una reale *performance* dell'interprete, in quanto il titolo che precisa «recitato da lei in habito di maschio» conserva l'immagine di una vera e propria esecuzione, pertinente alla casistica illustrata anche dal primo dei sonetti intronatici riportati dal Valerini: «se si mostra tall'hora in viril manto»¹⁹⁹.

Il prologo conferma la frequentazione, da parte dell'attrice, di ruoli *en travesti*; esso non è riconducibile ad alcuna particolare rappresentazione, perché può adattarsi a molteplici situazioni: «I prologhi allegorici, d'uso generale, validi per qualsiasi occasione rappresentativa, sono sostanzialmente gli uni simili agli altri. In pratica nascono già votati ad un 'generico',

197 B. CROCE, *Poeti e scrittori*, cit., p. 176.

198 Il prologo è all'interno del manoscritto ORAZIONI VARIE / E PROLOGO / PER LA / VINCENZIA COMICA, Firenze, Biblioteca Moreniana, Pecci 33, cc. 101v-103v. Il testo è ora trascritto in L. RICCÒ, *La miniera accademica*, cit., pp. 189-190.

199 Ivi, pp. 147-148.

indifferentemente di uso accademico o professionistico»²⁰⁰. Dato il tono ironico e ricco di doppi sensi, è tuttavia plausibile ipotizzare che il pezzo possa aver preceduto una commedia (o più commedie, recitate in occasioni diverse).

Vincenza, «in habito di maschio», invita gli spettatori al silenzio. Il prologo si apre con una *captatio benevolentiae*: «Non domandarei già il silentio così ad ogn'uno, perciò che non ogn'uno ha, né ogn'uno sa usare il silentio quando conviene; ma voi, i quali cognosco generosi, et adorni d'ogni perfezzione son certo che havete anche il silentio, ornamento delle virtù tutte»²⁰¹. Poi vengono sinteticamente illustrate le origini mitologiche del silenzio, fratello della Fede, rivale di Apollo e nemico della Loquacità.

In seguito si espone come tutti gli uomini, dal più grande al più umile, siano soggetti a una divinità tanto potente: gli esempi offerti vanno dai principi e dai militari, che confidano nel silenzio per i loro «gran maneggi» e «strattagemmi», a «gl'avventurosi amanti», fino agli amici, intenti a scambiarsi «i secreti del cuore». All'interno di questo elenco spiccano alcune situazioni 'da commedia': «Che cosa rende grato il servo al giovane figlio, quando fa denari contra 'l volere de l'avaro padre se non il silentio? Perché accresce la buona padrona il salario alla sua fonte, se non perché usi silentio? E finalmente che domanda con caldi preghi la donna al suo amante da poi che gli è stata pietosa, se non silentio?»²⁰². Tra gli estimatori del silenzio vengono citati, con una nota di elegante malizia, anche «i fraticini, et le pinzocore [...] quando qualche volta gli vien rotto il digiuno»²⁰³.

A conclusione di questo esercizio retorico, volto a enumerare le tante virtù del silenzio, l'attrice torna a rivolgersi al pubblico, il cui favore questa volta viene ricercato non più attraverso la lode, ma tramite promesse alquanto equivoche. In primo luogo, se gli spettatori sapranno tacere durante la commedia, «in ricompensa di ciò pregheremo Amore che vi conceda spesso quel soave silentio che in compagnia della lassezza suol venire dopo l'amoroso conflitto»; in secondo luogo:

per premio del diletto che vi sia per porgere, et del servizio che come vostro servidore vi sia per fare, non sarà cosa più grata del silentio, né per lo contrario cosa più discara poi che il sentire che qualch'uno del piacer preso di me ne ristori col far romore, et stiamazzo, et colui troverà gl'occhi, la bocca, la lingua et la persona mia più disposta a darli diletto che io troverò più pronto a usar silentio²⁰⁴.

Come osserva Laura Riccò, l'ambigua promessa del personaggio-prologo è «un'offerta che, fuor di commedia, considerando che la bocca che la formula è squisitamente femminile,

200 Ivi, p. 148.

201 Ivi, p. 189.

202 Ivi, p. 190.

203 *Ibidem*.

204 *Ibidem*.

gioca tutto su un equivoco sessuale»²⁰⁵. Dunque da questo testo emerge un aspetto “inedito” della recitazione dell'Armani: le sue interpretazioni in ambito comico non erano, a quanto pare, sempre didattiche ed edificanti come tramanda il Valerini, che definisce sì l'attrice «giocosa [...], mordace [...], arguta [...], mirabile»²⁰⁶, ma al solo scopo di esaltarne l'eloquenza e la forza di persuasione, spesso piegata a nobili intenti («riprender i vizi») ²⁰⁷.

I doppi sensi a sfondo erotico e i contenuti potenzialmente osceni sono gestiti con maestria dal Bargagli, che trasfonde in questo prologo parte dell'esperienza teatrale consumata nell'Accademia degli Intronati; è interessante notare, inoltre, come il letterato riesca a sfruttare abilmente l'inedito fascino di un'attrice in carne ed ossa, la cui bellezza, anziché essere occultata dalla veste virile, ne risulta al contrario enfatizzata: «la specificazione “in habito di maschio” significa proprio che l'Armani, grazie ad una diffusa consuetudine, appariva in calze, o comunque con una veste corta, scoprendo le gambex»²⁰⁸.

Per eseguire questo 'pezzo di bravura' occorre certamente la grande abilità retorica che le fonti letterarie attribuiscono alla «dotta Vincenza», ma in più è necessaria una buona dose di malizia e sensualità: la difficoltà del testo risiede proprio nel dover alternare, con impegnativi scarti di registro, il tono oratorio a quello suadente, il piglio 'virile' alla sottile allusione – nemmeno troppo velata – alle grazie femminili nascoste eppure esaltate dal costume di scena.

Di incerto destinatario è invece il secondo prologo che figura nei manoscritti del Bargagli, ma non si può escludere che l'Armani possa averlo interpretato, in quanto le sue pagine sono «del tutto compatibili con le precedenti»²⁰⁹. Si tratta del prologo *Della Bugia*²¹⁰, anch'esso recitato da un personaggio maschile. Come nel precedente, anche in questo brano chi parla esordisce esponendo le nobili origini mitologiche dell'oggetto del ragionamento, elencando poi le diverse situazioni in cui la menzogna si rivelerebbe utile. Tra gli esempi citati, molti fanno riferimento all'universo delle novelle di Boccaccio, mentre degna di nota è la cinica demolizione dei *topoi* petrarcheschi:

Il favoleggiar de' poeti, i romanzi, le canzone, i sonetti col dar credere all'amata donna che ella è assai più bella di Venere, più lucente che il sole, più splendente che le stelle, sono altro che bugie? Quando il Petrarca dava ad intendere con le sue rime a Laura che i suoi capelli erano d'oro, la fronte d'avorio, la bocca di rubini, li denti di perle, le guancie di rose, il petto di latte, erano elle pastocchie, e delle fine? Quel viver in altrui, non in se stesso, gelar la state, arder il verno, quell'esser un fonte di lacrime, un vento di sospiri, un mongibello di fiamme, quell'impallidire, quel fare il languido, et il trafitto, quelle promesse, quei giuramenti sono altro che menzogne ministre dela Bugia, con le quali voi sagaci amanti vincete, et

205 Ivi, p. 161.

206 A. VALERINI, *Oratione d'Adriano Valerini Veronese*, cit., p. 36.

207 *Ibidem*.

208 L. RICCÒ, *La «miniera accademica»*, cit., p. 160.

209 Ivi, p. 147.

210 Il prologo è all'interno del manoscritto ORAZIONI VARIE / E PROLOGO / PER LA / VINCENZA COMICA, cit., cc. 104r-108v. Il testo è ora trascritto in L. RICCÒ, *La «miniera» accademica*, cit., pp. 191-195.

incantate l'incaute donne [...]»²¹¹

Se il prologo fosse stato recitato effettivamente da Vincenza, queste parole avrebbero creato uno stridente contrasto con l'immagine dell'Innamorata esperta di lirica amorosa e destinataria di versi improntati al petrarchismo. Al tempo stesso, però, esse avrebbero offerto un'ulteriore sfaccettatura delle possibilità stilistiche della diva, capace di esprimere al massimo grado sentimenti e concetti legati all'eros codificato della poesia alla moda presso i suoi contemporanei e allo stesso tempo di irriderne – attraverso la sagace prosa apprestata per lei dal Bargagli – i più consumati stereotipi.

Il prologo si chiude con notazioni dal sapore quasi aristotelico, dirette a riconoscere il primato della Bugia – intesa anche come imitazione di azioni - in ambito teatrale:

Le favole, le tragedie, le comedie, gl'intermedij apparenti, le scene, le prospettive non sono elle tanto belle, et dilettevoli in quanto con la finzione, et con la bugia vanno imitando il proprio? A' recitanti, et agl'istrioni, che vengono in palco, chi dona la gratia, chi desta la maraviglia, chi procaccia il riso, et il diletto se non la Bugia? Non considerate hora come fare il prologo, et l'essere ambasciatore della Bugia è tutt'uno? [...] Però, signori miei, [...] favorite i vostri comici, che sono tutti cortigiani della Bugia: ella li sostiene, li pasce, et da' loro l'essere et il bene essere, et se mai furono bugiardi gentili, et se mai con vostro diletto fecero honore alla Bugia, hoggi è quel giorno, essendosi messi in ordine a rappresentare un soggetto raro, con bella imitatione, et belli accidenti imitato, sì che state attenti, et viva la Bugia²¹².

Come si può notare, in questo caso l'attenzione del pubblico è richiamata attraverso l'esaltazione del soggetto che gli attori si accingono a rappresentare. Non c'è traccia del sapore maliziosamente equivoco che caratterizza invece la conclusione del *Prologo per la Signora Vincentia Comica*. Il tono del brano, pur spaziando dalla parodistica solennità all'ironia fino al cinismo, si mantiene sostanzialmente uniforme: possiamo immaginare dunque un'interpretazione nel complesso contenuta, priva di scarti espressivi, caratterizzata da un'ottima padronanza dell'eloquio e contraddistinta da un velo di amarezza, che traspare sullo sfondo di un discorso essenzialmente brillante.

Se possiamo ascrivere con certezza il prologo sul silenzio al repertorio dell'attrice – e, con buona probabilità, anche quello detto *Della Bugia* -, molto più controverso è il discorso riguardo all'unica opera teatrale pubblicata da Adriano Valerini, la tragedia *Afrodite*²¹³. Il testo,

211 Ivi, pp. 193-194.

212 Ivi, pp. 194-195.

213 A. VALERINI, *Afrodite. Nova tragedia di Adriano Valerini da Verona*, Verona, Sebastiano e Giovanni dalle Donne, 1578. Nella lettera di dedica a Marco Verità posta a prefazione de *I cento madrigali*, Valerini afferma di aver composto «una Tragedia il cui titolo taccio per hora» (A. VALERINI, *Al molto illustre signor mio osservandissimo il signor conte Marco Verità*, in id. *Cento madrigali di Adriano Valerini dedicati al molto illustre signore il signor conte Marco Verità; con alcune annotatoti [!] del signor Fulvio Vicomani da Camerino in alquanti de i madrigali*, Verona, Girolamo Discepolo, 1592, cc. n.n.). Gian Paolo Marchi segnala la presenza de *Il Tancredi tragedia del signor Conte di Camerino scritta di mano d'Adriano Valerini e dallo stesso dedicata all'Accademia Filarmonica* all'interno dell'indice dei libri della biblioteca del patrizio veronese Giulio Saibante (G. P. MARCHI, *L'esperienza teatrale di Adriano Valerini*, in *La Commedia dell'Arte tra Cinque e Seicento in Francia e in Europa*. Atti del Convegno internazionale di studio, Verona-Vicenza, 19-21 ottobre 1995, a cura di E. MOSELE, Fasano, Schena, 1997, p.

stampato nel 1578 per i tipi dei fratelli Sebastiano e Giovanni dalle Donne, è dedicato, come recita il frontespizio, «all'Illustrissimo Signore il Conte Paolo Canossa». Il comico-letterato ricerca, per mezzo di questa così come delle altre sue pubblicazioni, i favori e la protezione di esponenti di famiglie nobili: se il Canossa è il dedicatario della tragedia, non manca, nell'ultima carta del libriccino, un cenno anche ad un'altra casa aristocratica cui l'attore è particolarmente legato, quella dei Bevilacqua²¹⁴. Oltre alle indubbie finalità encomiastiche, l'opera persegue anche obiettivi di natura più strettamente letteraria, in quanto si inserisce nel filone delle tragedie di ispirazione seneciana, particolarmente caro ai letterati del XVI secolo²¹⁵. Come osserva Taviani: «se un uomo di scena si cimenta nella confezione d'un libro, è naturale tenti quanto di meno teatrale e di più libresco possa esistere»²¹⁶.

Non è un caso che l'attore-autore abbia scelto di dare alle stampe proprio una tragedia, genere aulico e nobile per eccellenza. Si legge infatti nella lettera di dedica al Canossa: «Primieramente non è alcuno che dubiti, che la Tragedia non sia il più nobile, e degno poema che si ritrovi [...]. E sì come l'antichità della Tragedia si argomenta dall'antichità sua, e da gli heroici gesti che vi succedono, così la nobiltà della casa Canossa si arguisce dall'antica sua origine [...]. Dalla Tragedia è stata cavata la Comedia, il poema Epico, et il Lirico [...]. Intervengono nella Tragedia Imperatori, Re, Duchi, e prencipi»²¹⁷.

Ecco dunque un'ulteriore testimonianza del tentativo, inaugurato dallo stesso Valerini proprio con l'*Oratione*, di nobilitare l'arte comica, al fine di equiparare il più possibile gli attori di professione agli esponenti dei più raffinati circoli intellettuali e letterari loro contemporanei.

Difficile stabilire se Vincenza possa aver interpretato la tragedia, o almeno una sua versione antecedente a quella fissata dalla stampa, avvenuta peraltro nove anni dopo la scomparsa della diva. La genesi dell'opera infatti è sconosciuta, né si sono rinvenute testimonianze circa suoi possibili allestimenti. Per Taviani la tragedia probabilmente non fu composta per la scena: «si direbbe che gli attori stiano lì per costruire nelle menti degli spettatori le immagini della storia, non per rappresentarle, ma per costruirle con la potenza della voce, forse del canto, certo d'una sorta di recitativo. Non si tratta quindi di teatro privo

175). Non sono però stati rinvenuti altri testi teatrali del comico letterato, a parte l'*Afrodite*.

214 Nella carta 43a infatti è stato inserito, quasi a voler riempire lo spazio vuoto che segue la dicitura «Il fine della Tragedia», un sonetto dello stesso Valerini, dedicato al pittore Orlando Flacco. L'artista ha realizzato una copia perfetta di un dipinto di Raffaello: se l'originale si trova presso la dimora dei Bevilacqua, l'opera del Flacco adorna quella dei Canossa. Ecco quindi le due famiglie aristocratiche idealmente congiunte attraverso l'arte e la penna encomiastica del comico-letterato. Per una più approfondita analisi del sonetto e della tragedia *Afrodite* si rimanda al già menzionato saggio di Ferdinando Taviani *La Commedia dell'Arte e Gesù Bambino*, cit.

215 Scrive Benedetto Croce: «Delle composizioni del Valerini mi è nota una tragedia, Afrodite, che merita ricordo non per il suo pregio artistico ma perché è una delle più orrorose tragedie di orrori composte in quegli anni, nei quali tanto piacquero, sull'esempio di Seneca, consimili rappresentazioni», B. CROCE, *Poeti e scrittori*, cit., p. 176.

216 F. TAVIANI, *La Commedia dell'Arte e Gesù Bambino*, cit., p. 49.

217 A. VALERINI, *Afrodite. Nova tragedia*, cit., cc. A2v-A3r.

d'azione, ma di teatro la cui azione è tutta nella voce»²¹⁸. Lo studioso accosta l'opera del Valerini alla *Tragedia* di Girolamo Frangipane, recitata di fronte ad Enrico III in occasione del suo passaggio da Venezia nel 1574: «una tragedia cantata (uno dei cosiddetti precedenti del teatro in musica), non una tragedia regolare né un'azione teatrale, ma una serie di voci che sviluppano temi mitologici e cortigiani, in uno spettacolo cerimoniale»²¹⁹.

Si tratterebbe dunque di un testo adatto più alla declamazione – forse canora – che alla rappresentazione: le azioni, infatti (soprattutto quelle più truci), vengono prevalentemente narrate, per mezzo dei racconti del Messo o di altri personaggi. La trama si snoda attraverso gli sfortunati amori dei due figli di Licofronte, re di Paso. Il primogenito Tirintio ama pudicamente la matrigna Arete e ne è corrisposto; il più giovane Polinnio, invece, sposa in segreto Afrodite, figlia del sacerdote del tempio di Venere, salvo poi vedersi costretto a ritrattare la parola data in favore di un più vantaggioso matrimonio, deciso dal padre. La prima vicenda si chiude con l'avvelenamento dei due incolpevoli amanti da parte del re in seguito alle false accuse della cameriera Orifile, la seconda con la terrificante vendetta ordita da Afrodite ai danni dello sposo spergiuro e con l'eroico suicidio della fanciulla (che, a differenza degli altri eventi sanguinosi, si compie in scena).

Come accennato più sopra, è arduo ipotizzare una possibile interpretazione della tragedia da parte della primadonna trentina. Certo, la convincente congettura di Taviani a proposito dell'esecuzione canora del testo lascerebbe supporre il coinvolgimento di attori dotati di ottime capacità musicali, come appunto l'Armani. Non ci sono però sufficienti elementi per corroborare tale ipotesi. È sembrato tuttavia opportuno menzionare questo testo per una serie di motivi: si tratta infatti dell'unica opera teatrale – di cui si abbia notizia – pubblicata dal Valerini, nonché della prima tragedia scritta da un comico dell'Arte. Dati gli stretti legami personali e professionali che l'attore-autore intratteneva con la diva, è sembrato utile prendere in esame l'intera produzione del celebre Innamorato: nonostante la stampa dell'*Afrodite* sia avvenuta dopo quasi dieci anni dalla morte dell'attrice, non la si può escludere con certezza dal suo repertorio. È infatti possibile che il Valerini abbia fissato su carta solo nel 1578 la versione “definitiva” della tragedia, già precedentemente eseguita.

Le considerazioni appena fatte a proposito del repertorio di Vincenza Armani hanno permesso di formulare anche qualche ipotesi sul suo stile di recitazione. Di seguito cercheremo di analizzare più nel dettaglio questo aspetto, ricorrendo soprattutto alle fonti letterarie che ne recano traccia. Come già osservato, sembra che la caratteristica più evidente

218 F. TAVIANI, *La Commedia dell'Arte e Gesù Bambino*, cit., p. 56.

219 Ivi, p. 72.

dello stile dell'attrice sia la grande abilità retorica. Dice il Valerini, raccontando dell'esordio sulle scene della diva a Modena:

esprese sì prontamente e con tanta grazia il suo concetto che Momo, il Dio delle emende, non avria saputo riprender il suo parlare [...], e benché a ciascuno pareva che non si potesse dir meglio di quello che il primo giorno ella detto avea, fece nondimeno l'impossibile parer possibile, tanto di giorno in giorno crebbe nel parlar elegante e terso, mentre andava nell'arte comica facendo l'abito: onde essendo concluso indubitamente, da chi l'udia, che non si potesse trovar modo o forma di meglio dire, si venne in parere che si come impossibile esser si dice tuor di mano i folgori a Giove, la clava ad Ercole ed ad Omero il verso, così alla Signora Vincenza fosse impossibile togliere il vanto del dotto ragionare [...]²²⁰.

L'eloquenza della primadonna emerge soprattutto nelle commedie, dove

era mirabile ne i bei discorsi d'amore, e non era alcuno che le potesse, parlando, stare al paro; ognun fuggiva di venir con lei a disputa, e se alle volte sosteneva il falso, lo faceva parer vero; [...] e volendo persuader una cosa altrui, non lasciava luogo intentato, non passava sotto silenzio parte alcuna a che potesse appigliarsi, che fosse a tal materia appertinente, talché si potea dir appunto che nella lingua avesse Pito, la Dea della persuasione, che le sue parole dettasse²²¹.

Ma anche nelle tragedie «dimostrava poi differentemente [...] la gravità dell'Eroico stile, usando parole scelte, gravi concetti, sentenze morali degne d'esser prononziate da un Oracolo²²²».

Le capacità oratorie di Vincenza trovano espressione, secondo quanto riferito dall'encomiastico Valerini, anche al di fuori del palcoscenico: «Non starò a raccontare che con l'efficace et omnipresente suo dire ha poste mille paci tra capitali nemici le cui risse erano invecchiate, e nelle cui famiglie s'eran fatte occisioni infinite, né gli stessi Precipi avean potuto mai racconcigliarli insieme»²²³.

Le stesse doti, come già anticipato, sono riconosciute alla diva anche da altri autori, come si evince dal già citato passo di Tomaso Garzoni e da alcuni dei versi attribuiti a Leone de' Sommi²²⁴. Nelle prime stanze dedicate dall'ebreo mantovano all'attrice si legge: «Da lei con meraviglia il mondo impari / come hor con scelte, hor semplici parole, / esplicar si devrian gli alti concetti, / i bei discorsi, e gli amorosi detti»²²⁵. E nella *Replica seconda*:

Ma tutto questo di ch'io scrivo, e canto
è nulla, al paragon del divin raggio
ch'ella ne scopre, avvolta in viril manto,
co'l parlare improvviso, accorto, e saggio;
cedino pur (che vincitrice ha il vanto)
tutti, e diano a lei sola eterno Omaggio
quei, che han più fama, con purgati detti,
esplicar saggi, e puri, alti concetti.
[...]

220 A. VALERINI, *Oratione d'Adriano Valerini Veronese*, cit., pp. 34-35.

221 Ivi, pp. 35-36.

222 *Ibidem*.

223 Ivi, p. 37.

224 Vedi *supra*.

225 L. DE' SOMMI, *Quattro dialoghi*, cit., p. 87.

Se ha dunque nel tacer virtù, che puote
trasformar chi la mira, in pietra dura;
che non può far, con le morose note
del bel dir, che insegna arte, e natura?
[...]
tant'alto con lo stil purgato, sale;
che puote ogni huom mortal, fare immortale.
Felice dunque, a chi dal cielo è dato
udir dappresso il suo parlar senile.
E più d'ogni altro si può dir ben nato
chi gloria acquista, dal suo dotto stile²²⁶.

Un'altra caratteristica che possiamo desumere dalle fonti letterarie è la versatilità, che si esprime non solo nella frequentazione di molteplici generi teatrali, ma anche nell'interpretazione di personaggi diversi e nell'efficace imitazione di sentimenti contrapposti. Si legge infatti fra le rime attribuite al De' Sommi: «e come spesso fa di sé dolci, e variate mostre, / hor come Giovin, c'habbia in fronte impresso / con qual arme empio amor nel sen li giostre, / hor come Donna accesa, in viso espresso / l'alto incendio del cor palese mostre²²⁷». E ancora:

Odila intento, all'hor che in trecchie, e in gonna,
d'habito eletto altieramente ornata,
ne rappresenta in scena, hor vaga donna
d'Amore accesa, et hor guerriera armata:
come sempre la gratia in lei s'indonna
sia mite o cruda, o sia benigna o irata,
come a lo stato, ch'ella a imitar have,
sempre accompagna il dir, dotto et soave²²⁸.

Abbiamo già evidenziato più sopra come tra i personaggi interpretati dalla diva assumessero particolare risalto i ruoli di divinità. Dai versi appena citati si desume la capacità dell'attrice di alternare all'interpretazione dei più comuni *topoi* legati alla figura dell'Innamorata («donna d'Amore accesa») i già menzionati ruoli *en travesti* («hor come Giovin»)²²⁹, ma anche di incarnare personaggi meno codificati («hor guerriera armata»), che fanno pensare ad adattamenti per la scena di episodi tratti dai più celebri poemi cavallereschi. Del resto, come abbiamo appreso dalle lettere dei cortigiani mantovani, è documentata la rappresentazione, almeno da parte della compagnia di Barbara Flaminia, di alcuni passi dell'*Orlando Furioso*. Un altro possibile personaggio portato in scena dall'attrice è, come abbiamo visto, quello della Cortigiana.

L'abilità dell'Armani di imitare con estrema credibilità emozioni diverse e contrastanti,

226 Ivi, pp. 90-92.

227 Ivi, p. 87.

228 Ivi, p. 90.

229 Da un celebre passo dell'*Oratione* del Valerini apprendiamo della particolare predisposizione, anche estetica, dell'attrice per questo tipo di ruoli: «aveva del virile nel volto e ne i portamenti, onde se tallora in abito di giovanetto si mostrava in Scena, non era alcuno che Donna l'avesse giudicata». A. VALERINI, *Oratione d'Adriano Valerini Veronese*, cit., p. 38.

unita a quella di indurre gli spettatori all'identificazione – non tanto nei personaggi, quanto nei loro sentimenti, di cui la primadonna sapeva così bene rappresentare gli effetti – è descritta in un sonetto di Giacomo Mocenigo²³⁰, pubblicato in coda all'*Oratione*: «Ben donde il lume appar del volto vostro / d'amor esce lo stral, ben quando à nui / rappresentate i finti effetti altrui, / vera gioia e dolor sente il cuor nostro»²³¹.

Il tema è trattato più diffusamente dal Valerini attraverso esempi attinenti ai tre diversi generi teatrali frequentati dalla primadonna. Nelle commedie Vincenza «diventava pallida a qualche aviso strano che l'era dato; di vermiglio color tingea le guancie alle nove liete; nel timor avea sì ben accommodata la voce, e nell'ardir medesimamente, che i nostri cori or timidi or arditì facea». Nella tragedia, invece, «se occorreva sopra di qualche suo Amante o parente di vita spento, lamentevolmente ragionare, trovava parole e modi sì dolorosi che ognuno era sforzato a sentirne doglia vera, e ben spesso a lagrimare, benché sapesse certo le lagrime di lei esser finte». Infine, nelle pastorali,

se di qualche limpido fonte mostrava esser bramosa per estinguer la sete ardente, induceva a gli uomini il medesimo desio di bere, e di riposo se di qualche arbore bramava l'ombra per riposarsi, e se, per gustar i liquidi cristalli, all'ombra assisa chinava le labra, chinavano anch'essi il capo, accompagnando i suoi movimenti, come se del suo corpo fossero stati l'ombra, tanta forza avean le parole con che ella descriveva or questo or quell'affetto²³².

La stesse doti di versatilità e credibilità trovano riscontro anche nella *Replica seconda* di L.S.H.:

Se d'amor parla, eccola grata, e humile,
nel far conformi alle parole i gesti,
tutta dolce apparir, tutta gentile,
hor con arguti, et hor con motti honesti;
se finge sdegno, sa inasprir lo stile
sì che par che a terror gli animi desti,
con tal fervor, da quella dolce bocca
l'odio, l'ira, e'l furor, ben finto, scocca²³³.

In questi versi è presente anche un fugace cenno alla gestualità esibita in scena dall'Armani («nel far conformi alle parole i gesti»). Questo aspetto viene approfondito più oltre, unitamente alla descrizione della mimica, di cui la primadonna si serve con sicura padronanza a fini espressivi:

oltre il parlar, che avanza di dolcezza

230 «Al tempo medesimo [intorno al 1560] fiorirono Jacopo e Tommaso Mocenighi fratelli, e colti Poeti, le cui Rime furono la prima volta raccolte e stampate in Brescia nel 1756», G. TIRABOSCHI, *Storia della letteratura italiana del Cavaliere Abate Girolamo Tiraboschi consigliere di S. A. S. il Signor Duca di Modena [...]. Seconda edizione modenese*, Modena, Società Tipografica, 1787-1794, 9 voll., vol. VII (1792), p. 1157. «Giacomo Mocenico, Gentiluomo Viniziano» è citato dal Quadrio fra i poeti i cui versi sono pubblicati nel *Sesto Libro delle Rime di diversi eccellenti Autori nuovamente raccolte e mandate in luce con un Discorso di Girolamo Rucellai* (Venezia, Giovan Maria Bonelli, 1553), cfr. F. S. QUADRIO, *Della storia e della ragione*, cit., vol. II, p. 358.

231 A. VALERINI, *Oratione*, [1570], cit., c. 17r.

232 A. VALERINI, *Oratione d'Adriano Valerini Veronese*, cit., p. 36.

233 L. DE' SOMMI, *Quattro dialoghi*, cit., p. 90.

e ch'ogni dotto stil purga e corregge,
 ha virtù, che tall'hor, s'anco ella tace,
 più esprime, che parlando altri non face.
 Che, se a qualche parola, o poco honesta,
 o poco saggia, vergognosa gira
 i fulgenti occhi, e che a l'altrui richiesta,
 in vece d'altro dir, tace, e sospira;
 quel volger d'occhi, e quel chinare la testa
 ancide pur, chi in tale atto la mira,
 sì dolce esprime, co'l silenzio grato,
 l'honesto sdegno, c'ha nel cor celato²³⁴.

Il riferimento al timido «volger d'occhi» della comica da un lato può essere associato al più sopra citato passo dell'*Oratione* in cui si descrive l'improvviso alternarsi di pallore e rossore sul suo volto, dall'altro introduce il tema del silenzio denso di significato. De' Sommi sembra qui descrivere l'attrice mentre dà vita ad espressive e intense controcene, mettendo da parte la retorica e valendosi di una più sottile forza comunicativa.

Un altro riferimento all'espressivo silenzio dell'attrice si trova in un sonetto di Adriano Valerini stampato in appendice all'*Oratione*: «Tu Lidia mia gentil se parli, o taci / Le tue parole, e'l bel tacer infonde, / vita a i mortali, e l'Alme fai capaci, / Del ben, di cui tu sola sei ch'abbonde»²³⁵. Si sottolinea così la capacità della comica di alternare efficacemente l'eloquenza al «bel tacer». In questo componimento Vincenza viene chiamata Lidia, nome da lei usato in commedia: viene lodato dunque il magistero tecnico dell'attrice soprattutto nel genere comico, dove secondo l'autore l'Armani piegherebbe le proprie doti a scopi onesti ed edificanti («e l'Alme fai capaci, / Del ben, di cui tu sola sei ch'abbonde»).

Nel testo del panegirico, poi, vediamo ampliate le precise ma stringate notazioni del De' Sommi. Nella lode delle bellezze di Vincenza infatti viene dedicato ampio spazio al potere espressivo del suo sguardo:

fiammeggiavano gli occhi a guisa de Zaffiri ne i quali irraggi il Sole, e tra'l bianco e'l nero avean tanta vaghezza volgendosi, che ad ogni lor giro facean preda de mille cori: quelli or pii or minaccianti e severi movendo, avea dell'Anime l'impero, e mentre or pace or guerra alle genti indisse, pareo che gli sguardi di Venere e di Marte avessero la forza e gli effetti. Ogni minimo cenno de quest'occhi, quando mansueti giravano, stillava tanta soavità ch'era ad ubidirgli stretta ogni ferina voglia²³⁶.

La descrizione richiama il «volger d'occhi» citato nei versi di L.S.H., ma ne enfatizza la capacità persuasiva e l'abilità di indurre negli spettatori emozioni contrastanti. Ricorre poi un'altra espressione usata dal De' Sommi («silenzio grato»):

e come aperta favella avessero, davano ad uno sguardo solo ad intendere ogni concetto dell'animo, e come fidi messaggeri del core con sì grato silenzio non solamente parlavano, ma con benigna udienza riceveano gli sguardi in vece de prieghi e de parole altrui, e così

234 Ivi, p. 91.

235 A. VALERINI, *Oratione*, [1570], cit., c. 16v.

236 A. VALERINI, *Oratione d'Adriano Valerini Veronese*, cit., p. 38.

della lingua e delle orecchie facevano l'ufficio²³⁷.

Il silenzio diventa così il “palcoscenico” ideale degli occhi dell'attrice, la cui espressività ed eloquenza raggiungono il massimo grado proprio in assenza di parole. Anzi, è lo sguardo a fare le veci non solo «della lingua», ma anche «delle orecchie», innescando un tacito dialogo con i compagni di scena e con il pubblico.

Non manca, infine, una lode alle molteplici possibilità espressive degli occhi, con particolare riferimento alla loro manifestazione più appariscente: «Con un sol moversi dunque scoprivano ogni voglia, or sfavillanti, or ridenti, or lusinghevoli ed or altieri; e se tallora rugiada di pianto versavano, più belle lagrime non fur viste mai, ed a queste potevan ceder quelle che l'Aurora sparse al miserevol caso del suo diletto figlio»²³⁸.

Ma anche le mani di Vincenza trovano spazio nel panegirico del comico-letterato, che sottolinea così le potenzialità espressive della sapiente gestualità dell'attrice: «Avea bellissime, e [...] virtuose mani, le cui dita coronavano gemme orientali, dalle quali usciva tanto splendore che quanti gesti delle mani accompagnavan le parole, tanto parevan lampi che balenasse il cielo»²³⁹.

Occorre ancora una volta ricordare la funzione apologetica dell'*Oratione* del Valerini, che «ritrae con cura la persona dell'Armani [...] senza mai dimenticarne l'efficacia ai fini scenici: così, certa virilità del volto dell'attrice diventa garanzia di riuscita nei travestimenti maschili; le cadenze petrarchiste della descrizione de “i capei lunghi di finissim'oro” sottolineano il potere di fascinazione; e le bellissime e “virtuose” mani sono descritte soprattutto come strumenti gestuali»²⁴⁰. La descrizione fisica concorre, naturalmente, ad arricchire il quadro celebrativo. Tuttavia, una volta emendati i passi citati dagli eccessi encomiastici ed individuati gli stereotipi più ricorrenti²⁴¹, è possibile quanto meno ricavare un'idea circa le possibilità espressive della primadonna, peraltro confermate anche da altre fonti letterarie (come i menzionati componimenti stampati in coda all'*Oratione*).

Delle doti musicali e canore dell'Armani si è detto²⁴². Esse sono testimoniate, come abbiamo visto, da alcuni passi dell'*Oratione*, dalla *Replica terza* di L.S.H., da un sonetto di Antonio Sottile ed anche da una lettera di Luigi Rogna²⁴³. Altre fonti letterarie offrono analoghe testimonianze. Citiamo, ad esempio, un sonetto del Valerini pubblicato in coda al

237 *Ibidem*.

238 Ivi, pp. 38-39.

239 Ivi, p. 39.

240 F. MAROTTI, G. ROMEI, *La professione del teatro*, cit., p. 30.

241 Come il *topos*, che avrà molta fortuna nelle lodi poetiche indirizzate alle comiche, dell'attrice in grado di suscitare nello spettatore sentimenti reali attraverso la finzione.

242 V. *supra*, pp. 16-17.

243 Luigi Rogna a ignoto della Corte di Mantova, Mantova, 6 luglio 1567, cit.

panegirico funebre:

Angelica Sirena che nell'onde
D'Adria cantando sembri appunto quella
Che dal mar nacque o 'l Sol quando più bel
Luce dall'Ocean sorgendo, infonde.
Se tall'or canti, al dolce suon risponde,
e nell'acque ad udir viene ogni Stella,
L'Orsa rotte del Ciel le leggi anch'ella,
Nel mar s'immerge, et a' Nocchier s'asconde.
Io di Nettuno, anzi d'Amor nel regno
Vago d'udirte posi ardito il piede,
Ove mi fe' stupido scoglio il Canto.
Hor pur dirai che per fermezza degno
Amante io son, benc'haver pria tal vanto
Dovea, che in scoglio mi cangiò la fede²⁴⁴.

Il componimento è interessante non tanto per la descrizione – in verità piuttosto stereotipata – delle qualità canore dell'attrice, quanto per il riferimento ad Adria. Si allude forse a un'esibizione musicale della diva nella città veneta o si tratta piuttosto di un indiretto accostamento della figura della primadonna a quella del Cieco d'Adria, al secolo Luigi Groto, oratore, poeta, drammaturgo e attore accademico? È possibile che l'autore dell'*Oratione*, con questa allusione, intenda ancora una volta nobilitare l'amata Vincenza, associando le sue eccelse arti canore a quelle poetiche del celebre letterato e uomo di teatro. Ma forse, più semplicemente, si tratta di una mera allusione geografica al mare Adriatico.

Non sono pervenute fonti iconografiche in grado di fornire qualche testimonianza visiva dell'aspetto della primadonna o delle sue attitudini sceniche, sebbene il Valerini assicuri che «i Musici, i Poeti, i Pittori e gli Scoltori cercavano con ogni sforzo e industria delle lor arti renderla immortale»²⁴⁵, lamentando inoltre la vanità dei pur lodevoli sforzi artistici: «Che giova l'aver per dotta, industriosa mano scolpito o depinto il ritratto di lei, se la muta cera o la tela non esprime le attitudini, i sembianti, il riso, i cari sdegni di che ella talora soavemente solea inasprire il viso? Non è magistero così accorto che sapesse sì varii essempli in una sola imagine ridurre, eccetto che il mio core, in cui tutte le leggiadrie di costei di sua mano impresse Amore»²⁴⁶.

Tuttavia un sonetto, pubblicato fra le già menzionate *Rime diverse* del comico letterato (1577), apre uno scenario particolarmente affascinante:

A messer Giacomo Robusti pittore

Poiché avara finestra mi contende
Quel volto, ch'io tant'amo, e non mi lice
Furar sì spesso il guardo, che mi dice
Parole in muto suon, che il core intende,
Giacomo il tuo pannel che al par risplende

244 A. VALERINI, *Oratione*, [1570], cit., c. 15r.

245 A. VALERINI, *Oratione d'Adriano Valerini Veronese*, cit., p. 37.

246 Ivi, p. 35.

De i più famosi, mi può far felice,
Se di colei, ch'è del mio mal radice
A gli occhi miei la bella imagin rende,
Tu solo il dolce riso, e i cari sdegni
Gli atti soavi, e ogni vaghezza snella
Gran Scimia di natura in tela esprimi.
Tu sol col fiato de la vita insegni
A respirar le carte, e in dar favella
A i tuoi color, metti in silentio i primi²⁴⁷.

Valerini, con questo componimento, chiede al Tintoretto di realizzare un ritratto dell'amata. La situazione descritta (l'«avara finestra» che separa i due amanti) è di gusto spiccatamente teatrale e potrebbe alludere alla finzione scenica. Non è sicuro che la donna di cui il poeta vorrebbe conservare l'immagine sia proprio Vincenza. La circostanza che la diva sia deceduta sette anni prima della stampa delle *Rime diverse* non esclude però che il sonetto in questione potesse essere a lei dedicato: infatti, come abbiamo osservato più sopra, in questa raccolta confluiscono diversi componimenti già pubblicati in coda all'*Oratione* e quindi sicuramente scritti, almeno in origine, per l'Armani.

È possibile dunque ipotizzare che il sonetto alluda a un gioco scenico fra l'attore-autore ed un'attrice, interprete del ruolo di Innamorata: la comica in questione potrebbe essere effettivamente la bella Vincenza. Infatti la descrizione contenuta nei versi, per quanto vaga, richiama in qualche punto il testo dell'*Oratione*, come si evince confrontando la prima terzina («Tu solo il dolce riso, e i cari sdegni / Gli atti soavi, e ogni vaghezza snella / Gran Scimia di natura in tela esprimi») con il passo del panegirico testè citato: «Che giova l'aver per dotta, industriosa mano scolpito o depinto il ritratto di lei, se la muta cera o la tela non esprime le attitudini, i sembianti, il riso, i cari sdegni di che ella talora soavemente solea inasprire il viso?»²⁴⁸. E ancora: «Era la Signora Vincenza di statura piuttosto grande che no, e con tanta proporzione e conveniente misura eran situate le belle membra, che cosa sì ben composta non fu vista mai»²⁴⁹; la descrizione può trovare un'efficace sintesi nella «vaghezza snella» menzionata nel componimento.

Il Tintoretto avrebbe dunque realizzato un ritratto della celebre primadonna? Impossibile verificarlo. Come osserva Renzo Guardenti: «Sul piano della diffusione delle immagini 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 relative specialmente al cosiddetto periodo eroico della Commedia

247 A. VALERINI, *Rime diverse*, cit., carte non numerate.

248 Vedi *supra*.

249 A. VALERINI, *Oratione d'Adriano Valerini Veronese*, cit., p. 37.

dell'Arte»²⁵⁰. Si sono rinvenuti infatti solo «pochi e famosi pezzi»²⁵¹ attinenti all'iconografia teatrale femminile nella seconda metà del XVI secolo; del resto la ritrattistica che ha per oggetto le attrici risulta documentata solo a partire da Isabella Andreini.

Tuttavia è possibile quanto meno rilevare la contiguità del Robusti tanto con il mondo del teatro²⁵², quanto con quello delle *meretrices honestae*²⁵³. Infatti, sebbene l'appartenenza dell'Armani alla categoria di quest'ultime non trovi, come abbiamo già osservato, alcuna conferma documentaria, la primadonna aveva certo in comune con le signore delle corti veneziane e romane la raffinata cultura letteraria, la dotta eloquenza, le ottime doti musicali ed uno stile di vita alquanto libero. Non è attestata, ad esempio, la sua unione in matrimonio con alcun compagno d'Arte, circostanza che ricorre nelle biografie di molte sue colleghe, a cominciare dalla rivale Barbara Flaminia: del resto la sua relazione con il Valerini sembra estranea al vincolo coniugale, mentre l'unico altro amante della diva di cui si abbia notizia, Federico da Gazzuolo, era sposato con Lucrezia d'Incisa e per di più nobile.

Ciò non basta a sancire la provenienza della primadonna trentina dall'universo delle cortigiane. Ma se il Robusti frequentava ambienti dove donne di umile estrazione sociale e di ottima cultura potevano esprimersi con una certa libertà – fossero questi le corti o i teatri –, è plausibile che proprio in tali contesti egli possa aver effettivamente incontrato anche Vincenza. Se così fosse, non è da escludere che possa essersene servito come modella, secondo una pratica che successivamente vedrà i più rinomati attori prestare la propria effigie ad importanti artisti, in un mutuo scambio con finalità di autopromozione, fruttuoso per entrambe le parti²⁵⁴.

Se è vero che «Tintoretto ritraeva probabilmente anche altre cortigiane [oltre a Veronica Franco] nelle vesti mitologiche di Leda, Danae o Flora. E la loro attività era riconoscibile dagli attributi tipici: gioielli preziosi, *girocolli* di perle, pettini decorati o specchi»²⁵⁵, il pittore avrebbe forse potuto ritrarre anche qualche attrice. Se si pensa che la comica trentina era famosa anche per le sue esibizioni nelle vesti di divinità e se si considera il sapore teatrale che pervade il sonetto scritto dal Valerini per il Tintoretto (sebbene in quel caso la situazione descritta sia attinente alla commedia e non all'intermedio mitologico), l'ipotesi di un ritratto della diva realizzato dall'artista veneziano – per quanto non documentabile – appare

250 R. GUARDENTI, *Figure di attrici e comici misogini. Le attrici dell'Arte nell'arte*, in *Attori di carta. Motivi iconografici dall'antichità all'Ottocento*, a cura di R. GUARDENTI, Roma, Bulzoni, 2005, p. 117.

251 Ivi, p. 119.

252 R. VILLA, G. C. F. VILLA, *Tintoretto*, Cinisello Balsamo, Silvana, 2012, p. 193.

253 Il pittore avrebbe infatti realizzato il ritratto della celeberrima Veronica Franco. Ivi, p. 131. Sul rapporto fra il Tintoretto e le cortigiane si veda anche E. TAMBURINI, *Culture ermetiche e Commedia dell'Arte: tra Giulio Camillo e Flaminio Scala*, Ariccia, Aracne, 2016, pp. 101-108.

254 Sul tema si veda S. FERRONE, *Pose sceniche di una famiglia di attori*, in *Domenico Fetti 1588/89-1623*, catalogo della mostra (Mantova, 15 settembre-15 dicembre 1996), a cura di E. A. SAFARIK, Milano, Electa, 1996, pp. 51-58.

255 R. VILLA, G. C. F. VILLA, *Tintoretto*, cit., p. 135.

nient'affatto peregrina.

I.2

3

La diva e i Gonzaga: Federico da Gazzuolo.

Abbiamo più volte fatto cenno alla relazione fra Vincenza Armani e Federico da Gazzuolo. La *liason* è documentata da due lettere: la prima, scritta da Luigi Rogna il 1 luglio 1567, contiene solo un fuggevole riferimento al legame fra i due: «Hoggi si sono fatte due Comedie a concorrenza una nel luogo solito [...]; l'altra dal Purgio in casa del Lanzino per quella s[igno]ra Vincenza che ama il s[ignor] Federico da Gazuolo»²⁵⁶. La seconda, di Antonio Ceruto, inviata il 9 luglio dello stesso anno, riferisce un episodio particolarmente interessante: «hieri il s[igno]r Fed[er]ico da Gazzuolo vene a posta a Mantova per menar seco la comedianta Vincenza a solazzo ma la cativella dubitando de non vi lasciar in un ponto l'aquisto de molti mesi, fatto con il sudore, fingendo haver un certo sdegno con lui si ripparò bravamente, et lui a guisa della dona del corso, subito tornò indietro bravando, et biastemando, non essendogli restato altro che la lingua per potersi vendicare»²⁵⁷.

Il Gazzuolo, come abbiamo accennato, è esponente di un ramo cadetto dei Gonzaga. Potrebbe pertanto essere stato il tramite fra la compagnia di Vincenza e il duca, introducendo l'attrice alla corte mantovana. Di seguito cercheremo di tracciare un breve profilo storico²⁵⁸ di questo poco noto personaggio, che, dato il peculiare e conflittuale rapporto con la nostra attrice, non può essere ignorato.

Federico nasce nel settembre 1528 da Camilla Bentivoglio e Pirro Gonzaga di Gazzuolo. Nel 1529, morti entrambi i genitori, viene affidato alla tutela del cugino Luigi “Rodomonte” e, dopo la scomparsa di quest'ultimo, della nonna Antonia del Balzo – vedova di Gianfrancesco Gonzaga – e di Federico II, marchese di Mantova. Nello stesso anno, probabilmente anche grazie all'opera diplomatica di Antonia del Balzo, Luigi “Rodomonte” restituisce a Federico e al fratello maggiore Carlo le terre²⁵⁹ precedentemente confiscate da

256 Lettera di Luigi Rogna a ignoto della Corte di Mantova, Mantova, 1 luglio 1567, cit.

257 Lettera di Antonio Ceruto a ignoto della corte di Mantova, Mantova, 9 luglio 1567, cit.

258 Notizie sparse su Federico da Gazzuolo si trovano nella seguente bibliografia: D. BERGAMASCHI, *Storia di Gazzolo e suo marchesato*, Casalmaggiore, Tipografia Contini, 1883, pp. 67-92; L. ZOPPÈ, *Itinerari gonzagheschi*, presentazione di B. TABACCI e L. GUERZONI, Milano, Itinera, 1988, p. 161; *Gazzuolo, Belforte. Storia, arte, cultura*, a cura di C. TOGLIANI, Mantova, Sometti, 2007, pp. 46-50 e p. 63; R. TAMALIO, *I rami cadetti dei Gonzaga. Un profilo storico*, in *I Gonzaga delle nebbie: storia di una dinastia cadetta nelle terre tra Oglio e Po*, a cura di R. ROGGERI e L. VENTURA, Cinisello Balsamo, Silvana, 2008, pp. 39-51.

259 Gazzuolo, San Martino, Dosolo, Commessaggio e Pomponesco. Questi possedimenti erano stati affidati a Rodomonte per decreto imperiale nel 1523.

Carlo V a Pirro Gonzaga, accusato di fellonia per aver combattuto contro l'Imperatore a fianco dei francesi.

Federico, costretto dalla famiglia a non contrarre matrimonio per evitare l'ulteriore frammentazione dei feudi, sceglie di intraprendere la carriera militare ed entra nelle fila imperiali di fanteria, pur non raggiungendo la fama del fratello Carlo Gonzaga, valente condottiero. Dopo la morte di quest'ultimo, avvenuta nel 1555, si accorda con i sei nipoti per la definitiva spartizione delle terre di famiglia: a Federico spettano Gazzuolo e Dosolo, mentre agli eredi di Carlo vengono assegnati San Martino, Isola Dovarese, Commessaggio e Pomponesco.

Nel 1563 Vespasiano Gonzaga di Sabbioneta occupa Commessaggio: per dirimere la questione Federico e uno dei nipoti si recano a Vienna dall'Imperatore. Massimiliano II demanda la decisione a proposito di Commessaggio al duca di Parma, ma conferisce a Federico il titolo di Principe del Sacro Romano Impero e stabilisce l'elevazione della signoria di Gazzuolo a marchesato. Successivamente Ottavio Farnese avalla le pretese di Vespasiano. In base al patto di evizione stipulato in precedenza tra gli eredi di Carlo Gonzaga e Federico, spetterebbe a quest'ultimo risarcire i nipoti per la perdita di Commessaggio. Il marchese di Gazzuolo però rifiuta di pagare quanto dovuto, innescando una vera e propria battaglia legale contro i parenti.

La vertenza viene risolta solo attraverso un'azione militare da parte dei figli di Carlo, che si impossessano di Dosolo prima e di Gazzuolo poi. Ciononostante, Federico nel novembre 1569 fa testamento lasciando le terre occupate legittimamente dai nipoti al cugino Guglielmo, duca di Mantova. Avrà inizio così un nuovo contenzioso che si chiuderà anni dopo con la definitiva assegnazione di Gazzuolo e Dosolo ai Gonzaga di Mantova.

Nel frattempo Federico, contravvenendo ai divieti familiari, aveva sposato Lucrezia d'Incisa, da cui aveva avuto due figli, Carlo e Camilla. Gli eredi però non sopravvivono: Carlo muore nel luglio 1569 a nemmeno otto anni. Per questo il marchese designa suo erede universale il duca di Mantova, presso il quale trascorre gli ultimi anni, occupandosi di delicate missioni diplomatiche. Malato di gotta, morirà all'età di quarantuno anni il 12 febbraio 1570.

«Collerico, irascibile, impetuoso e amante dei bei cavalli e degli schioppi da ruota»²⁶⁰, il Gazzuolo è anche un raffinato uomo di cultura, appassionato di teatro e «probabilmente in relazione con Lodovico Dolce che gli dedicò l'opera *Le sei giornate di M. Sebastiano Erizzo*»²⁶¹. Il Dolce fa stampare il testo filosofico di Sebastiano Erizzo a Venezia, per i tipi di Giovanni Varisco, nel 1567. Nella dedica al marchese di Gazzuolo si legge:

260 *Gazzuolo, Belforte*, cit., p. 63.

261 *Ibidem*.

così io [...] procacciando d'indirizzar comunemente questa eccellentissima opera a personaggi nobilissimi, e da quali le si potesse accrescere ornamento, e raddoppiarse gloria e splendore, la mando fuori sotto il nome di V. S. Illustrissima. La quale sapendo, quanto la cognition delle lettere sia necessaria alla disciplina delle arme, abbracciando l'una e l'altra, n'ha fatto un composto tale; che, quanto sovrasta a molti altri Cavalieri e Principi di prodezza e di valor corporale, tanto gli si lascia dietro di prudenza e di tutte le virtù dell'animo. Percioché contenendosi in lei tutte quelle parti, che hanno posto in tanta ammiration del mondo i Lelii, gli Scipioni, e Cesari, et i Pompei, accompagna ogni sua lodatissima attione con zelo ardentissimo di religione, et con ornamento di magnanimità, di liberalità, e di magnificenza. La onde alla felicissima casa GONZAGA; c'ha havuto origine da Re e da Imperadori; e, che è, come fonte del valore e della nobiltà Italiana; Vostra Signoria Illustrissima aggiunge gloria et ornamento: e più ve ne aggiungerà col corso de gli anni. Di qui avviene, che non pure è degna di condurre eserciti di Principi, di Re, e d'Imperadori; ma di haver nelle sue mani il governo del mondo. Percioché, se è vera la sentenza di quel gran Filosofo; che, quali sono i Rettori delle città, tali sogliono essere i cittadini: tutte le genti universalmente prendendo esempio da lei, sarebbero adorne d'ogni lodevole disciplina²⁶².

«La cognition delle lettere», i rapporti con un intellettuale del calibro di Lodovico Dolce – non solo poligrafo, com'è noto, ma anche autore di dialoghi, commedie e tragedie -, l'appartenenza a una famiglia tradizionalmente dedita a legami di amicizia e collaborazione con letterati e artisti²⁶³ rendono particolarmente interessante il profilo di questo nobile dal carattere capriccioso e caparbio.

La sua relazione con Vincenza è documentata solo dalle due lettere più sopra citate, dalle quali si può evincere che il rapporto fra i due fosse iniziato prima del luglio 1567. I cronisti mantovani accennano infatti alla *liaison* come ad un fatto noto e consolidato. Difficile però ricostruire tempi e modi in cui l'Armani e il Gonzaga si sarebbero incontrati. Forse tramite conoscenze comuni, legate a un ambiente culturale – quello degli intellettuali gravitanti intorno alla corte mantovana - probabilmente frequentato da entrambi. Un'altra possibilità è che il marchese abbia notato la bella attrice durante uno spettacolo: è infatti documentata la sua presenza fra il pubblico che nell'agosto del 1562 assiste alle esibizioni di una giovane Barbara Flaminia²⁶⁴. In ogni caso, è possibile ipotizzare che sia stato proprio Federico – da sempre in ottimi rapporti con il duca Guglielmo – a introdurre la diva presso i Gonzaga. Nell'estate del 1567, però, la primadonna è all'apice del successo: come abbiamo ampiamente illustrato, si registrano numerose esibizioni della sua compagnia nella città gonzaghesca, in competizione con la *troupe* di Barbara Flaminia. Altro indizio, questo, che la relazione con il Gazzuolo era probabilmente già iniziata da tempo. Infatti nell'episodio riferito dal Ceruto, assistiamo a un vero e proprio *coup de théâtre* da parte dell'attrice, che preferisce allontanare l'amante «fingendo haver un certo sdegno con lui» piuttosto che rinunciare alle già

262 *Le sei giornate di M. Sebastiano Erizzo, mandate in luce da M. Lodovico Dolce*, Venezia, Giovanni Varisco e compagni, 1567, carte non numerate.

263 Il padre Pirro Gonzaga fu amico del pittore Francesco Mantegna, di Giovanni Muzzarelli e di Matteo Bandello; l'umanista Giovanni Bonavoglia fu suo segretario personale. Cfr. *Gazzuolo, Belforte*, cit., pp. 60-61.

264 Lettera di Baldassarre de' Preti al Cardinale Gonzaga, 6 agosto 1562, cit.

programmate e fruttuose recite mantovane.

Accettando la ricostruzione che abbiamo ipotizzato, è plausibile quindi che l'Armani, non ancora celebre, abbia conosciuto il Gazzuolo nei circoli intellettuali mantovani o in occasione di qualche spettacolo, intrattenendo con lui una relazione amorosa e servendosi per essere introdotta alla corte ducale. Con il crescere della fama della primadonna, la protezione del nobile si sarebbe rivelata sempre meno utile. La donna non avrebbe però interrotto la *liaison*: avrebbe invece continuato a gestirla abilmente, ora assecondando l'amante, ora respingendolo, mantenendo sempre come obiettivo principale quello di osservare gli impegni professionali.

Come abbiamo visto, l'atteggiamento di Vincenza, nella sua ambiguità, anticipa quello che verrà assunto successivamente da altri comici dell'Arte nei rapporti con i rispettivi aristocratici protettori. In questo caso il legame è reso più complesso dalle implicazioni sentimentali, ma la sostanza non cambia: l'attrice è divisa fra la necessità di dover compiacere il nobile e quella di non mancare importanti occasioni di guadagno. La dicotomia fra l'antico rapporto servo-padrone e le nuove logiche di mercato, che vedono i comici diventare una sorta di "imprenditori di se stessi" *ante litteram*, l'esigenza di ricevere un appoggio da parte di personaggi influenti, salvo poi doversene all'occorrenza svincolare, sono elementi che caratterizzeranno le condizioni lavorative delle prime generazioni di attori professionisti.

Il breve profilo biografico di Federico da Gazzuolo che abbiamo tentato di tracciare lascia intravedere un carattere particolarmente ostinato e portato al risentimento. Non stupisce quindi che alla teatrale "uscita di scena" della diva il nobile abbia reagito «bravando, et biastemando, non essendogli restato altro che la lingua per potersi vendicare». Ciò permette di immaginare una relazione particolarmente turbolenta e forse anche segnata dalla gelosia, ma non di avallare la congettura, formulata dal D'Ancona, che dietro l'avvelenamento della bella Vincenza possa esserci la mano del Gonzaga (in cerca di vendetta in seguito a qualche tradimento o a causa del legame sentimentale fra la primadonna e il giovane compagno di scena Adriano Valerini).

Siamo nel settembre 1569. Non sappiamo se la *liaison* fra il Gazzuolo e l'Armani – documentata, giova ricordarlo, solo con riferimento all'estate del 1567, ma iniziata probabilmente prima – sia ancora in corso. Il nobile ha da poco sepolto il figlioletto Carlo, deceduto nel luglio dello stesso anno; a novembre farà testamento. È malato di gotta e si spognerà di lì a pochi mesi, funestato dall'inimicizia con i nipoti. Non sembra credibile che in questa situazione il marchese abbia trovato il tempo e l'energia per ordire l'assassinio dell'amante (ammesso che esistesse ancora un legame fra i due).

Se la breve analisi del profilo di Federigo da Gazuolo non aiuta a far luce sulla misteriosa scomparsa della diva, essa si rivela però utile a completarne il quadro biografico, permettendo qualche approfondimento sui suoi rapporti con i Gonzaga e facendo emergere le sue capacità gestionali all'interno di un meccanismo di mecenatismo e "libero mercato" particolarmente delicato e complesso.

I.2

4

«*La Signora Vincentia comica*» e gli *Intronati di Siena*

L'*Oratione* di Adriano Valerini contiene qualche rilevante riferimento all'Accademia degli Intronati. Il comico-letterato attribuisce infatti agli autorevoli accademici senesi un giudizio estremamente positivo sulla capacità di Vincenza di recitare all'improvviso: «l'Accademia degli Intronati di Siena, in cui fiorisse il culto delle Scene, disse più volte che questa Donna riusciva meglio assai parlando improvviso che i più consumati Autori scrivendo pensatamente»²⁶⁵. Nell'appendice al libriccino, poi, troviamo due sonetti a firma degli stessi Intronati. Prima di addentrarci nell'esame dei rapporti fra l'Armani e questi ultimi, ci soffermeremo brevemente sulla presenza dei comici dell'Arte a Siena negli anni '60 del Cinquecento e sui loro eventuali legami con i celebri accademici.

«La città di Siena», scrive Marzia Pieri, - «con la sua storia politica e sociale, i suoi spazi urbani, i suoi luoghi teatrali, i suoi autori e il suo pubblico – appare fra '400 e '500 come un centro di produzione e di consumo teatrale peculiare, dove gli spettacoli recitativi e drammatici si rivolgono a un'udienza cittadina molto identificata, di cui esprimono vitali istanze politiche e culturali»²⁶⁶. Qui

La vita delle numerose accademie cinquecentesche (soprattutto i Rozzi e gli Intronati) produce specifiche forme letterarie, drammatiche e musicali che trovano nella pratica del gioco, nella conversazione delle veglie, nelle imprese araldiche e nelle rappresentazioni drammatiche le loro forme privilegiate [...]. Siena diventa così un grande vivaio di attori e di drammaturghi, che esportano ben presto fuori città [...] le loro ambite competenze. Qui nasce l'editoria teatrale moderna, qui s'inventano le forme della commedia d'intreccio, che aggiorna il modello comico e realistico plautino (di marca soprattutto fiorentina) in direzione patetica e romanzesca²⁶⁷.

In questa città dalla vita culturale così ricca e dalla spiccata propensione per le più varie attività teatrali, si attestano passaggi di compagnie di attori professionisti almeno dal 1561.

265 A. VALERINI, *Oratione d'Adriano Valerini Veronese*, cit., p. 35.

266 M. PIERI, *La memoria dello spettacolo come autobiografia collettiva: il caso della Siena rinascimentale*, in *Nascita della storiografia e organizzazione dei saperi*, atti del Convegno internazionale di studi, Torino 20-22 maggio 2009, a cura di E. MATTIODA, Firenze, Leo Olschki Editore, 2010, p. 259.

267 Ivi, pp. 260-261.

Nell'epistolario di Girolamo Bargagli, Laura Riccò ha rinvenuto una preziosa testimonianza: nel luglio del 1561 l'accademico Intronato detto il Materiale scrive all'amico Fausto Sozzini, esule in Francia, riferendo di una rappresentazione offerta da una *troupe* dell'Arte. Racconta il Bargagli: «habbiamo passate due hore del caldo con le comedie di Zani. Ci è venuta una compagnia molto buona, et oltre a due Bergamaschi et un Venitiano che piacciono assai, ci è un giovane che fa una donna tanto maravigliosamente ch'io non credo veder mai il più raro histrione»²⁶⁸. L'esibizione si svolge «in casa d'Annibal de' Vecchi a piazza Tolomei in una stanza molto capace»²⁶⁹.

Girolamo Bargagli narra l'episodio solo perché a metà della commedia il palco cede travolgendo «più di quaranta e tutti gentilhuomini». L'incidente fortunatamente non provoca vittime ma diversi feriti e molta confusione: questo, e non la commedia, è il fatto saliente da riferire all'amico. Da ciò si può evincere che i passaggi di comici dell'Arte in città fossero abituali, «dato il tono neutro usato per registrare la loro presenza»²⁷⁰. Dalla lettera si deduce inoltre che le esibizioni degli attori professionisti «dovevano piacere molto, dato il concorso di pubblico alle recite, alle quali assistevano volentieri nobili e accademici [...]. C'erano adulti ma anche bambini, segno che tali spettacoli erano ritenuti sostanzialmente innocui dal punto di vista morale»²⁷¹.

Un'altra interessante informazione che possiamo ricavare dalla missiva riguarda il luogo dove si svolge la recita: si tratta di una sala all'interno della casa di un privato, collocata nella centralissima piazza Tolomei. Indizio probabile che a questa altezza cronologica gli spettacoli dei comici dell'Arte a Siena si tenessero in stanze date in affitto (oppure offerte gratuitamente?) da privati cittadini. Difficile però ricostruire il sistema organizzativo che permetteva alle *troupes* viaggianti di esibirsi in città: non sono stati rinvenuti documenti circa richieste di autorizzazioni, lettere d'invito da parte di nobili né ricevute di pagamento ad attori o musicisti.

Certo è che le accademie senesi avevano i propri luoghi teatrali: «gli Intronati recitavano in Palazzo Pubblico e le feste accademiche, anche di notevole impegno spettacolare, come quelle dei Ferraiuoli, si svolgevano in signorili e solidi palazzi messi a disposizione dai nobili accademici proprietari»²⁷². Anche per questo - osserva Riccò - non esisteva rivalità fra accademici e attori di mestiere e questi ultimi godevano della stima degli Intronati, come si evince dalla missiva del Bargagli e dai componimenti dedicati all'Armani: «La non belligeranza

268 L. RICCÒ, *La «miniera accademica»*, cit., p. 151.

269 *Ibidem*.

270 *Ivi*, p. 153.

271 *Ivi*, pp. 152-153.

272 *Ivi*, pp. 154-155.

fra Intronati e attori dipende anche da questo appartenere a due mondi distinti, non in concorrenza fra loro»²⁷³. Infatti «per gli Intronati questi attori non sono affatto la causa di un'eventuale prostituzione del teatro [...], sono invece una delle molte compresenze teatrali del tempo che si affiancano, senza sottrarre spazio di manovra, a quella che fin dal 1530, come risulta dai documenti della Balia senese, era ufficialmente individuata come 'compagnia' culturale, versata in modo specifico nel settore teatrale»²⁷⁴.

Infine, è particolarmente interessante il riferimento al «giovane che fa una donna tanto meravigliosamente». Come abbiamo visto, la prima presenza di un'attrice all'interno di una compagnia dell'Arte è attestata nell'agosto del 1562, mentre la lettera del Materiale Intronato risale al luglio 1561. La non meglio identificata *troupe* che allietta l'estate senese è ancora una compagnia interamente al maschile, dove un giovanetto veste i panni dell'Innamorata (peraltro con grande credibilità, come osserva l'occhio esperto del Bargagli). Poco più di un anno dopo una giovane comica romana colpisce l'attenzione del pubblico mantovano con le sue doti recitative e soprattutto atletiche. I primi anni '60 del Cinquecento sono dunque un'epoca di transizione, in cui compagnie di soli uomini coesistono con formazioni che già cominciano ad esibire l'inedita attrattiva della presenza muliebre.

Un altro segnale della contiguità fra le compagnie dell'Arte e la città di Siena è la provenienza di quella «Lucrezia senese» che figura fra i firmatari del contratto stipulato a Roma il 10 ottobre 1564. Per Marzia Pieri la donna, «prima attrice italiana attestata in un contratto di compagnia», sarebbe «approdata al mestiere a Roma forse memore del vivaio di gentildonne recitanti e poetesse presente nella sua città»²⁷⁵. Infatti a Siena «sulle scene private le donne e le gentildonne avevano sempre recitato»²⁷⁶. In particolare, sono gli Intronati a sviluppare una tradizione filogina che ne permea tanto la produzione letteraria quanto le attività accademiche: «La centralità delle donne resterà una costante nella tradizione intronatica, sia come cifra pedagogica e comunicativa (che presiede, per esempio, a un'intensa attività di volgarizzamenti), sia come concreta pratica sociale e mondana, che vedrà le gentildonne partecipare attivamente alla vita accademica e persino, a metà '600, fondare un'accademia-sorella tutta al femminile, l'Accademia delle Assicurate, come costola di quella Intronatica»²⁷⁷. È dunque possibile che la misteriosa Lucrezia – di cui non sappiamo niente, a

273 Ivi, p. 155.

274 Ivi, p. 144. Sul rapporto tra gli Intronati e la Commedia dell'Arte si veda anche D. SERAGNOLI, *Il teatro a Siena nel Cinquecento. «Progetto» e «modello» drammaturgico nell'Accademia degli Intronati*, Roma, Bulzoni, 1980, pp. 181-197.

275 M. PIERI, *Siena e il DNA della commedia rinascimentale*, in «Il castello di Elsinore», anno XXI, n. 57, 2008, p. 17.

276 L. RICCÒ, *La «miniera» accademica*, cit., p. 155.

277 M. PIERI, *Introduzione a ACCADEMIA DEGLI INTRONATI, G'Ingannati*, a cura di M. PIERI, Corazzano, Titivillus, 2009, p. 19.

parte le notizie legate al famoso atto notarile - abbia portato con sé l'eredità teatrale e letteraria delle gentildonne senesi, o quanto meno di quel clima culturale così fervido che si respirava a Siena nel XVI secolo (sebbene Taviani, come abbiamo visto, ne ipotizzi la provenienza dal novero delle *meretrices honestae*).

Le uniche altre testimonianze circa la presenza della Commedia dell'Arte a Siena nel periodo di nostro interesse sono di natura letteraria e sono costituite appunto dagli scritti dedicati a Vincenza Armani. Nei decenni successivi, soprattutto nel Seicento inoltrato, i passaggi di *troupes* professionistiche in città saranno abbondantemente documentati; le poche fonti relative agli anni '60 del '500, però, lasciano intravedere un sistema in cui gli attori di mestiere convivono pacificamente con le accademie, in un mutuo scambio particolarmente fruttuoso (soprattutto fra comici dell'Arte e Intronati). Ne sarebbe prova, secondo Pieri, la ricezione, da parte delle compagnie viaggianti, di alcuni elementi drammaturgici tipici della commedia senese. Scrive la studiosa a proposito degli *Ingannati*: «ma soprattutto se ne impadroniranno i comici dell'Arte, attratti dallo spessore tragicomico della vicenda e da questa confezione peculiarmente 'tecnica' [...], in un'affollata serie di canovacci all'improvviso affidati alle maschere (ben diciotto dei cinquanta scenari di Flaminio Scala, ad esempio, sono strutturati sul tema della fanciulla travestita da uomo per amore)»²⁷⁸. Anche gli Intronati si servirono di temi e contenuti tipici della Commedia dell'Arte, in un contesto in cui «l'elemento accademico può liberamente fruire di quello professionistico e, se vuole, ridurlo a gioco di società [...], che è proprio quanto fa il Bargagli nel *Dialogo de' giuochi*»²⁷⁹.

È in questo ambiente così ricco di fermenti teatrali e così aperto ai contributi culturali apportati dalla componente femminile della società che va collocato il rapporto fra l'Armani e l'accademia degli Intronati. Ne troviamo una prima traccia, come già anticipato, nel testo dell'*Oratione*. Il Valerini usa il prestigioso nome dell'accademia per esaltare le doti di recitazione all'improvviso della diva. Che si tratti di un artificio retorico arbitrariamente messo in campo dall'autore o che l'affermazione contenga un fondo di verità (Vincenza si sarebbe quindi esibita in una *performance* di improvvisazione di fronte agli Intronati?), l'ammirazione nutrita dal gruppo senese nei confronti dell'attrice emerge anche da altri elementi.

In primo luogo, i due già menzionati sonetti pubblicati in coda all'*Oratione*. Riccò ha dimostrato che il primo di essi (*Costei che Citherea somiglia tanto*) «altro non è che una diversa redazione del sonetto conservato fra le *Rime* del Materiale»²⁸⁰. Dunque almeno il primo dei due componimenti, stampati sotto la firma collettiva degli Intronati, è da attribuire a Girolamo

278 Ivi, p. 29.

279 L. RICCÒ, *La «miniera» accademica*, cit., p. 155.

280 Ivi, p. 149.

Bargagli, nel 1570 non ancora celebre. L'autore è rimasto volutamente anonimo o si tratta di una scelta editoriale del Valerini? Il comico-letterato «ha ricevuto i due sonetti sotto un comune nome accademico, o, ben conoscendo gli usi intronatici, li ha utilizzati provvedendo magari a 'collettivizzare' di persona due distinti e personali omaggi senesi un po' troppo anonimi compendiandoli in una *vox* mitica [...] per dare maggior risalto alle lodi di Vincenza?»²⁸¹.

Comunque sia di ciò, è certamente il primo dei due componimenti a fornire indicazioni sulle possibilità espressive della comica, enumerandone le esibizioni nelle vesti di diverse divinità e lodandone l'efficacia nei ruoli *en travesti*. Il secondo (*Dolce Angelico Riso, onde costei*) offre, più convenzionalmente, una stereotipata descrizione della divina bellezza dell'attrice, che «accender può d'inestringuibil foco / gli huomin gelati, e i più superbi Dei»²⁸².

In secondo luogo, un altro importante elemento che attesta il legame fra l'Armani e gli Intronati è il *Prologo per la Signora Vincenzia comica, recitato da lei in habito di maschio*, di cui abbiamo già ampiamente trattato²⁸³. Girolamo Bargagli, autore di questo e dello stilisticamente affine *Prologo della Bugia*, è ancora una volta l'anello di congiunzione fra la celebre accademia e la diva. Come osserva Riccò: «a questo punto la mano del Bargagli comincia a essere un po' troppo presente e bisogna stare attenti a non confondere gli Intronati con il singolo accademico»²⁸⁴. Del resto, anche il già ricordato *Dialogo de' giuochi*, «testimonianza principe adottata modernamente a prova della contiguità fra Intronati e attori professionisti», è – com'è noto – opera del Materiale.

Ciò lascia supporre un rapporto privilegiato fra il Bargagli e l'Armani. I due potrebbero essersi incontrati a Siena o anche a Firenze, «dove l'attrice recitò e dove il Materiale fu presente in vari tempi e per vario tempo»²⁸⁵, instaurando poi un legame che va ben al di là del semplice omaggio encomiastico offerto dal letterato all'attrice. L'autore scrive per la primadonna almeno un prologo – rimasto manoscritto e mai dato alle stampe – destinato all'esecuzione in scena. È possibile che quel testo non sia l'unico (anche se non ne sono pervenuti altri) e che la collaborazione professionale fra Vincenza e l'accademico sia stata più articolata e continua di quanto le poche tracce rimaste lasciano supporre.

Molto plausibile e ben documentata l'interpretazione offerta da Laura Riccò a proposito dei legami fra Intronati, attori e attrici, anche sulla scorta di una più tarda lettera di dedica di un anonimo esponente della corte dei Ferraiuoli a una non meglio identificata

281 Ivi, pp. 149-150.

282 A. VALERINI, *Oratione*, [1570], cit., c. 17v.

283 Vedi *supra*, pp. 43-45.

284 L. RICCÒ, *La «miniera» accademica*, cit., p. 149.

285 Ivi, pp. 146-147.

«Vittoria, in commedia Lucilla»²⁸⁶:

la chiave ludica apre molte delle porte che ci separano dalla netta comprensione del rapporto fra gli accademici e gli attori professionisti, e soprattutto ci indica che tale rapporto consisteva in una sorta di pacifico parallelismo tra i diversi palcoscenici reali e mentali compresenti nella cultura senese: da un lato i letterati discettevano sulla teoria teatrale e sui modi di produzione del proprio teatro, dall'altro dedicavano le proprie opere alle professioniste con esplicita malizia e applaudivano le attrici e le loro esibizioni anche eroticamente connotate, come quelle della grande Vincenza²⁸⁷.

E ancora:

Bargagli e i suoi sodali, assistendo e cooperando attraverso i Prologhi a simili performances, evocavano e si trovavano di fronte Lelia e Virginia²⁸⁸ in carne ed ossa. Il modello teatrale senese, celebre per le sue fanciulle trasformate in personaggi d'azione grazie al travestimento maschile, poteva vedere nell'Armani e nelle altre comiche d'eccellenza non tanto le maestre di una diversa drammaturgia, quanto l'inveramento epifanico della tradizionale drammaturgia accademica, che per lo spazio di «due hore» cessava di essere finzione e diventava realtà²⁸⁹.

Ma forse c'è di più. Forse l'Armani non è la semplice “incarnazione” di figure femminili protagoniste delle commedie intronatiche, tradizionalmente interpretate da giovanetti *en travesti* nelle recite pubbliche. Abbiamo già evidenziato come nel *Prologo per la Signora Vincenzia comica* il Bargagli sfrutti abilmente il fascino muliebre dell'attrice e probabilmente anche le sue doti sceniche: l'autore, nel comporre questo pezzo di bravura, avrà senz'altro tenuto presenti gli ideali e gli elementi stilistici tipici dell'accademia²⁹⁰, ma anche la concreta presenza della primadonna, la sua fisicità, le sue possibilità espressive. Dunque, accettando l'ipotesi che la collaborazione fra l'Armani e gli Intronati possa aver dato altri frutti, oltre a questa unica superstite testimonianza, non è improbabile immaginare che la diva abbia in qualche modo condizionato la produzione teatrale a lei destinata.

Abbiamo già esaminato la questione delle opere letterarie attribuite alla primadonna ed abbiamo fatto cenno a una sua possibile collaborazione con Leone de' Sommi (che in uno dei suoi componimenti dichiara di vederla spesso «carte vergar, con le man bianche, e belle»²⁹¹), oltreché con lo stesso Valerini. Difficile verificare se la famosa attrice fosse realmente – come vogliono le fonti letterarie – una valente poetessa. Difficile stabilire se le sue collaborazioni con letterati e uomini di teatro potessero essere caratterizzate da un comune lavoro di elaborazione drammaturgica. Ma, quale che fosse la natura di tali rapporti artistici, essi

286 Per questa lettera cfr. *ivi*, pp. 158-160 e pp. 196-198.

287 *Ivi*, p. 160.

288 Rispettivamente protagoniste degli *Ingannati* (edizione *princeps* 1534) e dell'*Hortensio* (data alle stampe nel 1571, ma rappresentata nel 1560), commedie pubblicate entrambe, com'è noto, sotto la firma collettiva degli accademici Intronati e parte integrante del patrimonio culturale del gruppo.

289 L. RICCÒ, *La miniera accademica*, cit., p. 162.

290 In effetti il brano è pieno di doppi sensi a sfondo sessuale, analogamente a quanto possiamo leggere nel celebre Prologo degli *Ingannati*, dove però la situazione è ribaltata: infatti il personaggio-prologo in questo caso è un uomo che si rivolge alle spettatrici in rappresentanza di tutta la collettività accademica.

291 L. DE' SOMMI, *Quattro dialoghi*, cit., p. 92.

denotano un impegno, da parte dell'Armani, ben più attivo della mera esecuzione. Fra queste collaborazioni è da annoverare anche il rapporto con Girolamo Bargagli e, per suo tramite, con gli accademici Intronati. A Siena Commedia dell'Arte e accademia rappresentano due mondi distinti e paralleli, ma caratterizzati anche da reciproci scambi. Proprio l'attrice sembra il punto di tangenza fra ambienti culturali apparentemente così lontani.

I.3

Barbara Flaminia

I.3

1.

Vicende biografiche

Come accennato più sopra, il primo documento che menziona Barbara Flaminia coincide con il più datato documento finora rinvenuto dove si faccia cenno a una comica dell'Arte. Si tratta della già ricordata lettera di Baldassarre de' Preti al Cardinale Gonzaga del 6 agosto 1562. La missiva dipinge un quadro piuttosto desolante del mantovano: malattia, siccità, rincaro dei prezzi e povertà sono problemi diffusi, cui la popolazione cerca di far fronte organizzando processioni ed iniziative a carattere religioso, mentre il duca e la nobiltà passano il tempo fra banchetti, intrattenimenti e acquisti dispendiosi (come nota il de' Preti con una punta di biasimo: «si dice che sua ecc[ellen]tia ha compro a Venetia de belli dropi: li poveri voria altro che drapi»²⁹²). Fra i divertimenti destinati a dilettere l'aristocrazia e a distrarre il popolo non mancano quelli teatrali:

Il signor Vespasiano da Bozollo el signor Federico di Gazolo è stati tre giorni in Mantua. Sono statti alle comedie haveva certi comedianti quali ha una giovina che ha innamorato molti. Certo recita bene in comedia e fa bene le moresche ma benissimo le forze d'Ercole. È romana ha una lingua bonissima non i detti belli ma nel dir è graziata²⁹³.

Non è chiaro se la compagnia si esibisca in una “stanza” cui si accede tramite biglietto o, piuttosto, nel contesto di spettacoli offerti dal duca alla propria corte, come lascerebbe supporre la presenza di Vespasiano Gonzaga di Sabbioneta e di Federico da Gazzuolo. I due gentiluomini sono però particolarmente vicini al mondo dei comici dell'Arte, circostanza che potrebbe averli indotti a mescolarsi al composito pubblico delle *performances* a pagamento. Il

292 Lettera di Baldassarre de' Preti al Cardinale Gonzaga, Mantova, 6 agosto 1562, cit. Adottiamo qui la trascrizione proposta in F. SIMONCINI, *Innamorate dell'Arte*, cit., pp. 108-109, che differisce in parte da quella di D'Ancona (cfr. A. D'ANCONA, *Origini del teatro italiano*, cit., vol. II, p. 448). Lo studioso infatti legge «non è delle belle», laddove Simoncini trascrive «non i detti belli».

293 *Ibidem*.

primo farà costituire, nel 1590, una *troupe* di attori professionisti – denominati Confidenti, in omaggio alla più celebre formazione guidata da Vittoria Piùssimi e Giovanni Pellesini –, destinati ad esibirsi nel teatrino progettato dallo Scamozzi: tra loro verrà reclutato anche un giovane attore che diventerà famoso, Pier Maria Cecchini²⁹⁴. Il secondo, come già ampiamente illustrato, diverrà amante di Vincenza Armani: proprio in questo documento risalente ai primi anni '60 del XVI secolo troviamo la prima traccia dell'interesse nutrito dal Gazzuolo per il teatro dei comici di professione. L'abbondanza e la varietà delle *performances* menzionate nel documento («comedie», «moresche», «forze d'Ercole») lascia ipotizzare la presenza di una serie di intrattenimenti in città, alcuni, come gli spettacoli teatrali e le danze, probabilmente allestiti all'interno di «stanze» a pagamento, altri, come le «forze d'Ercole» (su cui torneremo poco più avanti), destinati a un contesto popolare e di piazza.

La giovane attrice romana che «ha innamorato molti» (indizio non solo del fascino esercitato sul pubblico dal recente approdo delle donne alla scena, ma anche del carisma esibito dall'ancora acerba ma promettente interprete) è identificabile con Barbara Flaminia, in base alle ipotesi avanzate da Luzio e D'Ancona²⁹⁵, poi riprese più recentemente da Francesca Simoncini. Come osserva la studiosa:

semberebbe che le più solide e apprezzabili competenze dell'attrice non siano da ricercare nella capacità, di matrice 'alta', di recitare con buona e ornata dizione. [...] Al contrario le sue più notevoli e lodate abilità si esprimono in *performances* di tipo ginnico: le «forze d'Ercole». Si tratta di una sorta di gioco praticato specialmente in area veneta che richiedeva particolari doti atletiche. Di norma era eseguito all'aperto, sull'acqua o sulla terraferma, sopra piattaforme instabili, in occasione di feste e ricorrenze popolari. Lo spettacolo prevedeva la costruzione di alte piramidi umane sulla cui cima un acrobata dava sfoggio di capriole, salti mortali ed altre complesse evoluzioni fisiche. Una tale esibizione di forza, agilità ed equilibrio pone l'esordiente Barbara Flaminia in rapporto di stretta contiguità con il multiforme, magmatico universo degli spettacoli di piazza e la allontana da quello, raffinato e curiale, di cui sarebbero state portatrici le *meretrices honestae*²⁹⁶.

Sebbene non manchino, almeno *in nuce*, capacità che potrebbero condurre la giovane comica ad elevare la propria arte scenica (come testimoniano i riferimenti alla «linga bonissima» e alla grazia «nel dir»), «nel personale repertorio dell'attrice queste caratteristiche possono ancora coesistere con altre meno nobili forme spettacolari, quelle che probabilmente fino ad allora avevano contraddistinto la sua vita di improvvisata e sconosciuta artista di strada»²⁹⁷.

Dopo un vuoto di quattro anni, le successive notizie sull'attrice risalgono al 1566.

294 S. MAZZONI, «Col solito stipendio di sua Altezza». *Appunti sui Gonzaga e la Commedia dell'Arte*, in «Commedia dell'Arte. Annuario internazionale», III, 2010, pp. 5-8. Notizie biografiche su Vespasiano Gonzaga si possono leggere in N. AVANZINI, *Gonzaga, Vespasiano*, in *Dizionario Biografico Italiano* diretto da Raffaele Romanelli, Treccani, LVII vol., 2001, 77 voll. La voce è consultabile alla pagina web [http://www.treccani.it/enciclopedia/vespasiano-gonzaga_\(Dizionario-Biografico\)/](http://www.treccani.it/enciclopedia/vespasiano-gonzaga_(Dizionario-Biografico)/).

295 Vedi *supra*.

296 F. SIMONCINI, *Innamorate dell'arte*, cit., p. 109.

297 Ivi, p. 110.

Secondo una convincente ricostruzione di Enrico Mattioda, basata su una lettura filologica di alcuni sonetti di Giorgio Vasari, Barbara Flaminia potrebbe aver partecipato come cantante agli intermedi della commedia *Il Granchio* di Leonardo Salviati, rappresentata a Firenze presso la Sala del Papa in Santa Maria Novella il 9 febbraio 1566²⁹⁸. Su questo episodio torneremo più approfonditamente nelle pagine dedicate a repertorio e stile di recitazione della comica.

Sicuramente attestata è invece la presenza della primadonna a Mantova nell'estate dello stesso anno: testimonianze documentarie risalenti al luglio del 1566 ne mettono in evidenza le attitudini “battagliere”, dimostrando ancora una volta la contiguità dell'attrice romana con il pericoloso mondo della strada e offrendo un altro probabile indizio circa le sue origini 'basse' e popolari. Scrive Antonio Ceruto il 24 luglio:

questa mattina [...] 22 hore nel accompagnar alla sepoltura mio [...] si attaccò una delle maggiori questioni che mai mi habbia veduto, per il numero grandissimo delle armi snudato, la quale era fra gli Comedianti et quelli del signor Cesar Illustrissimo et la ~~Hortensia~~ Flaminia fece con gli sassi cose stupende, al pari d'una Marfisa, et se lei non era senza dubio ve ne rimanevano morti [...] loro. Però la cosa passò meglio che non si credeva et con poco sangue doe altre questioni si fecero²⁹⁹.

Come nota Simoncini: «La cronaca [...] non restituisce [...] l'immagine di una protagonista della scena bensì quella di un'abile stratega della guerriglia di strada»³⁰⁰, impegnata a sedare, con l'uso efficace della forza, una rissa fra i suoi compagni d'Arte e i servi di Cesare Gonzaga. Dalla missiva apprendiamo inoltre il nome d'arte della comica, qui menzionato per la prima volta: Ceruto infatti, in una prima stesura della lettera, scrive «Hortensia». Il nome viene poi cancellato (restando però visibile) e sostituito con «Flaminia». Questo particolare, apparentemente trascurabile, è indice di come, a questa altezza cronologica, la comica sia già identificata con il personaggio evidentemente da lei più spesso portato in scena, quello dell'Innamorata Ortensia. Sebbene dimostri in questa circostanza quanto il mondo della strada le sia ancora familiare, l'attrice viene ormai identificata con il ruolo aulico e nobile di Amorosa. Probabile indizio, questo, che lo sviluppo di quelle capacità sceniche ancora latenti nelle esibizioni di quattro anni prima sta ormai giungendo a compimento.

In quello stesso 24 luglio Bernardo Tasso³⁰¹ scrive al castellano di Mantova testimoniando un altro vivace episodio avvenuto il giorno prima e fornendo ulteriori preziose

298 E. MATTIODA, *Giorgio Vasari, l'attrice Flaminia romana e Leone de' Sommi*, in *La letteratura degli italiani 4. I letterati e la scena*, Atti del XVI Congresso Nazionale Adi, Sassari-Alghero, 19-22 settembre 2012, a cura di G. BALDASSARRI, V. DI IASIO, P. PECCI, E. PIETROBON E F. TOMASI, Roma, Adi editore, 2014, pp. 1-10.

299 Lettera di Antonio Ceruto a ignoto della Corte di Mantova, Mantova, 24 luglio 1566, ASM, *Archivio Gonzaga*, b. 2575, cc. n.n. Il documento è conservato in copia presso l'Archivio Herla.

300 F. SIMONCINI, *Innamorate dell'arte*, cit., p. 110.

301 Il famoso letterato, padre del celeberrimo Torquato, scrive qui in qualità di segretario criminale del duca, limitandosi a testimoniare l'episodio che vede protagonista la nostra attrice. Tra i due esiste però un rapporto di amicizia e di probabile collaborazione, come documentato dagli studi di Francesca Simoncini. Su questo aspetto torneremo più avanti.

informazioni:

Hieri fu veramente giorno martiale, poiché i Comedianti anchora fecero cusioni, et perché il Napoletano disse a Zane ch'era un becco, la Flaminia sua moglie per levarsi l'ingiuria da dosso, gli diede una sassata, la causa della rissa fu, che il Napolitano non si trovò al tempo che si cominciò la comedia, [...] comparve ben nel terz'atto, ma al partir de' denari non gli volevano dar la sua parte; egli tolse la cassetta a colui che l'haveva in mano et si tirò parecchie coltellate col Zane, il Signor Ferante Bagno tolse le cassette co' denari, le quali ho anchor qui in camera et questa mattina faranno la pace³⁰².

Dunque tra il 23 e il 24 luglio del 1566 Barbara Flaminia si rende protagonista di due diversi episodi che la vedono impegnata in ardimentose sassaiole. Se negli eventi narrati dal Ceruto l'attrice agisce allo scopo di porre fine ad una vera e propria guerriglia urbana, nella cronaca del Tasso è lei la prima a “venire alle mani”. In questo caso le ragioni della rissa sono per noi più interessanti perché legate più strettamente all'ambiente teatrale: la comica non esita a colpire un compagno di scena (il non meglio identificato Napoletano) sia per difendere energicamente il proprio onore messo in dubbio dalle parole di quest'ultimo, sia per risolvere alquanto sbrigativamente alcuni problemi provocati in compagnia da quello stesso attore. Il Napoletano infatti si presenta in ritardo sulla scena, ma poi pretende di ricevere ugualmente il proprio compenso: presto si passa dalle sassate alle coltellate, finché la lite non viene sedata dall'intervento istituzionale.

Ciò che più interessa notare, però, è che da questo documento Barbara Flaminia risulta già moglie e compagna d'Arte del ferrarese Alberto Naselli³⁰³ (lo «Zane» citato nella missiva):

Si tratta infatti della prima notizia reperita del famoso Zan Ganassa le cui tracce rinvenute dagli storici dello spettacolo non si erano finora spinte anteriormente al 29 gennaio 1568 e che noi adesso, grazie alla preziosa testimonianza di Bernardo Tasso, possiamo anticipare di un anno e mezzo circa. Il documento permette inoltre di stabilire che, nell'estate del 1566, Alberto Naselli e Barbara Flaminia non solo erano già sposati, ma recitavano regolarmente e stabilmente insieme, in una compagnia guidata proprio da Zan Ganassa³⁰⁴.

Circa un anno più tardi troviamo la primadonna romana e la sua compagnia di nuovo a Mantova. La prima notizia in proposito è fornita da un cortigiano identificabile con Luigi Rogna, che il 29 giugno 1567 scrive: «Fu fatta domenica passata una bella Comedia della compagnia della Flaminia nel Palazzo della Ragione, dove furono a vederla molti

302 Lettera di Bernardo Tasso al castellano di Mantova, 24 luglio 1566, ASM, *Autografi*, cc. 311-311 bis. Cito dal saggio di Francesca Simoncini, *Barbara Flaminia attrice e cantante tra piazza, corte e accademia. Ipotesi di collaborazione con Giorgio Vasari e Bernardo e Torquato Tasso*, in *Maestranze, artisti e apparatori per la scena dei Gonzaga (1480-1630)*, Atti del convegno internazionale di studi (Mantova, 26-28 febbraio 2015), a cura di S. BRUNETTI, Bari, Edizioni di Pagina, 2016, p. 308. Nel saggio si fa riferimento a una seconda lettera, datata 26 luglio 1566, che riferisce lo stesso episodio ma «non aggiunge particolari significativi sulla vicenda».

303 Per alcune sintetiche note biografiche e per la bibliografia di base su Alberto Naselli (Ferrara, 1543 - ?, ante 1585), in arte Zan Ganassa, si veda S. FERRONE, *La Commedia dell'Arte*, cit., pp. 300-302. Poiché le notizie a proposito del celebre Zanni ferrarese si intrecciano inevitabilmente con quelle relative alla biografia di Barbara Flaminia, nelle prossime pagine tratteremo diffusamente anche del percorso personale e artistico di questo importante comico.

304 F. SIMONCINI, *Barbara Flaminia attrice e cantante*, cit., pp. 308-309.

Gentil'huomini et gentildonne, Giudici, Dottori, Procuratori et di omni genere»³⁰⁵. Difficile stabilire da quanto tempo la *troupe* fosse giunta in città: la presenza dei comici tuttavia non è annunciata come una novità, probabile indizio che il loro arrivo nel mantovano dovesse essere avvenuto qualche tempo prima. Il dignitario ducale sottolinea soprattutto il grande afflusso di pubblico, particolarmente composito: oltre alla nobiltà, spicca la presenza di numerosi pubblici funzionari.

Siamo nell'estate del 1567, di cui già abbiamo trattato più sopra, nelle pagine dedicate a Vincenza Armani: la peste (cui fa cenno anche la missiva testè menzionata³⁰⁶) e l'Inquisizione, lungi dall'allontanare la popolazione dai luoghi di svago, incrementano il bisogno di distrazioni. Così gli spettacoli offerti dalle compagnie viaggianti diventano non solo occasione di divertimento, ma assumono anche un valore catartico. È in questo contesto che si sviluppa la competizione fra le due primedonne rivali e le rispettive *troupes*. Poiché abbiamo già affrontato la questione nel paragrafo precedente, ci limiteremo di seguito a ripercorrere le cronache già analizzate, mettendo l'accento, stavolta, sulle *performances* eseguite da Barbara Flaminia.

Come abbiamo visto più sopra, la prima notizia circa la rivalità fra le due dive risale al 1 luglio 1567:

Hoggi si sono fatte due Comedie a concorrenza una nel luogo solito per la signora Flamminia, et Pantalone, che si sono accompagnati con la signora Angela, quella che salta così bene; l'altra dal Purgò in casa del Lanzino per quella signora Vincenza che ama il signor Federigo da Gazuolo. L'un et l'altra compagnia ha havuto audienza grande, et concorso di persone, ma la Flamminia più nobiltà, et ha fatto la Tragedia di Didone mutata in Tragicomedia, che è riuscita assai bene³⁰⁷.

Barbara Flaminia, insieme ai suoi compagni – tra cui emergono Pantalone e la «signora Angela» - si esibisce nel «luogo solito» (probabilmente il Palazzo della Ragione, menzionato nella lettera precedente). Nonostante il grande concorso di pubblico che accorre numeroso per assistere all'una e all'altra messa in scena, lo spettacolo allestito dalla compagnia dell'attrice romana sembra quello più riuscito. Non solo perché la presenza di «più nobiltà» fra gli spettatori garantisce alla primadonna un maggior prestigio, ma soprattutto perché la rivisitazione da lei proposta del mito di Didone, stando alle parole del Rogna, «è riuscita assai bene»³⁰⁸.

Abbiamo già avanzato qualche ipotesi sull'identità dei due compagni d'Arte della comica romana, evidenziando come particolarmente interessante la figura della misteriosa

305 Lettera di [Luigi Rogna] a ignoto della Corte di Mantova, [Mantova], 29 giugno 1567, ASM, *Archivio Gonzaga*, b. 2577, c. 155. Il documento è conservato in copia presso l'Archivio Herla.

306 «Cominciano a passar bene le cose di Desenzano per conto della peste et perciò Sua Altezza a richiesta del provveditore (?) di Salò si è contentata di liberar la Riviera eccetto Desenzano, la quale prima era stata bandita tutta dal comercio di questa Città», *ibidem*.

307 Lettera di Luigi Rogna a ignoto della Corte di Mantova, Mantova, 1 luglio 1567, cit.

308 Mentre «Gli altri per quel che si dice sono riusciti assai goffi», *ibidem*.

Angela. La donna pare essersi unita occasionalmente alla compagnia e mostra qualità atletiche che ricordano gli esordi di Barbara Flaminia: sembra quasi che quest'ultima, ormai specializzata in un repertorio più nobile, «abbia volutamente abbandonato quelle *performances* di destrezza acrobatica che un tempo l'avevano fatta apprezzare per cederle a un'altra attrice della *troupe*»³⁰⁹.

Particolarmente significativa è la circostanza che la compagnia porti in scena «la Tragedia di Didone mutata in Tragicomedia»: siamo dunque in presenza di un'elaborazione drammaturgica piuttosto complessa. Non solo il famoso episodio dell'Eneide viene adattato per una rappresentazione teatrale, ma ne viene anche alterato il tono dominante per dare vita a una sorta di ibrido – la tragicommedia, appunto –, che consenta ai comici di mostrare le loro eclettiche capacità. È facile intuire che l'adattamento così ottenuto sia stato predisposto a principale beneficio della primadonna: il talento poliedrico della pioniera, capace di spaziare dal lamento patetico ai toni burleschi, trova nella tragicommedia un fertile terreno dove esprimersi. Su queste considerazioni torneremo, confrontandole con ulteriori elementi, nelle pagine dedicate al repertorio e allo stile dell'attrice.

Il notevole lavoro drammaturgico che sottende all'operazione lascia intuire la possibilità di una collaborazione fra la primadonna e qualche letterato legato all'ambiente della corte mantovana.

Tornando alla cronaca dell'estate del 1567, un'altra lettera del Rogna, datata 6 luglio, ci informa nel dettaglio degli sviluppi dell'accesa competizione fra le due *troupe*s. Dopo aver fatto riferimento alla quantità e varietà del pubblico pagante che accorre alle esibizioni, il notevole si sofferma nel descrivere gli spettacoli allestiti dalle compagnie rivali. Queste si fronteggiano in primo luogo sul terreno della tragedia; ecco quanto riferisce il segretario ducale a proposito della *performance* di Barbara Flaminia:

Non hieri l'altro la Flamminia era comendata per certi lamenti che fece in una Tragedia che recitorno dalla sua banda, cavata da quella novella dell'Ariosto, che tratta di quel Marganorre, al *figliolo* sposo del quale, la sposa ch'era la Flamminia sopra il corpo del p[ri]mo sposo poco dianzi amazzato in scena per vendetta diede a ber il veleno, dopo haverne bevuto anch'ella, onde l'un et l'altro morì sopra quel corpo, et il *Padre* che perciò voleva uccider tutte le donne, fu dalle donne lapidato, et morto [...]»³¹⁰.

In seguito le due formazioni si cimentano con il genere pastorale:

Hieri poi a concorrenza pure l'un et l'altra parte recitò una Pastorale [...]. La Flamminia poi, oltre l'haver apparato benissimo quel luogo de corammi dorati et haver trovati habiti bellissimi da Ninfa et fatto venir a Mantova quelle Selve, Monti, Prati, Fiumi, et Fonti d'Arcadia, per intermedii della favola introdusse Satiri, et poi certi Maghi, et fece alcune Moresche, a tal che altro hora non si fa', né d'altro si parla, che di costoro»³¹¹.

309 F. SIMONCINI, *Innamorate dell'arte*, cit, p. 111.

310 Lettera di Luigi Rogna a ignoto della Corte di Mantova, Mantova, 6 luglio 1567, cit.

311 *Ibidem*.

Questa testimonianza offre un altro saggio dell'eclittismo della primadonna romana (oltre a confermare l'effettiva ampiezza del repertorio della sua compagnia). Nella tragedia l'attrice emerge come efficace interprete di lamenti, alternando la nota patetica del pianto sopra il corpo del consorte al furore vendicativo che conduce al tragico finale. Anche in questo caso colpisce la complessità dell'adattamento per la scena del canto XXXVII dell'*Orlando furioso*.

Nella pastorale, invece, non emerge tanto l'impegno drammaturgico (niente sappiamo a proposito del soggetto), quanto l'estrema ricchezza dell'apparato scenotecnico e degli splendidi costumi. La circostanza che Flaminia abbia «fatto venir a Mantova quelle Selve, Monti, Prati, Fiumi, et Fonti d'Arcadia» lascia ipotizzare la predisposizione di una scenografia particolarmente complessa. Il cronista fa poi un breve cenno agli intermedii della pastorale, che prevedono la presenza di personaggi bucolici (i «Satiri») e di figure legate all'immaginario dei poemi cavallereschi («certi maghi»), oltre all'esecuzione di danze («alcune Moresche»). Siamo dunque in presenza di uno spettacolo particolarmente ricco e impegnativo, appartenente a un genere solitamente rappresentato a corte ad opera di attori dilettanti, con grande dispendio di risorse ed il coinvolgimento di architetti, tecnici ed apparatori in grado di predisporre i più sorprendenti ed efficaci ingegni. Barbara Flaminia e i suoi compagni trasferiscono questo genere 'alto' nelle stanze del teatro a pagamento (come probabilmente anche Vincenza Armani nei suoi intermedii a tema mitologico, di cui riferisce questa stessa missiva del Rogna).

Una testimonianza di poco successiva, la lettera di Antonio Ceruto datata 9 luglio, non menziona direttamente la compagnia di Flaminia, ma fa riferimento ad uno spettacolo verosimilmente interpretato dall'attrice romana e dai suoi: «Io ho lasciato una dolcissima compagnia che mi voleva condurre alla comedia intitolata la *spada danata* per venire in castello a scriver quattro paroline a Vostra Signoria»³¹². La *Spada dannata* è, molto probabilmente, una diversa denominazione di un canovaccio, intitolato la *Spada mortal*³¹³, presente nello *Zibaldone* di Stefanello Bottarga e Zan Ganassa. La raccolta di scenari ed altri materiali grezzi, reperita da María Del Valle Ojeda Calvo, è una fonte fondamentale per ricostruire il repertorio della *troupe* guidata da Alberto Naselli e, di conseguenza, anche di Barbara Flaminia. Anche se lo *Zibaldone* fu probabilmente assemblato nel periodo spagnolo della compagnia, è molto probabile che il materiale fosse già stato almeno in parte elaborato in Italia (e successivamente adattato e parzialmente tradotto).

Appena due giorni dopo, le cronache riferiscono di un'altra *performance* della

312 Lettera di Antonio Ceruto a ignoto della corte di Mantova, Mantova, 9 luglio 1567, cit.

313 Su questo e sugli altri scenari contenuti nello *Zibaldone* torneremo più avanti, nelle pagine dedicate a repertorio e stile di recitazione di Barbara Flaminia.

primadonna romana, che sembra riscuotere maggior successo della rivale:

L'illustrissimo signor Cesar è ritornato da Guastalla per il battesimo, o che si è fatto, o che s'ha da fare d'un figliolo del Genero del signor Massimiliano Gonzaga, ciò è di quello da Tiene, Vicentino, esso signor Cesar eccellentissimo honorò hieri con la presenza sua la comedia della Flamminia per esser sua vicina, con tutto che fosse invitato a quell'altra [...], et si vidde Io, a convertir in vacca, Giove et Giunone parlarono insieme, venne, et poi sparì la nebbia, Mercurio co'l suono adormentò Argo, et poi gli tagliò la testa, una furia infernale fece venir in furia quella vacca, et in fine fu di nuovo convertita in Ninfa, et il padre ch'era un fiume venne ancora lui versando acqua, a far la sua parte, et in un instante medesimo i Pastori fecero le lor nozze, et cetera. Vi era l'illustrissimo Massimiliano dal Borgo³¹⁴.

L'attrice, che ancora una volta riesce meglio di Vincenza Armani ad attirare i nobili fra il suo pubblico, porta in scena questa volta l'adattamento di una fonte mitologica. Il corrispondente scenario si trova nel già ricordato *Zibaldone* di Stefanello Bottarga e Zan Ganassa. Anche in questo caso siamo in presenza di uno spettacolo dall'apparato scenotecnico particolarmente complesso: i vari interventi divini, le trasformazioni di Io, la nebbia che avvolge la scena e poi scompare, il fiume che «venne ancora lui, versando acqua, a far la sua parte» implicano un impegno notevole nella preparazione di effetti, ingegni, costumi.

La successiva testimonianza, una lettera datata 15 luglio, ci informa della partenza per Ferrara della *troupe* della primadonna trentina: «una di queste compagnie di comici, ciò è quella della Vincenza, se n'è andata a Ferrara, l'altra seguita, et è stato forza che'l Podestà habbia fatto comandamento a i Notari che non ci vadino perché in quell'hora non poteva havervi Notaro alcuno, occorresse ciò che si volesse»³¹⁵. Barbara Flaminia e i suoi restano gli unici attori professionisti attivi a Mantova, diventando così i “padroni” assoluti di questa importante piazza. Il loro successo è tale che le autorità sono costrette a prendere provvedimenti per limitare almeno l'affluenza dei notai agli spettacoli e consentire il regolare svolgimento delle attività quotidiane.

Altre notizie sulla primadonna romana si rinvergono in una missiva di Antonio Ceruto, datata 25 luglio, che offre un'informazione particolarmente interessante:

in Mantova non ci è altro spasso che la Flaminia con le sue comedie, la quale fu a visitare il signor secretario Tasso che è stato fin sulla porta per andar all'altro mondo, pur è tornato indietro, et ci da speranza che lo goderemo anco un pezzo: messer Torquato suo figliolo è stato ne medesmi termini che è stato il padre pure sta un poco meglio³¹⁶.

Il documento fornisce un'ulteriore testimonianza dei trionfi della *troupe* di Barbara Flaminia, ma ciò che più interessa è il riferimento al rapporto di amicizia con Bernardo Tasso. La comica e il letterato si erano già incontrati, come abbiamo visto, circa un anno prima; adesso il segretario ducale, gravemente malato seppur in via di guarigione, riceve, insieme al

314 Lettera di Luigi Rogna a ignoto della Corte di Mantova, Mantova, 11 luglio 1567, cit.

315 Lettera di Luigi Rogna a ignoto della Corte di Mantova, Mantova, 15 luglio 1567, cit.

316 Lettera di Antonio Ceruto a ignoto della Corte di Mantova, Mantova, 25 luglio 1567, ASM, *Archivio Gonzaga*, b. 2578, cc. 45-48. Il documento è conservato in copia presso l'Archivio Herla e parzialmente trascritto in F. SIMONCINI, *Innamorate dell'Arte*, cit., pp. 112-113. Adottiamo qui tale trascrizione.

figlio (anch'egli colpito dallo stesso male³¹⁷), la visita della primadonna. Secondo Simoncini, cui si deve la scoperta del legame fra i due, proprio all'episodio della rissa in compagnia avvenuta nel luglio del 1566 potrebbe

risalire l'occasione fortuita che favorì la conoscenza, e quindi la successiva stretta frequentazione e collaborazione artistica, tra l'attrice e l'autore, introducendo Barbara Flaminia ad una amichevole e familiare consuetudine con il letterato di corte, tale da indurla a fargli visita quando, nell'estate successiva, giacendo Bernardo ammalato insieme al figlio, non poté assistere alle recite mantovane, di cui era forse stato l'ideatore e che consacrarono la donna indiscussa 'diva' della scena mantovana³¹⁸.

Secondo la studiosa sarebbe dunque Bernardo Tasso il letterato autore (o co-autore) degli adattamenti teatrali di fonti mitologiche e poemi cavallereschi portati in scena dalla *troupe* di Barbara Flaminia³¹⁹.

Un'altra lettera del 25 luglio, sempre a firma di Antonio Ceruto, fornisce ulteriori informazioni sulla vita teatrale mantovana e i suoi protagonisti: «si aspetta hoggi da tutta la città, la retratatione che ha da fare quel veronese in su la sena della comedia di Flaminia, et l'ordine si dice venne da sua Eccellentia»³²⁰.

Il 31 luglio un'altra lettera del Ceruto ci informa del costante successo degli spettacoli teatrali, tanto che il vescovo è stato costretto a vietare ai religiosi di assistervi:

ogni dì si fano comedie; ma il vescovo ha prohibito frati et preti di potervi andare et è ben stata una gran perdita perché fin 25 frati a una scorsa sera vi si sono veduti andarvi. Cerettani ve ne sono gran coppia ma si farano delle comedie a un altro modo, mentre che gli secolari andavano a vedere et ha sentir [...]; gli frati et preti battevano alla calcatta et chi haveva male suo danno³²¹.

Dalla missiva si evince poi la distinzione, ben chiara al pubblico - oltreché motivo di vanto per gli attori professionisti -, fra le *performances* dei 'cerretani' e le commedie da recitarsi «a un altro modo» (cioè quelle dei comici dell'Arte).

In questo contesto, mentre Mantova è ancora provata dalla peste e dall'Inquisizione, la compagnia di Barbara Flaminia continua a mietere successi, come dimostra l'ultimo documento che ne attesta l'attività in quella intensa estate del 1567: «Si prepara nel Palazzo

317 Altri riferimenti alla malattia che colpisce Bernardo prima e Torquato poi (quest'ultimo subisce il contagio dopo aver visitato il padre) si trovano nelle già menzionate lettere di Luigi Rogna a ignoto della Corte di Mantova datate 6, 11 e 15 luglio 1567.

318 F. SIMONCINI, *Barbara Flaminia attrice e cantante*, cit., p. 309.

319 Il Tasso *senior* del resto non è estraneo alla pratica teatrale: nel 1569 dirigerà le prove de *Le due Fulvie* di Massimo Faroni, allestita a Mantova dalla compagnia dell'Università degli Ebrei (v. F. MAROTTI, *Introduzione* in L. DE' SOMMI, *Quattro dialoghi*, cit., p. XLIV e A. D'ANCONA, *Origini del teatro italiano*, cit., vol. II, pp. 402-403).

320 Lettera di Antonio Ceruto a ignoto della Corte di Mantova, Mantova, 25 luglio 1567, ASM, *Archivio Gonzaga*, b. 2578, c. 44. Il documento è conservato in copia presso l'Archivio Herla. Potrebbe forse trattarsi di una pubblica ritrattazione imposta ad un 'eretico' per ordine dell'Inquisizione. Il «veronese» citato nella lettera del Ceruto potrebbe, in alternativa, essere un attore invitato dal duca ad unirsi temporaneamente alla compagnia di Barbara Flaminia. Questa seconda soluzione appare però meno probabile. Per gli effetti dell'Inquisizione a Mantova nell'estate del 1567 v. C. BURATTELLI, *Spettacoli di corte a Mantova*, cit., p. 182.

321 Lettera di Antonio Ceruto a ignoto della Corte di Mantova, Mantova, 31 luglio 1567, ASM, *Archivio Gonzaga*, b. 2578, cc. 50-51. Il documento è conservato in copia presso l'Archivio Herla.

della Ragione una comedia per hoggi, della Flamminia»³²².

Nel gennaio dell'anno seguente «incontriamo Flaminia a Novellara alla corte del Conte Alfonso Gonzaga, dove partecipa alle feste seguite al suo matrimonio con Vittoria di Capua, in una commedia con intermedi di Leone de' Sommi, *Calandrino e Burlamacchia*»³²³. In questa occasione il maestro di cappella Giaches de Wert compone per lei alcune musiche. Il testo della commedia, ispirato alle novelle del *Decameron* che hanno come protagonista l'ingenuo Calandrino³²⁴, è a cura del letterato Mutio Busi, originario di Novellara, mentre il de' Sommi è corago dello spettacolo.

La prima traccia del coinvolgimento della nostra attrice in questa rappresentazione si individua in una lettera di de Wert, datata 29 settembre 1567:

Tanto era il desiderio grande ch'io haveva di servire a Vostra Signoria de li intermedi de la comedia, che con tutto il male Iddio gratia l'ho servita [...]. Ho quasi a caro [...] havere havuto questo male anchora che non ne sia libero del tutto [...], che d'altra maniera il Signor Duca mi faceva andare a Casale, e non haverei possuto ritrovarmi a Novellara al tempo del concertare, però mi sarebbe caro intendere a che tempo m'ho da ridurvi. In questa inclusa che va a messer Leone hebreo v'è dentro la parte che ha da cantare la Signora Flaminia che gli la mando accioche la faccia havere alla detta Signora che in questo tempo l'impari [...]³²⁵.

Il compositore ha già scritto le musiche degli intermedi, compresa «la parte che ha da cantare» Flaminia. Questa non meglio specificata «parte» potrebbe essere legata però anche alla commedia. Scrive a questo proposito Paola Besutti: «Wert potrebbe aver composto per lei non solo semplici canzonette graziose e buffonesche, o parti degli intermedi indipendenti dalla commedia, ma anche aver posto in musica il lamento, seppur parodistico, della povera moglie battuta da Calandrino»³²⁶. Comunque sia, dal documento emergono le competenze canore della primadonna: se i già menzionati sonetti di Giorgio Vasari fossero testimonianza dell'impiego della comica in qualità di cantante nello spettacolo fiorentino del febbraio 1566, la lettera del maestro di cappella ne conferma con certezza le doti musicali.

322 Lettera di Luigi Rogna a ignoto della Corte di Mantova, [Mantova], 3 agosto 1567, cit.

323 O. SCHINDLER, *Viaggi teatrali tra l'inquisizione e il sacco*, in *I Gonzaga e l'Impero. Itinerari dello spettacolo. Con una selezione di materiali dall'Archivio informatico Herla (1560-1630)*, a cura di U. ARTIOLI e C. GRAZIOLI, Firenze, Le Lettere, 2005, p. 110.

324 Le novelle che vedono protagonista il credulo e ingenuo personaggio, oggetto degli scherzi di Bruno e Buffalmacco (nome che probabilmente nella commedia del Busi viene trasformato in Burlamacchia), sono la terza e la sesta dell'Ottava Giornata e la terza e la quinta della Nona Giornata. La più celebre è la terza novella dell'Ottava Giornata, dove Calandrino crede di aver trovato l'elitropia. Ma è possibile che Mutio Busi abbia tratto materiale drammaturgico anche dagli altri meno noti episodi.

325 Lettera di Giaches de Wert ad Alfonso I Gonzaga, Mantova, 29 settembre 1567, Novellara, Archivio Storico Comunale, *Archivio Gonzaga, Autografi*, b. 73, fasc. 11. Il documento è conservato in copia presso l'Archivio Herla e trascritto in P. BESUTTI, *Dal madrigale alla musica scenica. Il ruolo degli interpreti tra teoria e prassi*, in *Neoplatonismo, musica, letteratura nel Rinascimento. I conti Bardi di Vernio e L'Accademia della crusca*. Atti del convegno – Firenze-Vernio 25/26 settembre 1998, a cura di P. GARGIULO, A. MAGINI, S. TOUSSAINT, Cahiers Accademia, 2000, pp. 160-161, in S. CIROLDI, *Il Teatro Antico di Novellara-Bagnolo (Reggio Emilia) di Lelio Orsi. Il contributo di Leone de' Sommi*, in «Bollettino storico reggiano», fasc. 115, 2002, p. 104, in ID, *Giaches de Wert (Wert-Anversa 1535 ca. - Mantova 1596) nelle corti dei Gonzaga di Mantova, Novellara-Bagnolo e degli Estensi a Ferrara*, in «Bollettino storico reggiano», fasc. 123, 2004, pp. 110-111. Adottiamo qui la trascrizione di Besutti.

326 P. BESUTTI, *Dal madrigale alla musica scenica*, cit., p. 162.

Leone de' Sommi è incaricato di portare all'attrice la partitura per lei composta da Giaches de Wert. Proprio in una missiva dell'ebreo mantovano al conte Alfonso I, datata 23 novembre 1567, si rinviene un'altra traccia del coinvolgimento della primadonna nello spettacolo:

Con un'altra mia la quale accompagnava una lettera de li Comici Desiosi, dissi a *Vostra Signoria Illustrissima* che giusto l'ordine suo da noi non mancherebbe di sollecitare et esercitare il sostituto de la Donna, accio che bisognando non restiamo in bianco. Hora il medesimo li replico, soggiungendo che il giovane qui, già sà la parte a mente, e di mano in mano si va istituendo il meglio che si può, sì ch'io credo che potrà passar bisognando, ma non però nel modo ch'io so che riuscirà la Flamminia la quale non ha altra tara che la spesa pur troppo grave, intorno a che bisogna che *Vostra Signoria illustrissima* sia quella lei che determini e ponderando il ben dir di colei, con la bona derata di costui, deliberare et risolvere, sì che subito alla venuta di *Vostra Signoria illustrissima* sia qui lei, se ha da venire, insieme con tutti gli altri recitanti, intorno a quali si è potuto far poco per la lor lontananza, e bisogna afaticarsi assai. Del resto mi par pure che le cose siano in essere di spedirsi a tempo bravamente con l'aiuto di Dio³²⁷.

A causa della «spesa pur troppo grave» che comporterebbe l'ingaggio di Flaminia – segno della considerevole fama da lei ormai raggiunta –, la sua scrittura nel *cast* convocato per l'occasione non è certa: de' Sommi demanda la decisione al conte, committente dello spettacolo, e prudentemente fa esercitare un giovane cantore che possa, all'occorrenza, sostituire la diva. Grazie a questo particolare possiamo notare l'interscambiabilità tra un'attrice e un giovanetto all'interno dello stesso ruolo: siamo infatti nell'ambito di uno spettacolo di corte, dove le parti femminili vengono abitualmente recitate da uomini *en travesti*; l'uso persiste inoltre anche nelle compagnie professionistiche, dove, a questa altezza cronologica, si registra una sola presenza muliebre (a fronte della pluralità di personaggi femminili generalmente prevista dalla drammaturgia dei comici dell'Arte). Il corago mantovano, accorto uomo di teatro e profondo conoscitore delle tecniche di recitazione, è però consapevole del contributo determinante che la partecipazione di Flaminia conferirebbe alla riuscita della commedia. Dello stesso avviso è il drammaturgo Mutio Busi, che a stretto giro scrive a sua volta ad Alfonso I:

le scrivo, ma per farle sapere *quando* pure per caso ella ce la trovi, che volendo fare, che la Flaminia venga per recitare in *questa* Comedia, come per mio parere, *non* sarebbe male, avvenga che non si manchi di continua sollecitudine intorno al sostituto, di cui *non* siamo nianco disperati, *Vostra Signoria* faccia, ch'ella venga tosto, accio come si mandi per gli altri come è necessario, che si faccia alla venuta sua subito, ch'ella ci si trovi, per potere esercitare *questa* Comedia tutti uniti, il che è di non poca importanza che a questo modo come si troviamo ci pare maneggiare un corpo privo di molti membri, ne può perfettamente alcuno adoperarsi in *questa* novella, la quale ad haverne honore *non* vuole essere come volgarmente si dice ciavatata, però *Vostra Signoria* meglio di me sa l'importanza del negotio al suo prudentissimo giudizio adunque mi rimetto raccordandole che il bel dire fa ogni ben, rea cosa fa parere perfettissima³²⁸.

327 Lettera di Leone de' Sommi ad Alfonso I Gonzaga, Novellara, 23 novembre 1567, Novellara, Archivio Storico Comunale, *Archivio Gonzaga, Autografi*, busta 73, fasc. 35. Il documento è trascritto anche in P. BESUTTI, *Dal madrigale alla musica scenica*, cit., p. 160 e in S. CIROLDI, *Il Teatro Antico di Novellara-Bagnolo*, cit., p. 109.

Difficile stabilire se il conte abbia poi seguito le indicazioni del de' Sommi e del Busi, avvalendosi del dispendioso ma eccellente contributo artistico dell'attrice romana: la sua partecipazione allo spettacolo non è dunque sicura, sebbene la circostanza che de Wert avesse già composto la sua parte (eventualmente affidata, con minor efficacia, a un cantore) e le sollecitazioni del corago e del letterato lascino intuire l'esito positivo delle trattative circa il suo reclutamento.

Le nozze di Alfonso con Vittoria di Capua, che avevano avuto luogo nel novembre 1567, vengono celebrate pubblicamente il 21 gennaio 1568³²⁹. Secondo alcune fonti³³⁰, lo spettacolo – che si avvale dell'apparato scenotecnico curato da Lelio Orsi - sarebbe andato in scena il giorno seguente, mentre la sera del 23 gennaio sarebbe stata recitata un'«egloga pastorale»³³¹ nella sala grande. Quest'ultimo dettaglio contribuisce ad avvalorare l'ipotesi della presenza di Barbara Flaminia nel *cast*: come sappiamo, durante l'estate precedente a Mantova l'attrice era stata protagonista di alcune lodate *performances* di ambientazione bucolica. Da una lettera di Francesco II Gonzaga a Guglielmo Gonzaga³³², dove il nobile invita il duca ad assistere alle celebrazioni - alle quali prenderanno parte anche Alfonso II ed Ippolito II d'Este -, si evince però che la rappresentazione della commedia sarebbe stata in programma per il 21 gennaio e non per il 23. Dunque la data esatta dello spettacolo è incerta: ad ogni modo, la commedia con intermedi fu rappresentata tra il 21 e il 22 gennaio 1568, con la probabile partecipazione della primadonna romana³³³.

Come abbiamo appena visto, Leone de' Sommi nella sua lettera cita la compagnia dei «Comici Desiosi», verosimilmente legata a Barbara Flaminia. Lo stesso nome (nella variante «Disiosi») torna in una lettera del 29 gennaio 1568, associato questa volta alla compagnia di Ganassa. Le due *troupes*, con ogni probabilità, coincidono: del resto, come abbiamo visto,

328 Lettera di Mutio Busi ad Alfonso I Gonzaga, 24 settembre 1567, Novellara, Archivio Storico Comunale, *Archivio Gonzaga, Corrispondenza*, b. 56, cc. n.n. Il documento è trascritto anche in P. BESUTTI, *Dal madrigale alla musica scenica*, cit., p. 160 e in S. CIROLDI, *Il Teatro Antico di Novellara-Bagnolo*, cit., p. 110. Adottiamo la trascrizione di Besutti.

329 S. CIROLDI, *Il Teatro Antico di Novellara-Bagnolo*, cit., p. 79.

330 V. DAVOLI, *Memorie storiche sui principi Gonzaga*, cit. ivi, pp. 79-81.

331 Ivi, p. 81.

332 Lettera di Francesco II Gonzaga al duca di Mantova, Novellara, 12 gennaio 1568, ASM, *Archivio Gonzaga*, b. 1530, c.c. nn. Il documento è citato in S. CIROLDI, *Il Teatro Antico di Novellara-Bagnolo*, cit., p. 113.

333 Sergio Cioldi, nel suo saggio del 2002, identifica la Flaminia citata nelle lettere di de' Sommi, Busi e de Wert con «la più famosa cantante del secolo, *Flaminia Trevigiana* cortigiana tenuta in grande stima dal Duca di Mantova», ivi, p. 81. Paola Besutti invece ritiene che l'attrice per cui il compositore di Anversa scrisse alcune musiche fosse Barbara Flaminia (cfr. P. BESUTTI, *Dal madrigale alla musica scenica*, cit., pp. 158-163). Inoltre lo stesso Cioldi, nel successivo saggio *Giaches de Wert*, cit., p. 36, afferma che nello spettacolo organizzato per la celebrazione delle nozze di Alfonso I Gonzaga con Vittoria di Capua fu scritturata «la cantante pure famosissima Phlaminia (Barbara romana, moglie del comico Zan Ganassa)». Non ci risulta che a questa altezza cronologica fosse attiva la cantatrice e cortigiana Flaminia Trevigiana: condividiamo dunque l'ipotesi che la Flaminia menzionata nei documenti più sopra trascritti sia identificabile proprio con la nostra attrice.

Alberto Naselli e la moglie figurano nella stessa formazione fin dal 1566. Possiamo dunque dedurre con quasi assoluta certezza la presenza dell'attrice romana fra i Desiosi menzionati in questo documento, una missiva di Jacopo Strada. L'umanista, antiquario e artista mantovano scrive all'Imperatore per chiedergli che interceda presso il duca di Mantova al fine di ottenere un salvacondotto con cui poter lasciare la città e fuggire così l'imminente pericolo dell'Inquisizione. Strada aggiunge:

In Italia vi son una compagnia [di] Comici li quali si chiamano i Disiosi; e soprano me la compagnia del Ganassa, questi son tenuti i più ex[cellen]ti che mai si siano uditi, essi supp[lico]no la Maestà Vostra Cesarea di un passaporto, e loro vogliano venire a farsi udire a la Maestà Vostra e dargli spasso. Se Vostra Maestà comandarà che sia fatto il loro passaporto e sia in lingua latina io cello darò in Mantua³³⁴.

Il lasciarsi passare viene concesso lo stesso giorno³³⁵, ma di questa *tournee* della compagnia di Zan Ganassa presso la Corte imperiale non è rimasta traccia. Così la presenza di Barbara Flaminia a Vienna non è attestata prima del 1569, mentre quella del marito a Spira è documentata con certezza solo nel 1570³³⁶.

Secondo Schindler i comici cercherebbero possibili ingaggi all'estero per timore dell'Inquisizione: questo spiegherebbe la scarsità di notizie a proposito di spettacoli in città dopo l'«inizio fulminante»³³⁷ del teatro professionistico in terra gonzaghesca nell'estate del 1567. Come sappiamo³³⁸, la *troupe* di Naselli torna però a Mantova nell'aprile del 1568, segno che probabilmente la progettata trasferta alla Corte imperiale è stata quantomeno posticipata. Per volere del duca infatti le due compagnie rivali - le cui rispettive *star* sono le dive Vincenza Armani e Barbara Flaminia - si uniscono eccezionalmente per allietare la visita di Cornelio dal Fiesco, inviato dei reali di Francia.

Dopo un vuoto di alcuni mesi, abbiamo di nuovo notizie della nostra attrice nel gennaio del 1569, quando è attestata una sua esibizione presso la Corte imperiale, probabilmente a Vienna³³⁹. Un'altra traccia della presenza della *troupe* di Alberto Naselli in

334 Lettera di Jacopo Strada all'Imperatore Massimiliano II, 29 gennaio 1568, Vienna, Haus-Hof-und Staatsarchiv- Hausarchiv-Habsburgisch-Lothringisches Familienarchiv, K. 97, fol. 104-105. Il documento è conservato in copia presso l'Archivio Herla. Cito dalla trascrizione di Otto Schindler in O. SCHINDLER, *Viaggi teatrali tra l'inquisizione e il sacco*, cit., p. 112. Su questo documento si veda anche O. SCHINDLER, *Comici dell'arte alle corti austriache degli Asburgo*, in *La nazione della Commedia dell'Arte nell'Europa Centrale 1568-1769. Storia, testi, iconografia*, a cura di A. MARTINO E F. DE MICHELE, Pisa-Roma, Fabrizio Serra Editore, 2010, pp. 82-84.

335 Concessione di un passaporto ai Comici Desiosi, 29 gennaio 1569, Vienna, Haus-Hof-und Staatsarchiv- Archiv des Reichshofrates, Paßbriefe, K. 17, T-V, c.n.n. Il documento è conservato in copia presso l'Archivio Herla. V. S. BRUNETTI, *Viaggi di Alberto Naselli detto Zan Ganassa*, in *I Gonzaga e l'Impero*, cit., p. 329.

336 Anche se, come vedremo poco più oltre, Schindler ha rinvenuto possibili tracce della presenza in Corte imperiale della compagnia guidata da Alberto Naselli fin dal giugno del 1569.

337 O. SCHINDLER, *Viaggi teatrali*, cit., p. 111.

338 Vedi *supra*.

339 Pagamento a Flaminia, 21 gennaio 1569, Vienna, Österreichische Nationalbibliothek - Cod. 9089, fol. 51v. Il documento è conservato in copia presso l'Archivio Herla. Cfr. O. SCHINDLER, *Comici dell'arte alle corti austriache degli Asburgo*, cit., p. 77 e p. 81.

Corte imperiale è molto probabilmente il pagamento a «Francischo Ysabella comediante»³⁴⁰, avvenuto a Linz circa un mese prima. Per lungo tempo la storiografia ha erroneamente interpretato il documento come un riferimento alla coppia formata da Francesco e Isabella Andreini (la futura diva dei Gelosi però a questa altezza cronologica ha appena sei anni). Più recentemente è stata avanzata la convincente ipotesi che possa trattarsi invece di due attori della compagine guidata da Zan Ganassa, rispettivamente Cesare Nobili (interprete della Servetta Francesca) e Giacomo Portalupo (che ricopre il ruolo della Seconda Innamorata Isabella)³⁴¹. Inoltre, tra il giugno e il luglio del 1569 si registra a Vienna la presenza di non meglio identificati commedianti: Schindler ipotizza che possa trattarsi, anche in questo caso, della *troupe* del comico ferrarese³⁴².

Ha così inizio la lunga stagione delle *tournées* europee della compagnia capitanata dal Naselli, intervallate da alcuni rientri in terra italiana in vista di occasioni particolari. Nel documento del 1569 Ganassa non è menzionato, così come in alcune fonti successive, che provano l'attività del comico prima in Corte imperiale e poi in Francia, il nome di Barbara Flaminia non è citato. Ma dato che la coppia, come abbiamo visto, recita stabilmente insieme da alcuni anni, possiamo dedurre con buona approssimazione la presenza della primadonna da quella del marito e viceversa³⁴³.

Nel carnevale del 1570 Naselli è di nuovo in Italia, a Ferrara, in occasione delle nozze di Lucrezia d'Este con Francesco Maria della Rovere. Una lettera di Bernardo Canigiani descrive una famosa esibizione dell'attore al termine di un banchetto: «con le confetture vi comparve Zanni Ganassa e con un liuto in mano assai piacevolmente rintuzzò e fece cagliare un certo Ernandicco spagnuolo»³⁴⁴. Sebbene questa *performance* venga eseguita individualmente dall'attore³⁴⁵, è verosimile ipotizzare che Naselli si sia recato a Ferrara con tutta la compagnia.

340 Pagamento a «Francischo Ysabella», Linz, 16 dicembre 1568, Vienna, Österreichische Nationalbibliothek - Cod. 9089, fol 41v, 42r. Il documento è conservato in copia presso l'Archivio Herla.

341 O. SCHINDLER, *Comici dell'arte alle corti austriache degli Asburgo*, cit., p. 84 e ID, *Viaggi teatrali*, cit. p. 113.

342 O. SCHINDLER, *Viaggi teatrali*, cit., p. 118.

343 Il caso più frequente, naturalmente, è quello in cui nei documenti viene omissa il nome di Barbara Flaminia, in quanto spesso è il coniuge a sottoscrivere per lei. Per questo faremo riferimento alle *tournées* in Corte imperiale, Francia e Spagna di Alberto Naselli presupponendo la presenza dell'attrice romana al suo fianco. Non mancano comunque documenti in cui la primadonna è esplicitamente citata, come quello testè menzionato e alcuni atti notarili relativi all'attività della compagnia nella penisola iberica (vedi *infra*).

344 Lettera di Bernardo Canigiani, 30 gennaio 1570, ASF, Mediceo del principato, b. 2892. Cito la trascrizione di S. MONALDINI, *Visioni del comico. Alfonso II, la corte estense e la Commedia dell'arte*, in *Commedia dell'arte*, a cura di O. G. SCHINDLER, in «Maske und Kothurn», L, n. 3, 2005, p. 51. Lo studioso recepisce la nuova lettura del documento a cura di Franco Piperno (F. PIPERNO, *Nuovi documenti sulla prima rappresentazione dell'Aminta*, in «Il castello di Elsinore», n. 13, 2000, p. 31), che legge «liuto» anziché «cinto» (come trascritto erroneamente in A. SOLERTI, D. LANZA, *Il teatro ferrarese nella seconda metà del secolo XVI*, in «Giornale storico della Letteratura Italiana», n. 18, 1891, p. 159). L'«Ernandicco» menzionato nel documento è il castrato spagnolo Hernando Bustamante.

345 Più precisamente, l'esibizione consiste in una sfida musicale fra l'attore e il cantante: «Dal momento che Ganassa aveva “un liuto in mano”, dobbiamo ipotizzare che la contesa si sia svolta musicalmente, e che nonostante ciò, pur trovandosi di fronte un fuoriclasse in quel settore, il comico sia riuscito a tener testa

Infatti, durante i festeggiamenti, una *troupe* di non meglio identificati commedianti si rende protagonista di alcune esibizioni: «Hoggi sono andati pure in maschera tutti a sentire disputar le conclusioni del Tasso e questa sera passeranno il tempo con una delle solite comedie zannesche»³⁴⁶. Sergio Monaldini ipotizza che la compagnia in questione sia, verosimilmente, proprio quella guidata da Zan Ganassa³⁴⁷: molto probabile, quindi, la presenza di Barbara Flaminia accanto al marito.

Il riferimento alle «solite comedie zannesche» implica l'abbondanza e frequenza di spettacoli offerti dai comici professionisti durante quel Carnevale. Ma ancora più interessante è il cenno alla lettura delle *Conclusioni amorose* di Torquato Tasso: il celeberrimo letterato e l'attrice romana, che già si erano incontrati a Mantova nell'estate del 1567, si ritrovano dunque probabilmente a Ferrara, in occasione delle nozze ducali.

Alla fine del luglio del 1570 troviamo Alberto Naselli a Spira, dove in ottobre si terranno la Dieta imperiale e le nozze per procura di Elisabetta d'Asburgo, seconda figlia dell'imperatore, con Carlo IX. Qui Massimiliano II organizza una serie di intrattenimenti in occasione dell'imminente partenza della primogenita Anna per la Spagna, dove l'arciduchessa raggiungerà lo sposo Filippo II³⁴⁸. Il 30 luglio, alla presenza dei principi elettori e di altri nobili, si svolge un sontuoso banchetto, al termine del quale viene offerto uno spettacolo: «doppo cena il nostro Ganassa fece una comedia che durò quasi fina alle dodici»³⁴⁹. Una lettera di Guglielmo Malaspina precisa che si trattò di «una pastorala» e che il tutto «durò fin a megia notte»³⁵⁰. Altri documenti aggiungono ulteriori particolari interessanti. Se una missiva dell'ambasciatore bavarese Johann Hagenmüller informa che dopo la rappresentazione di una «commedia italiana» i signori presenti «sono stati tutti contenti e di buon umore»³⁵¹, gli Avvisi

all'antagonista. È probabile che il suo trionfo sia avvenuto più sul piano dell'arguzia che su quello musicale, ma il fatto che abbia retto il confronto rimane comunque indicativo delle qualità artistiche di Naselli ed è [...] un'ulteriore dimostrazione della molteplicità di competenze proprie dei commedianti». S. MONALDINI, *Visioni del comico*, cit., p. 52.

346 Lettera di Livio Passeri, ASF, Archivio di Urbino, Cl. I, Div. G., b. 244, carteggio di Ferrara e Modena, c. 164 rv. Cito la trascrizione di S. MONALDINI, *Visioni del comico*, cit., p. 51. Cfr. F. PIPERNO, *Nuovi documenti*, cit., p. 40.

347 *Ibidem*.

348 Le nozze erano avvenute per procura a Praga nel maggio dello stesso anno.

349 Lettera di Francesco Gonzaga conte di Novellara al duca di Mantova, Spira, 31 luglio 1570, ASM, *Archivio Gonzaga*, b. 451, cc. 496-497. Il documento è conservato in copia presso l'Archivio Herla. Cito la trascrizione di Otto Schindler in O. SCHINDLER, *Viaggi teatrali*, cit., p. 116. Cfr. O. SCHINDLER, *Comici dell'arte alle corti austriache degli Asburgo*, cit., p. 78.

350 Guglielmo Malaspina al duca di Mantova, Spira, 31 luglio 1570, ASM, *Archivio Gonzaga*, b. 451, cc. 374-375. Il documento è conservato in copia presso l'Archivio Herla. Cito la trascrizione di O. SCHINDLER, *Viaggi teatrali*, cit., p. 116. Cfr. O. SCHINDLER, *Comici dell'arte alle corti austriache degli Asburgo*, cit., p. 78. Malaspina aggiunge che l'imperatore, che nei giorni precedenti era stato indisposto, «in quella sera si mostrò molto allegro».

351 Lettera di Johann Hagenmüller al duca Alberto V di Baviera, Spira, 3 agosto 1570, Monaco, Bayerisches Hauptstaatsarchiv - Kurbayern Auseres Archiv, 4314, fol. 127. Il documento è conservato in copia presso l'Archivio Herla. Traduzione di Otto Schindler in O. SCHINDLER, *Comici dell'arte alle corti austriache degli Asburgo*, cit., pp. 77-78.

di Venezia³⁵² del 2 agosto indicano il soggetto della pastorale allestita dalla compagnia di Ganassa: il *Ratto di Proserpina*³⁵³. Si tratta dunque di un adattamento per la scena di una fonte mitologica. Questo tipo di spettacolo particolarmente complesso, come abbiamo visto scorrendo le cronache dell'estate del 1567, è uno dei più collaudati elementi del repertorio di Barbara Flaminia e della sua *troupe*³⁵⁴. Ulteriore indizio, quest'ultimo, della più che probabile presenza della primadonna a Spira.

Otto Schindler ha identificato anche l'autore – o allestitore – della pastorale portata in scena da Ganassa e compagni, nonché protettore della *troupe* in occasione della *tournee* in Corte imperiale: si tratterebbe di Giovanni Alfonso Castaldo, marchese di Cassano e conte di Piadena, al servizio di Massimiliano II in qualità di gran coppiere, segnalatosi più volte come efficace organizzatore di feste, tornei e spettacoli. Sembra che Naselli, in questa occasione, non sia stipendiato direttamente dal tesoriere imperiale, ma proprio dal Castaldo. Tale circostanza, se fosse verificata, sarebbe un possibile indizio, per lo studioso tedesco, della presenza di Zan Ganassa nel maggio dello stesso anno a Praga³⁵⁵: qui il marchese di Cassano fa rappresentare una commedia, alla presenza dell'imperatore, recitata dai suoi servitori. Fra questi potrebbe figurare anche l'attore ferrarese³⁵⁶, forse accompagnato dalla moglie.

La probabile partecipazione di Alberto Naselli – con Barbara Flaminia al seguito – agli intrattenimenti organizzati a Praga nel maggio del 1570 si può inoltre dedurre, secondo Schindler, dalla presenza, in quell'occasione, di altri attori professionisti italiani che, come Ganassa, si erano esibiti durante i festeggiamenti per la partenza di Anna d'Asburgo³⁵⁷.

Secondo Simona Brunetti «i due documenti emersi dall'Archivio Gonzaga di Mantova³⁵⁸ aprono la questione sul suo [di Naselli] intervento anche alle nozze per procura a Spira tra il Re di Francia Carlo IX ed Elisabetta d'Asburgo, celebrate lo stesso ottobre»³⁵⁹. Possibile, dunque, sebbene non ancora documentata, la presenza della coppia di comici alla Dieta di Spira nell'ottobre del 1570. La circostanza che il famoso Zanni possa aver preso parte alle celebrazioni approntate per il matrimonio del re di Francia suggerisce alla studiosa l'ipotesi

352 Redatti dall'oratore imperiale a Roma Galeazzo Cusano.

353 Avvisi di Venezia, Spira, 2 agosto 1570, Vienna, Haus- Hof- und Staatsarchiv – Staatenabteilung, Rom, Korrespondenz, Bd. 38/4, fol. 92r-93r. Il documento è conservato in copia presso l'Archivio Herla. V. O. SCHINDLER, *Viaggi teatrali*, cit., p. 116 e S. BRUNETTI, *Viaggi di Alberto Naselli*, cit., p. 330.

354 Si ricordi, a questo proposito, l'esecuzione di favole pastorali e dell'adattamento teatrale del mito di Io (vedi *supra*).

355 In occasione delle nozze per procura dell'arciduchessa Anna con Filippo II.

356 Sui rapporti tra Castaldo e Ganassa v. O. SCHINDLER, *Viaggi teatrali*, cit., pp. 115-118 e *Comici dell'arte alle corti austriache degli Asburgo*, cit., pp. 79-81.

357 Si tratta di Giovanni Tabarino, Antonio Soldino e il saltatore Giovanni Arcangelo. V. O. SCHINDLER, *Viaggi teatrali*, cit., pp. 115-117.

358 Le lettere, poco sopra menzionate, di Francesco Gonzaga al duca di Mantova, Spira, 31 luglio 1570, cit. e di Guglielmo Malaspina al duca di Mantova, Spira, 31 luglio 1570.

359 S. BRUNETTI, *Viaggi di Alberto Naselli*, cit., p. 330.

«che queste nozze» possano «aver promosso la successiva *tournee* francese»³⁶⁰. Schindler sostiene inoltre che «Una parte degli artisti dello spettacolo italiani, tra cui Naselli-Ganassa, Tabarino, Soldino e Arcangelo, sembra essersi unita al corteo di nozze di Elisabetta dopo la Dieta imperiale di Spira»³⁶¹.

Ad ogni modo è sicuramente attestato il viaggio in Francia di Zan Ganassa: ne troviamo una prima traccia nell'autunno del 1571 a Parigi. Qui il Parlamento, con decreto del 15 ottobre³⁶², sospende fino al giorno di San Martino gli effetti di un *arrêt* emanato un mese prima³⁶³, con il quale si proibiva severamente a tutti i «*joueurs des farces*» di esibirsi pubblicamente o presso privati. Poiché «Albert Ganasse et ses compaignons italiens» hanno con sé le lettere patenti ricevute da Carlo IX, contenenti l'autorizzazione a recitare, il Parlamento interrompe temporaneamente il divieto, consentendo così lo svolgimento delle recite da parte degli italiani.

Come nota Armand Baschet, in data 11 novembre, giorno di San Martino, il Parlamento non prende alcuna risoluzione in merito. Lo studioso ipotizza allora che la compagnia di Zan Ganassa abbia lasciato Parigi per evitare incertezze ed eventuali conflitti³⁶⁴. Nel dicembre dello stesso anno si registra il passaggio di una *troupe* italiana a Lione: potrebbe trattarsi proprio dei commedianti guidati dal Naselli di ritorno in Italia³⁶⁵.

Secondo John V. Falconieri, anche le due precedenti attestazioni della presenza di comici italiani oltralpe, risalenti rispettivamente al marzo³⁶⁶ e al maggio del 1571³⁶⁷, sarebbero

360 Ivi, p. 331.

361 O. SCHINDLER, *Viaggi teatrali*, cit., p. 118.

362 Licenza di recitare emessa dal Parlamento francese, Parigi, 15 ottobre 1571, Parigi, Archives Nationales - Registres du Parlement, Arrêts du Parlement, X/1a/1633, fol. 321-322. Il documento è conservato in copia presso l'Archivio Herla. V. A. BASCHET, *Les comédiens italiens a la cour de France sous Charles IX, Henri III, Henri IV et Louis XII (...)*, Paris, E. Plon et Cie, 1882, pp. 21-24.

363 Divieto di recitare decretato dal Parlamento francese, Parigi, 15 settembre 1571, Parigi, Archives Nationales - Registres du Parlement, Arrêts du Parlement, X/1a/1633, fol. 261-262. Il documento è conservato in copia presso l'Archivio Herla. V. A. BASCHET, *Les comédiens italiens*, cit., pp. 21-24.

364 A. BASCHET, *Les comédiens italiens*, cit., p. 25.

365 Ricevuta, Lione, 29 dicembre 1571, Archives Municipales de Lyon, *Hôpital de la Charité*, Registre de recteurs-trésoriers de l'Aumône générale, Receptes, n. 28, fol. 9r. Il documento è citato in A. BASCHET, *Les comédiens italiens*, cit., p. 25. Lo studioso avanza l'ipotesi che la compagnia di passaggio a Lione possa essere quella di Zan Ganassa, ma propone anche altre possibili interpretazioni. Tale congettura è data per certa in C. SANZ AYÀN, B.J. GARCÍA GARCÍA, *El «oficio de representar» en España y la influencia de la comedia dell'arte*, in «Cuadernos de historia moderna», 16, 1995, p. 478. La consultazione del documento originale ha permesso di verificare che la ricevuta non contiene alcun espresso riferimento a qualche specifica compagnia, limitandosi a citare non meglio identificati comici italiani.

366 Una «commedia italiana» viene rappresentata in casa del duca di Nevers il 4 marzo 1571. V. A. BASCHET, *Les comédiens italiens*, cit., pp. 15-16. Lo studioso cita una lettera di Lord Buckurst, in *Foreign series for the reing of Elizabeth*, anni 1569-71, p. 413, Lord Buckurst to the Queen, Paris, 4 marzo 1571.

367 I «Galozzi» si esibiscono a Nogent-le-Roi il 1 maggio 1571. Cfr. *Recueil de lettres et de pièces originales, et de copies de pièces indiquées comme telles dans le dépoillement qui suit*, BNF, *Fonds Français*, n. 3213, fol. 47v. Cfr. ancora A. BASCHET, *Les comédiens italiens*, cit., p. 18. Falconieri afferma che l'attribuzione di questa esibizione ai Gelosi sarebbe riconducibile a un errore interpretativo di Baschet (cfr. J.V. FALCONIERI, *Historia de la «Commedia dell'Arte» en España*, in «Revista de literatura», XI, 1957, pp. 3-37; XII, 1957, p. 14), ma nel documento originale è possibile leggere distintamente «Galozzi Comediens du Roy». «Galozzi» è, molto verosimilmente,

riconducibili alla *troupe* dell'attore ferrarese³⁶⁸. Tuttavia, se il primo documento non offre alcuna indicazione circa l'identità della compagnia, il secondo menziona espressamente i Gelosi (chiamati «Galozi»).

Dunque l'unica documentata presenza di Alberto Naselli e compagni – tra cui probabilmente anche Barbara Flaminia – in Francia per il 1571 è quella registrata a Parigi in ottobre. Un più cospicuo numero di documenti attesta la sua attività oltralpe per il 1572. Poiché il primo di questi è datato 9 aprile – anche se tale data potrebbe forse essere anticipata al 2 marzo –, non è da escludere l'ipotesi che la *troupe* possa nel frattempo essere rientrata in Italia (facendo tappa a Lione) o ancora che possa essersi recata altrove.

All'inizio di aprile del 1572 dunque la compagnia di Ganassa recita all'*Hôtel de Reims* per ordine del Cardinale d'Este³⁶⁹. Tra il marzo e l'aprile dello stesso anno sono registrate alcune esibizioni della compagnia di Soldino fiorentino a Blois³⁷⁰: poiché, come abbiamo visto, Alberto Naselli e l'attore toscano avevano già probabilmente recitato insieme in Corte imperiale, non è improbabile che possano aver unito le forze anche in questa occasione.

A giugno una non meglio specificata compagnia italiana offre alcuni spettacoli a corte, presso il Louvre e presso il palazzo di Madrid³⁷¹. Potrebbe trattarsi di Ganassa, ma non ci sono conferme in merito. Appare certo, invece, il coinvolgimento del famoso zanni e dei suoi compagni nei festeggiamenti approntati per le nozze della regina di Navarra. Il matrimonio fra Margherita di Valois, sorella di Carlo XI, e il futuro Enrico IV viene celebrato il 18 agosto³⁷².

Infine, troviamo di nuovo Alberto Naselli e i suoi attori attivi presso la corte francese nell'ottobre dello stesso anno, quando ricevono un pagamento di circa 500 lire «en considération du plaisir qu'ilz donnent ordinairement à Sa dicte Majesté et pour leur donner moyen de vivre et s'entretenir à sa suitte»³⁷³. Il documento lascia presumere una lunga permanenza dei comici presso la corte, dato che il compenso è finalizzato sia al pagamento dei servizi resi “ordinariamente” sia a finanziare la prosecuzione del soggiorno della compagnia

un'errata scrittura del nome “Gelosi”.

368 J.V. FALCONIERI, *Historia de la “Commedia dell'Arte”*, cit., p. 14.

369 Pagamento a Ganassa, 9 aprile 1572, ASMò, *Archivio Segreto Estense*, Camera Duc., Amm. Principi, n. 1392/bis, c. 13r. Il documento è conservato in copia presso l'Archivio Herla.

370 Pagamento a Claude Marcel, Parigi, 2 marzo 1572, Parigi, BNF, *Fonds Clairambault*, n. 233, fol. 2769. Il documento è conservato in copia presso l'Archivio Herla. Marcel viene rimborsato delle 125 lire anticipate a Soldino e compagni per il viaggio da Parigi a Blois, dove sono chiamati a recitare dal sovrano. Cfr. A. BASCHET, *Les comédiens italiens*, cit., pp. 34-35. Sulla presenza della compagnia di Soldino e di un'altra *troupe* italiana, guidata da Antonio Maria Veneziano, a Parigi, cfr. A. BASCHET, *Les comédiens italiens*, cit., pp. 34-38.

371 A. BASCHET, *Les comédiens italiens*, cit., pp. 41-42.

372 Pagamento ad Alberto Ganassa, Parigi, 19 settembre 1572, Parigi, BNF, *Fonds Clairambault*, n. 233, fol. 3529. Il documento è conservato in copia presso l'Archivio Herla. Cfr. A. BASCHET, *Les comédiens italiens*, cit., pp. 42-43.

373 Pagamento ad Alberto Ganassa e compagni, Parigi, 11 ottobre 1572, Parigi, Archives Nationales, *Compte de l'Espagne*, K.K. 133, vol. 6, fol. 2509. Il documento è conservato in copia presso l'Archivio Herla. Cfr. A. BASCHET, *Les comédiens italiens*, cit., pp. 43-44.

presso il sovrano.

Difficile stabilire per quanto tempo ancora la *troupe* si sia trattenuta in Francia. L'ipotesi di Baschet, poi ripresa da altri studiosi, è che il soggiorno possa essere durato fino alla morte di Carlo IX, ammiratore e sostenitore dei comici italiani, avvenuta il 30 maggio 1574³⁷⁴. Scrive Bernardo José García García: «Ma l'assassinio nello stesso anno del re Carlo IX lo privò del suo migliore protettore nella corte, e l'agitata situazione politica della Francia lo forzarono ad abbandonare il Paese verso destini più prosperi e sicuri»³⁷⁵.

È proprio nel 1574, infatti, che si trovano le prime tracce di Zan Ganassa in Spagna. Ma tra la fine della *tournée* francese e l'inizio del lungo viaggio nella penisola iberica si registra un'altra probabile tappa italiana, tra Ferrara e Pesaro.

Grazie agli studi di Franco Piperno³⁷⁶, possiamo individuare in Stefanello Bottarga uno dei più importanti membri di una altrimenti ignota compagnia che nel settembre del 1573 si esibisce a Pesaro. La stessa *troupe*, con ogni probabilità, aveva recitato anche nell'isola del Belvedere di Ferrara nel giugno dello stesso anno, come dimostra una lettera di raccomandazione scritta dal duca Alfonso II alla principessa di Urbino³⁷⁷. Bottarga, nome d'arte di Abagaro Francesco Baldi, è uno degli esponenti principali della compagine che, sotto la guida di Naselli, si esibirà per circa un decennio in Spagna; egli è anche autore materiale del prezioso *Zibaldone* rinvenuto e pubblicato da María Del Valle Ojeda Calvo. Da qui l'ipotesi, avanzata da Francesca Simoncini, della presenza di Zan Ganassa e di Barbara Flaminia al fianco del Baldi durante le recite ferraresi e pesaresi. Scrive la studiosa:

L'identificazione di Bottarga quale autorevole membro della compagnia di attori italiani che si esibì tra Ferrara e Pesaro nel 1573 rende plausibile l'ipotesi [...] che anche Alberto Naselli e Barbara Flaminia facessero parte, con lui, della *troupe* che l'anno successivo avrebbe spiccato il volo verso la Spagna. Ma se così fosse potrebbe davvero essere la nostra poliedrica e versatile diva, e non Isabella Andreini, come del resto ormai dimostrato, la misteriosa prima interprete dell'altrettanto misteriosa prima rappresentazione dell'*Aminta* di Torquato Tasso che una tradizione storiografica mai documentata vuole allestita il 31 luglio 1573 a Ferrara, nell'isola di Belvedere, alla presenza del Duca Alfonso e dello stesso autore. Quest'ultimo, peraltro, [...] non estraneo alle frequentazioni mantovane dell'attrice³⁷⁸.

La primadonna, del resto, si era già segnalata come efficace interprete di Pastoralis a Mantova, dove appunto aveva conosciuto il celebre letterato estense al capezzale di Bernardo

374 A. BASCHET, *Les comédiens italiens*, cit., p. 49.

375 B. J. GARCÍA GARCÍA, *L'esperienza di Zan Ganassa in Spagna tra il 1574 e il 1584*, in *Zani Mercenario della Piazza Europea. Giornate Internazionali di Studio, Bergamo 27-28 settembre 2002*, introduzione a cura di A. M. TESTAVERDE, presentazione di A. CASTOLDI, Bergamo, Moretti & Vitali Editori, 2003, p. 133.

376 Cfr. F. PIPERNO, *Nuovi documenti sulla prima rappresentazione dell'Aminta*, cit. e *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, P. TROVATO, Firenze, Cesati, 2003, pp. 145-159.

377 Lettera di Alfonso II d'Este a Lucrezia d'Este, 21 luglio 1573, ASMo, *Minute e lettere ducali a principi e signorie, Urbino*, b. 1546/66, fasc. 1571-1598. Il documento è citato in F. PIPERNO, *Nuovi documenti sulla prima rappresentazione dell'Aminta*, cit., p. 33 e in F. SIMONCINI, *Barbara Flaminia attrice e cantante*, cit., p. 313.

378 F. SIMONCINI, *ivi*, p. 314.

Tasso. Dunque la possibilità che Flaminia sia stata la prima interprete dell'*Aminta* trova non pochi argomenti a suo sostegno. Difficile stabilire in che ruolo possa essersi esibita. Com'è noto, la tradizione che attribuisce ai Gelosi il primato nella messa in scena della favola pastorale tassiana vuole Isabella Andreini nel ruolo *en travesti* di Aminta e Vittoria Piissimi in quello di Silvia; nel caso della compagnia di Zan Ganassa, dove a quanto risulta l'unica presenza muliebre è proprio quella della diva romana, possiamo forse ipotizzare l'interpretazione, da parte sua, della ninfa amata dal protagonista.

Le successive notizie su Alberto Naselli, Barbara Flaminia ed i loro compagni ci portano nella penisola iberica.

I.3

2

La compagnia di Zan Ganassa in Spagna

Ripercorrendo il decennio (1574-1584) rivelatosi determinante non solo per il radicamento della *troupe* di Naselli in Spagna, ma anche per proficue interazioni fra teatro italiano e spagnolo, faremo qualche considerazione sulla diffusione della Commedia dell'Arte nella penisola iberica, inquadrando brevemente le vicende di altre meno note compagnie.

Sulle prime attestazioni della presenza di attori italiani in Spagna non c'è accordo fra gli studiosi. Secondo un'ipotesi di José Sánchez Arjona, ripresa poi da studi più recenti, un certo Mutio nel 1538 si sarebbe esibito a Siviglia in occasione della festa del *Corpus*. Successivamente Jean Sentaurens, sottolineando alcune incongruenze storiche, ha ipotizzato una possibile inversione delle ultime due cifre della data indicata nel discusso documento in questione: esso sarebbe dunque più correttamente databile al 1583 e riferibile a uno dei componenti della compagnia di Zan Ganassa³⁷⁹.

Ad ogni modo, la data del 1538 è anteriore alla prima testimonianza finora reperita di una *troupe* di comici dell'Arte (il notissimo contratto firmato a Padova da Ser Maphio e compagni nel 1545): di conseguenza, se dovessimo accettare la tesi di Sánchez Arjona, dovremmo ipotizzare che il misterioso Mutio fosse un comico dilettante. Sicuramente dilettanti sono gli attori italiani la cui presenza in terra iberica risulta documentata negli anni seguenti: gli Intronati di Siena infatti allestiscono *I Suppositi* di Ludovico Ariosto nel 1548 a Valladolid, in occasione delle nozze dell'Infanta Maria con Massimiliano d'Asburgo.

379 La controversa questione relativa al non meglio identificato Mutio è efficacemente sintetizzata in M. D. V. OJEDA CALVO, *Stefanelo Botarga e Zan Ganassa. Scenari e Zibaldoni di comici italiani nella Spagna del Cinquecento*, Roma, Bulzoni, 2007, pp. 57-61.

Successivamente Antonio Vignali, conosciuto come Arsiccio Intronato, soggiorna presso Filippo II facendo rappresentare le proprie commedie a corte. La notizia si ricava dall'*Oratione in lode della Accademia degli intronati* di Scipione Bargagli (1611), che però non indica le date del periodo spagnolo dell'accademico³⁸⁰.

La prima compagnia italiana di comici professionisti la cui presenza in Spagna è documentata con certezza è proprio quella guidata da Alberto Naselli³⁸¹. Abbiamo lasciato i nostri attori a Pesaro nel settembre 1573; li ritroviamo a Madrid dopo poco più di un anno, nell'autunno del 1574. Qui, il 15 ottobre, concludono un contratto con le *Confradías de la Pasión y de la Soledad*, che gestiscono i teatri della capitale³⁸², per recitare presso il *Corral de la Pacheca* fino al 15 febbraio dell'anno successivo, giorno di Carnevale. Gli attori si impegnano a «dar dos comedias para ayuda al edificio, y mas 600 reales adelantados que se fuesen descontando en los dias que representasen, a razon de dies reales por dias»³⁸³.

La *troupe* italiana contribuisce quindi alla ristrutturazione del *corral*: secondo Davis e Varey, il loro apporto potrebbe essere stato determinante per l'introduzione di un nuovo elemento, che poi sarebbe diventato fondamentale per l'edificio teatrale, il *tejado* (sorta di tetto destinato a coprire lo spazio occupato dalla scena)³⁸⁴. L'importanza del contributo dato da Naselli è messa in evidenza anche da García García: «L'iniziativa di Ganassa diede come risultato un miglioramento sostanziale del *Corral de la Pacheca*, poiché si realizzò un palco

380 Ivi, pp. 61-63.

381 Le seguenti pagine sul soggiorno in Spagna della *troupe* di Zan Ganassa sono in gran parte debitrice della voce dedicata ad Alberto Naselli dal *Diccionario biográfico de actores del teatro clásico español (DICAT)*, progetto a cura di T. FERRER VALLS. Cfr. *Naselli (o Naseli), Alberto (o Juan Ganassa, o Alberto (de) Ganassa, o Juan Alberto Ganassa), apodado Ganassa o Ganasa*, in *DICAT*, Edition Reichenberger, Kassel, 2008. L'opera è consultabile in CD ROM. Di seguito indicheremo la bibliografia essenziale sul tema: E. COTARELO Y MORI, *Noticias biográficas de Alberto Ganassa, cómico famoso del siglo XVI*, in «Revista de Archivos, Bibliotecas y Museos», t. XIX, 1908, pp. 42-61; J. V. FALCONIERI, *Más noticias biográficas de Alberto Ganassa*, in «Revista de archivos, bibliotecas y museos», n. 60, 1954, pp. 219-222; N. D. SHERGOLD, *Ganassa and the commedia dell'arte in Sixteenth-Century Spain*, in «Modern Language Review», vol. 51, 1956, pp. 359-368; J. V. FALCONIERI, *Historia de la commedia dell'arte en España*, cit., pp. 12-37; M. BAFFI, *Un comico dell'arte italiano in Spagna: Alberto Naselli, detto Ganassa*, in *Teoría y realidad en el Teatro Español del Siglo XVII. La influencia italiana*, Atti del colloquio (Roma, 16-19 novembre 1978), coord. F. RAMOS Ortega, Roma, Instituto Español de Cultura y de Literatura, 1981, pp. 435-444; B. J. GARCÍA GARCÍA, *La compañía de Ganassa en Madrid (1580-84): tres nuevos documentos*, in «Journal of Hispanic Research», I, 1992-93, pp. 356-370; A. LEYVA, *Notas sobre Alberto Naselli 'Ganassa' en España (1574-1584)*, in *Actas del VI Congreso Nacional de Italianistas (Madrid, 3-6 maggio 1994)*, 2 voll., Madrid, Universidad Complutense, 1994, vol. II, pp. 19-25; C. SANZ AYÁN, B. J. GARCÍA GARCÍA, *El «oficio de representar» en España y la influencia de la comedia dell'arte (1567-1587)*, in «Cuadernos de Historia Moderna», n. 16, 1995, pp. 475-500; C. DAVIS, J. E. VAREY, *Los corrales de comedias y los hospitales de Madrid: 1574-1584. Estudio y documentos*, London, Tamesis Books, 1997; C. SANZ AYÁN, B. J. GARCÍA GARCÍA, *Teatro y comediantes en el Madrid de Felipe II*, Madrid, Editorial Complutense, 2000; B. J. GARCÍA GARCÍA, *L'esperienza di Zan Ganassa in Spagna*, cit.; M. D. V. OJEDA CALVO, *Stefanelo Botarga e Zan Ganassa*, cit., pp. 63-85.

382 Scrive García García: «Bisogna ricordare che a quest'epoca relativamente prematura, non esistevano ancora a Madrid teatri permanenti, ma ambedue le confraternite affittavano di solito nei giorni festivi uno dei due o tre corrales (patios) disponibili, per riaffittarli poi alle compagnie di commedianti che venivano a rappresentare nella capitale» (B. J. GARCÍA GARCÍA, *L'esperienza di Zan Ganassa in Spagna*, cit., p. 133).

383 Il contratto è trascritto in C. DAVIS, J. E. VAREY, *Los corrales de comedias*, cit., p. 100.

384 Ivi, p. 47.

coperto con tettoie e si installarono teli pensati per proteggere il pubblico dai disturbi climatici. Queste importanti innovazioni realizzarono il progetto di Ganassa [...] di riuscire a dare regolarmente rappresentazioni davanti a un pubblico popolare»³⁸⁵.

In seguito troviamo lo Zanni ferrarese e i suoi compagni a Siviglia, dove il 2 giugno recitano temporaneamente insieme ad alcuni attori spagnoli durante la festa del *Corpus Domini*. Per l'occasione chiedono e ottengono che venga loro fornito dal Comune il carro da usare per la rappresentazione, inaugurando così una prassi fino a quel momento sconosciuta in città. Il gruppo vince il premio (la *joya primera*) che le autorità cittadine assegnano al miglior spettacolo³⁸⁶; nello stesso mese si esibisce più volte nel *Corral de Don Juan*, attirando un numero tale di spettatori da suscitare la preoccupazione di due rappresentanti municipali, che chiedono la proibizione delle rappresentazioni. Ganassa presenta una difesa scritta e la controversia si risolve con un accordo: gli italiani potranno recitare solo la domenica e nei giorni festivi per evitare che i lavoratori, recandosi troppo spesso alla commedia, trascurino le proprie attività.

Grazie a un documento più tardo³⁸⁷, scoperto da García García, apprendiamo che proprio nel 1575 Barbara Flaminia ottiene da parte del marito il pagamento di ottocento scudi d'oro, destinati a incrementare la sua dote, «abida consideración al mucho trabajo, cuidado y diligencia»³⁸⁸ con cui aveva sempre contribuito al comune lavoro. Secondo lo studioso l'attrice avrebbe chiesto un maggior compenso proprio in virtù dei successi e guadagni conseguiti dalla compagnia a Siviglia³⁸⁹. La notizia è particolarmente interessante perché dà la misura dell'importanza assunta dalla primadonna romana all'interno della *troupe*, non solo in quanto unica figura femminile della compagine, ma anche perché in Spagna la presenza muliebre in scena rappresenta ancora una rarità³⁹⁰. Del resto nella documentazione che testimonia la controversia tra i comici di Alberto Naselli e le autorità di Siviglia, il teatro degli italiani viene definito una “novità” in grado di attirare il popolo distogliendolo dalle attività produttive. Probabilmente Barbara Flaminia rappresenta una parte cospicua di tale “novità”, sebbene prima di lei si registri qualche sporadica presenza femminile sulle scene iberiche³⁹¹.

385 B. J. GARCÍA GARCÍA, *L'esperienza di Zan Ganassa in Spagna*, cit., p. 133.

386 La notizia si ricava dal registro di cassa del Comune di Siviglia. Il documento è pubblicato in J. SENTAURENS, *Séville et le théâtre de la fin du Moyen Âge à la fin du XVII^e siècle*, Bordeaux, Université de Bordeaux, 1984, pp. 87-88.

387 Delega di Barbara Flaminia ad Alberto Naselli, Madrid, 14 marzo 1584, Madrid, Biblioteca Francisco de Zabáburu, carpeta 212, doc. 63, cc. 69-70. Il documento è conservato in copia presso l'Archivio Herla e trascritto in B. J. GARCÍA GARCÍA, *La compañía de Ganassa en Madrid*, cit., p. 367 (adottiamo qui la trascrizione dello studioso).

388 *Ibidem*.

389 B. J. GARCÍA GARCÍA, *La compañía de Ganassa en Madrid*, cit., p. 360.

390 *Ibidem*.

391 Sul tema dell'accesso delle donne alla professione teatrale in Spagna si veda la tesi di Dottorato di Mimma de Salvo, *La mujer en la práctica escénica de los siglos de oro: la búsqueda de un espacio profesional*, diretta da T. FERRER VALLS e F. ANTONUCCI e discussa presso l'Universitat de València nel 2006.

Altro elemento degno di nota è lo spirito di iniziativa dimostrato in questo frangente dalla primadonna: è lei stessa a chiedere un adeguato riconoscimento economico del proprio lavoro. Consapevole del valore dell'apporto da lei fornito alla compagnia, non esita ad adire le vie legali per obbligare il marito a pagarle quanto le spetta.

Dopo i successi del 1575 c'è un vuoto di qualche anno: fino al 1578 non si hanno notizie certe della compagnia guidata da Zan Ganassa. Secondo alcuni studiosi gli italiani sarebbero a Madrid nel 1576 e nel 1577, mentre secondo altri nel 1576 la *troupe* reciterebbe a Barcellona o, ancora, sarebbe in viaggio per una *tournée* fuori dalla Spagna. Tutte ipotesi plausibili, ma non suffragate da documenti. Nel 1578 Naselli e compagni sono di nuovo a Siviglia, dove mettono in scena due *autos* in occasione della festa del *Corpus*.

A fine marzo 1579, sempre a Siviglia, Alberto Naselli stipula un contratto per la formazione di una compagnia con altri otto attori italiani. L'accordo viene rinnovato il 13 marzo del 1580 a Madrid ed è grazie a questo documento³⁹², rinvenuto da García García, che possiamo ricavare più dettagliate notizie sulla *troupe* di Ganassa, sui suoi componenti e sulla sua organizzazione. Le preziose informazioni riguardano almeno il biennio 1579-1580. La scrittura è interessante anche perché si tratta di uno dei pochissimi documenti successivi al periodo mantovano dell'attrice che menzionano espressamente Barbara Flaminia.

Risultano firmatari del contratto: Alberto Naselli (detto Ganassa), eletto all'unanimità capo della compagnia, che sottoscrive anche per la moglie Barbara Flaminia, in arte Ortensia, Vincenzo Botanelli, procuratore della *troupe*, chiamato Curzio Romano, Cesare de' Nobili, interprete del ruolo femminile di Francesca, Abagaro Frescobaldi (*alias* Francesco Baldi), lo Stefanello Bottarga già incontrato a Pesaro nel 1573, Giovan Pietro Pasquarello, *alias* Trastullo, incaricato della custodia delle «robbe» insieme al minore Scipione Grasselli, Giulio Vigliante e infine Giacomo Portalupo (in commedia Isabella). Tutti i membri si impegnano a recitare nelle più diverse occasioni, secondo le disposizioni di Ganassa, purché lo spettacolo sia «justo y honesto» e possa essere realizzato con i mezzi di cui dispone la compagnia.

Dunque Naselli ricopre la carica di 'direttore artistico' con pieni poteri decisionali, ma alcune scelte relative alle *tournée* o ad ingaggi particolari devono passare per l'approvazione del procuratore e del custode, secondo un sistema di votazione piuttosto complesso che prevede l'eventuale coinvolgimento anche di altri componenti³⁹³.

Sono previsti solo tre motivi che legittimano l'allontanamento temporaneo o definitivo dalla compagnia: la necessità di doversi difendere in un processo, un'infermità tale da impedire

392 *Escritura de compañía*, Madrid, 13 marzo 1580, Madrid, Biblioteca Francisco de Zabálburu, carpeta 212, doc. 68, cc. 11-12. Il documento è conservato in copia presso l'Archivio Herla e trascritto in B. J. GARCÍA GARCÍA, *La compañía de Ganassa en Madrid*, cit., pp. 361-365.

393 Su questo punto v. B. J. GARCÍA GARCÍA, *L'esperienza di Zan Ganassa in Spagna*, cit., p. 139.

la partecipazione alle recite, la morte di un parente di cui si ereditano le fortune (in quest'ultimo caso l'attore dovrà impegnarsi a recitare in otto spettacoli prima di tornare in Italia). Chi lascia la *troupe* per cause diverse da quelle espressamente indicate nel contratto dovrà pagare una multa di cinquanta ducati, in parte destinati a compensare la compagnia del danno subito, in parte devoluti come elemosina in opere di beneficenza.

I guadagni e le spese vengono ripartiti fra gli attori in proporzione alle responsabilità assunte da ciascuno all'interno della compagnia: ad esempio alla coppia Naselli-Flaminia spettano «dos partes y media» del totale degli incassi ottenuti.

Dai principali punti del contratto, qui sinteticamente esposti, emerge un'organizzazione particolarmente moderna; allo stesso tempo possiamo rimarcare, ancora una volta, il riconoscimento economico attribuito a Barbara Flaminia. La cospicua parte dei ricavi che le spetta è assegnata congiuntamente a lei e al marito, probabilmente non solo in considerazione del ruolo di direttore ricoperto da quest'ultimo, ma anche dei meriti artistici di entrambi e della capacità dell'attrice di attirare il pubblico.

Nella prima metà di giugno del 1579 troviamo il gruppo a Madrid, dove si esibisce nel *Corral del Puente*. Gli italiani sono nel frattempo chiamati a sostituire la compagnia guidata da Mateo de Salcedo, rivelatasi inefficace nelle rappresentazioni offerte in occasione del *Corpus*, ma per mancanza di tempo l'accordo salta. Un certificato notarile del 18 giugno attesta che la *troupe* di Ganassa è da poco partita per Toledo, dove è stata invitata dal re per recitare durante la festa del *Corpus*. Gli italiani tornano a Madrid il 24 giugno, quando la loro presenza è attestata nuovamente presso il *Corral del Puente*, mentre il 28 e 29 giugno Naselli e compagni si esibiscono al *Corral de la Pacheca*. Qui si registrano numerose presenze della formazione per tutto il resto dell'anno (anche se il 18 agosto risulta che gli italiani siano fuori Madrid). Il gruppo ottiene l'autorizzazione a recitare non solo nei giorni festivi, ma anche due volte nel corso della settimana, introducendo così una prassi da cui, nello stesso periodo, trarranno beneficio anche alcune compagnie spagnole³⁹⁴.

Le recite della *troupe* italiana al *Corral de la Pacheca* di Madrid proseguono anche nelle prime settimane del 1580, fino a metà febbraio. La presenza di Ganassa e compagni è stabile, fatta eccezione per alcune occasioni particolari: il 10 gennaio, ad esempio, si registra una loro esibizione a corte. Dal 28 gennaio i comici italiani e una formazione spagnola guidata da Alonso de Cisneros ottengono l'autorizzazione a recitare tutti i giorni fino a Carnevale. Il 2 marzo Naselli ottiene di nuovo licenza, da parte del sovrano, di esibirsi due giorni lavorativi a settimana; il 13 marzo stipula il rinnovo del contratto di cui si è detto più sopra.

394 García García definisce questa licenza «la disposizione più rivoluzionaria che riuscì a ottenere la compagnia italiana dopo il suo celebre trionfo nelle feste del *Corpus Domini* di Toledo del 1579», ivi, p. 141.

Il 16 marzo Vincenzo Botanelli viene nominato ufficialmente procuratore della compagnia. L'attore aveva già assunto in passato il delicato incarico, che con questa delega³⁹⁵ - menzionata espressamente dalla scrittura del 13 marzo - gli viene rinnovato. Il documento - reperito da García García insieme agli altri due atti già ricordati - riporta nel dettaglio i compiti del procuratore³⁹⁶, facendo emergere ancora una volta la complessità e modernità dell'organizzazione della compagine guidata da Zan Ganassa. Inoltre vi compare anche il nome di Barbara Flaminia (circostanza rara, come abbiamo visto, per quanto riguarda le fonti successive alla stagione mantovana della diva), che si unisce ai compagni d'Arte nella delega al Botanelli, sebbene sia il marito a sottoscrivere per lei³⁹⁷.

Pochi giorni dopo, il 20 marzo, Naselli chiede alle autorità cittadine di poter recitare nel *corral* di Valladolid, entrando così in conflitto con gli interessi di Juan Granado, in quel momento di stanza nello stesso teatro. Gli studiosi non concordano sulla soluzione della vicenda: secondo alcuni lo spagnolo avrebbe rinunciato a esibirsi nel *corral*, secondo altri le due *troupes* si sarebbero equamente spartiti i giorni in cui poter usufruire di quello spazio almeno fino alla festa del *Corpus*.

La successiva notizia sul capocomico ferrarese risale al 26 giugno, quando Naselli chiede alle autorità di Valladolid di compiere una modifica strutturale al *Corral de San José*. Se ne può dedurre che nei mesi precedenti la compagnia italiana sia rimasta più o meno stabilmente in città. Ipotesi confermata da un documento datato 1 luglio che certifica la presenza di Ganassa e compagni sulle scene di Valladolid da almeno quattro mesi: si tratta del carteggio di un *regidor del Ayuntamiento*, che chiede l'allontanamento dalla città di Naselli e di Juan Granado, colpevoli di aver recato danno alle attività produttive recitando anche nei giorni lavorativi.

La richiesta del *regidor* non deve aver avuto effetto - almeno non sui destini della *troupe* italiana -, se pochi mesi dopo si ha testimonianza di una situazione analoga: negli atti municipali del 5 settembre si attesta infatti che Zan Ganassa e i suoi attori recitano a Valladolid da più di sei mesi a partire da Pasqua. Contestualmente si registra la richiesta di vietare le recite del ferrarese, sia per i notevoli incassi già conseguiti, sia per il gran numero di malati prodotto dall'eccessivo affollamento e dalla calura all'interno del *corral*. Un altro *regidor* prende le difese

395 Conferimento di procura, Madrid, 16 marzo 1580, Madrid, Biblioteca Francisco de Zabáburu, carpeta 212, doc. 69, cc. 14-15. Il documento è conservato in copia presso l'Archivio Herla e trascritto in B. J. GARCÍA GARCÍA, *La compañía de Ganassa en Madrid*, cit., pp. 365-367.

396 «Como procurador, desempeñaba la función de representante artístico, contratando previamente las actuaciones privadas o públicas en los lugares a los que debería desplazarse después la compañía, y alquilando los mejores locales disponibles y viviendas adecuadas para el alojamiento de sus compañeros; pero también la de representante legal en todos los pleitos y causas civiles y criminales movidas a favor o en contra de la compañía o de cualquiera de sus miembros», B. J. GARCÍA GARCÍA, *La compañía de Ganassa en Madrid*, cit., pp. 359-360.

397 «nos alberto anaseli, alias ganassa, por mí y en nonbre de barvora Flaminia, mi muger», ivi p. 365.

di Naselli, adducendo, fra le altre ragioni a favore del comico, il contenuto onesto delle sue rappresentazioni, l'ingente quantità di denaro devoluta in elemosine per i bambini esposti e l'autorizzazione, emanata dal presidente del Consiglio Reale, a recitare in qualsiasi luogo del regno. Alla fine viene raggiunto un compromesso: gli italiani sono costretti non a sospendere, bensì a limitare le rappresentazioni (che si svolgono almeno fino al 30 settembre). Al di là dell'esito della controversia, gli argomenti addotti a difesa di Ganassa testimoniano il successo ormai raggiunto dalla compagnia, che gode del favore reale e di un cospicuo concorso di pubblico.

Per il 1580 disponiamo, eccezionalmente, di alcune notizie sul repertorio portato in scena nei primi mesi di quell'anno dalla *troupe*. Infatti nei conti³⁹⁸ rinvenuti tra le carte dello *Zibaldone*, datati 6 maggio 1580, si trovano annotate le spese effettuate in occasione di alcuni spettacoli. Tra i titoli indicati, ne spiccano alcuni riconducibili ai canovacci riportati all'interno della stessa raccolta: *Don Ramiro*, *Tarquino*, *Formenti*, *Leone*, *Furti novi* e *Pastoril*. Nelle pagine dedicate al repertorio e allo stile di Barbara Flaminia, analizzeremo più nel dettaglio questi ed altri scenari.

Non si hanno ulteriori notizie sul gruppo fino al 31 marzo 1581, quando Naselli e Botanelli assumono due musicisti spagnoli, che si impegnano a partecipare alle *performances* fino al Carnevale dell'anno successivo. Il contratto è sottoscritto da tutti gli altri membri della *troupe*. Barbara Flaminia però non è menzionata, mentre Abagaro Francesco Baldi è stato sostituito da Carlo de Masi.

Il 7 aprile il comico ferrarese, tramite la *Confradía de la Soledad*, chiede licenza di poter recitare nonostante il lutto nazionale proclamato in seguito alla morte della regina Anna d'Asburgo. L'autorizzazione viene negata e gli spettacoli riprendono solo il 30 novembre, quando si registra la presenza di Ganassa presso il *Corral de la Cruz* a Madrid. Il gruppo italiano ha la possibilità di recitare anche durante due giorni lavorativi all'interno della settimana ed offre rappresentazioni nello stesso teatro fino a metà gennaio del 1582, salvo occasioni particolari: si registrano infatti uno spettacolo eseguito dalla *troupe* il 3 dicembre 1581 davanti al *Consejo de la Cruzada*, in casa del *Comisario general*, e un altro, il 26 dicembre, in casa del *Presidente de Castilla*.

Il 20 gennaio 1582 Naselli partecipa, con la sua compagnia, ai festeggiamenti per le nozze di don Rodrigo e donna Aña da Mendoza a Guadalajara. Il gruppo si trattiene in città almeno fino al 23 gennaio, offrendo quotidianamente spettacoli che attirano un numerosissimo pubblico³⁹⁹.

398 M. D. V. OJEDA CALVO, *Stefanelo Botarga e Zan Ganassa*, cit., pp. 581-587.

399 Notizie in merito si ricavano dalla *Relación de todo lo sucedido en los casamientos de los señores Don Rodrigo y Doña*

Dal 6 al 22 febbraio si registrano diverse recite di Ganassa e compagni di nuovo nel *Corral de la Cruz*. Un certificato notarile datato 24 febbraio testimonia che l'attore ferrarese non ha potuto esibirsi quel giorno perché è stato arrestato. La notizia è confermata da un altro documento analogo del 27 febbraio (giorno di Carnevale): gli italiani non avrebbero recitato dal 25 al 27 proprio perché il capocomico si trova in carcere.

Non si conoscono né il motivo⁴⁰⁰ né la durata esatta dell'arresto – sulla quale gli studiosi hanno formulato diverse ipotesi –, ad ogni modo alla fine del 1582 abbiamo di nuovo notizie del famoso Zanni: una petizione del 22 dicembre, firmata dal *procurador mayor* della città, invoca pene severe per Naselli e per altri due suoi colleghi spagnoli, rei di aver offerto rappresentazioni teatrali durante i giorni lavorativi. Ganassa, che in questo periodo recita nel *Corral de las Atarazanas*, chiamato a giustificarsi, presenta la licenza - ottenuta dal re il 2 marzo 1580 - di esibirsi per due giorni lavorativi a settimana (oltre alla domenica e ai festivi). In considerazione di ciò, il *Teniente de Asistente* di Siviglia conferma l'autorizzazione già conferita dal sovrano al comico italiano con provvedimento del 5 gennaio 1583, ma nega alle due compagnie iberiche citate dal *procurador* (guidate rispettivamente da Pedro de Saldaña e da Jerónimo Velázquez) di poter recitare nei giorni settimanali almeno fino a Carnevale.

Si apre così una vertenza, che vede protagonista il Velázquez quale promotore di ricorsi legali contro la decisione del *Teniente*. Questa viene però confermata in via definitiva il 4 febbraio 1583: la vicenda si chiude quindi positivamente per Alberto Naselli e compagni, mentre per lo spagnolo la questione sulla possibilità di recitare o meno durante i giorni lavorativi si concluderà solo nel 1586. Ottenuta la conferma della licenza, il capocomico italiano si esibirà, in date non definite, nel *Corral de Don Juan* a Siviglia (alcuni studiosi ipotizzano che le recite si siano svolte nei mesi di marzo e giugno).

Nel marzo dello stesso anno Ganassa stipula un contratto con il comico di origine iberica García de Jaraba. Come sottolinea Ojeda Calvo, «è questa la prima notizia della presenza di un attore spagnolo nel suo gruppo»⁴⁰¹.

In seguito la formazione italiana partecipa alla festa del *Corpus* di Siviglia con due carri, le cui spese vengono sostenute dal Comune. Secondo Sentaurens, il gruppo avrebbe di nuovo conseguito la *joya mayor* per la miglior rappresentazione⁴⁰². Lo stesso studioso, come abbiamo accennato più sopra, attribuisce a un membro della *troupe* di Naselli – segnatamente a

Ana de Mendoza, hijo y hermano del señor Marques de Cenete y Duque del Infantado, que se celebraron en la ciudad de Guadalajara á 20 de Enero de 1582, pubblicata in *Relaciones historicas de los siglos XVI y XVII*, Madrid, La Sociedad de Bibliófilos Españoles, 1896, pp. 154-172.

400 «[...] forse per debiti, per inadempimento di qualche incarico o per altri problemi con la giustizia o con il comune», B. J. GARCÍA GARCÍA, *L'esperienza di Zan Ganassa in Spagna*, cit., p. 143.

401 M. D. V. OJEDA CALVO, *Stefanelo Botarga e Zan Ganassa*, cit., p. 75.

402 J. SENTAURENS, *Séville et le théâtre*, cit., p. 171.

Vincenzo Botanelli, detto Curzio – il controverso documento firmato da un certo Mutio nel 1538. Si tratta di una petizione con cui il comico, in nome di una non meglio identificata compagnia italiana, chiede alle autorità sivigliane il conferimento della *joya* per aver partecipato al *Corpus*. 'Mutio' potrebbe essere l'errata trascrizione di 'Curzio'; sui problemi di datazione di questa fonte abbiamo già riferito in estrema sintesi (v. *supra*). Le incertezze su questo documento sono tali che è impossibile riferire con sicurezza l'episodio alla compagine guidata da Zan Ganassa.

A fine anno troviamo gli italiani a Madrid, dove recitano nel *Corral del Príncipe* tutti i giorni dal 26 al 31 dicembre. Secondo alcuni studiosi Naselli sarebbe giunto nella capitale qualche mese prima, in concomitanza con i lavori di costruzione del nuovo teatro del Príncipe, ai quali avrebbe contribuito economicamente. La notizia dell'apporto fornito dal capocomico ferrarese all'edificazione del *corral* trova conferma nei registri dei conti di Madrid (nel dettaglio, Ganassa avrebbe anticipato il denaro per la costruzione di alcune finestre), ma è probabilmente da collocare alla fine del 1583, dato che, come abbiamo appena visto, la presenza del gruppo in città si registra solo a partire dagli ultimi giorni di dicembre di quell'anno⁴⁰³.

Ad ogni modo la compagnia italiana recita stabilmente presso il *Corral del Príncipe* fino a metà febbraio 1584, fatta eccezione per alcuni eventi speciali: il 2 gennaio si registra un'esibizione della *troupe* davanti all'imperatrice Maria d'Asburgo. Le rappresentazioni proseguono poi con successo, come testimonia l'ingente somma ricevuta in elemosina dall'*Hospital General de Madrid* il 15 gennaio da parte di Alberto Naselli.

L'ultimo documento che riguarda la coppia Zan Ganassa – Barbara Flaminia è la già citata delega firmata da quest'ultima in favore del coniuge il 14 marzo 1584⁴⁰⁴. Come abbiamo visto più sopra, nel 1575 l'attrice aveva ottenuto dal marito un compenso di ottocento scudi d'oro in virtù del suo essenziale contributo all'attività teatrale della compagnia. Il denaro era stato poi depositato presso il banco del genovese Lorenzo Spinola. Adesso, poiché la coppia desidera tornare in Italia, la comica delega il Naselli affinché possa ritirare quella somma e chiede ad Agostino Spinola, erede del banchiere, di pagare quanto richiesto. Il documento, oltre ai motivi di interesse analizzati più sopra, risulta anche l'unica fonte archivistica in cui la provenienza della primadonna viene sancita con certezza⁴⁰⁵.

403 Scrive García García a questo proposito: «alla fine del 1583, quando era quasi terminata la costruzione del nuovo Teatro del Príncipe, [Ganassa] prestò del denaro per aprire alcune finestre e per creare nuovi palchi» (B. J. GARCÍA GARCÍA, *L'esperienza di Zan Ganassa in Spagna*, cit., p. 133).

404 Delega di Barbara Flaminia ad Alberto Naselli, Madrid, 14 marzo 1584, cit.

405 «[...] yo Barbara Flaminia nate, por otro nombre me dicen hortensia, natural de la ciudad de rroma [...]», *ibidem*, in B. J. GARCÍA GARCÍA, *La compañía de Ganassa en Madrid*, cit., p. 367. Le origini romane dell'attrice risultano anche dalla già più volte ricordata lettera di Baldassarre de' Preti al Cardinale Gonzaga, Mantova, 6 agosto 1562, cit., ma in quel documento il nome della comica non è espressamente menzionato.

Scrive Ojeda Calvo: «Il motivo dell'improvviso viaggio ci è a tutt'oggi sconosciuto [...]. Terminava così un intero decennio di attività teatrale in Spagna di una delle compagnie italiane più celebri del momento, decennio durante il quale avevano ottenuto grandi successi, benché avessero “recita[do] y [hecho] comedia y otra cossas semejantes [...] en nuestra lengua y curso italiano»⁴⁰⁶.

Quanto al ritorno in Italia, la studiosa cita alcune fonti letterarie in cui si trova qualche riferimento al comico ferrarese⁴⁰⁷, tra cui il *Lacrimoso lamento che fè Zan Salciçça e Zan Capella (...)*. Il testo, datato 1585, lamenta in tono parodistico la morte di Zan Panza de Pegora, che viene accolto nell'aldilà proprio da Ganassa. Probabile indizio che a questa altezza cronologica il celebre Zanni fosse già deceduto⁴⁰⁸.

Quel che sembra certo è che «Dopo che Naselli ebbe intrapreso il viaggio in Italia, la sua compagnia si sciolse»⁴⁰⁹. Di Barbara Flaminia si perdono completamente le tracce.

Dunque l'esperienza del comico ferrarese e della sua *troupe* in Spagna risulta determinante non solo per la diffusione della Commedia dell'Arte nella penisola iberica, ma anche per alcuni cambiamenti introdotti dal gruppo nel teatro spagnolo⁴¹⁰. In particolare, la prassi di recitare anche nei giorni lavorativi, sancita da licenze emanate dallo stesso sovrano, viene poi estesa anche agli attori iberici e favorisce lo sviluppo del carattere commerciale del teatro. Inoltre Ganassa contribuisce economicamente alla ristrutturazione o alla costruzione di alcuni edifici teatrali, in qualche caso facendo apportare modifiche determinanti. Infine, la presenza di Barbara Flaminia, elemento di spicco all'interno della compagine, potrebbe aver contribuito a incrementare il numero di donne presenti sulla scena spagnola (tema particolarmente complesso su cui torneremo nelle pagine dedicate ad Angelica Alberghini e alla *tournee* madrilenia dei Martinelli).

Negli stessi anni e in quelli successivi (fino al primo decennio del XVII secolo) si registrano altre presenze di compagnie dell'Arte. Successivamente i pochi comici italiani rimasti sul territorio iberico si uniranno a *troupes* locali, assumendo probabilmente le stesse modalità di produzione ed esecuzione di spettacoli degli autoctoni.

406 M. D. V. OJEDA CALVO, *Stefanelo Botarga e Zan Ganassa*, cit., p. 76. La circostanza che i comici di Alberto Naselli recitassero in italiano è parzialmente confermata dai testi presenti all'interno dello *Zibaldone*, alcuni dei quali sono redatti in toscano. Non tutti i canovacci, prologhi, frammenti scenici, ecc... sono però scritti in italiano: alcuni sono redatti in tutto o in parte in castigliano, altri in latino, altri ancora presentano una mescolanza di idiomi e non mancano elementi dialettali (cfr. *ivi*, pp. 113-116).

407 *Ivi*, p. 77.

408 *Lacrimoso lamento che fè Zan Salciçça e Zan Capella, invitando tutti i filosofi, Poeti, e tutti i Fachì delle valade, a pianzer la morte di Zan Panza de Pegora, alias Simon Comico Geloso* (Venezia, 1585), in F. MAROTTI, G. ROMEI, *La Commedia dell'Arte e la società barocca*, cit., p. 48.

409 M. D. V. OJEDA CALVO, *Stefanelo Botarga e Zan Ganassa*, cit., p. 84.

410 Sul tema si veda C. SANZ AYÁN, B. J. GARCÍA GARCÍA, *El «oficio de representar»*, cit.

Un precursore in tal senso può essere considerato Abagaro Francesco Baldi⁴¹¹. Come abbiamo visto, fin dal 1581 Stefanello Bottarga non fa più parte della formazione guidata dal Naselli. A partire almeno dal 1582 – ma probabilmente anche da prima – il comico risulta sposato con l'attrice spagnola Luisa de Aranda, vedova di Juan Granado. Con lei il Bottarga formerà una compagnia mista. Nell'aprile del 1584, dopo lo scioglimento della propria *troupe*, si farà assumere da Pedro de Saldaña insieme alla moglie e alla figliastra Maria Granado (anche lei avviata alla carriera teatrale). Nel 1588 risulta di nuovo *autor* (capocomico) di una non meglio identificata compagnia di cui fa parte anche Luisa de Aranda, mentre in seguito, a Siviglia, Baldi è a capo di una formazione di cui fanno parte almeno altri due connazionali (definita «compañía de representaciones de los ytalianos»)⁴¹². L'attore muore probabilmente prima del 1604.

A differenza di Alberto Naselli, che nell'intero decennio trascorso in Spagna lavora – per quanto ci è dato sapere – quasi esclusivamente con italiani, fatta eccezione per alcune occasionali collaborazioni con colleghi spagnoli e per i contratti conclusi con due musicisti iberici prima e con García de Jaraba poi, Stefanello Bottarga, terminata l'esperienza nella *troupe* di Ganassa, si mescola subito a comici autoctoni⁴¹³, dando vita di volta in volta a formazioni miste o addirittura facendosi assumere da un *autor* locale (solo in un caso si registra la sua presenza nella già citata «compañía de los ytalianos»). Si può dunque ipotizzare che Baldi, pur conservando il proprio nome d'Arte – col quale era diventato famoso –, abbia più del compagno ferrarese adeguato lingua e stile di recitazione al contesto ispanico, perdendo forse col tempo gli stilemi più caratteristici della Commedia dell'Arte.

Ma oltre ai celeberrimi Ganassa e Bottarga, anche altre meno famose compagnie italiane hanno condotto più o meno fortunate *tournées* in Spagna. Di seguito forniremo qualche sintetica notizia in merito.

Nel 1581-1582 risulta attiva in terra iberica una formazione italiana guidata da Massimiano Milamino⁴¹⁴, che nel 1578 aveva recitato al servizio di Enrico III di Navarra (il

411 Le notizie qui espone in estrema sintesi sull'interprete di Stefanello Bottarga fanno riferimento al periodo successivo alla sua separazione dalla compagnia di Zan Ganassa. Per informazioni più dettagliate in merito si rimanda a M. D. V. OJEDA CALVO, *Stefanelo Botarga e Zan Ganassa*, cit., pp. 85-90. Per più approfondite notizie biografiche sull'attore si vedano inoltre M. D. V. OJEDA CALVO, *Otro manuscrito inédito atribuible a Stefanelo Botarga y otras noticias documentales*, in «Críticòn», n. 92, 2004, pp. 141-169 e la voce *Baldi y Taciano, Abagaro Francesco (o Agabaro Frescobaldi, o Agabaro Francisco Valdés), apodado Stefanello Bottarga o Stefanelo Botarga*, in *DICAT*, cit.

412 M. D. V. OJEDA CALVO, *Stefanelo Botarga e Zan Ganassa*, cit., p. 90.

413 Lo stesso faranno altri tre attori della compagnia di Ganassa nel 1586: Giacomo Portalupo, Scipione Graselli e Giulio Vigliante si uniranno all'attrice spagnola Maria de Baeza formando con lei una *troupe* teatrale mista. Cfr. J. SÁNCHEZ ROMERALO, *El supuesto retorno de Ganasa a España*, in «Quaderni Ibero-Americani», n. 67-68, 1990, p. 126.

414 Per alcune notizie biografiche sull'attore si veda *Milimino (o Milanino, o Milamino), Maximiliano (o Massimiliano, o Massimiano o Maximiano)*, in *DICAT*, cit.

futuro Enrico IV)⁴¹⁵. La *troupe* è identificata con la “compagnia dei Cortesi”, denominata anche “*Los italianos nuevos*”, “*Los italianos corteses*” o semplicemente “*Los italianos*”. I primi di dicembre del 1581 si registra la presenza della compagine presso il *corral*, gestito dalla *Confradía de san José*, di Valladolid. Nonostante la piazza sia già occupata da Jerónimo Velázquez, la confraternita, «engolosinada con el buen éxito obtenido con la estancia de Ganassa»⁴¹⁶, concede agli italiani di potersi esibire nel teatro per diversi giorni alla settimana. Ne nasce una controversia con Velázquez, che alla fine avrà la meglio anche in considerazione dello scarso successo riscosso da Milamino e compagni: «y por que no se entienden ni an caído en gracia, no acude gente y pierde mucho la dicha confradía»⁴¹⁷.

La questione si chiude dunque, con esito favorevole allo spagnolo, in data 23 dicembre. La *Confradía* assegna al gruppo italiano «unas casas en la calle de la Conzeccion que dizen son del Marques de Tabara». Tuttavia, già a partire dal 15 gennaio 1582, troviamo Velázquez a Madrid: si può supporre che quella di Milamino rimanga così, almeno per un certo periodo, l'unica compagnia a Valladolid, ma Othón Arróniz ipotizza che gli italiani siano presto incorsi nella concorrenza di altre due *troupes* locali⁴¹⁸.

Nell'estate del 1582 troviamo ancora tracce della compagine italiana a Valladolid: grazie a un'obbligazione di pagamento datata 7 agosto, possiamo rintracciare i nominativi dei suoi membri⁴¹⁹. Tra questi non figura Maria Imperia⁴²⁰, moglie del capocomico (il cui nome risulta da un documento successivo); tuttavia Arróniz dà per certa la sua partecipazione alla compagnia⁴²¹. Circostanza non improbabile poiché, come abbiamo appena visto nel caso di Barbara Flaminia, sono davvero scarsi i documenti in cui l'attrice è menzionata direttamente. In tutti gli altri casi, si può supporre con buona approssimazione la sua presenza al fianco del marito, che il più delle volte sottoscrive implicitamente in sua vece. Possiamo ipotizzare che lo stesso avvenga per Maria Imperia: se accettassimo come fondata la supposizione che la consorte di Milamino fosse una comica, saremmo di fronte al secondo caso, dopo quello della celebre Ortensia, di un'attrice dell'Arte in Spagna.

A partire dal 24 agosto fino a metà novembre si registrano numerose recite rappresentate a Madrid dalla compagnia dei Cortesi, che si esibiscono alternativamente al

415 A. BASCHET, *Les comédiens italiens*, cit., p. 87.

416 O. ARRÓNIZ, *La influencia italiana en el nacimiento de la comedia española*, Madrid, Gredos, 1969, p. 238. Per la sfortunata vicenda di Milamino e compagni a Valladolid cfr. N. ALONSO CORTÉS, *El teatro en Valladolid*, Madrid, Tipografía de la Revista de Archivos, 1923, pp. 34-39.

417 O. ARRÓNIZ, *La influencia italiana*, cit., p. 239.

418 Ivi, p. 240.

419 Oltre al capocomico, Tommaso Coriadore, Marco Antonio Scotiboli, Annibale Vicinardi, Gaspare Galbani, Michele Rosi, cfr. E. GARCÍA CHICO, *Documentos referentes al teatro en los siglos XVI y XVII*, in «Castilla. Boletín del Seminario de Estudios de Literatura y Filología», I, 2, 1940-1941, pp. 339-340.

420 Per alcune essenziali note biografiche si veda *María Imperia*, in *DICAT*, cit.

421 O. ARRÓNIZ, *La influencia italiana*, cit., p. 241.

Corral de la Pacheca e al *Corral de la Cruz*. Gli studiosi concordano nell'identificare questa *troupe* con quella diretta da Massimiano Milamino. Questi muore improvvisamente prima del 20 ottobre, data cui risale il certificato di sepoltura. Esecutori testamentari risultano la moglie dell'attore e il compagno d'Arte Marco Antonio Scotiboli. Dopo il decesso del capocomico, il gruppo offre solo altre sei rappresentazioni a Madrid, fino al 15 novembre (dopodiché si può ipotizzare il suo scioglimento).

Il 22 novembre la vedova di Milamino firma una delega in favore di un certo Ludovico del Pino⁴²², incaricato di incriminare coloro che hanno provocato il decesso del coniuge. È questo il primo documento che menziona il nome di Maria Imperia. La donna, però, in data 11 marzo 1583, firma un atto con cui concede ufficialmente il perdono a tale Antonio de Madrid⁴²³ (probabile autore dell'omicidio), recedendo dalla causa legale. Si apprende così che il capocomico è morto in seguito a una stoccata ricevuta durante un litigio.

Se l'attività teatrale di Maria Imperia, sebbene molto probabile, non è certa, è invece sicuramente un'attrice la sposa del già ricordato Annibale Vicinardi (o Piccinardi)⁴²⁴. Questi, come abbiamo visto, nel 1582 è membro della compagnia diretta dallo sfortunato Milamino. Dopo un vuoto di otto anni, lo troviamo di nuovo citato in un contratto firmato a Malaga il 7 aprile 1590: l'*autor* italiano Juan Giorgi si accorda col Vicinardi, «official de comedia», e con sua moglie Margarita⁴²⁵ affinché entrino a far parte della sua *troupe* a partire dal giorno di Pasqua fino al primo giorno di Quaresima dell'anno successivo. Nello stesso documento il capocomico stipula un contratto analogo con una coppia di attori spagnoli (Juan Camón o de Zamora e sua moglie Catalina)⁴²⁶. Siamo quindi in presenza di una compagnia mista, ma date le origini italiane di Vicinardi e la sua militanza nei Cortesi, è verosimile ipotizzare la sua provenienza e quella di Margarita dal mondo dei comici dell'Arte.

Ma chi è l'*autor* Juan Giorgi? Gli studiosi lo identificano con Jovan Giorgio o Juan Jorge Ganassa⁴²⁷, comico di origine italiana che avrebbe assunto il nome d'Arte del

422 Il documento è citato in C. PÉREZ PASTOR, *Nuevos datos acerca del histrionismo español en los siglos XVI y XVII. Primera Serie*, Madrid, Imprenta de la Revista Española, 1901, p. 14.

423 *Ibidem*.

424 Alcune notizie biografiche sull'attore si trovano in *Bicinardi (o Piccinardi), Aníbal (o Annibale)*, in *DICAT*, cit.

425 Per alcune essenziali note biografiche, cfr. *Margarita*, in *DICAT*, cit.

426 Per questo documento si vedano A. LLORDÉN, *Compañías de comedias en Málaga (1572-1800)*, in «Gibralfaro», anno XXIV, 1975, pp. 142-143 e A. LEYVA, *Documentos sobre Juan Jorge Ganassa en España*, in *El teatro italiano. Actas del VII congreso nacional de italianistas* (València, 21-23 ottobre 1996), València, Universitat de València, 1997, pp. 361-362. Llordén e Leyva non concordano su alcuni particolari del contratto, come ad esempio la durata ed il cognome dell'attore spagnolo con cui Juan Giorgi conclude il secondo accordo (Camón o de Zamora; Leyva identifica inoltre la moglie di quest'ultimo con Catalina Orellano, mentre Llordén non ne indica il nome da nubile). Quanto alla durata, condividiamo l'interpretazione di Leyva, in base alla quale il contratto durerebbe dalla Pasqua dell'anno corrente (1590) fino all'inizio della Quaresima dell'anno successivo, laddove Llordén indica – crediamo erroneamente – solo la data di inizio dell'accordo, che per lo studioso coincide con la Pasqua del 1591.

427 Alcune notizie biografiche sull'attore italiano si trovano in *Ganassa, Juan Jorge*, in *DICAT*, cit. Cfr. anche J.

celeberrimo Alberto Naselli per approfittare della scia del suo successo. Il primo documento che lo menziona è il già ricordato accordo sottoscritto nel 1590 a Malaga. Il 20 aprile dello stesso anno il capocomico amplia la compagnia con una scrittura dove per la prima volta compare l'appellativo «Ganassa» come suo nome d'Arte⁴²⁸. Nell'agosto del 1592 a Valladolid e nel marzo del 1593 a Toledo il capocomico stipula altri contratti analoghi con comici e *performers* spagnoli; nell'ottobre del 1592 è a Madrid⁴²⁹. Nel 1603 recita, con ogni probabilità, in occasione delle celebrazioni per le nozze del duca di Braganza con Aña de Velasco.

Secondo Aurelia Leyva, la circostanza che l'attore italiano abbia fatto proprio il nome d'Arte del celebre Zanni ferrarese riconduce il suo operato – e quello della compagnia da lui formata a Malaga nel 1590 – allo stile e alle modalità produttive dei comici dell'Arte: «No es necesario más para comprender que los actores ante citados [...] se proponen representar según los modos de la *commedia dell'Arte*»⁴³⁰. Affermazione forte, che non ci sentiamo di condividere *in toto* in mancanza di altri documenti che possano avvalorarla. Tuttavia l'idea che in questa *troupe* mista di fine '500 l'esperienza scenica dei comici dell'Arte possa quantomeno essersi incontrata e mescolata con quella degli attori autoctoni non è affatto peregrina. Tali considerazioni rimandano dunque all'ipotesi, da noi testè avanzata, che Margarita Vicinardi potesse essere un'attrice dell'Arte trasferitasi in terra iberica. Saremmo dunque in presenza, dopo il caso controverso di Maria Imperia, di una seconda “emula” di Barbara Flaminia.

Quelli appena esaminati sono forse i casi più emblematici di compagnie dell'Arte in Spagna. Altre sporadiche presenze di non meglio specificati “*italians*”⁴³¹ si incontrano a València nel 1585, 1587, 1589, 1593 e 1597⁴³². Abbiamo volutamente tralasciato la famosa *tournee* intrapresa nella penisola iberica dai Martinelli nel biennio 1587-1588: tratteremo nel dettaglio la questione nelle pagine dedicate ad Angelica Alberghini, primadonna della *troupe*.

I.3

3

Repertorio e stile

La fonte principale per la ricostruzione del repertorio e dello stile di recitazione di

SÁNCHEZ ROMELARO, *El supuesto retorno de Ganasa a España*, cit., pp. 121-133.

428 A. LEYVA, *Documentos sobre Juan Jorge Ganassa*, cit., p. 362. Stando alla documentazione consultata dalla studiosa, l'accordo viene poi rinnovato il 5 maggio 1590. Juan Jorge, che in questa occasione assume anche il minore Andrés Dávila, appone di nuovo alla firma lo pseudonimo di Ganassa.

429 Ivi, p. 163.

430 Ivi, p. 162.

431 In valenziano.

432 M. D. V. OJEDA CALVO, *Stefanelo Botarga e Zan Ganassa*, cit., p. 92.

Barbara Flaminia è il già più volte ricordato *Zibaldone* di Zan Ganassa e Stefanello Bottarga. Ma qualche traccia può essere rinvenuta anche nelle lettere dei notabili mantovani degli anni 1562-1568, nel carteggio relativo allo spettacolo andato in scena a Novellara nel gennaio 1568 e in alcune fonti letterarie. Cominceremo col ripercorrere queste più sfuggenti e sparse testimonianze per poi passare all'analisi di alcuni contenuti dello *Zibaldone*.

Come abbiamo visto, la prima testimonianza sull'attrice⁴³³, ancora giovane esordiente, è datata 1562 e ne sottolinea soprattutto le abilità atletiche. Abbiamo pure evidenziato come nella faticosa estate mantovana del 1567 la comica mostri di aver compiuto un decisivo salto di qualità: ormai stella indiscussa della compagnia in cui recita, si rende protagonista di tragici lamenti, adattamenti scenici di passi dell'*Eneide* e dell'*Orlando furioso* così come di fonti mitologiche, pastorali dal complesso apparato scenotecnico. Le successive fonti documentarie sull'attrice risalgono al 1566; alcune fonti letterarie coeve, la cui importanza è stata evidenziata in tempi recenti da Enrico Mattioda⁴³⁴, offrono ulteriori interessanti elementi.

Lo studioso, infatti, ha fornito un'interpretazione filologicamente corretta di quattro sonetti di Giorgio Vasari⁴³⁵, che il primo editore delle opere poetiche di quest'ultimo voleva dedicati al predicatore Gabriele Fiamma. Secondo quanto dimostrato da Mattioda, invece, i componimenti furono scritti per Barbara Flaminia⁴³⁶. Nel primo di questi, composto in morte di Michelangelo Buonarroti, l'attrice è menzionata nell'ultima terzina. Qui il grande scultore e la comica sembrano idealmente affiancati nella ricerca della fama attraverso la virtù: «Né fia spenta però, chi innanzi a gl'occhi / Vedrà la vita tua, o Buonarruoto, / Ch'eterno potrà farsi et immortale. / Questa part'a Flamminia par che tocchi, / Da che segue virtù per far più noto / Suo nome ove la fama spiega l'ale»⁴³⁷.

Com'è noto, Michelangelo muore il 18 febbraio 1564 e le sue esequie si celebrano a Firenze il 14 luglio dello stesso anno. Scrive Mattioda: «Credo che si debba qui cogliere soltanto un intento glorificatore e non intendere una partecipazione attiva di Flaminia al funerale di Michelangelo»⁴³⁸. Difficile infatti accertare l'eventuale collaborazione dell'attrice a tale evento.

Altri due sonetti alludono invece a concrete situazioni sceniche e per questo forniscono interessanti elementi su repertorio e stile di recitazione della giovane ma già

433 Lettera di Baldassarre de' Preti al Cardinale Gonzaga, Mantova, 6 agosto 1562, cit.

434 E. MATTIODA, *Giorgio Vasari, l'attrice Flaminia romana*, cit.

435 I componimenti sono conservati presso la Biblioteca Riccardiana di Firenze (Ms. Riccardiano 2948). Faremo qui riferimento alla trascrizione di Enrico Mattioda.

436 E. MATTIODA, *Giorgio Vasari, l'attrice Flaminia romana*, cit., p. 3.

437 *Ibidem*.

438 *Ibidem*. Tuttavia il sonetto è di ambigua interpretazione in quanto il paragone fra l'attrice romana e il celeberrimo artista – uno tra i più significativi punti di riferimento per il Vasari – appare eccessivo.

afferzata diva. I componimenti si riferiscono agli intermedi della commedia *Il Granchio* di Leonardo Salviati, rappresentata nella Sala del Papa in Santa Maria Novella a Firenze il 9 febbraio 1566⁴³⁹. Se il testo di Salviati viene recitato da dilettanti, i quattro intermedi e i due madrigali che aprono e chiudono lo spettacolo, composti da Bernardo de' Nerli, sono interpretati da comici professionisti. Spicca, in particolare, la presenza della nostra attrice:

Flamminia vien dal santo aonio coro
In terra a far le tragiche fatiche,
E le comiche [a] Urania tanto amiche
E di Cosmo⁴⁴⁰, che'l secol suo fa d'oro.

Grato dolce parlar alto e decoro
Con varii affetti, ché queste spiagge apriche
Rallegran Arno, u' le moderne e antiche
Virtù meritat'hanno il verde alloro.

Spirto gentil, so, mercicè tua vedremo
A Roma rinovar doppi Teatri,
Orchestre e sciene e simulacri, e come

Ciò sente Atene, che è morta in nel suo seno,
Surgeranno i proscenii amphiteatri
Per alzar di Flamminia il suo gran nome⁴⁴¹.

Qui Vasari fa riferimento ai due madrigali, dedicati alle Muse. Come si evince dalla descrizione degli intermedi, redatta probabilmente dallo stesso Nerli, le protettrici delle arti scendono all'interno di nuvole calate dall'alto, lamentandosi con Apollo di come non sia più possibile per loro abitare in Grecia, ormai alla mercè dei Turchi. Per volere di Giove, le nove sorelle verranno condotte dal musagete prima a Firenze, in Accademia, e quindi a Fiesole, dove troveranno un nuovo Parnaso. Come ipotizzato da Mattioda, è verosimile che Barbara Flaminia in questa occasione interpretasse il ruolo di Urania. Dal sonetto possiamo dedurre la sua versatilità tanto nel genere comico quanto nel tragico e la sua capacità di spaziare dal «grato dolce parlar» allo stile «alto e decoro»: si direbbero dunque scomparse le incertezze nella dizione che sembravano caratterizzare le prime *performances* della comica. I versi segnalano poi l'abilità dell'attrice nell'espressione dei «varii affetti» e rendono omaggio alle sue origini romane (alludendo forse a qualche esibizione della diva nella città capitolina?), rimarcando infine la fama ragguardevole da lei raggiunta («per alzar di Flamminia il suo gran nome»).

Un altro sonetto⁴⁴² allude ai madrigali rappresentati in apertura e in chiusura dello spettacolo fiorentino:

439 Per i problemi di datazione dell'evento, v. E. MATTIODA, *Giorgio Vasari, l'attrice Flaminia romana*, cit., p. 4, nota 10.

440 Cosimo I.

441 Il testo è pubblicato in E. MATTIODA, *Giorgio Vasari, l'attrice Flaminia romana*, cit., pp. 4-5.

442 «In questo caso Vasari, forse a corto di ispirazione per celebrare l'attrice, fece ricorso al “baule” e riprese l'incipit e la struttura metrica di un sonetto scritto nel 1550 per l'elezione al soglio pontificio di Giulio III» (ivi, p. 6).

Sento la mia virtute oggi più viva
Salir in alto e farsi ogn'or più bella
E scorgo nuova tramontana stella,
Per cui già ogni barca al porto arriva.

Dieci grillande di lauro e d'oliva
Escon del sacro monte e la favella
Snoda Flamminia in questa parte e 'n quella,
Tal ch'ha piena di fior la toska riva.

Gia real è la sciena, di spirto piena,
Scorgo rugiade, rose e limpid'acque,
Mostra l'aer seren, lucid'e chiaro.

Arno ride e festeggia e lieto mena
Letitia d'ognintorno: or quando nacque
Ch'Adria, Brenta, il Po, l'Tebro andassi a paro⁴⁴³?

Come nota Mattioda, le dieci ghirlande «probabilmente si riferiscono alla presenza in scena di Apollo e delle nove muse che escono dal sacro monte (Parnaso=Fiesole). Interessante anche l'accento alla rugiada e alle acque che fanno riferimento agli altri elementi scenografici che si aggiungevano alla prospettiva cittadina di fondo»⁴⁴⁴. Secondo lo studioso, «Anche i fiumi rimandano ancora a Flaminia e alla sua residenza mantovana [...] e al suo lavoro fra le corti di Mantova e Ferrara»⁴⁴⁵. È possibile però che i diversi fiumi citati nel sonetto alludano non tanto al luogo di residenza⁴⁴⁶, quanto solamente a quello di origine (nel caso del Tevere) ed alle città in cui la comica si esibiva più di frequente: a queste ultime si aggiunge ora Firenze, dove l'Arno celebra lieto l'arrivo delle Muse. Dal componimento appena citato sembra emergere, all'interno del gruppo, il ruolo predominante di Flaminia, che «la favella snoda [...] in questa parte e 'n quella», mentre le sorelle escono dal monte sacro accompagnate da Apollo.

La descrizione degli intermedi e dei madrigali offre qualche indicazione sull'azione scenica: «Posata con le muse la Nugola ella s'apre scoprendole, et esse inmantinente presupposte, fatte e seguite tutte le raccontate cose, cantando dimostrano chi sono, onde si partono, perché e a che fine quivi al presente si trovano [...]»⁴⁴⁷. Possiamo dunque immaginare una pluralità di interventi solistici, tra cui spicca particolarmente quello della primadonna romana, o ancora un assolo intonato dall'attrice, cui farebbe da controcanto il coro delle altre otto Muse (sui cui interpreti non abbiamo notizie). Quel che emerge con certezza è l'abilità canora di Barbara Flaminia, impegnata con ogni probabilità in una difficile parte solistica, dato che la comica è l'unica componente del *cast* ad essere espressamente nominata – e lodata – nei

443 *Ibidem*.

444 *Ibidem*.

445 Ivi, p. 7.

446 Non attestato con certezza dai documenti.

447 B. DE NERLI, *Intermedii della commedia del granchio, dichiarazione di essi e discorso dell'autore*, in L. SALVIATI, *Il granchio*, Firenze, appresso i figliuoli di Lorenzo Torrentino e Carlo Pettinari compagno, 1566, cc. 140-141, non numerate. Citiamo qui la trascrizione in E. MATTIODA, *Giorgio Vasari, l'attrice Flaminia romana*, cit., p. 7.

sonetti vasariani.

Vale la pena notare che i due componimenti appena menzionati costituiscono l'unica fonte da cui si può ricavare la partecipazione della nostra attrice agli intermedi de *Il Granchio*. Sebbene manchino riscontri documentari in merito, l'ipotesi di Mattioda appare comunque convincente.

L'ultimo sonetto analizzato dallo studioso non contiene precisi riferimenti ad una particolare messa in scena, pur facendo ancora una volta allusione alla musa Urania, probabilmente interpretata da Flaminia nei madrigali di cui si è appena detto:

Quai concetti di gaudio e di letitia
Chi ridendo s'allegra, o qual dolore
Lacrime esprima in passion d'amore,
Crudeltade, martel, finta amicitia;

Se in terra, in mar, ne' boschi, se stultitia
In stato alto e sublime, o in gran furore
Per mostrar forza, ardir, animo e core,
Se in casta, saggia, onesta pudicitia,

Non più simile al ver, veder simile,
Sentir si puote, la virtù di quella
Ch'oscura Atene e le comiche scuole.

Nuova Urania gentile e dotta e bella,
Flamminia, oggi fra noi lucente sole,
Fai l'anno a Flora un sempiterno Aprile⁴⁴⁸.

Il sonetto elenca le doti sceniche dell'attrice. In primo piano – come nel già ricordato *Flamminia vien dal santo aonio coro* - la sua capacità di esprimere sentimenti contrastanti e di apparire ugualmente efficace in situazioni tanto tragiche quanto comiche, grazie all'abilità di conferire credibilità alla finzione. Col suo talento la primadonna è in grado di offuscare «Atene e le comiche scuole»: Mattioda interpreta questo riferimento come una lode rivolta a Flaminia per «aver superato i modelli teatrali dell'antichità»⁴⁴⁹. Ma potrebbe trattarsi anche di un più velato cenno ai madrigali che fanno da cornice a *Il Granchio*, dove le Muse lasciano Atene per stabilirsi a Firenze.

Questi elogi richiamano in parte quelli che abbiamo individuato più sopra in alcune fonti letterarie riguardanti Vincenza Armani. Le parole di encomio indirizzate alle due comiche sono dunque riconducibili a *topoi* ricorrenti nella poesia del tempo, ma ciò non esclude che possano contenere qualche elemento di verità, in grado di suggerire almeno delle ipotesi sullo stile e sulle capacità teatrali delle due dive. Il componimento appena citato sembra rivelarsi particolarmente attendibile, per i motivi che vedremo di seguito.

448 Ivi, p. 9.

449 *Ibidem*.

Le stesse lodi contenute nel sonetto *Quai concetti di gaudio e di letitia*, osserva Mattioda, richiamano quelle riportate da Leone de' Sommi nei *Quattro dialoghi*:

et tra molti galanti uomini, che di recitare perfettamente si son dilettrati a' tempi nostri [...], mirabile mi è sempre paruto et pare il recitare d'una giovane donna romana, nominata Flaminia, la quale, oltre all'essere di molte belle qualità ornata, talmente è giudicata rara in questa professione, che non credo che gli antichi vedessero, né si possi fra' moderni veder meglio; perché infatti ella è tale su per la scena, che non par già a gli uditori di veder rappresentare cosa concertata né finta, ma sì bene di veder succedere cosa vera et improvvisamente occorsa, talmente cangia ella i gesti, le voci et i colori, conforme a le varietà delle occorrenze, che commove mirabilmente chiunque l'ascolta non meno a maraviglia che a diletto grandissimo⁴⁵⁰.

A partire da questa considerazione, lo studioso ipotizza che il giudizio del drammaturgo ebreo sia stato in qualche modo influenzato dal sonetto del Vasari⁴⁵¹ e che sia quindi cronologicamente posteriore: il tema del confronto con i grandi del passato, tipicamente vasariano, è elemento di novità che non emerge, ad esempio, nei componimenti dedicati dal de' Sommi all'Armani. Ciò contribuirebbe, secondo Mattioda, a chiarire i problemi di datazione dei *Quattro dialoghi* e permetterebbe di ipotizzare la presenza del corago mantovano al fianco di Barbara Flaminia durante gli spettacoli fiorentini del 1566: «È vero che de' Sommi non cita direttamente l'attività di Flaminia a Firenze, ma la consonanza col sonetto di Vasari può far pensare che ne fosse a conoscenza, o che ne fosse stato testimone diretto. Non è pensabile che Flaminia fosse andata da sola a Firenze: forse i comici mantovani erano stati invitati a Firenze per la serie di spettacoli del 1566 e forse tra loro poteva esserci anche l'ebreo Leone de' Sommi»⁴⁵².

L'ipotesi non è però verificabile poiché non sono stati rinvenuti documenti sull'eventuale presenza di Barbara Flaminia e de' Sommi a Firenze. Tuttavia la circostanza che le lodi espresse dal Vasari sull'attrice richiamino quelle del drammaturgo ebreo (quali che siano i rapporti di dipendenza tra il sonetto e il citato passo dei *Quattro dialoghi*⁴⁵³) è particolarmente interessante. L'architetto aretino infatti individua nella primadonna le stesse qualità sceniche riscontrate dal de' Sommi, che nel suo trattato non si limita a dedicare un semplice omaggio alla diva, ma ne descrive le doti dal punto di vista tecnico, al fine di offrire un valido esempio, fra gli attori a lui contemporanei, del «recitare perfettamente». Anche gli elogi contenuti nel sonetto vasariano, dunque, non rappresentano soltanto *topoi* letterari, ma forniscono una testimonianza sulla recitazione dell'attrice: considerazioni analoghe – sebbene espresse in

450 L. DE' SOMMI, *Quattro dialoghi*, cit., pp. 42-45.

451 Anche sulla scorta di un riferimento, contenuto nei *Quattro dialoghi*, ai «bei spiriti» che avrebbero dedicato componimenti poetici all'attrice. Cfr. E. MATTIODA, *Giorgio Vasari, l'attrice Flaminia romana*, cit., p. 9.

452 Ivi, p. 10.

453 In effetti l'influenza del Vasari sul de' Sommi non è verificabile. Anzi, stando alla documentazione a noi pervenuta, sembrerebbe che il rapporto tra la diva e il drammaturgo ebreo fosse ben più consolidato rispetto al suo eventuale legame con l'architetto aretino: quindi sarebbe più credibile ipotizzare, viceversa, un'influenza da parte del corago mantovano sul giudizio espresso dal Vasari.

forme diverse - sono condivise da due uomini di teatro, circostanza che conferisce a questo componimento del Vasari un'attendibilità superiore a quella di altre – pur significative - fonti letterarie.

I sonetti vasariani analizzati da Mattioda, dunque, non solo testimoniano la probabile partecipazione di Barbara Flaminia agli intermedi de *Il Granchio*, ma forniscono anche spunti interessanti per tentare di ricostruirne lo stile di recitazione. Se, come sembra, la comica interpretò nel 1566 il ruolo di Urania nei madrigali posti in apertura e in chiusura della commedia del Salviati, possiamo immaginare che a questa altezza cronologica Flaminia avesse già notevolmente migliorato le sue doti espressive, prestandosi ormai a una declamazione aulica nel contesto di uno spettacolo accademico, e avesse inoltre appreso l'arte del canto. Siamo lontani dagli esordi del 1562, quando le *performances* acrobatiche e i «detti non belli» registrati dalla cronaca di Baldassarre de' Preti denunciavano le origini 'basse' dell'attrice. La decisiva stagione mantovana è invece alle porte: la diva, raggiunta una notevole fama e perfezionata la propria arte, è pronta per l'*exploit* che nell'estate del 1567 la vedrà protagonista di spettacoli particolarmente complessi anche dal punto di vista drammaturgico. Complice – come ipotizzato da Francesca Simoncini – la penna di Bernardo Tasso. Di seguito ripercorreremo brevemente le descrizioni delle *performances* offerte dalla primadonna romana e dalla sua *troupe* in quel periodo.

Grazie alla già più volte ricordata lettera di Luigi Rogna del 1 luglio 1567 sappiamo che «la Flamminia [...] ha fatto la Tragedia di Didone mutata in Tragicomedia, che è riuscita assai bene»⁴⁵⁴. In questa occasione l'attrice e il suo compagno d'Arte Pantalone recitano insieme alla misteriosa Angela, abile saltatrice. Dunque siamo in presenza di uno spettacolo articolato, dove il registro comico si mescola a quello tragico e dove a lamenti e tirate di gelosia da parte della protagonista femminile – con ogni probabilità interpretata dalla nostra attrice – si alternano momenti farseschi (affidati verosimilmente alla maschera del Magnifico) ed esibizioni acrobatiche o di danza (eseguite dalla «signora Angela»). Le parole del segretario ducale testimoniano il notevole impegno drammaturgico sotteso alla realizzazione di questo spettacolo: la tragica vicenda di Didone narrata nel libro IV dell'Eneide viene non solo adattata per la scena, ma anche «mutata in Tragicomedia». Viene quindi effettuato un complesso lavoro sulla fonte virgiliana, a tutto vantaggio del poliedrico talento dei comici e soprattutto della primadonna.

454 Lettera di Luigi Rogna a ignoto della Corte di Mantova, Mantova, 1 luglio 1567, cit. La prima notizia sulle esibizioni di Flaminia e della sua compagnia in città si ricava dalla lettera di [Luigi Rogna] a ignoto della Corte di Mantova, [Mantova], 29 giugno 1567, cit. La missiva però non dà alcuna informazione a proposito della *performance*, limitandosi a testimoniare che la *troupe* ha recitato «una bella Comedia» nel palazzo della Ragione, attirando un pubblico folto e socialmente variegato.

La compagnia mette poi in scena una tragedia, come testimonia la missiva del Rogna datata 6 luglio⁴⁵⁵. Questa volta oggetto dell'adattamento scenico elaborato dal gruppo è il canto XXXVII dell'*Orlando Furioso*⁴⁵⁶, che narra della vendetta di Drusilla su Tanacro, figlio del tiranno Marganorre. Il giovane aveva ucciso il marito della donna per poterla sposare; questa finge di accettare le nozze a patto che vengano celebrate secondo le usanze della sua terra (da lei inventate per l'occasione). Con questo pretesto durante la cerimonia beve da una coppa avvelenata, quindi la offre al futuro sposo. L'improvvisa morte del figlio suscita le ire di Margaronne – il cui primogenito era stato ucciso nel tentativo di rapire la sposa di un cavaliere – verso tutto il genere femminile, le cui esponenti saranno per sempre bandite dal regno: quelle che vi entreranno nonostante il divieto saranno punite con terribili umiliazioni o con la pena capitale. L'intervento di Ruggero, Bradamante e Marfisa pone fine allo scempio: il tiranno viene fatto prigioniero e successivamente ucciso; vengono infine imposte nuove leggi, che conferiscono alle donne grande autorità.

Come nota Ojeda Calvo: «en el ms. de Palacio⁴⁵⁷ se conserva un *scenario* de igual trama que el relatado por el cronista de Mantua, basado en el canto XXXVII del *Orlando Furioso* de Ludovico Ariosto. En él, la Flaminia encarnó la esposa ultrajada. Este personaje aparece curiosamente en el *canovaccio* de Palacio bajo el nombre de Ortensia»⁴⁵⁸. Si tratta dello scenario *Principe Tireno*⁴⁵⁹: qui «La storia [...] risulta semplificata, condensata e schematizzata. [...] Lo spazio temporale è molto minore, il che va a favore della concentrazione drammatica, dato che si è eliminata la narrazione del fatto e i personaggi che poi interverranno nella soluzione

455 Lettera di Luigi Rogna a ignoto della Corte di Mantova, Mantova, 6 luglio 1567, cit.

456 «Non hieri l'altro la Flaminia era comendata per certi lamenti che fece in una Tragedia che recitorno dalla sua banda, cavata da quella novella dell'Ariosto, che tratta di quel Marganorre, al figliolo sposo del quale, la sposa ch'era la Flaminia sopra il corpo del primo sposo poco dianzi amazzato in scena per vendetta diede a ber il veleno, dopo haverne bevuto anch'ella, onde l'un et l'altro morì sopra quel corpo, et il Padre che perciò voleva uccider tutte le donne, fu dalle donne lapidato, et morto [...]», *ibidem*. Sulla fortuna del poema ariostesco negli scenari dei comici dell'Arte, si veda A. M. TESTAVERDE, *Introduzione in I canovacci della Commedia dell'Arte*, a cura di A. M. TESTAVERDE, trascrizione dei testi e note di A. EVANGELISTA, prefazione di R. DE SIMONE, Torino, Einaudi, 2007, p. XXXV e L. MARITI, *Teatri di follia amorosa. L'Orlando Furioso negli scenari della Commedia dell'Arte*, in *Eroi della Poesia Epica nel Teatro del Cinque-Seicento*, XXVII Convegno Internazionale (Roma, 18-21 settembre 2003) a cura di M. CHIABÒ e F. DOGLIO, Roma, Torre d'Orfeo, 2004, pp. 49-89.

457 La studiosa fa riferimento al manoscritto II-1586 (contenente lo *Zibaldone* redatto da Agabaro Francesco Baldi), da lei rinvenuto nella *Real Biblioteca* di Madrid e successivamente pubblicato in edizione critica nel già più volte ricordato *Stefanello Bottarga e Zan Ganassa*, cit.

458 M. D. V. OJEDA CALVO, *Barbara Flaminia una attrix italiana en España*, in *Las mujeres en la sociedad española del Siglo de Oro: ficción teatral y realidad histórica*. Atti del colloquio (Granada – Úbeda, 7-9 marzo 1997), a cura di J. A. MARTINEZ BERBEL e R. CASTILLA PEREZ, Granada, Universidad de Granada – Instituto de Estudios de la Mujer, 1998, p. 384.

459 Il canovaccio è trascritto e commentato in M. D. V. OJEDA CALVO, *Stefanello Bottarga e Zan Ganassa*, cit., pp. 569-573. I tre atti del *Principe Tireno* sono alternati a tre intermedii a tema mitologico dal titolo *Paride ed Elena*. Molto probabilmente i due canovacci erano eseguiti insieme, come mostra la struttura che emerge dallo *Zibaldone*.

finale»⁴⁶⁰. Inoltre nel canovaccio «sono stati inseriti tutti i personaggi-tipo della commedia»⁴⁶¹, circostanza che denota, anche in questo caso, una commistione tra genere comico e tragico⁴⁶².

La descrizione del Rogna coincide quasi perfettamente con la trama dello scenario (anche se possiamo riscontrare qualche divergenza nel finale)⁴⁶³, sebbene il segretario ducale ometta qualsiasi riferimento alle maschere e alle parti buffonesche⁴⁶⁴ e sottolinei soprattutto gli aspetti drammatici della vicenda: l'omicidio-suicidio di cui si rende protagonista Flaminia e la cruenta uccisione del tiranno. Viene messa in evidenza soprattutto l'intensità della patetica interpretazione dell'attrice, «comendata per certi lamenti».

Sia che le differenze tra la 'recensione' del Rogna e lo scenario siano dovute a omissioni del cronista, sia che derivino da successive modifiche del soggetto (serio e squisitamente tragico nella versione recitata nel 1567, tragicomico e con inserti buffi nella rielaborazione inserita nello *Zibaldone*), ciò che conta è la loro indiscutibile contiguità. Dunque è plausibile che la primadonna romana e la sua compagnia abbiano portato in Spagna parte del repertorio già allestito nella città gonzaghese⁴⁶⁵, magari adattandolo ai gusti del nuovo pubblico. È possibile trovare conferma di ciò mettendo a confronto le altre descrizioni contenute nel carteggio mantovano con alcuni scenari dello *Zibaldone*, come vedremo tra poco.

Tornando alla lettera del segretario ducale del 6 luglio, apprendiamo inoltre che la *troupe* di Flaminia mette in scena una pastorale. Il Rogna si dilunga nel descrivere il complesso e spettacolare apparato scenotecnico⁴⁶⁶, ma non dice niente a proposito del soggetto messo in scena e della recitazione dei comici. Da questa testimonianza possiamo dunque soltanto dedurre l'impegno della primadonna nel relativamente nuovo genere pastorale, ma non possiamo ricavare informazioni sulla sua recitazione in questo ambito né su come abbia affrontato, sul piano drammaturgico ed interpretativo, la sfida con una fuoriclasse come

460 Ivi, p. 573. Il commento allo scenario prosegue con l'elenco di altre divergenze tra il canovaccio e il canto XXXVII dell'*Orlando Furioso*.

461 Ivi, p. 151.

462 Per un approfondimento sulla compenetrazione di commedia e tragedia all'interno del canovaccio *Principe Tireno* e per un più ampio commento sul testo, cfr. ivi, pp. 151-154.

463 Se dalla cronaca di Luigi Rogna emerge che il tiranno viene «lapidato, et morto» dalle donne, nello scenario egli muore per intervento della Iusticia, *dea ex machina* della situazione.

464 Nel canovaccio affidate soprattutto al personaggio di Zani.

465 Scrive a questo proposito Ojeda Calvo: «Idénticos papeles representó [Barbara Flaminia] en España, según se desprende de los *scenari* contenidos en un ms. conservado en la Biblioteca del Palacio Real de Madrid y atribuible a Stefanelo Botarga [...]. Estos guiones de comedia pertenecen a diversos géneros, como los representados en Mantua», M. D. V. OJEDA CALVO, *El arte de representar de una actriz profesional del Quinientos*, in *Autoras y actrices en la historia del teatro español*, a cura di L. GARCÍA LORENZO, Madrid, Festival de Almagro – Fundación Autor – Instituto de la Mujer, 2000, p. 249.

466 «La Flamminia poi, oltre l'haver apparato benissimo quel luogo de corammi dorati et haver trovati habiti bellissimi da Ninfa et fatto venir a Mantora quelle Selve, Monti, Prati, Fiumi, et Fonti d'Arcadia, per intermedii della favola introdusse Satiri, et poi certi Maghi, et fece alcune Moresche», Lettera di Luigi Rogna a ignoto della Corte di Mantova, Mantova, 6 luglio 1567, cit.

Vincenza Armani⁴⁶⁷.

Il 9 luglio una lettera di Antonio Ceruto accenna fugacemente alla commedia intitolata *La spada dannata* (cui tuttavia non assiste)⁴⁶⁸. Come abbiamo anticipato, si tratta, con buona probabilità, di uno spettacolo messo in scena da Flaminia e compagni, corrispondente al canovaccio *Spada mortal* che si trova tra le pagine dello *Zibaldone*⁴⁶⁹. Ojeda Calvo annovera questo scenario tra quelli a carattere tragicomico, «opere in cui vengono introdotte le parti serie e quelle ridicole [...], insieme a personaggi di altri generi»⁴⁷⁰. La studiosa individua inoltre una parentela tra questo canovaccio ed altri, sulla base della somiglianza tra le rispettive trame:

molti dei testi contenuti nel nostro codice si possono mettere in relazione con alcuni degli scenari che si conservano attualmente in altre raccolte [...]. Così la *Spada mortal* rimanda allo scenario dallo stesso titolo contenuto nel codice corsiniano [...], alla *Spada fatale* delle *Commedie all'improvviso* della raccolta riccardiana e magliabechiana [...], o, con qualche cambiamento [...] rimanda ai soggetti *La Cometa* di Basilio Locatelli [...] e *Il Figlio della morte, ovvero Cardellino cornuto volontario*, della raccolta del conte di Casamarciano [...]. Questo canovaccio include sequenze simili a quelle de *Il serpe fatale* di Basilio Locatelli [...] e *Il serpe incantato* della raccolta corsiniana⁴⁷¹.

Osserva Anna Maria Testaverde a questo proposito: «Particolarmente significativa la ricostruzione del “viaggio drammaturgico” compiuto, nell'arco di circa cinquanta anni, dallo scenario *Spada mortale*, probabile “pezzo di repertorio” italiano di Zan Ganassa, portato poi dal comico sulle scene spagnole»⁴⁷². Dunque l'influenza del canovaccio in questione nella drammaturgia dei comici dell'Arte – e non solo – deve essere stata notevole.

Qui il personaggio di Ortensia, probabilmente interpretato da Barbara Flaminia, si destreggia tra la corte di Curcio, da lei non corrisposto, e l'amore per il Capitano, che però la rifiuta. Siamo dunque in presenza del tipico 'triangolo' tra Innamorati, nel quale il Capitano svolge la funzione di secondo Amaro. Al di là della trama – dove trovano spazio, tra l'altro, gli amori extraconiugali di Zan Ganassa e Franceschina, l'intervento di un Mago e infine la risolutiva agnizione annunciata da un Philosopho, *deus ex machina* della commedia -, ciò che ci preme rilevare è la notevole varietà di registri espressivi cui, soprattutto nel secondo atto, è chiamata a cimentarsi l'interprete di Ortensia. L'Innamorata è protagonista di tirate di supplica e di disperazione nell'esprimere il suo infelice amore per lo sdegnoso Capitano: «Ortensia lo prega. Lui, che ami Curcio. [Capitano parte]. Lei, disperata, se n'entra»⁴⁷³. Ma con Curcio la

467 Nelle pagine dedicate all'Armani abbiamo dimostrato come l'attrice eccellesse particolarmente nel genere pastorale, di cui il Valerini la definisce pioniera (v. *supra*).

468 Lettera di Antonio Ceruto a ignoto della corte di Mantova, Mantova, 9 luglio 1567, cit.

469 Lo scenario è trascritto e commentato in M. D. V. OJEDA CALVO, *Stefanello Bottarga e Zan Ganassa*, cit., pp. 575-578.

470 Ivi, p. 143.

471 Ivi, pp. 145-146. Per i testi citati, trascritti da Ojeda Calvo, cfr. ivi, pp. 620-645.

472 A. M. TESTAVERDE, *Introduzione in I canovacci della Commedia dell'Arte*, cit., p. XXXII. Sull'argomento cfr. anche A. M. TESTAVERDE, *Stanze pubbliche e accademia privata*, cit., pp. 243-271.

473 M. D. V. OJEDA CALVO, *Stefanello Bottarga e Zan Ganassa*, cit., p. 576.

fanciulla esibisce una maliziosa astuzia di carattere squisitamente comico: «[Curzio] lui gli adimanda il bacio. Lei gli lo concede e lo fa star un ano senza parlar, e che non si difendi e parli da sé»⁴⁷⁴. Anche col Magnifico si innesca ugualmente un meccanismo di comicità: questi infatti «chiama Ortensia che gli la⁴⁷⁵ dii [...]»; per tutta risposta, non appena il Vecchio si allontana, Ortensia «li fa la burla»⁴⁷⁶.

Una lettera di Luigi Rogna, datata 11 luglio, descrive un altro complesso spettacolo⁴⁷⁷ allestito dalla compagnia della primadonna romana: questa volta il soggetto è tratto da una fonte mitologica e narra la vicenda di Io⁴⁷⁸, la fanciulla amata da Zeus, trasformata in vacca e perseguitata dalla gelosia di Era. Come anticipato, anche in questo caso esiste uno scenario quasi del tutto analogo all'interno dello *Zibaldone*, intitolato appunto *Io*⁴⁷⁹. Come nota Ojeda Calvo, l'unica parte del canovaccio che differisce dalla *performance* descritta dal segretario ducale è il finale, «forse perché lo spettacolo di cui parla il cronista mantovano è costituito da un testo teatrale basato su questo episodio mitologico e una pastorale, genere che prevede alla fine le nozze dei pastori»⁴⁸⁰. Potrebbe dunque trattarsi di una pastorale con intermedi, sebbene l'elemento bucolico, secondo la 'recensione' del Rogna, sembri apparire contestualmente all'intervento del padre di Io («et il padre ch'era un fiume venne ancora lui versando acqua, a far la sua parte, et in un'istante medesimo i Pastori fecero le lor nozze»).

È possibile ipotizzare che Barbara Flaminia interpretasse la parte della protagonista, sebbene Io – tanto nel canovaccio quanto nell'allestimento descritto nella cronaca – per buona parte della *pièce* appaia travestita da vacca. Il ruolo della giovenca è muto, stando alle indicazioni contenute nello scenario: nel secondo atto, ad esempio, Io «muge, scrive con il piè»⁴⁸¹. Sembra quantomeno curioso che la primadonna, lodata per i suoi lamenti, capace di spaziare dal monologo patetico all'eloquio astuto della commedia, possa aver scelto questa volta un personaggio quasi completamente privo di parola: solo all'inizio e alla fine dello scenario Io appare nei panni di una giovane donna. È anche vero che proprio alla vacca è

474 *Ibidem*.

475 La scatola precedentemente ricercata da Zani, *ibidem*.

476 M. D. V. OJEDA CALVO, *Stefanello Bottarga e Zan Ganassa*, cit., p. 576. L'espressione «di fa la burla» è un esempio della codificazione e dell'estremo schematismo rilevato da Ojeda Calvo in tutti i canovacci dello *Zibaldone*, che «sembrano nati per rispondere a delle necessità immediate» (ivi, p. 137), di carattere scenico. I testi sono dunque semplici “strumenti del mestiere”, materiale grezzo pronto all'uso e non rielaborato.

477 Dell'apparato scenotecnico si è detto (v. *supra*).

478 «esso signor Cesar eccellentissimo honorò hieri con la presenza sua la comedia della Flamminia per esser sua vicina [...], et si vidde Io, a convertir in vacca, Giove et Giunone parlarono insieme, venne, et poi spari la nebbia, Mercurio co'l suono adormentò Argo, et poi gli tagliò la testa, una furia infernale fece venir in furia quella vacca, et in fine fu di nuovo convertita in Ninfa, et il padre ch'era un fiume venne ancora lui versando acqua, a far la sua parte, et in un instante medesimo i Pastori fecero le lor nozze, et cetera», Lettera di Luigi Rogna a ignoto della Corte di Mantova, Mantova, 11 luglio 1567, cit.

479 Il canovaccio è trascritto in M. D. V. OJEDA CALVO, *Stefanello Bottarga e Zan Ganassa*, cit., pp. 321-323.

480 Ivi, p. 323.

481 Ivi, p. 321.

riservata una scena di follia⁴⁸²: nel terzo atto infatti, in seguito all'uccisione del guardiano Argo da parte di Mercurio, «Giunone grida dal cielo e manda una Furia ne la vacha»⁴⁸³; l'episodio è descritto anche dal Rogna in modo pressoché identico («una furia infernale fece venir in furia quella vacca»⁴⁸⁴). Si tratta probabilmente di una *performance* particolarmente coinvolgente e virtuosistica, giocata non tanto su *non-sense* verbali e scarti linguistici, quanto sull'espressività del corpo in movimento. Giova ricordare, a questo proposito, le “forze d'Ercole” e le “moresche” così ben eseguite da Barbara Flaminia ai suoi esordi: è possibile che la diva, in questa occasione, abbia nuovamente fatto ricorso alle proprie doti atletiche.

L'attrice potrebbe aver interpretato un personaggio diverso: ad esempio, la parte di Mercurio sembra particolarmente rilevante e complessa. Nel terzo atto il dio, dopo aver lodato Argo al fine di ammansirlo, si produce in una scena di canto per indurre il sonno nel mostruoso guardiano. Le competenze canore di Barbara Flaminia porterebbero a non escludere la possibilità che in questo scenario la primadonna incarnasse il messaggero divino, sebbene l'attrice non fosse particolarmente celebre per i ruoli *en travesti* (specialità della rivale Vincenza Armani).

Come abbiamo visto nelle pagine dedicate alla biografia della comica romana⁴⁸⁵, le successive lettere relative alla sua attività mantovana nell'estate del 1567 non offrono alcuna indicazione sui soggetti rappresentati né sulla recitazione. Le testimonianze esaminate, però, presentano un quadro, se non esaustivo, sicuramente interessante del repertorio portato in scena da Flaminia e dai compagni, così come forniscono parziali informazioni sullo stile recitativo della diva. Al di là delle definizioni dei cronisti (che parlano, di volta in volta, di commedia, tragedia, tragicommedia, pastorale), ciò che emerge dalle 'recensioni', messe a confronto con i canovacci contenuti nello *Zibaldone*, è il carattere spesso ibrido di queste rappresentazioni, dove elementi comici si mescolano a situazioni tragiche e viceversa. Quasi tutte le *performances* descritte dal Rogna e dal Ceruto, infatti, trovano un corrispettivo nella più volte ricordata raccolta di Stefanello Bottarga, ad eccezione della Tragedia di Didone. A questo proposito Ojeda Calvo scrive:

È interessante sottolineare che, anche se nel nostro manoscritto non si conserva nessun canovaccio né frammento che abbia potuto servire per quella rappresentazione, dalla testimonianza di Juan de Pineda, che in *Los treinta y cinco diálogos familiares de la agricultura christiana* (Saragozza, Pedro de Adurça y Diego López, 1589) fa riferimento agli spettacoli

482 Com'è noto, la scena di follia diventerà un 'cavallo di battaglia' delle comiche dell'Arte. La prima interprete di questo 'genere' non è però Isabella Andreini con *La pazzia di Isabella*, ma probabilmente proprio Barbara Flaminia. Come vedremo di seguito, nello *Zibaldone* di Zan Ganassa e Stefanello Bottarga è conservato anche uno scenario intitolato *Doi pazzzi*, dove il personaggio della Pazza nel finale scopre la sua identità facendosi riconoscere come Ortensia (l'Innamorata interpretata da Flaminia). Cfr. Ivi, pp. 557-559.

483 Ivi, p. 322.

484 Lettera di Luigi Rogna a ignoto della Corte di Mantova, Mantova, 11 luglio 1567, cit.

485 V. *supra*.

degli italiani citando «dos cuentos de Medea y de Iasón, y de Paris y Helena, y Enea y Dido, y Píramo y Tisbe» (f. 350r), si potrebbe supporre che un lavoro di argomento simile fosse presente nel repertorio della Compagnia di Ganassa in Spagna, in quanto il libro di Pineda ottenne il permesso di stampa nel 1581, epoca in cui in Spagna era presente la compagnia di Naselli⁴⁸⁶.

Quindi è verosimile che anche lo spettacolo ispirato all'*Eneide* abbia trovato spazio nel repertorio transitato da Mantova alla Spagna. L'altro aspetto rilevante è che la maggior parte delle rappresentazioni di cui i cronisti danno notizia è tratta da fonti letterarie o mitologiche, opportunamente rielaborate ed adattate alla scena. Dalle ricerche di Francesca Simoncini è emersa la convincente ipotesi che questi adattamenti siano il frutto della collaborazione tra la primadonna e Bernardo Tasso.

Dai sonetti vasariani esaminati da Enrico Mattioda si potrebbe inoltre congetturare l'esistenza di un sodalizio artistico anche tra Flaminia e l'architetto mediceo, probabile artefice della scenografia degli intermedi de *Il Granchio*. Tuttavia la partecipazione della diva come interprete di Urania allo spettacolo, come abbiamo visto, si può dedurre solo da quegli stessi componimenti poetici, dai quali si evince anche la grande ammirazione nutrita dal Vasari nei confronti della comica. Ciò non basta, però, a consolidare efficacemente quella che, in mancanza di ulteriori documenti, è destinata a restare un'affascinante ipotesi.

Ad ogni modo l'accertato rapporto di amicizia – e di probabile collaborazione – col Tasso *senior*, il conseguente legame col figlio Torquato, la stima dichiarata del Vasari sono tutti elementi che avvicinano l'attrice ai letterati e intellettuali a lei contemporanei. Come nel caso di Vincenza Armani, anche per Barbara Flaminia possiamo registrare la frequentazione di alcuni esponenti dei circoli intellettuali legati alle principali corti italiane. Date le origini 'basse' dell'attrice, è possibile ipotizzare che proprio il contatto con importanti personalità della cultura letteraria possa aver contribuito a completare la sua formazione, consentendole di affinare le proprie doti recitative.

Attraverso una breve ricognizione intorno all'operato di Bernardo Tasso – certamente nota ma adombrata dall'ingombrante profilo del ben più celebre figlio –, Francesca Simoncini ha individuato nel letterato di origini veneziane il 'maestro' che potrebbe aver guidato, almeno in parte, l'attrice nel suo percorso:

Bernardo Tasso [...] aveva alle spalle una lunga e importante attività letteraria che lo caratterizzò anche negli anni del suo soggiorno alla corte ducale. Aveva pubblicato una raccolta di Rime e altri componimenti di impronta petrarchesca, aveva scritto opere di innovativo impianto metrico ispirandosi al modello delle liriche di Orazio, aveva dato alle stampe *Amadigi*, un poema cavalleresco in ottava rima e cento canti, aveva inoltre concepito trattati di poetica e libri di *Lettere*, più volte ristampati e considerati dai suoi contemporanei un esempio di scrittura epistolare. Il profilo di Bernardo è quello di un uomo singolarmente adatto per consentire a Barbara Flaminia quel salto di qualità richiesto dalle esibizioni curiali che imponevano allestimenti sostenuti da una strutturata e ben formulata drammaturgia

486 M. D. V. OJEDA CALVO, *Stefanello Bottarga e Zan Ganassa*, cit., pp. 144-145.

preventiva, ricavata da appropriati adattamenti di favole epiche o mitologiche⁴⁸⁷.

Abbiamo già delineato, nelle pagine dedicate alla biografia dell'attrice, le tappe del rapporto di amicizia instauratosi tra il letterato e la donna. Ci interessa qui riflettere sul probabile contributo del Tasso alla formazione attorica e alla costituzione di parte del repertorio dell'attrice. Come abbiamo appena visto, la maggior parte degli spettacoli andati in scena a Mantova nell'estate del 1567 trovano un corrispettivo nello *Zibaldone* di Zan Ganassa e Stefanello Bottarga. I corrispondenti canovacci sono estremamente schematici: si tratta di materiale 'grezzo', assembleato per un immediato uso scenico, senza alcun filtro né elaborazione di tipo letterario. Come documentato da Ojeda Calvo, l'autore materiale dello *Zibaldone* è molto probabilmente Abagaro Francesco Baldi⁴⁸⁸, mentre i testi sono forse il frutto del comune lavoro della compagnia. Pertanto è plausibile ipotizzare un passaggio intermedio tra la fonte letteraria o mitologica di partenza, una prima elaborazione a cura di Bernardo Tasso e una successiva semplificazione da parte degli attori.

È possibile che nella città gonzaghese siano andate in scena le più complesse versioni tassiane, successivamente modificate in vista della *tournée* spagnola o di altri impegni che prevedevano un pubblico meno esigente di quello mantovano. Come abbiamo visto, è possibile registrare qualche divergenza tra le cronache del Rogna e del Ceruto e gli scenari dello *Zibaldone*. Così, ad esempio, la circostanza che nella 'recensione' della *performance* tratta dall'*Orlando Furioso* manchi qualsiasi riferimento alle maschere e agli elementi buffoneschi – che invece abbondano nel canovaccio *Principe Tireno* – sembra avvalorare l'ipotesi appena avanzata.

Proprio la collaborazione con Bernardo Tasso potrebbe aver consentito alla già affermata Barbara Flaminia – ricordiamo la sua probabile esibizione canora a Firenze nel 1566 – di affinare ulteriormente le proprie doti e di compiere quel decisivo salto di qualità che la portò a trionfare sulla scena mantovana, in condizioni di parità (quando non di superiorità) con la più esperta e probabilmente più celebre Vincenza Armani.

Un altro intellettuale con cui l'attrice collaborò è, con ogni probabilità, Leone de' Sommi. Ciò si deduce non tanto dal già menzionato passo dei *Quattro dialoghi* (che denota con certezza solo la conoscenza diretta, da parte del drammaturgo, dell'arte attorica della diva), quanto dall'attestato coinvolgimento di Flaminia nello spettacolo andato in scena a Novellara nel gennaio del 1568⁴⁸⁹. Di *Calandrino e Burlamacchia* e dei relativi intermedi si è già trattato

487 F. SIMONCINI, *Innamorate dell'arte*, cit., p. 113.

488 M. D. V. OJEDA CALVO, *Stefanello Bottarga e Zan Ganassa*, cit., pp. 109-111.

489 Come abbiamo visto, l'effettiva partecipazione della nostra attrice allo spettacolo non è certa: la comica è menzionata nelle lettere di Giaches de Wert, Leone de' Sommi e Mutio Busi, che ne caldeggiavano il coinvolgimento, ma l'ultima parola circa il suo costoso ingaggio spetta al conte Alfonso I, sulla cui decisione definitiva non sono stati rinvenuti documenti.

ampiamente nelle pagine dedicate alla biografia della comica, nelle quali abbiamo riportato le ipotesi di Paola Besutti circa la parte presumibilmente ricoperta da Flaminia in quell'occasione (vedi *supra*). La comica potrebbe dunque aver cantato negli intermedi – come si evince dalla lettera di Giaches de Wert⁴⁹⁰, autore delle musiche -, ma anche nella commedia, intonando il lamento della moglie di Calandrino.

L'adattamento delle novelle del *Decameron* è ad opera del letterato Mutio Busi, l'allestimento è curato dal corago Leone de' Sommi. È proprio l'ebreo mantovano a caldeggiare il coinvolgimento della diva presso Alfonso I, sottolineandone le ottime capacità espressive e di dizione («il ben dir di colei»⁴⁹¹). Anche il Busi sembra dello stesso avviso: «volendo fare, che la Flaminia venga per recitare in questa Comedia come per mio parere»⁴⁹². Il passo appena citato sembra confermare l'ipotesi di Besutti circa la presenza dell'attrice anche nella commedia (forse proprio nel ruolo di Tessa, la sfortunata moglie di Calandrino). Difficile stabilire se l'intervento di Flaminia fosse in questo caso di natura canora (come congetturato dalla studiosa) o se prevedesse invece una recitazione non musicata: certo è che la comica prese parte, in questa occasione (così come a Firenze nel 1566), a uno spettacolo di corte con un testo «premeditato», basato su una drammaturgia preventiva.

Il coinvolgimento della primadonna nell'allestimento di *Calandrino e Burlamacchia* ne testimonia ancora una volta la versatilità: l'attrice dimostra di poter interpretare con la stessa efficacia canovacci, raffinati adattamenti teatrali di fonti letterarie e mitologiche, commedie «distese» scritte da autori contemporanei, complesse partiture vocali. L'episodio è significativo anche perché lo spettacolo è realizzato grazie alla collaborazione di importanti artisti e intellettuali legati ai Gonzaga, attivi tanto a Mantova quanto nella più piccola ma vivace corte di Novellara. Fatta eccezione per il meno noto Mutio Busi, Leone de' Sommi e Giaches de Wert sono personaggi di primo piano della scena teatrale e musicale mantovana. I due artisti si aggiungono così all'elenco di esponenti culturali di spicco con cui la comica collaborò.

Nel repertorio di Barbara Flaminia possiamo inserire, con buona approssimazione, anche la pastorale intitolata *Il ratto di Proserpina*, rappresentata da Ganassa e compagni a Spira il 30 luglio 1570. Non abbiamo notizie sul testo, tranne la sua ipotetica attribuzione, da parte di Otto Schindler, al gran coppiere imperiale Giovanni Alfonso Castaldo (vedi *supra*). La partecipazione di Flaminia allo spettacolo non è certa, ma molto probabile; il soggetto in questione è, almeno a giudicare dal titolo e dal genere, particolarmente confacente alle qualità recitative e al generico della diva.

490 Lettera di Giaches de Wert ad Alfonso I Gonzaga, Mantova, 29 settembre 1567, cit.

491 Leone de' Sommi ad Alfonso I Gonzaga, Novellara, 23 novembre 1567, cit.

492 Lettera di Mutio Busi ad Alfonso I Gonzaga, Novellara, 23 novembre 1567, cit.

Abbiamo già fatto cenno all'ipotesi, avanzata da Francesca Simoncini, che la compagnia di Barbara Flaminia, Zan Ganassa e Stefanello Bottarga possa essere stata la prima a mettere in scena l'*Aminta* di Torquato Tasso a Ferrara nel 1573 (vedi *supra*): in tal caso l'attrice, come anticipato, potrebbe aver interpretato il ruolo di Silvia.

Quanto all'attività della *troupe* di Naselli in Spagna, i documenti d'archivio non danno molte notizie intorno agli spettacoli messi in scena dal gruppo italiano. Come abbiamo visto nelle pagine dedicate alla lunga *tournee* in terra iberica di Ganassa e compagni, si registra spesso la loro partecipazione ai *Corpus*, feste a carattere religioso che si svolgevano nel mese di giugno. In queste occasioni, si allestivano spettacoli a tema sacro (con soggetti tratti, ad esempio, da episodi biblici) su carri che sfilavano per le vie della città. Difficile però ricostruire il ruolo che Barbara Flaminia potrebbe aver ricoperto in questa sorta di sacre rappresentazioni, chiamate *autos*⁴⁹³.

Tuttavia disponiamo di un'altra, preziosa fonte per ricostruire il repertorio rappresentato dalla compagnia di Ganassa in Spagna: il già più volte citato *Zibaldone*, redatto da Abagaro Francesco Baldi. Esamineremo dunque di seguito canovacci, monologhi e frammenti scenici che vedono coinvolto il personaggio di Ortensia, con ogni probabilità interpretato dalla nostra attrice, ed altre figure femminili verosimilmente da lei incarnate. L'analisi sarà sintetica, volta esclusivamente a mettere in luce caratteristiche ed attitudini sceniche dell'Innamorata, al fine di individuare fossili della recitazione della primadonna romana. Faremo pertanto solo un breve accenno alle trame e ai testi degli scenari, rimandando alla pubblicazione di Ojeda Calvo per ogni approfondimento.

Scrivono la studiosa: «Il manoscritto contiene [...] un materiale variopinto che va da appunti e frasi sciolte a testi con un'entità propria come poesie – alcune incompiute –, prologhi, dialoghi di scena, scenari, frammenti di tragedie in versi e perfino ciò che sembrerebbe un *auto* con riferimenti sacramentali»⁴⁹⁴. Il meticoloso lavoro da lei compiuto per rintracciare le fonti dei testi annotati nel manoscritto ha condotto a individuare l'influenza, sulla raccolta di Stefanello Bottarga, di autori come Ortensio Lando, Lodovico Dolce, Giovan Battista Giraldi Cinthio ed altri, tra cui letterati spagnoli come Diego Hurtado de Mendoza. Non mancano fonti letterarie antiche. Questi elementi consentono di rilevare la possibilità, per l'autore dello *Zibaldone*, di accedere a una buona cultura letteraria: egli non solo è in grado di scrivere, ma anche di rielaborare e adattare per la scena brani di letteratura contemporanea o classica. Tuttavia - avverte Ojeda Calvo - «L'abbondanza di elementi dialettali, non solo

493 Se ne trova tuttavia un esempio all'interno dello *Zibaldone*. Si tratta della *Glossa drammatica dell'Ave Maria*: il testo è trascritto e commentato in M. D. V. OJEDA CALVO, *Stefanello Bottarga e Zan Ganassa*, cit., pp. 255-269, per un approfondimento in merito cfr. *ivi*, pp. 169-173.

494 *Ivi*, p. 121.

lessicali ma anche fonetici, riflessi nella grafia, così come le deturpazioni e le confusioni di nomi e citazioni mostrano il rapporto che Bottarga aveva con la letteratura e forse il suo peculiare uso della memoria. Non era un professionista delle lettere, bensì dello spettacolo, e quindi usa la letteratura come un mero strumento di lavoro»⁴⁹⁵. Si chiarisce così ulteriormente la natura del prezioso materiale in esame, insieme al retroterra culturale del suo autore.

Tra i frammenti scenici, quello – brevissimo – tratto dalla tragedia *Caliroe*⁴⁹⁶ mostra l'omonima protagonista femminile impegnata in una scena di suicidio dai toni aulici. Si tratta di un dialogo tra la fanciulla e il padre, che precede un intervento di Dioniso (il frammento si chiude con la didascalia «*Qui sulle Bacco*»⁴⁹⁷). La giovane donna, dopo aver rifiutato l'amore di Coreso, sacerdote di Dioniso, viene designata vittima di un sacrificio atto a placare l'ira del dio. Coreso però si sostituisce a Calliroe togliendosi la vita: la giovane decide di uccidersi perché ritiene che la propria morte sia l'unico mezzo degno per onorare l'amante respinto. Il frammento dunque si può collocare poco prima del finale della tragedia, probabilmente chiusa dall'intervento di Bacco.

Possiamo ipotizzare con buona approssimazione che il ruolo della protagonista fosse ricoperto da Barbara Flaminia. Come abbiamo visto, anche in *Principe Tireno* – il canovaccio ispirato al XXXVII canto dell'*Orlando Furioso* – l'attrice interpreta una scena di suicidio. Quindi è possibile ascivere anche *Caliroe* al repertorio della diva. Dal frammento si può evincere l'uso, da parte della comica, di un tono tragico elevato e complessivamente composto, punteggiato da poche interiezioni («O sacro sacerdote! O amante lealle!»⁴⁹⁸): la sua unica battuta, che si configura come un breve monologo, è un lamento elegiaco ed eroico, dove traspare il rimpianto per il sacrificio di Coreso, ma soprattutto la serena accettazione del proprio ineluttabile destino.

Un altro più ampio frammento costituisce una traduzione di alcune parti dell'*Orbecche* di Giraldi Cintio⁴⁹⁹: «è l'unica traduzione in spagnolo conosciuta della tragedia»⁵⁰⁰, realizzata probabilmente da Abagaro Francesco Baldi. Ojeda Calvo segnala che sono stati tradotti solo pochi versi del Prologo (vv. 1-9) e un più cospicuo numero di versi del primo Atto (vv. 97-383) e del secondo (vv. 384-528)⁵⁰¹.

Possiamo ipotizzare che Barbara Flaminia fosse interprete dell'eroina eponima, che nel

495 Ivi, p. 129.

496 Il frammento scenico è trascritto e commentato ivi, pp. 223-225.

497 Ivi, p. 224.

498 Ivi, p. 223.

499 Il frammento scenico è trascritto e commentato ivi, pp. 227-251. Un frammento scenico, intitolato *Di Erifile sacerdotte*, riporta alcune battute in prosa di Erifile e di Plutone. Cfr. ivi, pp. 497-503.

500 Ivi, p. 244.

501 *Ibidem*.

frammento è protagonista della prima scena del secondo atto. Qui si svolge un drammatico dialogo tra l'infelice regina e la sua nutrice e confidente: Orbecche, che aveva sposato in segreto il fido Oronte, da cui aveva avuto due figli, è ora costretta dal padre, per ragioni politiche, alle nozze con il re spartano Selino. La scena è caratterizzata da lunghe battute di Orbecche – cui fanno da controcanto i più brevi interventi della nutrice –, una sorta di lamento in versi dove prevale la nota patetica. La protagonista entra in scena esclamando: «¡Ay, cuánto breves son nuestros plazerés! / ¡Qué tanto allegado al riso es siempre el llanto!»⁵⁰², e tutto il racconto è costellato da altre intieriezioni, da invocazioni alla Fortuna e da espressioni volte all'autocompatimento. Ai vv. 350-395 la protagonista riferisce il dialogo avuto col padre, riproducendone le parole esatte: questa parte della scena probabilmente richiede una notevole abilità nell'imitare – certo con la gravità confacente alla tragedia, senza alcun intento parodistico – il tono di voce e l'atteggiamento scenico del sovrano. Orbecche chiude il suo intervento implorando l'aiuto della nutrice. Dunque possiamo immaginare una *performance* caratterizzata prevalentemente dal tono patetico, dove emergono però anche le capacità mimetiche dell'attrice.

Medea è un altro frammento scenico⁵⁰³: per la presenza di numerosi errori nel testo, Ojeda Calvo ipotizza che si tratti di una copia anziché di un'opera di Abagaro. Il frammento è costituito da una serie di battute del personaggio di Eeta (qui chiamato Oeta), padre della protagonista: sembra quasi parte di un «generico» per un attore che era solito interpretare il ruolo del padre, del re o del Vecchio (probabilmente lo stesso Bottarga). Sebbene lo *Zibaldone* non contenga un canovaccio corrispondente, possiamo ipotizzare con buona approssimazione che uno scenario sulla vicenda di Giasone e Medea facesse parte del repertorio della *troupe*⁵⁰⁴: in questo caso sarebbe plausibile che il ruolo della tragica eroina fosse ricoperto da Barbara Flaminia.

Il frammento *Hécuba*⁵⁰⁵, composto da un dialogo tra due marinai e da un monologo di Ecuba, fa riferimento al già ricordato canovaccio *Paride ed Elena*⁵⁰⁶, i cui tre atti si alternano a quelli dello scenario *Principe Tireno*⁵⁰⁷. Difficile stabilire quale personaggio potesse interpretare qui la nostra attrice: l'anziana regina di Troia, che nel frammento è protagonista di un patetico

502 Ivi, pp. 235-236.

503 Trascrizione e commento ivi, pp. 487-496.

504 A questo proposito Ojeda Calvo cita il già menzionato passo di Juan de Pineda: «los cuentos de Medea y de Iasón, y de Paris y Helena, y Enea y Dido, y Piramo y Tisbe», ivi, p. 494.

505 Trascrizione e commento ivi, pp. 511-515.

506 Cfr. ivi, pp. 569-573.

507 Nello *Zibaldone* «In varie occasioni sono stati inseriti degli atti di un'opera fra quelli di un'altra; in uno di questi (n. 23) [si tratta di Tarquinio], ogni atto della prima opera viene chiamato *intermezzo*. Negli altri, questi ultimi vengono contrassegnati solamente da numeri (1, 2, 3) e la parola “atto” viene usata per ogni parte della seconda opera. L'aspetto interessante di questo fatto è che probabilmente ci troviamo di fronte alla riproduzione dell'effettiva struttura di uno spettacolo teatrale», ivi, p. 155.

lamento sulle sorti della città e delle figlie? La dea Venere, decretata vincitrice da Paride e artefice del rapimento di Elena? O ancora, la bellissima sposa di Menelao, elemento scatenante il conflitto tra Greci e Troiani (che però sembra avere un ruolo marginale all'interno del canovaccio)? Se risulta arduo individuare la parte ricoperta dalla primadonna in questo testo, possiamo però con buona approssimazione ascriverlo al suo repertorio.

Prima di passare agli scenari, esaminiamo brevemente l'unico prologo, tra quelli presenti nel manoscritto, che secondo Ojeda Calvo fu composto per essere recitato da Barbara Flaminia. Si tratta del prologo *En alabanza de las mujeres*⁵⁰⁸, in spagnolo. Il brano si apre con il dichiarato intento di difendere coloro che sono oppressi non per qualche naturale mancanza, ma a causa della tirannia e ambizione altrui. Dal generale si passa subito al particolare, e l'attrice espone il proprio rapporto con i compagni d'Arte: «No se maravillan desta mi disusada manera de ablar, porque a esto me an movida éstos, mis compañeros, que no querían que yo, sendo muier, saliesse a ablar en este theatro de repente, así como ellos suelen azer, diciendo que sexo muyeril es de menor valor qu'el suyo»⁵⁰⁹. Si tratta certo di un espediente retorico per presentare l'argomento che verrà poi trattato, ma proprio questo passo ci porta a condividere l'ipotesi di Ojeda Calvo che dovesse essere proprio Flaminia, unica donna in compagnia, l'interprete di questo brano. Il deittico «éstos» indica forse la silenziosa presenza di Zan Ganassa e compagni, sebbene il prologo fosse recitato generalmente da un attore solo in scena.

Gli altri comici della *troupe*, - prosegue l'oratrice - come tutti gli uomini, disprezzano le donne solo per invidia e superbia: per questo l'attrice si appresta a difendere se stessa e tutte le esponenti del sesso femminile, che ella ritiene pari ai maschi, se non superiori, in qualsiasi genere di attività, tanto pratica quanto speculativa.

Seguono numerosi casi di donne celebri, tratti dalla mitologia, dalla letteratura e dalla storia antica: dee, muse, poetesse, matrone romane, amazzoni, guerriere, spose devote e fedeli e molti altri esempi di virtù, castità e pietà sfilano in un lungo elenco atto a dimostrare la validità della tesi esposta. Viene poi ribaltato il significato comunemente attribuito a un aneddoto misogino legato all'antica Roma: la proibizione imposta alle donne di bere vino. Proibizione dettata anch'essa dall'invidia, «porque conoscián que éramos mas fuertes y animosas que ellos en todas las cosas»⁵¹⁰. Il testo si avvia alla conclusione con una vera e propria minaccia: dato che le femmine sono in numero maggiore rispetto agli uomini, se non otterranno il rispetto che meritano, «de agamos azer la muerte de Orfeo»⁵¹¹. Infine l'attrice

508 Il brano è trascritto e commentato *ivi*, pp. 381-400.

509 *Ivi*, p. 381.

510 *Ivi*, p. 383.

511 *Ibidem*.

torna a rivolgersi all'uditorio – interpellato all'inizio dell'orazione – per esortarlo ancora una volta a dimostrare alle donne stima ed affetto.

Il prologo richiede all'interprete un eccellente uso dell'arte oratoria e un tono energico e perentorio. Siamo lontani dall'ambiguità e dalla malizia esibite nel *Prologo per la Signora Vincentia comica da lei recitato in habito di maschio*, di cui si è trattato più sopra nelle pagine dedicate all'Armani: non occorrono qui toni suadenti né sfumature stilistiche, ma un eloquio efficace e granitico, che faccia appello più alla ragione che all'emotività. Siamo ben lontani, quindi, anche dal patetismo dei lamenti e dalla sublime serietà delle scene di suicidio spesso interpretate da Barbara Flaminia. Semmai si può rinvenire una nota comica nell'iperbolica minaccia, rivolta agli uomini, di farli finire come il povero Orfeo, massacrato dalle Baccanti.

La tragedia *Tarquinio*⁵¹² è ripartita in tre «intermedi», così chiamati perché si intersecano con gli atti di un altro canovaccio, intitolato *Commedia*. L'opera narra la celebre vicenda di Lucrezia, la fedele sposa di Collatino, violentata da Tarquinio Sesto, figlio di Tarquinio il Superbo. È plausibile che il ruolo della protagonista femminile fosse interpretato da Flaminia. L'eroina compare nel secondo intermedio, esprimendo malinconia per l'assenza del marito: «si lamenta et escie con lavori»⁵¹³. Nel terzo, dopo che Sesto ha confessato la vile azione commessa, Lucrezia entra in scena «dolendosi»⁵¹⁴ e, dopo aver fatto chiamare il padre, il consorte e altri congiunti, «Lei li nara il fatto», quindi «Si ucide»⁵¹⁵. L'attrice è dunque protagonista di tre scene a sfondo tragico: nella prima domina il tono patetico, nella seconda il lamento acquista maggior intensità, esprimendo non più tristezza, ma un profondo dolore, nella terza si assiste a un eroico suicidio. Come in *Caliroe* e in *Principe Tireno*, il personaggio interpretato da Flaminia si dà la morte in scena: nel «generico» dell'attrice compare spesso questo pezzo di bravura, forse particolarmente apprezzato dal pubblico.

Lo scenario intitolato *Commedia*⁵¹⁶, come osserva Ojeda Calvo, tratta lo stesso tema di Tarquinio: la castità femminile. Come indica lo stesso titolo, l'opera si colloca nel genere comico (anche se non mancano momenti tragici e patetici ed altri in cui compaiono personaggi mitologici come la dea Diana). Ma la maggior parte dei personaggi appartiene al mansionario dei ruoli della *Commedia dell'Arte*. La trama si incentra sugli amori contrastati tra il ricco Oracio e l'umile Silvia, figlia di Zani. Nonostante la fanciulla sia stata promessa in sposa a Trastullo, si ribella al volere del padre e riesce infine a sposare l'amato Oracio. Poco dopo le nozze, però, il consorte è condotto in carcere: Silvia viene così affidata alla custodia

512 Trascrizione e commento *ivi*, pp. 277-285.

513 *Ivi*, p. 279.

514 *Ivi*, p. 281.

515 *Ibidem*.

516 Trascrizione e commento *ivi*, pp. 277-285.

del fratello di questi, Curcio, che si innamora della giovane ma viene da lei respinto. Quando Oracio esce di prigione, una volta informato dal Magnifico che Silvia l'avrebbe tradito con Curcio, scaccia la moglie e ordina a un servo di ucciderla. Tuttavia, grazie all'intervento di Diana, la fanciulla riesce a fuggire. La dea interviene poi nelle vesti di giudice, accusando Curcio – che si unirà ad Isabella – e riconciliando Silvia con Oracio.

In questo scenario non compare il personaggio di Ortensia: è verosimile quindi che Barbara Flaminia interpretasse il ruolo di Silvia. Nel primo atto l'Innamorata prima rifiuta di sposare Trastullo, poi, nel concitato finale, fa placare l'ira di Oracio che «fa gettar la porta a terra»⁵¹⁷. Nel secondo atto, dopo la lieta scena delle nozze, «Silvia e Zani si dolgono»⁵¹⁸ per l'improvvisa incarcerazione di Oracio; dopo essere stata affidata alle cure di Curcio, la giovane «va in angoscia»⁵¹⁹. Poi la fanciulla è protagonista di un'ambigua scena d'amore con Curcio, basata sullo scambio di persona: «Curcio se ne inamora, l'abbraccia per baciarla. Lei, rinvenendo e pensandolo Oracio, l'abbrazza e li dice amoroze parole»⁵²⁰. Ma appena si rende conto del fraintendimento, scaccia il cognato e si chiude in camera. Nel terzo atto, dopo l'intervento di Diana, «Silvia si scopre, abbrazza Oracio»⁵²¹.

Il personaggio raggiunge il massimo del *pathos* nel secondo atto, dove al lamento per l'incarcerazione dell'amato segue una scena di svenimento. Particolarmente delicato il momento successivo, quando l'Innamorata passa repentinamente dal duetto amoroso con Curcio a una tirata di sdegno nei suoi confronti. L'interprete di Silvia deve dunque disporre di una vasta gamma espressiva e sembra quindi probabilmente adatto alle capacità di Barbara Flaminia. Gli altri due personaggi femminili (ad esclusione di Diana), Isabella e Franceschina, oltre ad avere una parte molto meno rilevante, portano i nomi generalmente impiegati in scena dai rispettivi interpreti (Giacomo Portalupo e Orazio de' Nobili): anche questa circostanza sembra avvalorare l'ipotesi che il personaggio di Silvia fosse interpretato dalla nostra attrice.

Il canovaccio *Formento*⁵²², come suggerisce il titolo, ruota intorno a una partita di grano promessa al Capitano da Curcio perché uccida Oracio, creduto figlio del Magnifico (*alias* Stefanello). Questi rifiuta di accogliere in casa Curcio, che intende così vendicarsi. Ortensia, figlia del Magnifico, è innamorata di Oracio e gli confida di non essere sua sorella. Il vero padre del giovane si trova a Napoli: egli parte quindi per cercarlo. Dopo una serie di

517 Ivi, p. 279.

518 Ivi, p. 280.

519 *Ibidem*.

520 *Ibidem*.

521 Ivi, p. 282.

522 Lo scenario è commentato ivi, pp. 287-291. Il tre atti del canovaccio sono intervallati da due “intermedi” che vedono protagonisti Pelopida ed Epaminonda: qui non risulta la presenza di personaggi femminili né di ruoli che la nostra attrice potrebbe aver interpretato.

avvenimenti, si diffonde la falsa notizia che Oracio sia stato ucciso. Quando questi ricompare, viene creduto da tutti un fantasma. Ma poi Stefanello capisce che il giovane è vivo e lo fa incontrare col padre Cassandro, nel frattempo giunto in casa del Magnifico. La commedia si conclude con le nozze di Oracio e Ortensia e col perdono accordato a Curcio da Stefanello, dapprima renitente, ma infine benevolo.

Ortensia è l'unico personaggio femminile dello scenario ed è, con ogni probabilità, interpretata da Barbara Flaminia. Nel primo atto l'Innamorata entra in scena con un monologo in cui esprime i propri sentimenti per Oracio. Quando il giovane la raggiunge, la donna gli confessa il suo amore e i due «Fano la figura»⁵²³, quindi la fanciulla gli dimostra come in realtà non siano fratelli. Nel secondo atto Ortensia si duole per l'imminente partenza di Oracio e nel terzo si rende protagonista di un altro patetico lamento quando apprende la notizia della morte dell'amato. Come gli altri, si spaventa nel vedere il creduto fantasma, partecipando poi alla gioia del lieto fine. Nel personaggio dell'Innamorata prevalgono i toni patetici, virati ora verso la nota sentimentale, ora verso quella dolente. Non mancano però momenti comici, come probabilmente nel finale del secondo atto, quando Ortensia si relaziona con Zani⁵²⁴, e soprattutto nel terzo atto, quando l'apparizione di Oracio creduto morto provoca terrore nei protagonisti con un esilarante effetto "a catena".

Il *Re Artaxerse*⁵²⁵ è un'opera regia, dove a personaggi di estrazione regale (Artaserse, Ciro, Dulipo, ecc...) si mescolano alcune maschere della Commedia dell'Arte (Zani, Trastullo, Franceschina quali servi e il Magnifico nel ruolo del medico). Il canovaccio prevede intrighi di corte, scambi di persona, tentativi di avvelenamento e alcuni lazzi ad opera delle parti buffe (come il recupero della parola da parte di una Franceschina inizialmente muta). La vicenda ruota intorno alla decisione del re Artaserse, già sposato con Drusilla, di ripudiarla per prendere in moglie la di lei sorella Daria, stimata più bella. Le due sono sorelle del siniscalco Ariobarzane, che con un inganno aveva dato in sposa al re la fanciulla considerata meno piacente. Daria però è innamorata di Ciro e Drusilla, nel frattempo rimasta incinta del sovrano, è in procinto di partorire. Dopo una serie di vicissitudini, Artaserse, cui la sposa ha dato intanto un figlio maschio, rinuncia al progetto iniziale. Lo scenario si conclude con la riconciliazione della coppia regale e con le nozze tra Ciro e Daria.

523 Ivi, p. 287. Espressione codificata che contiene stringate indicazioni per gli attori. Se ne incontrano molte negli scenari dello *Zibaldone*. Spesso hanno un significato per noi oscuro, ma che doveva essere immediatamente intellegibile per i comici. Forse c'è il riferimento a una figurazione plastica e mimica da interpretare.

524 «Li ordina si acosti temprano. Zani finge sia sera», ivi, p. 289. L'espressione non è chiarissima; è interessante rilevare però l'interpolazione di parole spagnole («temprano») all'interno di un testo scritto quasi interamente in toscano.

525 Trascrizione e commento ivi, pp. 295-301. Collegati a questo scenario sono i frammenti scenici intitolati *Del Re Artaxerse con Dulipo*, ivi, pp. 471-473.

Fatta eccezione per Franceschina, le altre figure femminili non conservano il proprio nome abituale (Ortensia e Isabella): la Prima e la Seconda Innamorata, infatti, diventano in questo canovaccio personaggi di corte. La parte di Daria sembra preponderante; inoltre la circostanza che proprio lei sia considerata la più bella tra le due sorelle di Ariobarzane avvalorava l'ipotesi che il ruolo potesse essere interpretato da Barbara Flaminia. Infatti è verosimile che l'unica donna in compagnia vestisse i panni della fanciulla più avvenente e che il ruolo della meno attraente Drusilla fosse affidato invece a Giacomo Portalupo (solitamente impegnato nella parte *en travesti* di Isabella).

Nel primo atto le due sorelle «intendono la volontà del Re, si dolgono ed entrano. Daria resta», probabilmente per esprimere il proprio dolore in seguito alla decisione del sovrano. Poi la fanciulla confida al fratello le proprie angosce e l'infelice condizione di Drusilla, prossima al parto. Quindi «Si duole per esser innamorata di Ciro»; Ariobarzane le consegna un veleno con cui suicidarsi piuttosto che obbedire al volere di Artaserse. Nel secondo atto il re scopre che la giovane custodisce il veleno e, immaginando che il siniscalco abbia organizzato un tradimento, lo condanna a morte insieme a Daria. Nel terzo atto la fanciulla compare “vestita a lutto” insieme al fratello. In seguito al chiarimento tra Artaserse ed Ariobarzane la vicenda si avvia verso la sua lieta conclusione. La Prima Innamorata è, ancora una volta, un'infelice eroina protagonista di patetici lamenti e pronta al suicidio. In questo caso il finale tragico è evitato a vantaggio di una riconciliazione generale – siamo nell'ambito dell'opera regia, non della tragedia –, ma, lieto fine a parte, Daria sembra 'parente' delle altre tragiche figure più volte interpretate dalla primadonna romana.

Lo scenario intitolato *Ramiro*⁵²⁶ «è una versione della leggenda di Ramiro I, re della Navarra, riportata nella *Estoria de España* scritta sotto la supervisione di Alfonso X il Saggio»⁵²⁷. Si tratta di un'opera regia con personaggi nobili tratti dalla tradizione ispanica, con le maschere di Zani e Trastullo e con figure magiche come la Fada (che nel finale farà apparire Alfonso I re del Portogallo con la madre). La vicenda ruota intorno ai due figli del re Don Sancho, il folle Ramiro e il cinico don Garcia, e agli intrecci amorosi tra due coppie di Innamorati. Infatti Ermisenda ama Garcia, che però la rifiuta perché innamorato di Dorotea⁵²⁸, figlia di Zani. Anche Ramiro, che il fratello ha reso pazzo per poter ereditare il regno, si innamora della giovane, ma viene respinto. Ramiro recupererà il senno grazie all'intervento della Fada, travestita da Serpe. Dopo una serie di eventi – le accuse di adulterio rivolte alla Regina (sposa di don Sancho) da Garcia e gli inganni orditi da Ermisenda per conquistare l'amato –, l'opera

526 Il testo è trascritto e commentato ivi, pp. 303-309.

527 Ivi, p. 307.

528 Nel canovaccio il personaggio viene indicato a volte come Dorotea, altre come Teodora, cfr. ivi, pp. 303-306.

si chiude con l'agnizione di Dorotea, che si scopre figlia del Principe moro. Probabilmente⁵²⁹ seguiranno le nozze tra la fanciulla e Garcia, vanamente ostacolate da Ermesinda, i cui raggiri vengono scoperti da Ramiro.

Barbara Flaminia verosimilmente interpretava il personaggio di Dorotea, Prima Innamorata (mentre il ruolo dell'intrigante Ermesinda doveva essere ricoperto dal Portalupo ed Orazio de' Nobili forse vestiva i panni della Fada o della Regina). Nel primo atto, quando Garcia le confessa il suo amore, la fanciulla «ricusa con modestia»⁵³⁰. Poco più avanti dichiara «che non vol dar l'honor se non al suo marito»⁵³¹. Nel secondo atto, quando riceve la proposta di matrimonio da Garcia, «nega, se non va sopra il caval Saiano»⁵³². La sua richiesta scatenerà la lite fra la Regina e Garcia (che poi accuserà la madre di adulterio); appresa la notizia, Dorotea se ne duole, suscitando così l'amore di Ramiro. Per tutta risposta alle preghiere del giovane, l'Innamorata «lo burla come pazzo»⁵³³. Nel finale del terzo atto, la fanciulla viene riconosciuta come la figlia del Principe moro: di conseguenza viene accertato il suo alto lignaggio e possono così celebrarsi le sue nozze con Garcia. Questi nel frattempo, grazie all'intervento della Fada, ha confessato di aver ingiustamente accusato la Regina e si è riconciliato con i propri congiunti. Rispetto ad altri personaggi interpretati dalla nostra attrice, quello di Dorotea è privo di caratteri tragici e si distingue per il riserbo e la freddezza con cui si relaziona con l'amato Garcia. Non manca una scena improntata al patetismo (quando la fanciulla si duole per aver causato la lite tra madre e figlio), mentre il duetto con il povero Ramiro acquista accenti spiccatamente comici nel momento della burla.

Nello scenario *Constante*⁵³⁴ i due amici Oracio (*alias* Sigismondo) e Curcio (chiamato anche Decio), dopo aver viaggiato insieme da Napoli a Roma, scoprono di essere legati da un episodio di sangue avvenuto dieci anni prima: Sigismondo aveva ferito il cipriota Decio e aveva creduto di averlo ucciso. La Cipriota, sorella di Decio, è anche lei giunta a Roma in cerca di vendetta per la presunta morte del fratello. Oracio riconosce in lei la fanciulla che aveva amato in passato e le rinnova il suo affetto; la giovane lo ringrazia ma dichiara di voler sposare solo chi le consegnerà la testa del nemico. Egli promette di vendicarla, ma poi scopre di essere lui stesso l'uomo che la Cipriota vorrebbe morto. Quindi confessa all'amata di essere l'assassino di Decio; la fanciulla sta per ucciderlo, quando irrompe Curcio dichiarando la propria identità. Poiché il fratello è vivo, la Cipriota non chiede più vendetta e può unirsi in matrimonio con Oracio.

529 Manca una parte nel finale dell'atto terzo, cfr. *ivi*, p. 306.

530 *Ivi*, p. 303.

531 *Ibidem*.

532 *Ivi*, p. 304.

533 *Ivi*, p. 305.

534 Trascrizione e commento *ivi*, pp. 311-314.

In questo canovaccio compaiono solo due personaggi femminili: la Cipriota, Prima Innamorata, e Isabella, Seconda Innamorata con un ruolo piuttosto marginale. Poiché sappiamo che Isabella era interpretata da Giacomo Portalupo e poiché la parte della Cipriota appare dominante, possiamo ipotizzare che il ruolo della vendicativa fanciulla fosse assunto da Barbara Flaminia. Il personaggio si contraddistingue per la sete di vendetta, caratteristica che lascia uno spazio limitato all'espressione dei sentimenti amorosi. Nel primo atto la prevalenza dell'odio per il nemico sull'affetto per Oracio appare evidente: «Dice che lo ama, ma che non ha da maritarsi se non con colui che gli darà la testa dell'inimico nelle mani»⁵³⁵. La Cipriota ha spesso atteggiamenti sprezzanti nei confronti degli altri personaggi (nel primo atto scaccia Zani e nel secondo il Magnifico)⁵³⁶. L'apice della violenza viene raggiunto nel terzo atto, quando la giovane non esiterebbe ad uccidere l'amato Oracio se l'intervento di Curcio non la facesse desistere dalla furia omicida. Si tratta dunque di un personaggio che non ha niente dei tratti patetici di molte altre figure femminili interpretate dalla diva. Per il coraggio e l'eroico perseguimento della vendetta, può essere però accomunata all'Ortensia dello scenario *Principe Tireno*, ma anche ad altri personaggi femminili motivati da crudeli vendette.

Il canovaccio intitolato *Intermedio*⁵³⁷ è definito «satira»⁵³⁸ dal suo stesso autore. Vi compaiono personaggi legati all'universo magico-pastorale e alcune maschere della Commedia dell'Arte. Sireno è conteso da due ninfe, l'amata Delia e l'abborrita Flori (indicata nel canovaccio anche come Maga perché in grado di esercitare incantesimi). Dapprima la Maga ordina al mostro Argano di far prigioniera tutte le donne, poi, non appena la rivale è in suo potere, la fa torturare e promette di liberarla solo in cambio di un bacio da parte di Sireno. Poiché il giovane fa quanto richiesto contro voglia e rivolgendo lo sguardo a Delia, Flori si sdegna e trasforma la fanciulla in albero grazie a un incantesimo che potrà essere spezzato solo con le fiamme. Infine la Maga studia un altro espediente per ottenere l'amore di Sireno (un pugnale fatato), ma viene privata dei suoi poteri dal giovane grazie a uno scudo magico. Grazie all'intervento del dio Demogorgone, l'albero viene bruciato e Delia, liberata dall'incantesimo, può convolare a nozze con l'amato. Quanto a Flori, che nel frattempo, colpita dal suo stesso pugnale, si era innamorata di Orfinio (amico di Sireno), viene completamente esautorata per decreto di Demogorgone e non potrà più esercitare le arti magiche.

Fatta eccezione per il marginale personaggio della Strega (presente nell'ultima scena del secondo atto), in questo canovaccio compaiono due figure femminili: Delia e Flori. Per presenza scenica e per temperamento, sembrerebbe quest'ultima la più congeniale al repertorio

535 Ivi, p. 312.

536 *Ibidem*.

537 Lo scenario è trascritto e commentato ivi, pp. 315-319.

538 Alla fine del terzo atto si legge: «Et finis la satira», ivi, p. 318.

e allo stile di Barbara Flaminia. La Maga apre il primo atto, esibendosi in una tirata di amor non corrisposto, dando poi ordini a Zani e ad Argano al fine di realizzare il proprio obiettivo (farsi amare da Sireno). Nel secondo atto Flori tortura per ben due volte la rivale, quindi si rende protagonista dell'ambigua scena del bacio: «[Sireno] la bacia, mirando Delia. Flori si sdegna»⁵³⁹. Il personaggio passa dunque rapidamente dal sadismo nel tormentare la nemica all'eloquio suadente con cui tenta di sedurre e ricattare Sireno, e poi dalla scena d'amore alla tirata di sdegno, cui segue l'incantesimo che trasformerà Delia in albero. Particolarmente sottile il gioco condotto da Flori nel terzo atto, poco prima di essere 'tramortita' dallo scudo magico: quando il giovane le chiede la restituzione della ninfa, la Maga risponde «che non gli vol ritornare», cercando così di ingannarlo. Poi Orfinio la colpisce con il pugnale che lei stessa aveva predisposto per ottenere le grazie di Sireno: l'amico del protagonista prende l'arma «et gli dà per amazarla. Lei rinviene, et si inamora di lui, et lo prega. Lui la fugge. Lei, dietro». La Maga resta vittima del suo stesso incantesimo, dando così vita con Orfinio a una vivace scena d'amore non corrisposto. Il personaggio di Flori spazia dal lamento all'ira, dalla supplica all'inganno, dal compiacimento per l'efficacia delle proprie arti magiche alla perdita di controllo sui suoi stessi poteri: è pertanto particolarmente complesso e affascinante, forse uno dei più sfaccettati nel repertorio di Flaminia.

In *Leone*⁵⁴⁰ Oracio e Curcio si contendono l'amore della ricca Ortensia, figlia del Magnifico. Il primo la ama sinceramente, il secondo vuole sposarla solo per motivi economici e per questo abbandona la fidanzata Isabella. Oracio, quando apprende della rivalità con Curcio – il quale si avvale dell'aiuto del Capitano –, si getta in un pozzo per disperazione. Una volta liberato, si accorda con Ortensia per una fuga notturna. I due però, a causa di una serie di contrattempi – tra cui la paurosa apparizione di un leone –, non riescono ad incontrarsi nel luogo convenuto. La comparsa dell'animale che reca tra le fauci il velo della giovane fa credere a tutti che questa sia morta; anche Ortensia, da parte sua, crede che il leone abbia ucciso Oracio. Questi intona insieme a Isabella, sconsolata in seguito all'abbandono di Curcio, un lamento in versi⁵⁴¹; quindi i due supplicano la belva affinché tolga loro la vita, ma questa esce di scena facendosi beffe di loro. L'intricata situazione è risolta grazie all'intervento del Signore, che ricongiunge finalmente Ortensia a Oracio e prende in sposa l'infelice Isabella.

In questo scenario le due figure femminili hanno eccezionalmente un rilievo quasi paritetico: Ortensia e Isabella vantano una presenza in scena pressoché analoga e sembrano

539 Ivi, p. 316.

540 Trascrizione e commento ivi, pp. 325-330.

541 Ivi, p. 328. È questo uno dei pochissimi casi in cui, all'interno di un canovaccio, compare un brano scritto in forma distesa. Si tratta di un sonetto di cui nello *Zibaldone* esiste un'altra versione, rielaborata in occasione della morte di Anna d'Asburgo (cfr. ivi, pp. 407-408).

rappresentare due diversi aspetti del ruolo di Innamorata. Se la vena patetica e dolente è affidata soprattutto alla Seconda Ammosa, alla Prima spettano i caratteri di coraggio, risolutezza e ribellione tipici di molte eroine incarnate da Barbara Flaminia (probabile interprete del ruolo). Fin dal primo atto, infatti, la giovane promette a Orazio di sposarlo anche contro la volontà del Magnifico. Nel secondo atto organizza la fuga e non esita a uscire di casa da sola, appena protetta da un velo, per recarsi all'appuntamento con l'amato. Nel terzo atto la nota patetica prevale anche nel personaggio di Ortensia. La Prima Innamorata si esibisce infatti in ben tre lamenti: in un primo momento la giovane si dispera «dolendosi che non trova Oracio»⁵⁴²; poi, credendolo morto, «dolente, si parte»⁵⁴³, e in ultimo, poco prima dell'inaspettato lieto fine, esprime la propria angoscia «dolendosi di sua disgracia»⁵⁴⁴.

*I tre beccbi*⁵⁴⁵, come si evince dal titolo, è una commedia sull'infedeltà coniugale. Ne sono protagoniste tre coppie, legate da tradimenti e relazioni adulterine 'a catena'. Ortensia, sposa del Magnifico, lo tradisce con Cassandro, marito di Corallina, la quale ha per amante Curcio. Il Magnifico, dal canto suo, coltiva una *liaison* clandestina con Franceschina, moglie di Zani. Lo scenario, dai tratti spiccatamente comici, si sviluppa intorno agli stratagemmi escogitati dalle donne per ricevere i rispettivi amanti ed è scandito da una serie di burle di cui si rendono protagonisti soprattutto i personaggi maschili. La vicenda si conclude con la scoperta dei vari tradimenti e con un incendio che, appiccato da Zani, provoca la fuga di tutti i personaggi.

In questo canovaccio il personaggio di Ortensia – verosimilmente interpretato da Flaminia – non si distingue dalle altre figure femminili. Le tre donne, immerse in un'atmosfera boccaccesca, sono tutte contraddistinte dall'astuzia con cui riescono a beffare i mariti ed a inventare ingegnosi trucchi per incontrare i rispettivi amanti senza farsi scoprire. Ad esempio Ortensia fa nascondere Cassandro in una cassa di limoni e riesce fino all'ultimo a conservare la stima del Magnifico, che nel secondo atto «resta laudando sua moglie»⁵⁴⁶. L'infedeltà della giovane verrà scoperta solo grazie allo svelamento della non meglio specificata «burla del occhio»⁵⁴⁷: il Magnifico tenterà senza successo di uccidere la consorte, che avrà invece la possibilità di incontrarsi con Cassandro prima del concitato finale. Ortensia è dunque un personaggio schiettamente comico, privo di sfaccettature e di *nuances* patetiche. Indizio, questo, dell'estrema versatilità della nostra attrice, capace di interpretare ruoli completamente diversi l'uno dall'altro.

542 Ivi, p. 328.

543 *Ibidem*.

544 *Ibidem*.

545 Il canovaccio è trascritto e commentato ivi, pp. 527-530.

546 Ivi, p. 528.

547 Ivi, p. 529.

La commedia *Furti*⁵⁴⁸ ruota intorno agli espedienti escogitati da Zani per congiungere due coppie di Innamorati ostacolate dai rispettivi genitori: Ortensia e Curcio da un lato, Oracio e Isabella dall'altro. Ortensia è stata promessa in sposa al Magnifico dalla madre Laura, mentre Isabella, sotto la tutela di Trastullo, non può contrarre matrimonio senza il consenso del padre, che non ha ancora conosciuto. Zani organizza una serie di travestimenti ed altre macchinazioni, tra cui il furto di una pezza di damasco dal fondaco di Cassandro, padre di Curcio. Si generano così fraintendimenti, scambi di persona e reciproche accuse; la commedia si conclude con la confessione da parte di Zani degli inganni da lui orditi e con il probabile ricongiungimento di almeno due Innamorati: Laura rifiuta infatti di dare in moglie Ortensia a Magnifico, considerandolo un traditore; si suppone quindi che la fanciulla, ormai libera dal vincolo con il Vecchio, possa unirsi a Curcio. La ricomposizione finale delle due coppie però non è chiara, dato che il canovaccio si chiude con una notazione piuttosto secca: «Zani confessa ogni cosa. Salgono tutti»⁵⁴⁹.

Come in *Leone*, anche qui la Prima Innamorata, Ortensia, è la figura femminile ribelle e ardimentosa, mentre Isabella, Seconda Innamorata, rappresenta il *côté* più passivo e dolente dell'Amorosa. Nel primo atto Ortensia – probabilmente interpretata da Barbara Flaminia – si oppone alla decisione materna, tanto che il fidanzamento col Magnifico viene concluso contro la sua volontà. La giovane non si perde d'animo e si confida con Zani incaricandolo di comunicare la notizia a Curcio. Nel secondo atto quest'ultimo si traveste da cuoco e riesce così a incontrarsi segretamente con l'amata, che quindi trasgredisce agli ordini di Laura, fingendo poi di accettare le nozze con il Vecchio. Nel terzo atto i due giovani fuggono insieme. Ortensia è dunque un personaggio particolarmente energico e coraggioso, che solo nel secondo atto, quando a tutta prima non riconosce Curcio nel suo travestimento, si abbandona a un malinconico lamento. Per il resto prevalgono in lei l'astuzia e la costanza nel perseguire i propri obiettivi matrimoniali.

La stessa dinamica tra le due Innamorate si ritrova anche nella commedia *I^a Inasta*⁵⁵⁰, dove la Prima Amorosa Laura – forse interpretata da Flaminia, nonostante l'attrice figuri con un nome diverso da quello solitamente adottato in commedia – mostra un carattere deciso e talvolta persino aggressivo, al contrario di Isabella, Seconda Amorosa docile e quasi del tutto priva di spirito d'iniziativa. Il Magnifico, padre di Isabella, e Tofano, padre di Curcio, si accordano per combinare il matrimonio tra i rispettivi figli. Laura, innamorata del giovane, in un primo momento si dispera e sviene, ma poi si fa credere morta. Non riuscendo così a

548 Trascrizione e commento ivi, pp. 531-534.

549 Ivi, p. 533.

550 Trascrizione e commento ivi, pp. 535-537.

impedire le nozze di Curcio con Isabella, decide allora di ricorrere alla maldicenza accusando la fanciulla e anche Tofano di fronte al Magnifico. Poi, vedendo la rivale alla finestra, «li dice villania», provocando così la collera di Curcio. Laura cambia quindi strategia e «finge buone parole», facendosi credere una parente del giovane. Intanto il Magnifico e Tofano, a causa delle calunnie di Laura, «facendo custione, disfano il parentato»⁵⁵¹. Curcio e Isabella, però, con l'aiuto di Zani, si incontrano di nascosto. Il Magnifico, dopo che il servo ha confessato l'inganno, non può far altro che accettare l'unione dei due giovani, ed anche l'infelice Laura è costretta a rassegnarsi.

Difficile comprendere perché in questo scenario la Prima Innamorata porti il nome di Laura, solitamente destinato al ruolo della madre, e non quello, più abituale, di Ortensia. Tuttavia il temperamento del personaggio, la sua preponderante presenza in scena e la grande varietà espressiva richiesta alla sua interprete portano a credere che la parte fosse affidata a Barbara Flaminia. Laura passa con estrema duttilità dalla disperazione all'inganno, dal vero svenimento all'espedito della finta morte, dalla calunnia all'aggressione verbale nei confronti della rivale, dalla finzione alla dolorosa rassegnazione finale. In questo ricorda il personaggio della maga Flori, altra indomita e spesso cinica amante respinta.

Nel canovaccio *Ambasciatori*⁵⁵² le vicende di maschere buffonesche (il Magnifico e Zani qui nelle insolite vesti di diplomatici) si intrecciano a quelle di personaggi seri. I due ambasciatori delle Isole Cicladi giungono alla corte del Signore per evitare una guerra tra lui e il loro sovrano, il signore di Bella Marina. All'origine del conflitto c'è la promessa di matrimonio tra Ortensia, figlia del re delle Cicladi, e il figlio del Signore. Il giovane però è creduto morto e per questo le nozze non possono aver luogo: da qui le intenzioni bellicose di Bella Marina, che non crede alle giustificazioni addotte dal mancato consuocero. Il Magnifico e Zani si innamorano entrambi di Isabella, sposa del Capitano: la donna si prende gioco di loro, facendoli prima travestire con abiti muliebri e poi bastonare. Nel frattempo Ortensia crede di riconoscere in Curcio il promesso sposo, questi però sostiene di essere oggetto di uno scambio di persona a causa della somiglianza col defunto principe. Ma grazie a un anello consegnato da Laura, una donna che abita presso l'osteria di Trastullo, a Curcio, si scopre la vera identità del giovane: questi è figlio del Signore e di Laura. Ortensia svela al sovrano di essere la figlia di Bella Marina e chiede Curcio in sposo; il Signore, dopo aver fatto incarcerare i due ambasciatori, prende Laura in moglie.

Il personaggio di Ortensia era probabilmente interpretato da Barbara Flaminia, data la presenza, nello scenario, di altre due figure femminili non riconducibili al suo repertorio: la

⁵⁵¹ Ivi, p. 536.

⁵⁵² Lo scenario è trascritto e commentato ivi, pp. 539-542.

Seconda Innamorata Isabella (ruolo affidato, come sappiamo, al Portalupo) e Laura, qualificabile come donna matura (e quindi più verosimilmente interpretata da un attore *en travesti*, forse il de' Nobili). Anche in questo scenario appare evidente la differenza tra le due Amoroze (che assumono un rilievo quasi paritetico): Isabella esprime la vena comica, mentre Ortensia incarna il lato più patetico e dolente. Nel primo atto infatti Curcio e Ortensia «Narano di coloro che li ànno rubatti. Lei si duole»⁵⁵³; nel secondo il giovane «da conforta»⁵⁵⁴. Nel terzo però la fanciulla mostra maggior risolutezza svelando la propria identità e chiedendo al Signore la mano di Curcio.

Nella commedia *L'Osteria*⁵⁵⁵ il personaggio di Ortensia – verosimilmente interpretato da Flaminia – si destreggia tra il marito (il Magnifico) e ben due amanti, Curcio e Oracio. La vicenda si dipana tra una serie di *gags* (come il continuo togliere e rimettere l'insegna all'osteria gestita dall'Oste e dalla moglie Franceschina), ubriacature, inganni e bastonate: il finale vede il povero Stefanello picchiato da Curcio per ordine di Ortensia. Lo scenario, come quello de *I tre becchi*, è caratterizzato da una vena spiccatamente comica, che non lascia spazio a commistioni con altri generi. Pertanto anche il personaggio di Ortensia, del tutto privo degli abituali momenti malinconici, risulta caratterizzato dall'astuzia e dall'attrattiva erotica con cui riesce a dominare gli uomini che le ruotano intorno. L'Innamorata è spesso il motore di azioni comiche, come quella finale in cui il Magnifico riceve sonore bastonate da parte di Curcio. Ma è anche capace di gestire con abilità i rapporti con il marito e con gli amanti. Nel primo atto, ad esempio, Ortensia ordina a Oracio di travestirsi da Zani e si fa portare da lui il vino rosso che il Magnifico aveva ordinato per lei. Nel secondo atto accetta la corte di Curcio, ma di fronte a Stefanello accusa l'amante di aver tentato di usarle violenza. Nel terzo atto però la fanciulla, dopo aver ascoltato le lamentele di Curcio, entra con lui «in casa a godersi»⁵⁵⁶. Qui Barbara Flaminia è artefice di una comicità basata non solo sull'intelligenza e sull'eloquio astuto, ma anche su una più greve sensualità, vicina al repertorio della Servetta più che a quello dell'Innamorata.

Caratteristiche in parte simili sembra assumere il personaggio di Ortensia nella commedia *Grotta*⁵⁵⁷, dove ancora una volta l'infedeltà coniugale è al centro della vicenda. La giovane è sposata col Magnifico, che progetta di tradirla con Franceschina, moglie del Bravo, non appena questi sarà partito per la guerra. Anche Ortensia però ha un amante, Fabio, e un corteggiatore non corrisposto, Curcio. Quest'ultimo si affida all'astuzia della Servetta per

553 Ivi, p. 540.

554 *Ibidem*.

555 Trascrizione e commento ivi, pp. 543-545.

556 Ivi, p. 544.

557 Trascrizione e commento ivi, pp. 547-549.

riuscire ad introdursi in casa dell'amata con l'inganno: Franceschina fa credere alla padrona che sia venuto a trovarla Fabio, ma al suo posto fa entrare Curcio. Il raggiro viene poi scoperto da Ortensia; in seguito tutti si recano «a la peschiera»⁵⁵⁸, dove, per mezzo di un passaggio segreto all'interno di una grotta – indicato da Franceschina – la giovane riesce a nascondersi al Magnifico. Questi, ignaro della situazione, invita Curcio a recarsi a un banchetto insieme alla donna che lo accompagna. Appena il giovane si presenta in compagnia di Ortensia, Stefanello si rende conto del tradimento e «vol amazar la moglie»⁵⁵⁹, ma viene trattenuto e placato dagli altri personaggi.

Anche in questo scenario il personaggio di Ortensia – interpretato con ogni probabilità dalla nostra attrice – è schiettamente comico e privo di *nuances* tragiche o patetiche; tuttavia si distingue dalla protagonista de *L'Osteria* perché in questo caso le caratteristiche di astuzia e prontezza di spirito sono riservate al personaggio di Franceschina, vero e proprio motore dell'azione, mentre l'Innamorata è vittima degli inganni orditi dalla Servetta insieme a Curcio. È proprio dal raggiro organizzato dai due complici che scaturisce la comicità, legata a una scabrosa situazione a sfondo sessuale. Infatti nel primo atto Ortensia sembra incarnare il *topos* della moglie fedele: quando Curcio bussa alla sua porta, la giovane «fa la prova de la persona. A la fine, lo discacia»⁵⁶⁰. Ma nel secondo atto scopriamo la sua infedeltà, giacché la Servetta «[...] la ingana con dir che Fabio, suo innamorato, è venuto»⁵⁶¹. Dopo l'incontro con Curcio, Ortensia torna in scena «alegra» (segno che l'inganno è riuscito), ma quando sorprende Curcio a ridere con Franceschina «si corucia»⁵⁶². Questo passaggio comporta per l'interprete un repentino cambio di registro, mentre nel finale l'Innamorata sembra assumere un atteggiamento del tutto passivo.

*Adone*⁵⁶³ è un canovaccio basato su un tema mitologico di antica tradizione, incentrato sulla figura del giovinetto amato da Venere. Nel primo atto si assiste alla sua nascita, provocata dall'amore incestuoso di Mirra per il padre. Nel secondo Adone diventa re di Cipro grazie all'intervento della dea; i loro reciproci sentimenti d'affetto suscitano l'ira e le minacce di Marte. Nel terzo il giovane, di ritorno dalla caccia, viene ucciso da un cinghiale inviato dal dio della guerra. Venere piange sul corpo dell'amato, che viene inghiottito dalla terra. Al suo posto sorgerà un fiore. È possibile che in questo scenario Barbara Flaminia interpretasse il doppio

558 Ivi, p. 548.

559 *Ibidem*.

560 Ivi, p. 547. La «prova della persona» è un'altra espressione codificata che indica in modo stringato l'azione da compiere in scena. Possiamo immaginare che Ortensia metta in atto qualche espediente per verificare l'identità dell'uomo (non sapendo se si tratti di Fabio o Curcio).

561 Ivi, p. 548.

562 *Ibidem*.

563 Trascrizione e commento ivi, pp. 551-555.

ruolo di Mirra, protagonista del primo atto, e di Venere, figura dominante negli altri due. La sfortunata fanciulla «prega la Nutrice che la coniughi ancora, inanzi del parto, con suo padre»⁵⁶⁴. Quando Cinira scopre l'identità della donna misteriosa con cui si è incontrato più volte, la insegue; la giovane allora «si converte in albero»⁵⁶⁵, dando poi alla luce Adone con l'aiuto di Lucina. Mirra è riconducibile alla tipologia dell'eroina tragica, succube di un destino più grande di lei, che spesso compare nel repertorio della primadonna romana. Venere alterna invece i toni autorevoli con cui decreta che Adone, legittimo erede del defunto Cinira, diventi re di Cipro, alla dolcezza della scena d'amore con il giovane. Nel finale, poi, il suo lamento sul cadavere dell'amato vira verso il patetismo caratteristico di molti altri personaggi interpretati da Flaminia.

I tre atti di *Adone* si alternano ad altrettante parti dello scenario intitolato *Pastorile*⁵⁶⁶. La vicenda ruota intorno agli amori di Flori, sorella di Orfinio, e Sireno, ostacolati dagli incantesimi del Principe (detto anche Mago in virtù dei suoi poteri). La ninfa è inoltre oggetto delle brame di Zani e del Magnifico e si difende dalle loro insidie mettendo in atto varie burle. In un primo momento Sireno e Orfinio tentano di ottenere con le suppliche il benessere del Mago alle nozze del primo con Flori, ma invano: la questione dovrà dunque essere risolta attraverso le armi. Anche la fanciulla si offre di combattere e mettendo in fuga un serpente dà prova di ardimento e abilità. Prima della battaglia tutti si recano a un sepolcro per fare offerte sacrificali, poi si battono e Sireno risulta vincitore. Il Principe allora invoca uno Spirito che porta via Flori e promette la ninfa in sposa a chi gli recherà la testa di Sireno. Il giovane si allontana disperato, mentre Orfinio finisce nel sepolcro. Si scopre poi che Flori è nascosta sotto terra: di qui giungono le sue grida. Sireno – dopo aver cercato invano di soccorrerla – decide di offrire la propria testa al Mago in cambio della liberazione dell'amata, ma viene salvato dall'intervento dell'ombra di Acrisia. Il *deus ex machina* pone fine agli incantesimi e autorizza le nozze di Sireno e Flori. Orfinio, creduto morto, viene estratto vivo dal sepolcro. Anche Zani e il Magnifico, precedentemente fatti prigionieri, vengono liberati.

Fatta eccezione per il marginale personaggio della Pastorella, è Flori l'unica figura femminile in questo scenario. La ninfa, verosimilmente interpretata da Flaminia, si trova a fronteggiare situazioni sceniche piuttosto differenziate. Nel primo atto appare «dolendosi che ama et è riamata et non po' poseder per l'incanti colui che ama»⁵⁶⁷; subito dopo tenta di baciare Sireno ma per effetto dell'incantesimo i due amanti vengono separati dalle fiamme e quindi

564 Ivi, p. 551.

565 *Ibidem*.

566 Trascrizione e commento ivi, pp. 551-555. Il titolo indica in questo caso il genere anziché il soggetto dello scenario.

567 Ivi, p. 552.

«Adolorati, si partono»⁵⁶⁸. Ma al patetismo dei lamenti e del duetto amoroso segue subito una scena dai tratti spiccatamente comici: la ninfa infatti riesce a beffare Zani e il Magnifico, suoi goffi corteggiatori, attraverso la non meglio specificata «burla de la fonte»⁵⁶⁹. Nel secondo atto, l'interprete di Flori è chiamata a sfoderare un ulteriore registro espressivo: infatti la giovane si offre di combattere al fianco di Sireno e Orfinio, quindi mette in fuga la Serpe e infine prende parte attivamente alla battaglia; dopo la scena del serpente, la fanciulla è protagonista di un duetto comico con Zani, che viene da lei allontanato tramite la «burla di strapar gl'occhi»⁵⁷⁰. Nel terzo atto invece Flori appare solo nel finale, partecipando al tripudio collettivo, mentre in una delle scene precedenti si sentono solo le sue grida da sotto terra. Si tratta quindi di un personaggio dalla gamma espressiva piuttosto variegata e caratterizzato da alcuni tratti insoliti per il ruolo di Innamorata: in particolare, il suo spirito battagliero accomuna Flori alle guerriere dei poemi cavallereschi.

Nella commedia *Doi Pazzi*⁵⁷¹ le vicende legate all'amore contrastato tra Isabella e Oracio si intrecciano con quelle dei due pazzi del titolo, che nel finale si scoprono essere Ortensia e Curcio. Isabella, figlia di Zani, è promessa in sposa a Tofano, figlio del Magnifico, pur essendo innamorata di Oracio. I due giovani riescono ad incontrarsi segretamente grazie ai buoni uffici di Franceschina. Quando Zani e Stefanello scoprono la tresca, la fanciulla finge di annegarsi, ma poi, mentre il padre la cerca, rientra in casa di nascosto. Quando i due folli rinsaviscono, svelando le rispettive identità, si scopre che anche Curcio è figlio del Magnifico. Lo scenario si conclude con le doppie nozze di Isabella con Oracio da un lato e di Ortensia con Curcio dall'altro.

È questo uno dei canovacci più stringati e di più difficile lettura dello *Zibaldone*. Se la parte dell'intreccio legata agli amori di Isabella e Oracio ha uno sviluppo piuttosto lineare, lo stesso non si può dire per quanto riguarda i due personaggi che danno il titolo alla commedia. Questi compaiono nel primo atto e ciascuno «nara la sua partita»⁵⁷²; il Pazzo viene coinvolto in una partita a carte, mentre della Pazza non v'è più traccia fino all'ultima scena del secondo atto, quando i due folli «si conoscono»⁵⁷³. Nel terzo atto i due – non si sa come - riacquistano il senno⁵⁷⁴, vengono riconosciuti come Curcio e Ortensia e si sposano. Il motivo della loro pazzia non è specificato: possiamo supporre che i due Innamorati abbiano perso la ragione a

568 *Ibidem*.

569 *Ibidem*.

570 Ivi, p. 553.

571 Il canovaccio è trascritto e commentato ivi, pp. 557-559.

572 Ivi, p. 557.

573 Ivi, p. 558.

574 Più esattamente, il recupero del raziocinio è indicato esplicitamente solo nel caso di Curcio, definito come «non più pazzo» (*ibidem*). Si suppone che lo stesso avvenga, specularmente, anche per Ortensia.

causa di una forzata separazione; una volta ricongiunti in seguito a circostanza fortuite, si riconoscono, ritrovano la salute mentale e finalmente possono unirsi in matrimonio. Tutto ciò si può evincere cercando di leggere il testo “tra le righe” e tentando di colmarne almeno in parte le lacune attraverso una ricostruzione plausibile.

Per lo stesso motivo, risulta complesso individuare le caratteristiche sceniche del personaggio di Ortensia. Possiamo ipotizzare che Barbara Flaminia vestisse i panni della Pazza, sia perché, com'è noto, la Seconda Innamorata Isabella – in questo canovaccio più presente in scena e più intraprendente del solito – era appannaggio di Giacomo Portalupo, sia perché, nonostante l'estrema sinteticità con cui vengono descritte le azioni di Ortensia, possiamo comunque intuire l'abilità e il virtuosissimo richiesti alla sua interprete. Dato che i Pazzi riacquistano l'uso della ragione solo verso la fine del terzo atto, possiamo congetturare che nei loro precedenti interventi i due personaggi siano protagonisti di vere e proprie scene di follia. Nel primo atto ognuno dispone di un monologo di presentazione che immaginiamo ricco di *non-senses*, giochi di parole, ribaltamenti di significato. L'incontro ed il riconoscimento tra i due si caratterizza probabilmente come un duetto all'insegna della follia, espressa attraverso gesti, atteggiamenti, stravolgimenti verbali, in una sorta di sfida virtuosistica tra i due attori in scena. Il rinsavimento finale richiede agli interpreti di passare dalla furia liberatoria della pazzia alla compostezza e all'autocontrollo tipici di chi ha recuperato il senno, per poi avviarsi al tradizionale lieto fine. Un ruolo particolarmente complesso, quello di Ortensia, chiamata a dividere il protagonismo scenico con il personaggio di Curcio e caratterizzato da elementi – quelli legati alla pazzia – che non si riscontrano in quasi nessuno degli altri scenari esaminati⁵⁷⁵. Se – come crediamo – Barbara Flaminia ne fu l'interprete, lei e il collega Vincenzo Botanelli (impegnato verosimilmente nella parte di Curcio) rappresenterebbero il primo caso documentato di attori protagonisti di scene di follia⁵⁷⁶.

Lo scenario *Perseo*⁵⁷⁷ narra nel primo atto la trasformazione di Medusa in mostro ad opera di Minerva e nei due seguenti le imprese compiute dell'eroe per recare la testa della Gorgone al re Polidette. I personaggi femminili più significativi del canovaccio sono Medusa e Minerva, ma forse è la prima (protagonista del primo atto, assente nel secondo e sconfitta nel terzo) a richiedere all'interprete una maggior varietà espressiva e un più incisivo impegno scenico. Di conseguenza possiamo ipotizzare che Flaminia incarnasse qui la terribile Gorgone.

⁵⁷⁵ Fatta eccezione per lo scenario *Ia*.

⁵⁷⁶ Com'è noto, la pazzia diventerà un *topos* legato ad alcune delle più famose esibizioni di comiche e comici dell'Arte. Oltre alla già menzionata *Pazzia d'Isabella*, ricordiamo anche Marina Dorotea Antonazzoni, impegnata ad emulare l'Andreini con la sua *Pazzia di Lavinia*. La stessa attrice è protagonista, insieme a Domenico Bruni, di uno dei cinquanta *Dialoghi scenici* redatti dal celebre Innamorato dei Confidenti, intitolato appunto *Amanti pazzzi ne' Duoi Pazzzi* (la dicitura indica che il dialogo doveva essere recitato all'interno di un canovaccio chiamato *Duoi Pazzzi*).

⁵⁷⁷ Trascrizione e commento in M. D. V. OJEDA CALVO, *Stefanello Bottarga e Zan Ganassa*, cit., pp. 561-567.

All'inizio del canovaccio Medusa appare come splendida fanciulla, in una scena in cui viene ammonita dal padre Forco a proposito di imminenti disgrazie. Poi viene rapita da Nettuno, trasformatosi in cavallo, e infine punita da Minerva – l'unione tra la giovane e il dio del mare avviene infatti nel suo tempio – per mezzo di una furia. Trasformata in orribile mostro, Medusa compare «con le serpentine chiome, infuriata»⁵⁷⁸. Nel terzo atto Perseo affronta la Gorgone, che si manifesta «gridando»⁵⁷⁹, e la sconfigge grazie all'elmo di Plutone, tagliandole poi la testa.

Il ruolo di Medusa è caratterizzato dal brusco passaggio dalla leggiadria della fanciulla all'ira selvaggia del mostro; è possibile che la sua interprete, oltre ad indossare la caratteristica “chioma serpentina”, facesse ricorso anche a una maschera o a uno speciale travestimento. Considerato che nel repertorio di Barbara Flaminia può essere annoverata con buona probabilità anche la ninfa Io, che per la maggior parte dell'omonimo scenario appare travestita da giovenca, disponiamo di un ulteriore elemento per associare alla poliedrica attrice anche il personaggio della Gorgone: si manifesterebbero in questa interpretazione le non comuni doti fisiche della comica, in grado di esprimersi efficacemente anche attraverso la gestualità e il corpo, nonché le sue capacità trasformistiche.

I tre atti di *Perseo* si intersecano con quelli del canovaccio intitolato *Pastorile*⁵⁸⁰. La vicenda, a sfondo bucolico-magico, vede protagoniste due coppie di Innamorati: Sireno e Delia da un lato, Orfinio e Flori dall'altro. I pastori amano non corrisposti le ninfe, dedite alla castità e al culto di Diana. A complicare l'intreccio intervengono Zani e il Magnifico, che si offrono di aiutare i due giovani ma poi invece si innamorano delle fanciulle, dalle quali vengono però puntualmente burlati. Su consiglio di un Mago, intanto, Orfinio e Sireno interrogano la Sfinge, che pone loro tre enigmi⁵⁸¹. Dopo averli risolti, i due pastori ricevono un'acqua magica, con cui addormentano Delia e Flori. Durante il sonno, Sireno e Orfinio sottraggono alle ninfe i gioielli di Diana, simbolo della loro purezza. Al risveglio, le fanciulle si scoprono improvvisamente invaghite dei pastori, che però non sembrano più interessati al loro amore. La situazione iniziale viene così ribaltata: le ninfe pregano senza successo gli sdegnosi Innamorati, arrivando persino a tentare il suicidio. Infine l'intervento del sacerdote di Diana, che sottrae i gioielli ai due giovani, e un sacrificio alla dea ricompongono le coppie. Flori e Delia ottengono così licenza di unirsi in matrimonio rispettivamente con Orfinio e Sireno.

Fatta eccezione per Diana, che compare solo alla fine del terzo atto per autorizzare le

578 Ivi, p. 561.

579 Ivi, p. 564.

580 Lo scenario è trascritto e commentato ivi, pp. 561-567. Anche in questo caso, la denominazione indica il genere e non il soggetto del canovaccio.

581 Gli indovinelli sono curiosamente scritti per esteso, cfr. ivi, p. 563. I primi due sono presentati in doppia versione linguistica (toscano e spagnolo), l'ultimo è redatto esclusivamente in spagnolo.

sue ninfe a rompere il voto di castità, e per la Sfinge, che appare nella scena degli enigmi, le due figure femminili più significative sono Flori e Delia. In questo caso risulta difficile, dalla sola lettura dello scenario, individuare una gerarchia tra Prima e Seconda Innamorata, in quanto la presenza in scena delle due ninfe risulta pressoché paritetica. Forse è Flori ad assumere un ruolo leggermente più importante, in quanto in due occasioni compare in scena senza la compagna (dalla quale viene però subito dopo raggiunta): nel primo atto Flori sopraggiunge «con gioielli in busca di Delia, laudando la sua castità», mentre nel secondo la ninfa lamenta «de haver smarrita Delia». Considerato anche che Flori potrebbe essere il nome d'Arte adottato da Barbara Flaminia nelle pastorali⁵⁸², si può propendere per l'ipotesi che l'attrice romana interpretasse in questo scenario l'omonima ninfa. Gli interventi più significativi delle due fanciulle sono la «burla de le burbe»⁵⁸³ con cui si fanno beffe di Zani e del Magnifico, la scena del sonno – in cui perdono, forse simbolicamente, forse concretamente, la castità – e soprattutto le suppliche e il tentato suicidio del terzo atto, che fanno da contraltare allo sdegno con cui le giovani avevano inizialmente respinto le profferte dei pastori. Dunque alla comicità delle burle si mescolano tirate di sdegno e di amor non corrisposto, a momenti di sensuale abbandono si alterna il *pathos* quasi tragico della morte per amore, scongiurata appena in tempo dall'intervento del sacerdote.

In molti degli scenari analizzati, dunque, come nota Ojeda Calvo:

se repiten ciertas secuencias como son desvanecimientos; discursus amorosos (bien diálogos con su galán, bien monólogos sobre él), lamentos (bien por amor no correspondido, bien por el peligro de amar, bien por la partida del amante o bien por la muerte de éste [...]), sin faltar en uno de ellos las famosas escenas de locura. Todo lo cual hace que se apunte a cierta especialización en las partes representadas por la actriz en su doble faceta literaria e interpretativa, como corresponde a una actriz dell'arte, pues la desesperación amorosa de la dama de la comedia puede estar muy cerca de la heroína trágica⁵⁸⁴.

Le fonti esaminate, sebbene la loro interpretazione non sia univoca e richieda particolare cautela, offrono un quadro ricco di indizi sul repertorio e sullo stile di recitazione di Barbara Flaminia: ne emerge un'attrice poliedrica, capace di esibirsi in tutti i generi teatrali, di mescolare il comico al tragico anche all'interno di uno stesso spettacolo, di padroneggiare gli strumenti della retorica così come l'arte del canto, di eseguire scene virtuosistiche spesso caratterizzate da situazioni estreme (la pazzia, il suicidio, l'omicidio tentato o compiuto, ecc...), di concertare un efficace gioco scenico con i compagni d'Arte.

Il percorso della comica, probabilmente di origini 'basse', si snoda dalle iniziali *performances* acrobatiche all'interpretazione di soggetti letterari e mitologici fino al variegato

582 Flori è il personaggio probabilmente interpretato da Barbara Flaminia negli scenari *Intermedio* (ivi, pp. 315-319) e *Pastorile* (ivi, pp. 551-555).

583 Ivi, p. 562.

584 M. D. V. OJEDA CALVO, *El arte de representar*, cit., pp. 249-250.

repertorio rappresentato nel corso del lungo viaggio in terra iberica. L'incontro con letterati e intellettuali da un lato, il sodalizio artistico con attori del calibro di Zan Ganassa e Stefanello Bottarga dall'altro permettono alla primadonna di affinare le proprie capacità sceniche, di ampliare il proprio generico e di accedere a un pubblico ampio e differenziato. Dagli esordi mantovani alle esibizioni in altri importanti centri italiani, dalla *tournée* europea fino al fruttuoso radicamento in Spagna, siamo così in grado di ricostruire – nonostante le numerose lacune – il profilo della seconda pioniera della scena, la cui carriera – probabilmente più lunga e certo più documentata rispetto a quella dell'Armani – è indicativa del rilievo ormai acquisito dalla figura dell'attrice all'interno di una compagnia dell'Arte.

Capitolo II

L'affermazione della diva-capocomica e la nascita della servetta al femminile.

II.1

Vittoria Piissimi

Dopo aver esaminato le vicende biografiche ed artistiche delle due pioniere della scena, prenderemo ora in esame alcune esponenti della 'seconda generazione', che possiamo collocare tra la metà degli anni '70 e la fine degli anni '90 del XVI secolo. Sebbene dal punto di vista cronologico tale generazione si sovrapponga in parte alla precedente e alla successiva, abbiamo ritenuto opportuno prenderla in considerazione in virtù di due fenomeni che la caratterizzano: la documentata assunzione, da parte delle donne in compagnia, di funzioni capocomicali da un lato, la specializzazione di alcune comiche nel ruolo di Servetta, precedentemente appannaggio di interpreti maschili *en travesti*, dall'altro.

Prenderemo le mosse dall'analisi del primo fenomeno attraverso la ricostruzione della biografia di Vittoria Piissimi: si tratta infatti del primo caso sicuramente attestato di attrice impegnata nello svolgimento di compiti gestionali. Come abbiamo visto, Vincenza Armani e Barbara Flaminia, acclamate dive delle rispettive formazioni, vengono spesso identificate dai cronisti mantovani come le *leaders* delle due *troupes* rivali, tanto che nei carteggi esaminati compaiono spesso espressioni quali “compagnia della Vincenza” e “compagnia della Flaminia”. Tuttavia ciò non implica necessariamente l'assunzione, da parte delle due comiche, di funzioni organizzative: non sono stati rinvenuti documenti - lettere, richieste di licenze, atti legali -, a firma dell'una o dell'altra Prima Innamorata, che possano accertarne il ruolo di *leadership* all'interno della propria compagine. Nel caso di Barbara Flaminia, poi, almeno per quanto riguarda il suo periodo spagnolo, è attestato che la diva facesse parte di una compagnia guidata ufficialmente dal marito, Alberto Naselli.

Funzioni capocomicali possono invece essere attribuite con certezza a Vittoria Piissimi, attraverso l'analisi di fonti archivistiche di una certa consistenza. Nelle prossime pagine ci occuperemo dunque di ricostruire le principali tappe biografiche della primadonna, sottolineando, con particolare attenzione, gli aspetti legati al suo ruolo gestionale e organizzativo.

Grazie a recenti ricerche⁵⁸⁵ siamo oggi in grado di ricostruire, almeno in parte, le origini della famosa attrice e di correggere alcune notizie erroneamente tramandate. In particolare, l'origine ferrarese della comica, diffusa da una lunga tradizione storiografica⁵⁸⁶, è stata definitivamente smentita da nuovi documenti⁵⁸⁷. Tale scoperta ha permesso di attestare con certezza la provenienza veneziana di Vittoria, di collocarne l'anno di nascita intorno al 1547 e di risalire al nome del padre, Agnolo o Angelo de' Piüssimi. Scrive Annamaria Evangelista: «Agnolo o Angelo de' Piüssimi compare nel 1543 nei registri della Cappella di San Marco a Venezia, scuola musicale per volontà del Senato cittadino dal 1403. Angelo era assunto come cantore con uno stipendio di cinquanta ducati all'anno, con un'addizionale di dieci ducati in attesa di ottenere una mansionaria, ossia l'officiatura di una chiesa, presso una parrocchia cittadina»⁵⁸⁸. Si tratta dunque di un sacerdote e musicista. Grazie al suo testamento, redatto nel 1570, è possibile ricostruire il legame tra il parroco e la giovane, da lui adottata e tenuta in casa come governante. Infatti: «Nelle disposizioni delle sue ultime volontà Angelo Piüssimi lascia a “Vittoria delli Anzoli»⁵⁸⁹, essendo o non essendo mia fia, tutti i miei libri, ch'io mi ritrovo avere in lingua volgare solamente, non comprendendo alcuno altro libro latino, o di alcuna altra lingua, della volgare in fuori». [...] Vittoria viene nominata erede universale in

585 Annamaria Evangelista ha apportato nuove importanti acquisizioni documentarie su Vittoria Piüssimi: si veda A. EVANGELISTA, *Nuove fonti per una storia documentaria della Compagnia dei Gelosi (1568-1604)*, tesi di Dottorato discussa presso l'Università di Firenze, 2010, tutor Sirotto Ferrone.

586 Cfr. F. S. QUADRIO, *Della storia e della ragione d'ogni poesia*, cit., vol. III, parte seconda, p. 242, L. RASI, *I comici italiani*, cit., vol. II, p. 287, A. MANZI, *Piüssimi, Vittoria*, in *Enciclopedia Italiana*, Roma, Treccani, 1937, http://www.treccani.it/enciclopedia/vittoria-piüssimi_%28Enciclopedia-Italiana%29/, F. ANGELINI, *Piüssimi, Vittoria*, in *Enciclopedia dello Spettacolo*, cit., vol. VIII, col. 134. Tuttavia l'origine ferrarese della Piüssimi era già stata messa in discussione da una licenza di recitare, rilasciata a Milano il 15 ottobre 1590 (ASMi, Registri delle Cancellerie, s. XXI, n. 23, cc. 119v-120r.). Vi si legge: «Vittoria Piüssimi venetiana». Il documento è citato in A. PAGLICCI BROZZI, *Contributo alla storia del teatro. Il teatro a Milano nel secolo XVII. Studi e Ricerche negli Archivi di Stato Lombardi*, Milano, Ricordi, 1892, p. 5 e R. G. ARCAINI, *I comici dell'Arte a Milano: accoglienza, sospetti, riconoscimenti*, in *La scena della gloria. Drammaturgia e spettacolo a Milano in età spagnola*, a cura di A. CASCETTA, R. CARPANI, Milano, Vita e Pensiero, 1995, cit., pp. 273-274 e trascritto in A. EVANGELISTA, *Nuove fonti per una storia documentaria*, cit., pp. 235-236. La fonte era stata valutata però inattendibile per quanto riguarda la provenienza dell'attrice: v. ad esempio la già citata voce dell'*Enciclopedia dello Spettacolo*.

587 Copia di scrittura privata, Firenze, 18 febbraio 1582, ASF, *Magistrato Supremo*, f. 67. Deliberazioni agosto-dicembre 1589, c. 152v; atto notarile, Milano, 4 febbraio 1593, riportato in copia nell'archivio della famiglia Montalvo, ASF, *Archivio Ramirez Montalvo, serie famiglia*, f. 2, ins. 3, cc.nn.; atto di ingresso nel Monastero del Crocifisso a Milano, gennaio 1597, Milano, Archivio Storico Diocesano, *Sezione XII, Ordini religiosi e congregazioni*, vol. 75, cc.nn. Su questi documenti, trascritti nella già citata tesi di Dottorato di Annamaria Evangelista, torneremo più avanti.

588 A. EVANGELISTA, *Nuove fonti per una storia documentaria*, cit., p. 190.

589 «La locuzione “delli Anzoli” sembra essere quella tipica per connotare i neonati esposti, riscontrata spesso nei registri battesimali coevi, ad indicare neonati provenienti da pie istituzioni cittadine», *ibidem*.

ricompensa della fedeltà e della lealtà dimostrata nel “governare la vita mia” e la casa, in qualità di “governatrice”⁵⁹⁰. La ragazza dovette dunque ricevere dal padre adottivo una discreta istruzione letteraria, limitata, però, alla conoscenza del volgare. Date anche le competenze in campo musicale di Agnolo Piissimi, è possibile ipotizzare che l'attrice abbia imparato da lui l'arte del canto.

Tali acquisizioni documentarie possono essere confrontate con elementi ricavabili da una lettera di Evangelista Ortense⁵⁹¹ del 1581. Il letterato, nel dedicare alla Piissimi la stampa, da lui curata, della commedia *L'interesse* di Nicolò Secchi⁵⁹², compone un testo che ricorda, per certi aspetti, l'*Oratione* di Adriano Valerini⁵⁹³:

Dalle cui [di Vittoria] rare qualità, et da i cui maravigliosi effetti, non solo si comprende, quanto la Fortuna (come i savii hanno sempre tenuto) habbia potere nelle cose del mondo per la maggior parte, et come il più delle volte partorisca effetti contrarii a quello che sarebbe il dovere, ma ancora si vede a quanta perfezione la virtù delle scienze possa condurre chi si essercita in quelle. Percioché nell'una, convenendosi a parti così nobili, et degne d'ogni gran Donna, l'essere anco riguardevole per dominio, non havendo l'invidiosa voluto accompagnarle, è restata di darle quello ch'essa più convenevolmente meritava, et nell'altra, essendosi Vostra Signoria essercitata sotto la disciplina del suo prudentissimo genitore, che ne' quattordici anni della sua età gli lesse la Logica, et ne' sedici, et diciotto l'Astrologia, e le parti tutte della Filosofia, s'ha di così rare virtù talmente illustrato l'animo, che, oltre che più tosto per maraviglia possono ammirarsi, che con stile, quantunque ornatissimo, né anche adombrare, s'ode anco ne' suoi dilettevoli ragionamenti con tanto spirito, con tanta vivacità, con sì dolce eloquenza, et con sì bella maniera, spiegare con voce gratissima, et con facilità incredibile i più alti, et divini concetti, che da intelletto humano possano essere imaginati, o descritti⁵⁹⁴.

L'autore, così come il comico-letterato, sottolinea la disparità tra i meriti della primadonna e i doni avari dell'“invidiosa fortuna”. Inoltre descrive un percorso di studi in buona parte analogo a quello attribuito dal Valerini a Vincenza Armani. L'Ortense riprende, più o meno consapevolmente, il modello encomiastico elaborato dall'attore veronese al fine di nobilitare al massimo grado la dedicataria delle proprie fatiche editoriali. Tuttavia, alla luce dei documenti poco sopra menzionati, è possibile individuare un fondo di veridicità al di sotto dei *topoi* e degli eccessi celebrativi. Effettivamente i natali di Vittoria furono umili, ciononostante il padre adottivo riuscì a fornirle una buona educazione. Infatti, come vedremo più avanti, l'attrice era certamente in grado di scrivere. Non solo, ma poteva anche parlare di teatro, da pari a pari, con uomini di lettere e drammaturghi. Siamo dunque in presenza di una comica professionista di origini 'basse', ma con un buon bagaglio culturale di base, che avrebbe

590 *Ibidem*.

591 Per alcune notizie biografiche sul letterato, v. *infra*.

592 *L'interesse, comedia del signor Nicolò Secchi. Nuovamente posta in luce (...)*, Venezia, Francesco Ziletti, 1581. L'autore era morto nel 1554: cfr. L. RICCÒ, *Su le carte e fra le scene. teatro in forma di libro nel Cinquecento italiano*, Roma, Bulzoni, 2008, p. 283.

593 Per un confronto tra i due testi si veda *ivi*, p. 285.

594 E. ORTENSE, *All'illustre, et virtuosissima signora, La Signora Vittoria Piissima*, in *L'interesse, comedia del signor Nicolò Secchi*, cit., cc. 2v-4r. La lettera di dedica è ora trascritta *ivi*, pp. 283-285: riportiamo qui la trascrizione di Laura Riccò (*ivi*, p. 284).

successivamente affinato attraverso l'esperienza scenica e il contatto con letterati e intellettuali. Un percorso, il suo, che trova più di un elemento di continuità con quelli delle pioniere.

II.1

2

Nella troupe dei Gelosi (1574-1579)

L'attività teatrale della Piissimi inizia verosimilmente dopo il 1570 (data del testamento paterno) e non è documentata prima del 1574. Poiché la prima compagnia in cui milita è quella dei Gelosi, si suppone la sua presenza durante la *tournee* francese della *troupe* nel maggio del 1571⁵⁹⁵, ma l'ipotesi, per quanto plausibile, non è suffragata da alcun documento. Del tutto infondata, invece, appare la congettura intorno alla mitica prima rappresentazione dell'*Aminta* presso l'isola di Belvedere a Ferrara nel 1573: in base a una tradizione storiografica ormai smentita, ne sarebbero stati protagonisti i Gelosi, con Isabella Andreini nel *titre-rôle* e la Piissimi nella parte di Silvia⁵⁹⁶.

Nella seconda metà di luglio del 1574 è sicuramente impegnata nelle recite organizzate a Venezia in occasione del passaggio in città di Enrico III, diretto dalla Polonia a Lione dopo aver ereditato la corona francese in seguito alla morte di Carlo IX⁵⁹⁷. Da due lettere trascritte parzialmente da Baschet, apprendiamo alcuni dettagli sull'importante ingaggio: i Gelosi avevano recitato a Venezia durante l'inverno precedente⁵⁹⁸, poco prima dell'arrivo del re nella città lagunare si trovavano a Milano ed erano stati espressamente richiesti dal sovrano, particolarmente incuriosito dalla donna del gruppo, chiamata Vittoria⁵⁹⁹.

595 Come sappiamo, i Gelosi (indicati come «Galozi») si esibiscono a Nogent-le-Roi il 1 maggio 1571, come risulta dal *Recueil de lettres et de pièces originales*, cit.; cfr. A. BASCHET, *Les comédiens italiens*, cit., p. 18.

596 Abbiamo già affrontato per sommi capi la questione nel primo capitolo (v. *supra*). Per ulteriori approfondimenti sul tema si vedano F. PIPERNO, *Nuovi documenti sulla prima rappresentazione dell'Aminta*, cit., e *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. MATERRESE, P. TROVATO, Firenze, F. Cesati, 2003, pp. 145-159, S. MAZZONI, *La vita di Isabella*, in *L'Arte dei comici. Omaggio a Isabella Andreini nel quarto centenario della morte (1604-2004)*, a cura di G. Guccini, in «Culture teatrali», n. 10, 2004, pp. 102-104, F. SIMONCINI, *Barbara Flaminia attrice e cantante*, cit., pp. 313-314.

597 Per una panoramica sugli intrattenimenti offerti al sovrano nelle diverse città di passaggio, v. A. L. BELLINA, *A suon di musica da Cracovia a Lione. I trionfi del cristianissimo Enrico III*, in *I Gonzaga e l'Impero*, cit., pp. 81-105.

598 La notizia è confermata da una lettera di Rinaldo Petignoni al duca di Mantova, Venezia, 12 febbraio 1574, ASM, *Archivio Gonzaga*, b. 1508, c. 490. Il documento è conservato presso l'Archivio Herla e trascritto in A. D'ANCONA, *Origini del teatro italiano*, cit., vol. II, pp. 463-464. Proprio una relazione sugli spettacoli da loro eseguiti in quell'occasione aveva incuriosito il Valois: «D'après la relation qu'il en avait entendue, le Roi désire extrêmement les voir, et il désire surtout que la femme, qui jouait aussi cet hiver, soit de la compagnie», A. BASCHET, *Les comédiens italiens*, cit., p. 56.

599 Ivi, pp. 57-58.

Due lettere dell'ambasciatore Veit von Dornberg all'Imperatore testimoniano – seppure in modo molto stringato – delle esibizioni offerte dalla compagnia al Re Cristianissimo. Nella prima, datata 19 luglio, il cronista informa Massimiliano II che «La sera poi sua maestà andò a cenare col signor duca di Ferrara nel palaggio che sua eccellenza tiene qui in Venetia, ove fu recitata una comedia di quelle ridicolose»⁶⁰⁰. Un'eco di questa esibizione si riscontra anche in una missiva di Paolo Moro⁶⁰¹, che quello stesso 19 luglio informa il duca di Mantova sugli intrattenimenti della sera precedente: il re ha assistito a una bella commedia, mentre per il giorno dopo è prevista una pastorale. Nella seconda lettera del Dornberg, datata 24 luglio, si specifica che «Si daranno poi altri spassi, come di musiche eccellentissime et di comedie ridicolose, havendosi mandato a levar fin a Milano una Donna eccellente in questa professione massime dopo che si ha inteso che sua maestà la sentirebbe volentieri»⁶⁰².

In questa occasione i comici avrebbero inoltre interpretato la cosiddetta *Tragedia* di Cornelio Frangipane, una composizione poetica a tema mitologico-allegorico, musicata dal compositore e organista Claudio Merulo e rappresentata nella sala del Maggior Consiglio in seguito a un banchetto offerto al Valois il 21 luglio⁶⁰³. Nonostante il titolo, il soggetto del poemetto è molto più affine ai temi solitamente trattati negli intermedi che a quelli propriamente tragici: infatti «il genere non è dovuto né al terrore né alla compassione aristotelica, bensì al linguaggio alto che si addice alle orecchie sovrane di Enrico e all'eloquio dei personaggi divini»⁶⁰⁴. Si tratterebbe, in ogni caso, di un'esibizione canora eseguita dai

600 Lettera di Veit von Dornberg all'Imperatore Massimiliano II, Venezia, 19 luglio 1574, Vienna, Haus-Hof-und Staatsarchiv - Venedig, Berichte, K. 12/1574, c.n.n. Il documento è conservato in copia presso l'Archivio Herla.

601 Lettera di Paolo Moro al duca di Mantova, Venezia, 17 luglio 1574, ASM, *Archivio Gonzaga*, b. 1508, cc. 295-296. Il documento è conservato in copia presso l'Archivio Herla.

602 Lettera di Veit von Dornberg all'Imperatore Massimiliano II, Venezia, 24 luglio 1574, Vienna, Haus-Hof-und Staatsarchiv - Venedig, Berichte, K. 12/1574, cc. n.n. Il documento è conservato in copia presso l'Archivio Herla.

603 P. DE NOLHAC, A. SOLERTI, *Il viaggio in Italia di Enrico III re di Francia e le feste a Venezia, Ferrara, Mantova e Torino*, Torino, L. Roux e C., 1890, pp. 130-134. Per il testo del poemetto v. C. FRANGIPANE, *Tragedia del Signor Claudio Cornelio Frangipani al Christianissimo et Invittissimo Henrico III re di Francia, e di Polonia, recitata nel Gran Consiglio di Venetia*, Venezia, Domenico Farri, 1574. Altre dettagliate notizie sull'esecuzione della *Tragedia* si trovano in T. PORCACCHI, *Le attioni d'Arrigo Terzo Re di Francia et Quarto di Polonia descritte in dialogo (...)*, Venezia, Giorgio Angelieri, 1574, c. 16 r, cc. 28v-32r. Altre fonti sullo spettacolo: C. DORRON, *Narratio rerum memorabilium, quae propter adventum Christianissimi Invictissimique Franciae et Poloniae regis (...)*, Venezia, 1574, cc. 20-21 non numerate, N. LUCANGELI, *Successi del viaggio d'Henrico III Christianissimo re di Francia, e di Polonia (...)*, Venezia, Giolito de' Ferrari, 1574, c. 36, R. BENEDETTI, *Le feste e i trionfi fatti dalla Serenissima Signoria di Venetia nella felice venuta di Henrico III*, Venezia, alla Libreria della Stella, 1574, c. 6v. Si veda inoltre C. YRIARTE, *La vie d'un patricien de Venise au 16. siècle : les doges, la charte ducale, les femmes à Venise*, l'Université de Padoue, *les préliminaires de Lépante (...)*, Paris, E. Plon et C.ie, 1874, pp. 236-237. Per alcuni approfondimenti sulla rappresentazione si vedano A. L. BELLINA, *A suon di musica da Cracovia a Lione*, cit., pp. 86-88 e V. DI IASIO, *La Tragedia del S. Cl. Cornelio Frangipani al christianissimo et invittissimo Henrico III: messa in scena e ricezione, al confine tra teatro, propaganda e politica*, in *La letteratura degli italiani 4. I letterati e la scena*, Atti del XVI Congresso Nazionale Adi, Sassari-Alghero, 19-22 settembre 2012, a cura di G. BALDASSARRI, V. DI IASIO, P. PECCI, E. PIETROBON e F. TOMASI, Roma, Adi editore, 2014, pp. 1-14.

604A. L. BELLINA, *A suon di musica da Cracovia a Lione*, cit., p. 86.

Gelosi; su questo aspetto torneremo nelle pagine dedicate a repertorio e stile di recitazione della Piissimi.

Dalle missive del Dornberg e dal carteggio citato da Baschet apprendiamo dunque che l'attrice fu convocata insieme alla sua *troupe* proprio su esplicita richiesta del nuovo sovrano e che il suo precedente impegno professionale si era svolto a Milano⁶⁰⁵. Dunque, a quest'altezza cronologica, la primadonna ha già raggiunto una fama considerevole e risulta impegnata in fortunate *tournées* nel nord della penisola italiana. I suoi esordi, su cui non si hanno notizie, devono essere avvenuti qualche tempo prima.

Un'altra testimonianza dell'esibizione dei Gelosi a Venezia è offerta dal resoconto redatto da Tommaso Porcacchi sul viaggio del Re Cristianissimo:

Erano dalla Signoria in tanto stati condotti a Vinetia i Comici Gelosi: la quale schiera sapete quanto suole esser rara nel recitar Tragedie, Comedie et altri componimenti Scenici, essendovi Simon Bolognese rarissimo in rappresentar la persona d'un facchino Bergamasco, ma più raro nell'argutie, et nell'inventioni spiritose, che si diletta, et s'insegnano: Giulio Vinitiano in contrafar quella, che domandano il Magnifico: nella qual rappresentatione sto in dubbio qual sia maggiore in lui, o la gratia, o l'acutezza de' capricci spiegati a tempo, et sententiosamente. Evvi ancho Rinaldo, che vale infinitamente nell'accomodar nuovi argomenti, e in sapergli ridurre alla Scena Tragica, et Comica con habiti, con fogge et con rappresentationi nobili. Così vi potrei discorrer di tutti, a un per uno, et massimamente della Donna, ch'è unica: ma se alcuno per ventura mi sentisse; mi biasimerebbe. [...] Questi Comici Gelosi dunque rappresentarono al Re una molto grata et gratiosa Tragicomedia, della qual sentì mirabil piacere: et ho inteso che gli recitarono ancho la Domenica sera, ch'ei fu venuto una Comedia: di che il Re mostrò d'alegrarsi molto⁶⁰⁶.

Il cronista nomina espressamente i Gelosi e alcuni componenti della *troupe*: Simon Bolognese è quel Simone da Bologna citato da Francesco Andreini nelle *Bravure del Capitan Spavento*⁶⁰⁷, Giulio Vinitiano è identificabile con il Pantalone Giulio Pasquati, mentre l'altro attore cui si fa riferimento – al quale vengono anche attribuite qualità di drammaturgo e corago – è verosimilmente Rinaldo Petignoni. La «Donna» risulta l'unica presenza femminile della compagine, ma non viene menzionata esplicitamente⁶⁰⁸. Sebbene l'autore del *report* si dilunghi nel descrivere le caratteristiche degli interpreti maschili della compagnia, dedicando

605 Luigi Rasi descrive le trattative condotte da Giulio Pasquati (probabilmente capocomico dei Gelosi all'epoca) per organizzare il viaggio da Milano a Venezia. V. L. RASI, *I comici italiani*, cit., II vol., pp. 227-228. La notizia delle recite milanesi trova conferma negli studi di Roberta Giovanna Arcaini: infatti i Gelosi avevano ottenuto «la licenza di poter recitare senza essere molestati “in questa città [Milano] et suoi borghi” nel mese di luglio», R. G. ARCAINI, *I comici dell'Arte a Milano*, cit., p. 269. La compagnia si era probabilmente già esibita a Milano nei mesi di maggio e giugno dello stesso anno, per celebrare la visita di don Giovanni d'Austria (ivi, p. 268).

606 T. PORCACCHI, *Le attioni d'Arrigo Terzo*, cit., cc. 27v-28r.

607 F. ANDREINI, *Le bravure del Capitan Spavento*, a cura di R. TESSARI, Pisa, 1987, p. 70.

608 Scrive Elena Povoledo a proposito della composizione dei Gelosi nel 1574 a Venezia: «La donna era la celebre Vittoria Piissimi e il Magnifico, Giulio Pasquati, era padovano e non veneziano; vi erano inoltre uno Zanni bolognese che parla bergamasco, un Magnifico padovano, una Innamorata ferrarese, un capocomico, Rinaldo Petignoni, di cui non conosciamo la città d'origine. Degli altri ignoriamo sia il nome che la provenienza. Forse lavoravano già con loro Ottavio, Innamorato, e Franceschina, cioè Battista degli Amorevoli da Treviso, che certamente facevano parte della formazione nel 1576 a Ferrara e a Vienna», E. POVOLEDO, *I comici professionisti e la Commedia dell'Arte: caratteri, tecniche, fortuna*, in *Storia della cultura veneta. Il Seicento*, Vicenza, Pozza, 1983, 2 voll., vol. I, p. 391. La studiosa attribuisce alla Piissimi origini ferraresi, d'accordo con la tradizione storiografica (solo di recente smentita).

solo uno stringato accenno alla primadonna, le sue parole lasciano intendere che è l'attrice – definita «unica» - la vera *star* del gruppo.

Dai documenti d'archivio e dal passo appena esaminato, emerge la grande varietà del repertorio portato in scena dai Gelosi in questa occasione: commedie, tragicommedie e pastorali vengono alternativamente offerte ad Enrico III, che mostra di apprezzare particolarmente la qualità delle rappresentazioni. Vittoria Piissimi risulta dalle fonti analizzate l'unica componente muliebre del gruppo: ricordiamo che in questo stesso lasso di tempo anche Barbara Flaminia, impegnata nella lunga *tournee* in Spagna, è l'unica donna della compagnia guidata da Zan Ganassa.

Nel maggio-giugno del 1575 troviamo i Gelosi – probabilmente insieme alla Piissimi - di nuovo a Milano⁶⁰⁹; la successiva notizia certa sulla nostra attrice risale alla fine di quello stesso anno. Una lettera dell'ambasciatore estense Ercole Cortile inviata il 3 dicembre al duca di Ferrara riferisce che «Luni [28 novembre 1575] sera gionse qui [a Firenze] il car[dina]le di Gambara [...]. Il giorno seguente [...], la sera poi fu trattenuto dalla sig.ra Duchessa à una comedia di zani della compagnia della Vitoria, la quale si ritrova qui molti giorni sono, dove era anche il d[ett]o Card[ina]le de Medici, il noncio, et io suso un palco fatto a posta per S[ua] A[ltezza] sop[r]a una sala grande di pallazzo dove fanno ordinariam[en]te le comedie in pub[li]co [...]»⁶¹⁰. La Piissimi si trova dunque con la sua *troupe* nella città medicea «molti giorni sono», esibendosi nella sala pubblica⁶¹¹ alla presenza di nobili ed ospiti illustri. Alcune recite si svolgono però all'interno di residenze private: «Visitai la sig.ra Donna Isabella domenica passata [...] quella sera medema m'invitò à una comedia in casa sua, dove venne ancor' la sig.ra duchessa, e, la sig.ra Donna Leonora moglie del sig.r Don Pietro, et monsig.r nuncio [...]»⁶¹². Le rappresentazioni proseguono anche nel mese di gennaio 1576, come attesta un'altra missiva del Cortile: «Questo sig.re⁶¹³ attende à darsi piacere il giorno andan[d]o a spasso per la terra secondo il solito et la sera alle comedie della Vittoria. La sig.ra duchessa sta sopra un palco

609 R. G. ARCAINI, *I comici dell'Arte a Milano*, cit., p. 269.

610 Lettera di Ercole Cortile al duca di Ferrara, Firenze, 3 dicembre 1575, ASMo, *Ambasciatori*, Firenze, Cortile Ercole, b. 24. Il documento è parzialmente trascritto in L. RASI, *I comici italiani*, cit., vol. II, p. 288 e in S. MONALDINI, *Visioni del comico*, cit., p. 57 (si adotta qui la trascrizione di Monaldini).

611 Secondo Monaldini il riferimento a questo spazio «dove si fanno ordinariamente le comedie in publico» è indicativo «dell'esistenza a questa altezza cronologica di una sala teatrale pubblica a Firenze», fornita «di palchi separati e chiusi da gelosie» (*ibidem*). Non è da escludere che si tratti del teatro della Dogana o di Baldracca, la cui attività è documentata con certezza a partire dal 1576 e la cui contiguità con il palazzo mediceo potrebbe corrispondere alla descrizione che emerge dal carteggio appena citato, ma non ci sono certezze al riguardo. Sul Teatro della Dogana o di Baldracca si veda A. EVANGELISTA, *Il teatro della Commedia dell'Arte a Firenze (1576-1653 circa). Cenni sull'organizzazione e lettere di comici al Granduca*, in «Quaderni di teatro», anno II, numero 7, marzo 1980, pp. 169-176.

612 Lettera di Ercole Cortile al duca di Ferrara, Firenze, 22 dicembre 1575, ASMo, *Ambasciatori*, Firenze, Cortile Ercole, b. 24. Il documento è parzialmente trascritto in S. MONALDINI, *Visioni del comico*, cit., p. 58 (si adotta qui la trascrizione di Monaldini).

613 Diego Henriquez de Mendoza, maggiordomo dell'imperatrice.

dove siamo il noncio et io: et S. Ecc.za sta in un altro palco un poco più basso con la Bianca⁶¹⁴ molto ben chiusi con una gelosia»⁶¹⁵. L'ultima traccia della presenza dei comici a Firenze risale al 28 gennaio⁶¹⁶.

La compagnia protagonista delle recite fiorentine è identificabile, con ogni probabilità, con quella dei Gelosi, come si evince da una missiva di Bernardo Canigiani, residente medico presso la corte estense, che il 13 febbraio 1576 scrive:

Noi per haver carestia di trattenimento per queste spose⁶¹⁷, habbiamo arrestato qui una parte di comici Gelosi, ma la femmina et i personaggi migliori son passati a Ven(et)ia, molto soddisfatti di Firenze, et impauriti di Ferrara, dove ricevono poco guadagno et assai supercherie: et in Ven(et)ia havevano caparra per 15 di avanti Carn^evale che si darà licenza di maschere et di festini, di toccar un mondo di danari; sì che non sono questi qui ben sicuri, che i lor compagni venghino ancor che chiamati dal signor Duca: che s'adirerà, se gli mancono, da maladetto senno [...]⁶¹⁸.

Dunque il duca di Ferrara ha reclutato la *troupe* dei Gelosi, ma gli attori più validi – tra cui «la femmina», identificabile con ogni probabilità con la Piissimi – sono presto passati a Venezia, dove in occasione del Carnevale hanno la possibilità «di toccar un mondo di danari». Nonostante le minacce di Alfonso II, il gruppetto ha intenzione di trattenersi nella Serenissima, per poter accedere ad una remunerazione ragguardevole e sicura. I comici avevano concluso da poco la *tournee* a Firenze⁶¹⁹, della cui accoglienza erano rimasti «molto soddisfatti». Come osserva Siro Ferrone:

Pur rilevando che in realtà neanche il Canigiani pare del tutto affidabile come informatore, vista la malizia e la prontezza con cui egli, nei suoi dispacci, sfrutta ogni occasione propizia per denigrare gli estensi ed esaltare i fiorentini, la scelta dei comici a favore del carnevale veneziano ci pare risulti comunque evidente al di là di ogni sospetto. La mercatura teatrale prevale sulle corti, soprattutto quando queste ultime non sono in grado di mantenere fede a un passato illustre⁶²⁰.

Dalla lettera possiamo inoltre dedurre che Vittoria, qualificata come «la femmina», sia l'unica presenza muliebre all'interno della *troupe* (come già in occasione delle recite offerte dai comici ad Enrico III). Difficile stabilire se la Piissimi avesse già assunto la funzione di capocomico dei Gelosi: certo è che la sua decisione di passare da Ferrara a Venezia insieme a un manipolo ridotto di compagni denota già quello spirito di iniziativa e di oculata gestione -

614 Si tratta di Francesco I de' Medici e di Bianca Cappello.

615 Lettera di Ercole Cortile al duca di Ferrara, Firenze, 8 gennaio 1576, ASMo, *Ambasciatori*, Firenze, Cortile Ercole, b. 24. Il documento è parzialmente trascritto in S. MONALDINI, *Visioni del comico*, cit., p. 57 (si adotta qui la trascrizione di Monaldini).

616 Lettera di Ercole Cortile al duca di Ferrara, Firenze, 28 gennaio 1576, ASMo, *Ambasciatori*, Firenze, Cortile Ercole, b. 24. Il documento è parzialmente trascritto *ibidem* (si adotta qui la trascrizione di Monaldini).

617 Leonora Sanvitale, promessa sposa del duca di Scandiano, e Bradamante d'Este, futura consorte del conte Bevilacqua. Cfr. A. SOLERTI, D. LANZA, *Il teatro ferrarese nella seconda metà del XVI secolo*, in «Giornale storico della letteratura italiana», n. XVIII, 1981, p. 165.

618 Lettera di Bernardo Canigiani ad Alessandro Vinta, Ferrara, 13 febbraio 1576, ASF, *Mediceo del Principato*, f. 2895, c. 7. Il documento è conservato in copia presso l'Archivio Herla e parzialmente trascritto *ibidem*.

619 Il Canigiani si riferisce probabilmente alle recite, avvenute tra dicembre 1575 e gennaio 1576, documentate dalle lettere di Ercole Cortile.

620 S. FERRONE, *Attori mercanti corsari*, cit., p. 105.

tra sottomissione al mecenatismo e disponibilità verso il 'mercato' - che caratterizzerà il suo operato negli anni a venire.

Pochi giorni dopo, il duca sembra aver cambiato strategia per ottenere il ritorno dei comici da Venezia: non più ordini minacciosi, ma la promessa di lauti guadagni. Infatti, scrive ancora il Canigiani il 17 febbraio, «stamattina si aspetta il resto di Comici gelosi da Ven(eti)a richiamati dal Duca a suon di *scudi* cio è la Vittoria et Orazio, et la loro scena si fabbrica sotto la Loggia del Cortile»⁶²¹. La missiva permette dunque di identificare con certezza l'anonima attrice citata nella lettera precedente: a lei si affianca un certo Orazio⁶²², mentre rimane ignoto il nome degli altri «personaggi migliori» che avevano lasciato la corte estense per cogliere le opportunità del Carnevale veneziano. L'offerta in denaro da parte di Alfonso II è verosimilmente molto generosa, se il gruppetto di attori viene così convinto a tornare a Ferrara. Dalle parole del residente medico si evince con sicurezza l'avvenuto rientro dei comici, giacché il cronista testimonia come operai ed artigiani siano già al lavoro per costruire l'apparato «sotto la Loggia del Cortile»⁶²³, dove avrà luogo l'attesa esibizione. Un'altra lettera di Bernardo Canigiani attesta la presenza dei Gelosi all'isola di Belvedere ancora nel mese di marzo: «Iersera all'isola di Belvedere alloggiò e fu banchettata dal Signor Duca la Contessa di Sala, dove i comici Gelosi recitarono una tragedia»⁶²⁴. Scrive Monaldini:

Solo alla fine del mese la munizione ducale cominciò a registrare pagamenti per risarcire i danni arrecati alle strutture della loggia a causa della costruzione del palcoscenico. Ciò fa pensare che i comici si siano trattenuti in città sin oltre la metà di marzo. In conclusione,

621 Lettera di Bernardo Canigiani al Granduca di Toscana, Ferrara, 17 febbraio 1576, ASF, *Mediceo del Principato*, f. 2895, c. 11r. Il documento è conservato in copia presso l'Archivio Herla e parzialmente trascritto in S. MONALDINI, *Visioni del comico*, cit., p. 58 e in A. SOLERTI, D. LANZA, *Il teatro ferrarese*, cit., p. 165. Segnaliamo una divergenza nell'interpretazione della lettera: Solerti-Lanza e Monaldini trascrivono «Ottavio», laddove noi leggiamo «Orazio».

622 Negli anni '70 del XVI secolo risulta attivo un certo Orazio fiorentino, che si esibisce a Praga nella primavera del 1570 (cfr. Pagamento a comici italiani, 3 maggio 1570, Praga, Vienna, Hofkammerarchiv – Hofzahlamt Bücher, n. 24 (1570), fol. 341v-342r; il documento è conservato in copia presso l'Archivio Herla). Orazio è anche il nome d'arte di Bartolomeo Rossi, autore della pastorale *Fiammella*: come abbiamo anticipato nel precedente capitolo, si hanno notizie di questo attore di origine veronese a partire dalla metà degli anni '80 del '500. Un altro Orazio attivo tra gli anni '70 e gli anni '80 del XVI secolo è molto probabilmente Giulio Vigliante, membro della compagnia diretta da Alberto Naselli e possibile interprete, secondo Ojeda Calvo, dell'Innamorato Oracio (cfr. M. D. V. OJEDA CALVO, *Stefanelo Botarga e Zan Ganassa*, cit., p. 140). L'attore si trova però presumibilmente in Spagna nel 1576. Potrebbe trattarsi, altrimenti, di Orazio Nobili, di cui si hanno notizie a partire dal 1579, attivo come Primo Innamorato proprio nella compagnia dei Gelosi (cfr. L. RASI, *I comici italiani*, cit., II vol., p. 184). Nelle *Bravure del Capitano Spavento* è menzionato, infine, di un Orazio padovano (F. ANDREINI, *Le bravure del Capitano Spavento*, cit., p. 70). Difficile quindi identificare con esattezza l'Orazio menzionato nella lettera del Canigiani: possiamo però ipotizzare con buona approssimazione che si trattasse di un comico specializzato nel ruolo di Innamorato, visto il nome d'Arte classicheggiante.

623 Per una descrizione della scena realizzata sotto la loggia si veda S. MONALDINI, *Visioni del comico*, cit., p. 58: «doveva trattarsi di una tradizionale scenografia urbana tridimensionale in legno e cartone, composta di edifici merlati e torri [...]. Vi erano poi delle porte praticabili [...]. Per simulare la presenza di elementi vegetali furono usati tralci di edera e rami di altre piante [...] raccolti nei giardini della città ed applicati alle scene».

624 Lettera di Bernardo Canigiani a Belisario Vinta, Ferrara, 13 marzo 1576. Riportiamo qui la parziale trascrizione del documento in A. SOLERTI, D. LANZA, *Il teatro ferrarese*, cit., p. 165 e in S. MONALDINI, *Visioni del comico*, cit., p. 59 (la segnatura originale non è indicata).

essi avevano lasciato un impegno di soli quindici giorni⁶²⁵ per uno di oltre un mese, guadagnando in aggiunta l'ospitalità e i regali della corte e, molto probabilmente, la possibilità di assommare gli introiti della sala pubblica. La forzatura imposta ai precedenti programmi era dunque stata minima e ampiamente compensata⁶²⁶.

Successive notizie sui Gelosi si hanno nel maggio 1579, quando, in base a un documento citato da D'Ancona, la *troupe* sarebbe stata bandita dalla città di Mantova. Lo studioso riporta il testo della minuta in questione, avvertendo che «potrebbe anche non essersi tradotto in decreto»⁶²⁷. Vi si fa menzione dei comici Simone, Orazio, Adriano e Gabriele; la Piissimi non viene espressamente citata, ma si può ipotizzare con buona approssimazione che a questa altezza cronologica la diva facesse ancora parte della famosa compagine.

Vittoria milita fra i Gelosi probabilmente fino all'estate del 1579, come si evince da una lettera di Giovanni Giacomo Torre al duca di Ferrara, datata 13 agosto: la *troupe*, richiesta da Alfonso II, non può raggiungere la corte estense principalmente a causa dell'assenza della «[igno]ra Vittoria, che si trova in un'altra compagnia domandata de Confidenti»⁶²⁸. Non è chiaro però quando sia avvenuto il trasferimento da una formazione all'altra: dalla missiva si apprende solo che la nuova compagine di cui fa parte la primadonna «à di passati si trovava à Pavia, et hora dicono esser andata à Genova»⁶²⁹. L'attrice potrebbe dunque aver cambiato compagnia proprio in occasione della recente *tournee* pavese, ma il passaggio potrebbe essere avvenuto anche prima. In mancanza di documenti che possano dirimere la questione, possiamo ipotizzare con buona approssimazione la presenza di Vittoria fra i Gelosi prima dell'agosto 1579; appare certa invece la sua collaborazione con i Confidenti a partire da questa data.

Dopo l'esibizione ferrarese del febbraio-marzo 1576, troviamo una traccia dei Gelosi in Corte Imperiale nell'aprile dello stesso anno: una compagnia italiana, verosimilmente identificabile con la celebre *troupe*, riceve un donativo da parte dell'imperatore in seguito ad una supplica⁶³⁰.

A fine maggio Enrico III, memore delle recite veneziane del 1574, esprime il desiderio

625 A Venezia.

626 S. MONALDINI, *Visioni del comico*, cit., p. 59.

627 A. D'ANCONA, *Origini del teatro italiano*, cit., vol. II, p. 464. Trascriviamo di seguito il testo della minuta, datata 5 maggio 1579, così come riportato dallo studioso: «D'ordine del Duca, che tosto abbiano ad essere cacciati dalla città e dallo stato di Mantova i Comici detti *Gelosi*, che alloggiano all'insegna del Bissone, e similmente il sig.r Simone, che recita la parte del Bergamasco, e il sig.r Orazio e il sig.r Adriano, che recitano la parte *amantiorum*, e Gabriele detto delle Haste, loro amico», *ibidem*. Gli attori citati sono probabilmente identificabili, rispettivamente, con Simone Coduri, Adriano Valerini e Gabriele Panzanini; quanto a Orazio, si vedano le ipotesi avanzate in nota più sopra.

628 Lettera di Giovanni Giacomo Torre al duca di Ferrara, Milano, 13 agosto 1579, ASMo, *Ambasciatori*, Milano, b. 49. Riportiamo la trascrizione in S. MONALDINI, *Vincenzo Gonzaga, Alfonso II d'Este e i comici dell'Arte tra Ferrara e Mantova (1579-1587)*, in «Commedia dell'Arte», 2009, vol. II, pp. 61-62.

629 *Ibidem*.

630 Pagamento a comici, Vienna, aprile 1576, Vienna, Hofkammerarchiv - Hofffinanz – Registratur, n. 323/E (1576), fol. 158. Il documento è conservato in copia presso l'Archivio Herla.

di invitare i Gelosi presso la corte francese. Si inizia dunque ad organizzare il secondo viaggio oltralpe della compagnia. Sebbene la Piissimi non sia mai espressamente menzionata nei documenti attraverso cui possiamo ricostruire – almeno in parte - le trattative e lo svolgimento della *tournée*, possiamo ipotizzare la sua presenza sulla base di alcuni elementi. In primo luogo la lettera citata poco sopra, in base alla quale il distacco della primadonna dai Gelosi sarebbe avvenuto non prima del 1579. In secondo luogo il ruolo importante assunto dall'attrice durante le esibizioni cui il re aveva assistito a Venezia: ricordiamo che la *troupe* era stata convocata proprio per l'espressa volontà del sovrano di veder recitare la famosa Vittoria.

Il 25 maggio il Re Cristianissimo scrive a *monseigneur* Du Ferrier, suo ambasciatore a Venezia:

Monseigneur Du ferrier, Maintenant que la paix est faicte en mon Royaume je desire faire venir pardeça le Magnifique, qui est celuy, qui me vint trouver à Venise lors de mon retour de Pologne avec tous les Comediens de la Compagnie des Gelosi. Je vous prie faire chercher ledict Magnifique, et luy dire qu'il me vienne trouver suivant la letre que je luy escriis, laquelle vous luy ferez bailler: vous luy ferez aussi fournir l'argent, qui luy sera necessaire pour son voyage, et me mandant ce que luy aurez baillé, je commanderay à ceux de mes finances, qu'il vous soit aussy tost rendu [...].

Postscriptum escrit de la main du Roy

faites les venire incontinent, et ce qui leur faudra faictes leur fournir, et je le vous feray rendre, et vous me ferez grand plaisir, faictes m'en response. Signé Henry⁶³¹.

La lettera menziona soltanto il Magnifico (con ogni probabilità Giulio Pasquati), verosimilmente identificato da Enrico III come capocomico della *troupe*. La risposta dell'ambasciatore non è immediata, ma viene inviata dopo quasi un mese, il 22 giugno: «Et quant à faire aller le Magnifique par delà avec la Compagnie de Gelosi, comme Vostre Majesté m'escrit par sa letre du vingtcinquesme du passé, et de leur faire fournir l'argent, que sera necessaire, je le feray Dieu aydant si tost que ledict Magnifique sera de retour de la cour de l'Empereur, où il est allé, si toutesfois il ne prend son chemin delà pour vous aller trouver»⁶³². La missiva da un lato conferma la *tournée* dei Gelosi in Corte Imperiale, dall'altra lascia intuire la non immediata disponibilità dei comici a recarsi in Francia.

Infatti la prima notizia certa a proposito della presenza della celebre compagnia in territorio francese risale al gennaio del 1577: il 25 i comici arrivano a Blois⁶³³, dove si stanno tenendo gli Stati Generali. Tuttavia tracce di una non meglio identificata *troupe* italiana si

631 Lettera del re di Francia a monseigneur Du Ferrier, Paris, 25 maggio 1576, Paris, Bibliothèque Nationale de France, *500 de Colbert*, MS n. 367, fol. 196-197. Il documento è conservato in copia presso l'Archivio Herla. Cfr. A. BASCHET, *Les comédiens italiens*, cit., p. 63.

632 Lettera di monseigneur Du Ferrier al re di Francia, [Venezia], 22 giugno 1576, Paris, Bibliothèque Nationale de France, *500 de Colbert*, MS n. 367, fol. 197-207. Il documento è conservato in copia presso l'Archivio Herla. Cfr. A. BASCHET, *Les comédiens italiens*, cit., pp. 63-64.

633 A. BASCHET, *Les comédiens italiens*, cit., p. 72.

trovano a novembre a Lione⁶³⁴ e a dicembre a Parigi⁶³⁵. Siro Ferrone ipotizza, con convincenti argomenti, che possa trattarsi della compagnia guidata da Drusiano Martinelli⁶³⁶, ma una lettera dell'ambasciatore Sinolfo Saracini al granduca di Toscana testimonia il passaggio dei Gelosi da Lione: «gli Ugonotti che sono alla Charité attendono con ogni industria a fortificarsi, come fanno ancora in tutte le altre terre che tengono; nella quale Charité dicono essere stati ritenuti i *Comici Gelosi*, venendo da Lione alla corte»⁶³⁷.

Risulta quindi particolarmente arduo identificare la compagnia italiana giunta in terra di Francia almeno a partire dal novembre 1576; inoltre, se è vero – come testimonia il Saracini – che i Gelosi venivano da Lione prima di essere trattenuti a La Charité-sur-Loire, dovremmo ipotizzare la compresenza di due diverse *troupes* di comici dell'Arte oltralpe in quel periodo: una che si esibisce a Lione e poi si mette in viaggio per Blois passando per La Charité, un'altra che si trova a Parigi⁶³⁸.

Tornando alle notizie certe, la missiva dell'ambasciatore toscano a Blois fa cenno anche a un incidente subito dai Gelosi nel loro cammino verso la corte: sarebbero stati trattenuti dagli Ugonotti che in quel momento controllavano la città. La notizia trova riscontro nel diario di Pierre de l'Estoile: «En ce mois la compagnie de comédiens italiens surnommés *I Gelosi*, que le roi avait fait venir de Venise exprès pour se donner du passe-temps, et desquels il avait payé la rançon, ayant été pris et dévalisés par les Huguenots environ les fêtes de Noël précédent, commencèrent à jouer leurs comédies dans la salle des États à Blois, et leur permit le roi de prendre demi-teston de tous ceux qui les viendraient voir jouer»⁶³⁹. Dal passo si evince che i comici vengono fatti prigionieri e derubati dagli Ugonotti durante il periodo natalizio (fine dicembre 1576). La *troupe* si trova quindi involontariamente coinvolta nelle guerre di religione che in questo periodo sconvolgono la Francia. L'episodio si risolve positivamente, infatti: «Il sequestro si conclude grazie all'intervento dello stesso re che aveva pagato un riscatto ai

634 Ricevuta, Lione, 4 novembre 1576, Archives Municipales de Lyon, *Hôpital de la Charité*, Administration de l'établissement – comptabilité générale – Etats et livres des recettes et dépenses, CH/E/181, c. 115. Il documento è trascritto in C. BROUCHOUD, *Les origines du théâtre de Lyon. Mystères, farces et tragédies, troupes ambulantes – Molière, avec facsimile, notes et documents*, Lyon, N. Scheuring, 1865, pp. 59-60 e citato in A. BASCHET, *Les comédiens italiens*, cit., p. 71. Tuttavia nel documento, di cui si è consultato l'originale, non è specificata la provenienza della compagnia: non è sicuro, quindi, che si tratti di una *troupe* italiana.

635 Decreto del Parlamento francese sui comici italiani, Parigi, dicembre 1576, Parigi, Archives Nationales - *Registres du Parlement*, Arrêts du Parlement, X/1a/1654, fol. 67. Il documento è conservato in copia presso l'Archivio Herla ed è citato in A. BASCHET, *Les comédiens italiens*, cit., p. 71 ed in S. FERRONE, *Arlecchino. Vita e avventure*, cit., p. 264.

636 Ivi, pp. 33-34 e pp. 264-265.

637 Lettera di Sinolfo Saracini al granduca di Toscana, Blois, 23 gennaio 1577, in *Négociations diplomatiques de la France avec la Toscane. Documents recueillis par Giuseppe Canestrini et publiés par Abel Desjardins*, Paris, Imprimerie Nationale, 1872, 6 voll., t. IV, p. 106. Légation de Sinolfo Saracini. Il documento è citato in A. BASCHET, *Les comédiens italiens*, cit., p. 71.

638 Cfr. S. FERRONE, *Arlecchino. Vita e avventure*, cit., p. 33.

639 P. DE L'ESTOILE, *Journal de l'Estoile. Le règne de Henri III*, préfacé par et éd. Patrice Boussel, Paris, Le livre club du libraire, 1963, p. 74.

rapitori consentendo ai Gelosi di cominciare le loro rappresentazioni il 25 gennaio 1577»⁶⁴⁰.

La prima rappresentazione si svolge dunque il 25 gennaio 1577, la sera stessa dell'arrivo dei Gelosi a Blois: una lettera del residente mantovano Ferrante Guisoni, riportata da Baschet, riferisce che la *troupe* recita una commedia alla presenza del re, nella sala degli Stati Generali, riscuotendo un grande successo di pubblico e ricevendo un ottimo trattamento⁶⁴¹. Il passo dal diario di L'Estoile poco sopra citato si riferisce al mese di febbraio: se ne deduce che la compagnia continua ad esibirsi nello stesso luogo, potendo contare sul favore del re e su ragguardevoli compensi. Probabilmente le recite durano fino alla fine del mese: infatti i *Mémoires* del duca di Nevers riferiscono di una pastorale andata in scena il 28 febbraio⁶⁴². La testimonianza non menziona espressamente i Gelosi, ma l'esplicita condanna dell'esibizione da parte di un anonimo predicatore di fronte ad Enrico III lascia pensare che protagonisti dello spettacolo incriminato siano proprio i comici italiani, spesso oggetto di contestazione da parte dei religiosi.

Le successive notizie sui Gelosi risalgono al 18 maggio⁶⁴³, ma possiamo ipotizzare che i comici si siano trattenuti a Blois almeno fino alla conclusione degli Stati Generali, avvenuta il 7 marzo. Dunque in primavera troviamo il gruppo italiano a Parigi: dopo aver ottenuto il permesso di recitare dalla *Confrérie de la Passion*, i comici si esibiscono con grande affluenza di pubblico presso la *Salle de l'Hôtel de Bourbon* a partire dal 19 maggio, facendo concorrenza ai migliori predicatori della città⁶⁴⁴. La *troupe*, inizialmente convocata dal sovrano, approfitta del viaggio per esibirsi anche di fronte a un più ampio pubblico, affittando la sala gestita dai *Confrères de la Passion*. Ma all'inizio dell'estate si verifica uno scontro fra i commedianti e il Parlamento di Parigi, che, stando alla cronaca di L'Estoile del 26 giugno, proibiscono le recite degli italiani a causa della loro esibita "dissolutezza". Citiamo di seguito il celebre passo in cui il memorialista francese, non esente da certo compiacimento moralistico, descrive lo spudorato erotismo delle attrici:

Et à la vérité, le débord y était assez grand sans tels précepteurs, principalement entre les dames et les demoiselles, lesquelles semblaient avoir appris la manière des soldats de ce temps, qui font parade de montrer leurs poitrinals dorés et reluisants quand ils vont faire leurs montres, car tout de même elles faisaient montres de leurs seins, et poitrines ouvertes et autres parties pectorales, qui ont un perpétuel mouvement, que ces bonnes dames faisaient aller par compas au mesure comme une horloge, au pour mieux dire, comme les soufflets des maréchaux, lesquels allument le feu pour servir à leur forge⁶⁴⁵.

640 S. FERRONE, *Arlecchino. Vita e avventure*, cit., p. 33.

641 A. BASCHET, *Les comédiens italiens*, cit., p. 72.

642 *Les mémoires de Monsieur le Duc de Nevers prince de Mantoue, pair de France (...). Première partie*, Paris, Thomas Jolly, 1665, p. 177. Cfr. A. BASCHET, *Les comédiens italiens*, cit., p. 73.

643 «*Journal chronologique du Théâtre Français*» par Charles DE FIEUX, chevalier DE MOUHY, Bibliothèque Nationale de France, *Fond Français*, n. 9230, fol. 215. Cfr. A. BASCHET, *Les comédiens italiens*, cit., pp. 73-74.

644 P. DE L'ESTOILE, *Journal*, cit., p. 77.

645 Ivi, pp. 78-79.

Ciò che interessa qui sottolineare, oltre alla fascinazione esercitata dalle comiche tramite la sfrontata esibizione dei loro corpi, è la circostanza che durante la *tournée* francese le donne in compagnia dovevano essere molte, o comunque in numero considerevole, dato che L'Estoile parla al plurale. L'intenzione del cronista è certo quella di impressionare il lettore, dipingendo le attrici come una massa informe di perverse tentatrici, ma dalla sua descrizione emerge comunque come dato verosimile una pluralità di figure femminili. Se negli spettacoli del 1574 e del 1575 Vittoria Piissimi sembrava l'unica presenza muliebre all'interno dei Gelosi, ora la primadonna è affiancata da un numero imprecisato di compagne. Probabilmente la celebre compagine avrà voluto ampliare il proprio organico in vista dell'importante impegno con Enrico III: in questo contesto, la partecipazione delle attrici, attrattiva squisitamente italiana, deve aver svolto una funzione particolarmente rilevante. Di conseguenza il loro numero in compagnia è aumentato: è proprio a questa altezza cronologica, dunque, che cominciano a comparire più comiche all'interno di una stessa *troupe*. È possibile che i Gelosi siano stati 'pionieri' in questo: ricordiamo che nello stesso periodo nella formazione guidata da Zan Ganassa recita un'unica donna (Barbara Flaminia, com'è noto).

I Gelosi, in risposta al divieto del Parlamento, esibiscono le lettere patenti del re. Ma, come scrive L'Estoile il 27 luglio, la proibizione viene confermata. Tuttavia, commenta il memorialista, «au commencement de septembre ensuivant, ils recommencèrent à jouer leurs comédies en l'Hôtel de Bourbon, comme auparavant, par la permission et jussion expresse du roi, la corruption de ce temps étant telle que les farceurs, bouffons, putains et mignons avaient tout le crédit»⁶⁴⁶. I comici dell'Arte vengono associati, nello sprezzante giudizio del cronista, a figure equivoche come buffoni, prostitute e «mignons», gli ambigui cortigiani di Enrico III. L'Estoile infatti non perde occasione per indirizzare più o meno velate critiche al sovrano: attaccare i Gelosi, a lui particolarmente cari, fa parte di questa strategia. Ad ogni modo, è probabile che la compagnia italiana abbia effettivamente ripreso le recite all'*Hôtel de Bourbon* a partire dai primi di settembre: un biglietto del re, indirizzato al signore di Bellièvre nel mese di ottobre⁶⁴⁷, testimonia il desiderio del sovrano di avere di nuovo presso la propria corte la celebre *troupe*. Segno che probabilmente i comici italiani si stavano esibendo, in quel periodo, per un pubblico pagante. Si tratta dell'ultima traccia relativa a questa fruttuosa ma anche contrastata *tournée* oltralpe dei Gelosi.

Nell'estate del 1578 la compagnia si trova a Modena⁶⁴⁸, dove tra agosto e settembre gli

646 Ivi, p. 78.

647 A. BASCHET, *Les comédiens italiens*, cit., p. 76.

648 Secondo Monaldini i Gelosi «Provenivano da Bologna, dove si erano trovati coinvolti in una delle frequenti polemiche che in quegli anni travagliavano la loro attività. A causa di un intervento del vescovo, il cardinal Gabriele Paleotti, avevano dovuto interrompere anzitempo le rappresentazioni», S. MONALDINI, *Compagnie e mercato teatrale a Modena nella seconda metà del Cinquecento*, in *Theatro dell'udito, Theatro del mondo*, Atti del convegno internazionale (Modena-

attori tengono «una breve ma fortunata stagione di recite»⁶⁴⁹. Ce ne dà notizia il diario del musicista Antonio Sudenti⁶⁵⁰, che collabora con i Gelosi in alcuni spettacoli. L'elemento musicale – introdotto molto probabilmente dalle attrici, o comunque da loro particolarmente valorizzato, anche se in questo caso affidato a un professionista – continua a rivestire una grande importanza nelle rappresentazioni delle compagnie dell'Arte. Ma ciò che è ancor più interessante rilevare è la circostanza che «a Modena i Gelosi furono ammessi ai conviti della buona società cittadina. La primadonna, Vittoria Piissimi, fu invitata a feste e banchetti e gli intellettuali locali (compreso il filosofo e tragediografo Antonio Cavallerino) non disdegnarono di intrattenersi e addirittura collaborare con lei ed i suoi compagni in teatro»⁶⁵¹. Troviamo nella testimonianza del Sudenti un altro esempio di collaborazione fra i comici di professione e gli intellettuali e letterati loro contemporanei: ancora una volta, com'era già accaduto nella generazione delle pioniere, è un'attrice il motore principale di tale proficuo sodalizio artistico. Il nome di Vittoria viene espressamente citato nei documenti modenesi: segno che la diva, a questa altezza cronologica, fa sicuramente ancora parte dei Gelosi, ed anzi ne costituisce la componente più apprezzata. Cercheremo di seguito di ricostruire le vicende legate a questa breve *tournee* attraverso alcuni estratti del diario⁶⁵².

Il 19 agosto Antonio Sudenti ci informa che «Il signor governatore fu alla Comedia et fu comedia asai comodamente recitatata, e si domanda la *Cortegiana* del Aretino»⁶⁵³. Dunque i Gelosi⁶⁵⁴ si esibiscono alla presenza della più alta carica cittadina. Dalla cronaca si ricavano inoltre preziose informazioni sul repertorio della compagnia - e dunque anche della Piissimi -, che prevede *La Cortigiana* di Pietro Aretino (o forse un suo adattamento volto a valorizzare la presenza della primadonna). Quella cui allude il Sudenti è probabilmente la prima recita modenese della *troupe*. La cronaca del 20 agosto chiama in causa direttamente la nostra attrice:

Vignola, 29 settembre-1° ottobre 2005), a cura di Massimo Privitera, Mucchi, Modena, 2010, p. 222. La vicenda è trattata più nel dettaglio in S. MONALDINI, *Il teatro dei comici dell'Arte a Bologna*, in «Archiginnasio», XC, 1995, pp. 65-66. Tuttavia non sembra certo che si tratti proprio dei Gelosi, sebbene la circostanza sia probabile. Il nome della compagnia non viene mai espressamente menzionato nelle fonti citate dallo studioso. Si veda, ad esempio, la lettera del Paleotti del 2 luglio 1578 a Carlo Borromeo: «Avendo io a questi giorni inteso che in Roma si era per concedere di farsi in Bologna le Commedie, e che alcuni di questi nostri giovani Bolognesi avevano mandato (altrove) per condurre qua certa femmina, che fa quest'arte di recitare in commedia; io subito ne scrissi a Roma», in G. CASTIGLIONE, *Sentimenti di S. Carlo Borromeo intorno agli spettacoli*, Bergamo, Lancellotti, 1759, p. 189. Potrebbe trattarsi della Piissimi e la *troupe* potrebbe essere quella dei Gelosi, ma i comici non vengono esplicitamente nominati.

649 S. MONALDINI, *Compagnie e mercato teatrale a Modena nella seconda metà del Cinquecento*, in *Theatro dell'udito, Theatro del mondo*, Atti del convegno internazionale (Modena-Vignola, 29 settembre-1° ottobre 2005), a cura di Massimo Privitera, Mucchi, Modena, 2010, p. 222.

650 Su questo «giovane cultore di musica, attivamente impegnato nella vita culturale della propria città» e successivamente maestro dei conti presso gli Este, si veda *ibidem*, con la bibliografia citata in nota.

651 Ivi, p. 223.

652 A. SUDENTI, *Giornale di Modena dal 1577 al 1590*, Ferrara, Biblioteca Ariostea, ms. classe II 393, cc. 114v-117r. Il documento è parzialmente trascritto in S. MONALDINI, *Compagnie e mercato teatrale a Modena*, cit., pp. 223-224.

653 Ivi, c. 114v.

654 Il nome della celebre compagnia non è stato ancora menzionato dal cronista: siamo però sicuri che si tratti dei Gelosi perché il *Giornale* li cita espressamente più avanti.

«[...] Messer Antonio Cavallarino a datto cena alla Signora Vittoria et gli era il capitano Camillo Forno, et è statto un bancheto da signori et non da cittadini»⁶⁵⁵. La Piissimi, dopo il successo della commedia andata in scena il giorno precedente, è invitata a un lussuoso banchetto, al quale presenziano importanti personalità locali. Il convito è indetto dal letterato Antonio Cavallerino proprio in onore della primadonna: troviamo qui una prima traccia del rapporto di amicizia tra l'intellettuale modenese e la diva. Lo stesso giorno il Sudenti annota anche che «Li comedianti recitorno la Pellegrina et dicano fu bella»⁶⁵⁶. Si tratta, molto probabilmente, di un adattamento della celebre *Pellegrina* di Girolamo Bargagli.

Il 25 agosto viene per la prima volta nominata nel diario la celebre compagnia: «Li Comici Gelosi feceno una tragedia et io hebbi il carico della musica»⁶⁵⁷: lo spettacolo, di cui non si conosce il soggetto (potrebbe forse trattarsi di una tragedia del Cavallerino?), prevede una parte musicale, eseguita appunto dal Sudenti. Si tratta dunque di una *performance* complessa, che denota l'ampiezza del repertorio della *troupe* e la versatilità dei suoi attori. Due giorni dopo viene organizzato un altro banchetto: «il capitano Camillo Forno dette cena al dottor Calcina, a messer Cochapano, la signora Vittoria e la Longa, messer Antonio Cavallarino li qualli se misero dopo cena a discorere sopra le Comedie». Tra gli illustri commensali figura anche Vittoria Piissimi. Da questo stringato *report* possiamo dedurre che i rapporti tra l'attrice e il tragediografo non si limitano a un semplice legame di reciproca stima e ammirazione, ma si configurano molto probabilmente come una vera e propria collaborazione artistica. I due infatti trascorrono la seconda parte della serata «a discorere sopra le Comedie». Siamo verosimilmente in presenza di un reciproco scambio di punti di vista e di competenze diverse: da un lato, il letterato che scrive le proprie opere teatrali 'a tavolino', dall'altro, la comica che porta in scena sia canovacci sia testi distesi (come la già ricordata *Cortigiana* dell'Aretino), vivificandoli con la propria interpretazione e forse anche riadattandoli grazie alla propria arte drammaturgica. Vittoria è infatti in grado di scrivere: dalle sue lettere possiamo in parte ricavare qualche suggestione su quello che doveva essere il suo stile di recitazione, in particolare nelle scene più improntate al patetismo. Sull'apporto creativo conferito dalla primadonna ai propri spettacoli e sui suoi rapporti con gli uomini di lettere a lei coevi torneremo più oltre; intanto ci basti ribadire qui l'ipotesi di un sodalizio professionale tra la Piissimi e il Cavallerino, che potrebbe aver preso le mosse proprio durante queste conviviali serate modenesi. Infine, non possiamo non notare la presenza di un'altra figura femminile, quella Longa coinvolta, come gli altri invitati, nel dialogo tra i due 'addetti ai lavori'. Difficile

655 *Ibidem*.

656 *Ibidem*.

657 Ivi, c. 115v.

avanzare qualche congettura sulla sua identità. Certo, il nome è chiaramente uno pseudonimo che potrebbe qualificarla sia come attrice (la Seconda Innamorata dei Gelosi?), sia come cortigiana, sia, ancora, come nobile poetessa⁶⁵⁸. Ma in assenza di ulteriori documenti è impossibile identificare questa misteriosa e interessante figura.

Il primo settembre Antonio Sudenti ci informa di una sua nuova collaborazione con la compagnia teatrale: «Li Comici Gelosi feceno una pastorale et io li feci musica»⁶⁵⁹. Dunque il repertorio portato in scena durante la *tournée* modenese si completa con il genere pastorale, dopo le esibizioni comiche e tragiche dei giorni precedenti. Le recite proseguono, ma il 3 settembre «Li Comici restarono di far comedia»⁶⁶⁰ a causa di una processione organizzata in occasione del Giubileo. Il 9 settembre va in scena un'altra pastorale con il contributo musicale del Sudenti: «Li Comici Gelosi recitorno una pastorale, et fu la meglio che abiano recitate, gli fu il signor Crespo et il signor governatore [...]. Io feci musica con li miei Compagni alli Comici per far cosa grata al capitano Camillo del Forno»⁶⁶¹.

Questa è l'ultima notizia relativa al breve ma significativo soggiorno a Modena della primadonna e della sua *troupe*. Verso la fine della *tournée* i comici cercano di programmare gli impegni successivi: chiedono infatti al granduca di Toscana, tramite gli ufficiali di Dogana, di poter recitare a Firenze senza pagare la gabella dovuta per i costumi e gli oggetti di scena, «si come l'altre volte da V.A.S. hanno hauto gratia»⁶⁶². La compagnia ottiene in data 8 settembre di poter pagare dieci scudi per l'entrata e dieci per l'uscita (nella spesa vengono così contemperati tutti i costi relativi al passaggio delle «robbe») ⁶⁶³. Da ciò si può dedurre la presenza dei Gelosi nella città medicea nel periodo immediatamente successivo, anche in virtù di una lettera scherzosa inviata allo stesso granduca dal Dottor Graziano nel mese di novembre⁶⁶⁴.

All'inizio del 1579 la compagnia si trova a Venezia, convocata per allietare la visita di un gruppo di nobili tedeschi. Dal diario del duca Ferdinando di Baviera emerge che la celebre formazione dal 18 al 20 gennaio recita una commedia ogni sera per intrattenere gli illustri

658 Ricordiamo ad esempio Modesta Dal Pozzo (1555-1592), che adotta lo pseudonimo di Moderata Fonte. «La Longa» però non sembra un nome allegorico o mitologico – quale potrebbe essere usato da una poetessa - : il suo sembrerebbe piuttosto un nome d'arte, riconducibile a meno nobili professioni. Vero è che cortigiane, attrici e letterate sono spesso accomunate dal buon uso dell'arte poetica e retorica e risulta a volte difficile tracciare un preciso confine tra le diverse figure. Del resto, come vedremo più avanti, la prestigiosa firma di Moderata Fonte figura accanto a quella, ben più umile, di Silvia Roncagli in una raccolta di componimenti encomiastici.

659 A. SUDENTI, *Giornale di Modena*, cit., c. 15r.

660 Ivi, c. 15v.

661 Ivi, cc. 15v-16r.

662 Supplica dei Comici Gelosi al granduca di Toscana, Firenze, 8 settembre 1578, ASF, *Dogana Antica*, f. 218, c. 147. Il documento è conservato in copia presso l'Archivio Herla.

663 *Ibidem*.

664 Lettera del Dottor Graziano al granduca di Toscana, [Firenze], novembre 1578, ASF, *Mediceo del Principato*, f. 717, cc. 348r-349v. La missiva è conservata in copia presso l'Archivio Herla, sul cui sito si precisa: «Il documento è senza data. La data è desunta dalla filza, che contiene documenti del novembre 1578».

ospiti⁶⁶⁵. Il soggiorno veneziano dei Gelosi è menzionato anche in una lettera di Lorenzo Canigiani⁶⁶⁶, da cui si evince anche che i comici sono stati convocati a Ferrara da Alfonso II in occasione dell'imminente Carnevale. Nei mesi di giugno e luglio si registra la presenza della *troupe* a Milano⁶⁶⁷.

II.1

3

L'esperienza con i Comici Confidenti (1579-1581 circa) e successive notizie

Nel novembre 1579 troviamo i Gelosi a Ferrara⁶⁶⁸, ma, come sappiamo, a questa altezza cronologica Vittoria Piissimi ha già lasciato la famosa *troupe* per unirsi ai Confidenti. Come si apprende dalla già ricordata lettera di Giovanni Giacomo Torre⁶⁶⁹, la primadonna, a metà agosto 1579, si trova con i nuovi compagni a Genova⁶⁷⁰. Nei giorni precedenti si era recata con loro a Pavia. Come già anticipato, è difficile stabilire il momento esatto del passaggio da una formazione all'altra: dalle parole del Torre sembra però di poter dedurre che questo sia avvenuto in tempi relativamente recenti. Possiamo quindi supporre che Vittoria militi ancora fra i Gelosi in occasione delle recite veneziane di inizio anno, mentre del tutto ignota rimane la sua attività nei mesi compresi tra gennaio e agosto (risultando incerta la partecipazione della compagnia ai festeggiamenti previsti per il Carnevale estense).

Dalla missiva si evince inoltre che la nostra attrice è stata sostituita: «l'altra lor donna che prima faceva la serva, et ch'hora è la principale, si trova in termine di partorir». Come ipotizzato da Sergio Monaldini, la nuova Prima Innamorata dei Gelosi è verosimilmente

665 Ferdinando di Baviera, *Diario del viaggio in Italia*, Venezia, 18, 19, 20 gennaio 1579, Monaco, Bayerisches Hauptstaatsarchiv – Geheimes Archiv, Korrespondenzakten, 925, fol. 8v-11. Il documento è conservato in copia presso l'Archivio Herla.

666 Lettera di Lorenzo Canigiani a Belisario Vinta, Ferrara, 19 gennaio 1579, ASF, *Mediceo del Principato*, f. 2896, c. 3r. Il documento è conservato in copia presso l'Archivio Herla.

667 R. G. ARCAINI, *I comici dell'Arte a Milano*, cit., pp. 269-270.

668 Lettera di Horatio Urbano al granduca di Toscana, Ferrara, 15 novembre 1579, ASF, *Mediceo del Principato*, f. 2899, cc. 102-104. Il documento è conservato in copia presso l'Archivio Herla.

669 Lettera di Giovanni Giacomo Torre al duca di Ferrara, Milano, 13 agosto 1579, cit.

670 Nello stesso periodo anche i Gelosi si trovano a Genova, cfr. T. L. BELGRANO, *La commedia nel Cinquecento*, in «Il Caffaro», 27 dicembre 1882, p. 2. Dunque è possibile che nell'estate del 1579 Gelosi e Confidenti recitassero entrambi nella stessa città. Dato che i primi avevano fatto richiesta al Senato, ottenendo il 3 luglio una licenza per tre mesi, si può ipotizzare che si esibissero nella sala pubblica; i secondi invece, probabilmente trattenutisi a Genova per un periodo più breve, potrebbero aver offerto spettacoli privati al principe Doria. Scrive infatti Belgrano: «nei fogliuzzi delle spese di Casa d'Oria per l'anno 1579, si notano venti scudi d'oro pagati il 10 agosto dal principe Giovanni Andrea ai commedianti, per haver fatto hieri una commedia in casa», *ibidem*. L'erudito identifica la sconosciuta *troupe* con i Gelosi, forse ignorando la contemporanea presenza della compagnia rivale sul territorio. Brunelli segnala una probabile presenza dei Confidenti a Massa nell'agosto dello stesso anno (B. BRUNELLI, *Confidenti*, in *Enciclopedia dello Spettacolo*, cit., vol. III, col. 1314): non è da escludere che le due tappe, geograficamente non troppo distanti, possano essere state raggiunte dalla *troupe* nel giro di poche settimane.

Isabella Andreini⁶⁷¹. Coi che sarebbe successivamente diventata la comica per eccellenza, sintesi perfetta tra arte recitativa e ambizioni letterarie, ha dunque svolto il suo praticantato, nel marginale ruolo di Servetta, all'ombra della grande Vittoria. Da questo particolare di non poco conto possiamo ricavare almeno qualche suggestione sul magistero tecnico della Piissimi, in grado di influenzare giovani esordienti che avrebbero in seguito lasciato il segno. Questo è certo il caso più eclatante, ma si può individuare una sorta di ruolo 'pedagogico' esercitato dalla primadonna anche nei confronti di altre meno celebri colleghe⁶⁷².

Sempre nel 1579 viene stampata a Ferrara, per i tipi di Baldini, la pastorale *Fillide* dell'attore-autore Bernardino Lombardi⁶⁷³. L'opera, in realtà plagio di un testo del napoletano Camillo Della Valle, è dedicata a Vittoria Piissimi: da ciò si può dedurre il rapporto di amicizia e la probabile collaborazione professionale tra i due comici, che verosimilmente potrebbero essersi incontrati proprio nella formazione dei Confidenti. Nello stesso anno la compagnia recita forse anche a Milano⁶⁷⁴.

Per alcuni mesi non abbiamo più notizie a proposito dell'attrice, ma da una lettera inviata dal duca di Mantova al podestà di Verona il 30 maggio 1580 si ricavano alcune informazioni sui Confidenti, di cui ormai la primadonna fa parte: «La Compagnia de' Comici Confidenti, quale di presente si trova in questa città, desidera al partir suo di qui venirsene costì a recitare le loro comedie per trattenimento publico di codesta città, et però mi hanno ricercato d'intercedere per loro con V. S., perché concedi ad essi di poterlo fare»⁶⁷⁵. Nella primavera inoltrata del 1580 la *troupe* si trova dunque a Mantova e progetta una prossima *tournee* a Verona; nonostante la raccomandazione da parte di Guglielmo Gonzaga, i comici – stando al D'Ancona – non otterranno l'autorizzazione richiesta⁶⁷⁶.

Probabilmente il gruppo si tratterrà ancora presso la corte gonzaghesca: una lettera scritta da Mantova il 22 giugno infatti menziona la primadonna veneziana e la sua formazione. Dal documento possiamo dedurre che in questo periodo i rapporti della diva con Vincenzo Gonzaga, protettore di più compagnie fra loro rivali, tra cui quella guidata dalla Piissimi, si sono deteriorati. Scrive Augusto Trissino:

671 S. MONALDINI, *Vincenzo Gonzaga, Alfonso II d'Este e i comici dell'Arte*, cit., p. 61.

672 Si tratta della poco conosciuta Aurelia e della più nota Angelica Alberghini. Sul rapporto tra la Piissimi e queste comiche torneremo più avanti.

673 Bernardino Lombardi, probabilmente originario di Cremona e specializzato nel ruolo del Graziano, si renderà protagonista nel 1587 di un'altra discutibile operazione editoriale, dando alle stampe la tragedia *Gismonda* e attribuendola falsamente a Torquato Tasso (in realtà si trattava del *Tancredi*, opera del conte di Camerano). Per alcune notizie su questo interessante attore, si veda S. FERRONE, *Nota biobibliografica*, in *Commedie dell'Arte*, cit., vol. I, pp. 73-76.

674 R. G. ARCAINI, *I comici dell'Arte a Milano*, cit., p. 277.

675 Lettera del duca di Mantova al podestà di Verona, 30 maggio 1580, in A. D'ANCONA, *Origini del teatro italiano*, cit., vol. II, pp. 474-475.

676 Ivi, p. 475.

Dopo la partita del Serenissimo signor Principe andai dalla signora Vittoria per darli il buon giorno et la trovai di tanta malla voglia, che quasi mi fece lacrimare diccendomi che il signor Principe Serenissimo ha detto ad alcuni della sua Compagnia con pena della sua disgratia debano andare nella Compagnia di quella Dona (forse non troppo sana per quanto mi vien detto) lamentandosi detta signora dicendo non sapere la causa perché il Serenissimo signor Principe li voglia dar questo dano di smembrar la sua Compagnia non havendo mai lasciato di servirlo ne di giorno ne di notte et di ogn'ora, et poi per guidardone di questo habbia a meritarsi tal afronte. Certo che Sua Altezza potria revocar questo comandamento mi è parso voler scriver queste quattro parolle a Vostra Signoria acciò che favorisca la signora et me insieme di suplicar l'Altezza Sua che non voglia far questo torto a questa Compagnia ateso che lori sono stati servitori et sono per servir ad ogni minimo cenno come lei ha visto sin hora. [...] et qui voglio finire aspetando questa consolatione quanto prima acciò quella signora conosca quanto mi tengo favorito da lei tanto più che io sento a dire che [que]sti non li vano volentieri⁶⁷⁷.

La primadonna dunque si trova a Mantova con la sua *troupe* (identificabile con i Confidenti, viste le informazioni fornite dalla lettera del Torre citata poco più sopra), dove sembra poter contare, in un primo momento, sul favore del giovane principe⁶⁷⁸. Questi però ha recentemente deciso di unire alcuni compagni della Piissimi a un'altra formazione⁶⁷⁹. Come nota Claudia Burattelli:

Quest'ultimo atteggiamento, quello cioè di contattare singolarmente gli attori per riunirli in combinazioni da lui stesso decise, è particolarmente indicativo del rapporto intrattenuto dal principe con il mondo dell'Arte. Innanzitutto costituisce la testimonianza di un interesse forte e specifico di Vincenzo per il teatro professionistico [...], che lo induceva a ricercare gli attori migliori e a perseguire l'obiettivo di una formazione comica ideale ottenuta attraverso l'unione degli elementi più validi, e che lo avrebbe portato, alle soglie del nuovo secolo, alla costituzione della compagnia ducale. Ma rappresenta contestualmente il segno della sua sostanziale insensibilità per le leggi che regolavano il microcosmo teatrale, leggi fatte di patti comicali, di gerarchie ed equilibri delicati – ma ineludibili – all'interno dei gruppi, di contratti e calendari da rispettare, nei confronti delle quali gli interventi dall'alto di Vincenzo assumevano una funzione meramente distruttiva⁶⁸⁰.

La donna «forse non troppo sana» citata nella missiva del Trissino potrebbe essere, secondo Monaldini, Angelica Alberghini, primadonna della compagine guidata dal di lei marito Drusiano Martinelli⁶⁸¹.

Il 24 giugno anche Vittoria prende la penna:

subito veduta quella de Vostra Signoria et inteso l'animo di Sua Altezza io cercai di far sapere a signor duca la nostra intencione et il desiderio del signor principe et ne speravo subita risposta il che non successe poi che dui giorni ò penato a haverla et poi l'ò hauta assai freda dicendo che se volemo venir veniamo in soma rivolta alla mia compagnia vedutala quasi conquassata chi indisposto del corpo et chi de l'animo et vedendo tra loro non haver

677 Lettera di Augusto Trissino a ignoto della corte di Mantova, Mantova, 22 giugno 1580, ASM, *Archivio Gonzaga*, b. 2612, fasc. XXII, c.n.n. Il documento è conservato in copia presso l'Archivio Herla e trascritto in S. MONALDINI, *Vincenzo Gonzaga, Alfonso II d'Este e i comici dell'Arte*, cit., p. 72. Cfr. C. BURATTELLI, *Spettacoli di corte a Mantova*, cit., p. 184.

678 È infatti a Vincenzo – e non più al duca – che le compagnie cominciano a inviare le richieste di autorizzazione a recitare «[...] a partire dal 1580 circa [...], confidando evidentemente nella sua inclinazione favorevole e quindi in una autorevole intercessione presso Guglielmo», *ibidem*.

679 Come già il padre Guglielmo in occasione degli intrattenimenti in onore di Cornelio dal Fiesco nel 1568: il duca aveva ordinato di unire temporaneamente i migliori comici delle due compagnie rivali di Pantalone e Ganassa (v. *supra*, cap. I).

680 C. BURATTELLI, *Spettacoli di corte a Mantova*, cit., p. 184.

681 S. MONALDINI, *Vincenzo Gonzaga, Alfonso II d'Este e i comici dell'Arte*, cit., pp. 72-74.

più quella autorità che solevo havere a me non ha il core di poterla mover da un loco a l'altro et però prego Vostra Signoria far mia scusa con il serenissimo principe et pregarlo acetar la mia buona volontà la quale al dispeto de la fortuna serà sempre pronta a servirla, non recordervole mai de desgusti ma si sempre de favori con che a Vostra Signoria e a tutti quelli signori humilmente mi raccomando⁶⁸².

Secondo Monaldini questa lettera dimostra che «Probabilmente il disegno del principe alla fine non fu messo in atto»⁶⁸³ e che all'attrice non era venuto a mancare il favore di Vincenzo: «Era piuttosto il duca Guglielmo a dimostrare scarso interesse nei confronti della compagnia»⁶⁸⁴. Dunque in un primo momento il principe aveva manifestato l'intenzione di 'smembrare' la *troupe* di Vittoria, poi – forse per intercessione dell'anonimo cortigiano⁶⁸⁵ cui era stata indirizzata la missiva del Trissino – era tornato sulla sua decisione, invitando anzi la Piùssimi e i suoi a raggiungerlo nella villeggiatura⁶⁸⁶. A quel punto era però mancata un'esplicita conferma da parte del duca e la capocomico, viste anche le precarie condizioni di salute e il morale non troppo alto di alcuni membri della sua formazione, non aveva voluto rischiare di organizzare – magari inutilmente - la trasferta.

Da questa missiva emerge il tentativo, da parte della primadonna, di mantenersi in equilibrio tra la volontà di servire il principe e la necessità di dosare bene le proprie scarse risorse: Vittoria è consapevole che la sua compagnia non si trova nelle condizioni migliori per affrontare un viaggio (per quanto relativamente breve) e inoltre comprende che la sua autorità è stata in qualche modo messa in discussione dalle recenti e contraddittorie decisioni dei Gonzaga. Ma da una sua successiva lettera, inviata il 27 giugno, si evince che l'ordine ducale – questa volta inequivocabile ed accompagnato da minacce – era nel frattempo arrivato:

la mia compagnia non credendo che Sua Altezza ne desiderasse più che tanto; non si mostrò più che tanto calda nel servirla; havendo riguardo non solo alla nostra gran scomodità e massime nel ritorno, et nelle indispositioni che sono in tre o quattro di essi: ma hora che conoscono che vi sarebbe dubio di perder la sua gratia; sono tutti disposti di perder prima la vita che restar di servirla: et però questa sera senza fallo si mettiamo in via et spero che dimani che sarà marti saremo là a hora di poterlo servire: fra tanto Vostra Signoria e tutti quelli signori facciano buono officio per noi che con humilissima mente se gli racomandiamo⁶⁸⁷.

La capocomico, pur non rinunciando a sottolineare la gravosità dell'impegno richiesto («havendo riguardo non solo alla nostra gran scomodità e massime nel ritorno, et nelle

682 Lettera di Vittoria Piùssimi a ignoto della corte di Mantova, Mantova, 24 giugno 1580, ASM, *Archivio Gonzaga*, b. 2612, c.n.n. Il documento è conservato presso l'Archivio Herla e trascritto in S. MONALDINI, *Vincenzo Gonzaga, Alfonso II d'Este e i comici dell'Arte*, cit., p. 73.

683 Ivi, p. 72.

684 *Ibidem*.

685 Secondo D'Ancona potrebbe trattarsi del segretario ducale Marcello Donati (cfr. A. D'ANCONA, *Origini del teatro italiano*, cit., vol. II, p. 475).

686 S. MONALDINI, *Vincenzo Gonzaga, Alfonso II d'Este e i comici dell'Arte*, cit., p. 72.

687 Lettera di Vittoria Piùssimi a ignoto della corte di Mantova, Mantova, 27 giugno 1580, ASM, *Archivio Gonzaga*, b. 2612, c.n.n. Il documento è conservato presso l'Archivio Herla e trascritto in S. MONALDINI, *Vincenzo Gonzaga, Alfonso II d'Este e i comici dell'Arte*, cit., p. 73.

indisposizioni che sono in tre o quattro di essi»), non può far altro che obbedire al volere del duca.

Vale la pena notare come le due lettere, inviate dalla primadonna a stretto giro, siano caratterizzate da grafie diverse. La prima, datata 24 giugno, presenta una scrittura di non facile decifrazione, dai caratteri allungati: confrontandola con altre missive firmate dalla diva⁶⁸⁸, possiamo giungere alla conclusione che sia stata scritta proprio di suo pugno. Ben diversi sono invece i tratti della lettera datata 27 giugno: caratteri tondeggianti e ben intelleggibili, attribuibili a un funzionario di cancelleria. Questa seconda missiva deve essere stata dunque dettata a qualche segretario ducale o cortigiano. La circostanza che Vittoria fosse in grado di leggere e scrivere – testimoniata dalle ultime volontà del padre adottivo e dalla già ricordata dedica di Evangelista Ortense – trova così ulteriore conferma; la stesura della seconda lettera potrebbe essere stata affidata a un membro della corte mantovana per accelerare i tempi della partenza imposta dal duca. Del resto l'attrice sembra poter contare sull'appoggio di alcuni personaggi vicini ai Gonzaga, come si evince dall'interessamento per le sorti della comica dimostrato da Augusto Trissino⁶⁸⁹ (e forse anche da Marcello Donati).

I rapporti tra Vincenzo Gonzaga e la Piùssimi sembrano del tutto ristabiliti nell'agosto dello stesso anno, quando il principe invia una lettera di raccomandazione per «La Vittoria co' la compagnia de suoi comici»⁶⁹⁰ al cardinale Luigi d'Este affinché la *troupe* possa recarsi a recitare a Padova. L'alto prelato ha infatti in programma di recarsi in autunno nella città veneta ed è quindi in contatto con le autorità locali, presso le quali potrebbe favorevolmente intercedere⁶⁹¹. Luigi d'Este risponde verso la metà di settembre e sembra voler prendere tempo:

quando ho ricevuto la lettera di Vostra Altezza con la quale mi domanda ch'io facci opra d'haver licenza che la Vittoria et sua compagnia possino recitar le loro comedie a Padova ne ho parlato con alcuni di questi signori miei amorevoli per saper che strada dovevo tenere per conseguirla più sicuramente, et come bene informati di simili materie mi hanno consigliato che aspetti di farne uffitio dopo che io ancora sarò a Padova sotto pretesto di desiderar di sentir dette comedie, che così sperano che si possa ottenere et non altrimenti, però persuaso di caminar per questa via non mancherò di tentar la gratia a quel tempo, sì come in ogni altra occasione mi troverà Vostra Altezza desiderosissimo di servirla a tutto mio potere⁶⁹².

688 Cfr. ad esempio la lettera di Vittoria Piùssimi al duca di Ferrara, Venezia, 4 gennaio 1581, ASMo, *Archivio per Materie*, b. unica Comici, cc. n.n. Il documento è conservato in copia presso l'Archivio Herla.

689 Dal raffronto fra la lettera del Trissino del 22 giugno e quella di Vittoria del 27 emergono anche in questo caso due grafie molto diverse: non è a lui che l'attrice avrebbe dettato la seconda missiva.

690 Lettera del principe di Mantova al cardinale d'Este, Gonzaga, 27 agosto 1580, ASMo, *Archivio per Materie*, b. unica Comici, cc. n.n. Il documento è conservato in copia presso l'Archivio Herla; riportiamo qui la trascrizione in S. MONALDINI, *Vincenzo Gonzaga, Alfonso II d'Este e i comici dell'Arte*, cit., p. 76.

691 Ivi, pp. 76-77.

692 Lettera del cardinale d'Este al principe di Mantova, Venezia, 13 settembre 1580, ASM, *Archivio Gonzaga*, b. 1511, fasc. VI, c. 575. Il documento è conservato in copia presso l'Archivio Herla e trascritto in S. MONALDINI, *Vincenzo Gonzaga, Alfonso II d'Este e i comici dell'Arte*, cit., p. 77.

Come osserva Monaldini, «Le probabilità che Vittoria Piissimi abbia potuto compiere questa tournée padovana sono piuttosto scarse»⁶⁹³. È possibile che il cardinale non abbia poi mantenuto le tiepide promesse fatte a Vincenzo Gonzaga.

Circa un mese più tardi, Drusiano Martinelli scrive al principe di Mantova una lettera da cui si desumono preziose informazioni sulle compagnie protette in questo periodo dai Gonzaga:

Io ho inteso come l'Altezza Vostra voleva ch'io intrase con la moglie nella Compagnia di Pedrolino, la qual cosa avrei molto volentieri fatto per amore di Vostra Altezza et averei pagato tal occasione tanto sangue, sol per obedire il mio signore et patrone, ateso che non ci è cosa al mondo ch'io non facesse per quella, però i Pedrolini si sono acomodati con la signora Vitori et io averò una bona compagnia, perché or meglio comoderò la mia et saremo la terza compagnia, sì che se Vostra Altezza Serenissima vol aver comedianti in Mantova per questo carnevale non ci è la meglio compagni (sic) de la nostra, ateso che i Gelosi e i Confidenti vano a Venezia il carnevale⁶⁹⁴.

La *troupe* dei Martinelli si propone come «terza compagnia», in ordine di importanza, dopo Gelosi e Confidenti, e offre i suoi servigi alla corte mantovana in occasione del successivo Carnevale, dato che le altre due più celebri formazioni andranno a Venezia. Ma ciò che più interessa è la notizia dell'unione fra i comici della Piissimi e «i Pedrolini»: possiamo dunque collocare all'incirca a questa altezza cronologica l'inizio del sodalizio artistico fra la primadonna veneziana e il famoso Zanni Giovanni Pellesini, *alias* Pedrolino⁶⁹⁵.

A fine ottobre troviamo la compagnia di Vittoria a Ferrara, dove si esibisce per la duchessa riscuotendone l'apprezzamento. Ne sono testimonianza due lettere inviate da notabili ferraresi al cardinale Luigi d'Este (che in quel momento si trova nei pressi di Padova). Scrive Girolamo Trotti il 28 ottobre: «Herj sera, che fu giobba, in camera della s.ra Duchessa S.ma havemmo una commedia, della compagnia della Vittoria, con gran gusto di quella s[igno]ra»⁶⁹⁶. Pochi giorni dopo, il 31, Federico Cozzi informa il prelado che «S. A. fù hieri à vederlo [Cornelio Bentivoglio], et nel ritornar poi à corte venne per una mezz'hora da S[ua] ecc[ellenza] et poi si ritirò dalla banda delle Duchesse, dove si recitò una comedia dalla compagnia della s.ra Vittoria»⁶⁹⁷.

693 *Ibidem*.

694 Lettera di Drusiano Martinelli al principe di Mantova, Firenze, 17 ottobre 1580, ASM, *Autografi*, b. 10, c. 130. Il documento è conservato in copia presso l'Archivio Herla e trascritto in A.M.At.I. al seguente link http://amati.fupress.net/media//scritti/DrusianoMartinelli_let_17101580.pdf. Cfr. anche S. MONALDINI, *Vincenzo Gonzaga, Alfonso II d'Este e i comici dell'Arte*, cit., p. 79. Adottiamo qui la trascrizione in A.M.At.I.

695 Per una nota biografica di questo importante attore, dalla lunga e fortunata carriera, si veda S. FERRONE, *La Commedia dell'Arte*, cit., pp. 302-304.

696 Lettera di Girolamo Trotti al cardinale d'Este, Ferrara, 28 ottobre 1580, ASM, *Particolari*, b. 1410, Trotti prevosto. Il documento è parzialmente trascritto in S. MONALDINI, *Vincenzo Gonzaga, Alfonso II d'Este e i comici dell'Arte*, cit., p. 78 e in L. RASI, *I comici italiani*, cit., vol. II, p. 289. Adottiamo qui la trascrizione di Monaldini.

697 Lettera di Federico Cozzi al cardinale d'Este, Ferrara, 31 ottobre 1580, ASM, *Particolari*, b. 443, Cozzi Federico. Riportiamo la trascrizione in S. MONALDINI, *Vincenzo Gonzaga, Alfonso II d'Este e i comici dell'Arte*, cit., p. 78.

Una minuta di lettera datata 2 novembre, diretta al legato di Bologna e attribuibile ad Alfonso II, contiene una raccomandazione per la *troupe* della Piissimi, intenzionata a trascorrere il periodo antecedente al Carnevale nella città governata dal rappresentante pontificio: «[...] A tanti prieghi che mi sono stati porti da molte persone non ho potuto negare di raccomandare a Vostra Signoria Illustrissima la Vittoria comediante. Onde vengo con questa mia a raccomandarla ben caldamente che faccia quel che parrà a lei che sarà di sua satisfactione»⁶⁹⁸. Anche da questo documento si evince il successo che le recite ferraresi, offerte privatamente alla duchessa e alla sua corte, devono aver riscosso: il duca è infatti sollecitato da «molte persone» (probabilmente notabili e dame che avevano apprezzato gli spettacoli) a fornire di ottime 'referenze' la primadonna e i suoi comici. È possibile che Michel de Montaigne, in visita a Bologna nel mese di novembre⁶⁹⁹, abbia assistito proprio a una recita dei Confidenti e forse è a loro che si riferisce questo stringato ma positivo commento: «Le samedi après disner nous vismes des Comediens, de quoy il (Montaigne) se contenta fort»⁷⁰⁰.

Come testimonia la già ricordata lettera di Drusiano Martinelli al principe di Mantova, i Confidenti, guidati dalla Piissimi e dal Pellesini, hanno in programma di trascorrere il Carnevale a Venezia. Il gruppo è stato infatti ingaggiato dal patrizio Ettore Tron per inaugurarne il nuovo teatro, edificato nel quartiere della parrocchia di San Cassiano. I Gelosi, invece, si esibiranno contemporaneamente nella sala del rivale Alvise Michiel⁷⁰¹. La *troupe* dei Martinelli si era per tempo proposta alla corte mantovana come valida alternativa in vista degli intrattenimenti carnevaleschi: nella missiva indirizzata a Vincenzo Gonzaga il capocomico sottolineava non soltanto la qualità della propria compagine («et io averò una bona compagnia, perché or meglio comoderò la mia et saremo la terza compagnia»), ma anche, indirettamente, il suo 'ingrediente' più appetibile, cioè la primadonna. Drusiano si firma infatti «marito di madonna Angelica»⁷⁰²: questo non trascurabile particolare è indicativo del ruolo chiave giocato dalle attrici. Che si tratti di dive ormai affermate e con chiare funzioni capocomicali come la Piissimi, oppure di giovani emergenti, attive all'interno di *troupes* a carattere familiare come

698 [Il duca di Ferrara] al legato di Bologna, [Ferrara], 2 novembre 1580, ASMò, *Archivio Segreto Estense*, Canc. Duc., minute e rettori..., Bologna b.1687/43. Il documento è conservato in copia presso l'Archivio Herla e trascritto in S. MONALDINI, *Vincenzo Gonzaga, Alfonso II d'Este e i comici dell'Arte*, cit., p. 78.

699 *Ibidem*.

700 *Journal du voyage de Michel de Montaigne en Italie, par la Suisse & l'Allemagne, en 1580 et 1581. Avec des notes par M. de Querlon. Tome second*, Paris, Le Jay, 1774, p. 37.

701 S. MONALDINI, *Vincenzo Gonzaga, Alfonso II d'Este e i comici dell'Arte*, cit., p. 80. Per una diversa interpretazione sulla presenza dei Gelosi a Venezia durante quel Carnevale, si veda A. MACNEIL, *Music and Women of the Commedia dell'Arte in the Late Sixteenth Century*, New York, Oxford University Press, 2003, p. 10.

702 Lettera di Drusiano Martinelli al principe di Mantova, Firenze, 17 ottobre 1580, cit. Scrive Siro Ferrone a proposito dell'Alberghini: «Non a caso è lei – come altre *leading ladies* – a firmare le richieste di licenza rivolte ai principi e alle autorità cittadine e abbiamo visto che lo stesso Drusiano preferisce firmarsi “marito di madonna Angelica” per crescere in prestigio e ottenere migliore udienza», S. FERRONE, *Arlecchino. Vita e avventure*, cit., p. 63.

l'Alberghini, sono sempre le comiche il miglior 'biglietto da visita' per le compagnie dell'Arte. Angelica non sembra svolgere, per il momento, alcun ruolo gestionale all'interno della piccola compagnia guidata dal coniuge, ma il capocomico si serve del suo nome, posto quasi a suggello della lettera, come garanzia della sicura riuscita degli spettacoli offerti. L'elemento femminile costituisce ancora una potente attrattiva, non solo per l'indubbio fascino esercitato dalle avvenenti Innamorate, ma anche per le ormai irrinunciabili competenze che le donne portano con sé e che contribuiscono ad elevare la qualità delle esibizioni.

Tornando alla cronaca, notiamo che i Gonzaga, nonostante l'ottima pubblicità imbastita dai Martinelli, sembrano preferire loro la compagnia della Piissimi (nella quale peraltro in un primo momento il principe aveva cercato di inserire Drusiano e compagni). Infatti la primadonna e i suoi sono richiesti a Mantova sia in occasione del Carnevale, sia per allietare le imminenti «serenissime nozze»⁷⁰³. In una missiva di Augusto Trissino, datata 28 dicembre, si legge: «Messer Filippo Angeloni scrive di ordine di Sua Altezza alla signora Vittoria che voglia venire con la sua compagnia *questo* carnevale a Mantova con l'occasione di *queste* Serenissime nozze. Per ciò Sua Altezza mi ha comisso che scriva a Vostra Signoria che occorrendo fare uff(ici)o con niuno di *quelli* Clarissimi perché habino licentia *ella* lo faci gagliardo dicendoli che la promessa di *questo* anno sia rimesso all'anno seguente»⁷⁰⁴.

Né il Tron – nonostante la promessa di rimandare di un anno la presenza dei Confidenti nel suo teatro – né i comici possono acconsentire alle richieste della corte mantovana: tanto per il primo quanto per i secondi, ciò comporterebbe un eccessivo danno economico. In mancanza di ulteriori documenti, possiamo ipotizzare che i Gonzaga si siano infine accontentati dei meno celebri Martinelli, sebbene Drusiano nella sua lettera avesse avvisato: «Però se Vostra Altezza Serenissima vole che venimo per il carnevale a Mantova dia la risposta, o sì o no [...]. E questo lo scrivo perché, se Vostra Altezza Serenissima non me da risposta, tra un mese noi andiamo a Napoli per il carnevale»⁷⁰⁵.

Ma il regolare svolgimento delle recite veneziane dei Confidenti viene turbato, in modo ben più significativo, dall'imperioso intervento di Alfonso II, il quale, incurante degli impegni presi dai 'suoi' comici, pretende l'immediato rientro a Ferrara del Pellesini, di Valentino Cortesei (in arte Capitan Cardone)⁷⁰⁶ e di alcuni altri membri della *troupe*. In questa delicata

703 Molto probabilmente si tratta del matrimonio tra Vincenzo Gonzaga e Margherita Farnese, avvenuto il 2 marzo 1580.

704 Lettera di Augusto Trissino a ignoto della corte di Mantova, Mantova, 28 dicembre 1580, ASM, *Archivio Gonzaga*, b. 2612, fasc. XXII, c.n.n. Il documento è conservato presso l'archivio Herla e parzialmente trascritto in S. MONALDINI, *Vincenzo Gonzaga, Alfonso II d'Este e i comici dell'Arte*, cit., p. 80.

705 Lettera di Drusiano Martinelli al principe di Mantova, Firenze, 17 ottobre 1580, cit.

706 L'episodio è ricostruito dettagliatamente in S. FERRONE, *Attori mercanti corsari*, cit., pp. 102-105, in S. MONALDINI, *Visioni del comico*, cit., pp. 59-63 e *Vincenzo Gonzaga, Alfonso II d'Este e i comici dell'Arte*, cit., pp. 79-91. Ci limiteremo qui a ripercorrere la vicenda per sommi capi, mettendo in evidenza soprattutto il ruolo

situazione, Vittoria Piissimi ricopre il difficile ruolo di mediatrice. Ne è testimonianza una lettera inviata al duca da Annibale Ariosti, residente ferrarese a Venezia, il 4 gennaio 1581:

Ricevei la lettera di V[ost]ra Alt[ez]za del primo di questo lune di sera, et heri andai à significare alla s.ra Vittoria comica quanto in essa mi comanda, la quale rimasta tutta sbigotita per intender la mente dell'A[ltezza] V[ost]ra esser totalmente differente da quello ch'ella si prometea per quelle sue raggioni ch'ella med[esi]ma le significò, disse che desiderava di veder satisfatta la sua volontade, ma che ciò non poteva seguire senza grand[issi]mo suo danno et vergogna, come voleva farle constar più chiaram[en]te di quello che havea fatto, promettendosi di dover ottener in gratia Pedrolino et gli altri che dovriano partire con lui⁷⁰⁷.

Era già avvenuto dunque un primo scambio epistolare – di cui non sembra sia rimasta traccia – tra la capocomica ed Alfonso II: il duca aveva inviato l'ordine di far tornare a Ferrara parte della compagnia, l'attrice si era ossequiosamente rifiutata, adducendo certe «sue raggioni» - probabilmente attinenti al grave danno che avrebbe subito la compagine nel caso in cui i suoi membri avessero dovuto separarsi - e credendo così di aver chiuso la questione. Infatti, di fronte alle richieste nuovamente avanzate dal nobile protettore per bocca del residente Ariosti, la Piissimi rimane «tutta sbigotita» e si propone di spiegare i motivi del proprio diniego in termini ancor più chiari. La sua 'strategia' consiste nel fingere che esista un fraintendimento tra i comici e il duca: se quest'ultimo comprendesse fino in fondo le motivazioni che trattengono la *troupe* a Venezia, non insisterebbe nel voler convocare a tutti i costi Pedrolino a Ferrara. Da parte sua, invece, il Pellesini si dichiara pronto alla cieca obbedienza verso il padrone, preparandosi a fuggire da Venezia. L'attore viene però raggiunto da un ordine del magistrato dell'Avogadoria, che gli intima di rispettare gli impegni presi col Tron sotto pena di una severa ammenda, e decide quindi di rimandare di qualche giorno il progetto di fuga⁷⁰⁸.

Copia dell'atto dell'Avogadoria⁷⁰⁹ viene allegata alla lettera dell'Ariosti, che acclude anche due missive destinate al duca: una di Ettore Tron, una di Vittoria. Scrive il patrizio veneziano:

mi ritrovo haver fatto, alli comici confidenti, una spesa di molta *importanza* per il recitare delle comedie, con patti, et *condizioni* come per publico *instrumento* si può vedere; et già son passati giorni, che si è principiato a recitare, per la qual occasione si ha scosso, per caparra, di molti palchi, circa a *ducatti* mille, da diversi nobili di questa città; hora mo', mi è stato riferito dalla signora Vittoria, che Vostra Serenissima Altezza vuole Petrolino, al suo serv(ic)io non sapendo forse le *obligationi* che egli ha con esso meco per li accordi fatti; il che veramente sarrebbe la total ruina, et dissunione di questa *compagnia* et a me levarebbe, oltra il danno, l'honore, et *reputatione* per havere accomodato la mettà de nobili di questa città; alli quali resteria del continuo, ogni mala *sodisfatione*. [...] ad ogni maniera, vengo a supplicarla (...) che il detto Petrolino possa restare, senza altro *impedimento*⁷¹⁰.

svolto dalla Piissimi.

707 Lettera di Annibale Ariosti al duca di Ferrara, Venezia, 4 gennaio 1581, ASMo, Ambasciatori, Venezia, b. 61.

Riportiamo la trascrizione in S. MONALDINI, *Vincenzo Gonzaga, Alfonso II d'Este e i comici dell'Arte*, cit., p. 82.

708 *Ibidem*.

709 Il documento è trascritto in S. MONALDINI, *Vincenzo Gonzaga, Alfonso II d'Este e i comici dell'Arte*, cit., p. 83.

710 Lettera di Ettore Tron al duca di Ferrara, Venezia, 4 gennaio 1580 [1581], ASMo, *Archivio per Materie*, b. Comici, cc. n.n. Il documento è conservato in copia presso l'Archivio Herla e trascritto in S. MONALDINI, *Vincenzo Gonzaga, Alfonso II d'Este e i comici dell'Arte*, cit., p. 83 e in S. FERRONE, *Attori mercanti corsari*, cit., p.

È dunque la «signora Vittoria» a riferire le volontà di Alfonso II al Tron. Questi assume un atteggiamento formalmente umile, ma mantiene salda la decisione, dettata da ragioni eminentemente commerciali, di non lasciar partire il celebre Zanni. Quanto all'ambigua e difficile situazione in cui si trovano gli attori, riportiamo di seguito il commento di Siro Ferrone:

Erano stati stipulati degli 'abbonamenti' ai palchi, la compagnia aveva cominciato a lavorare nel rispetto degli impegni assunti e ci si trovava del resto già nel pieno della stagione di carnevale. Pedrolino non poteva obbedire alla richiesta autorevole del duca. Non poteva, prima di tutto, perché avrebbe rotto l'unità della compagnia e poi perché avrebbe mandato all'aria un contratto e l'investimento economico che a quello era sotteso. Da una parte il principe si comportava nei confronti degli attori come un mecenate alle prese con dei sudditi, un committente assoluto che pensa di poter disporre del singolo buffone senza tenere conto della compagnia in cui è inserito. Dall'altra premono ragioni sociali ed economiche che oltrepassano la responsabilità individuale. [...] la compagnia non si può disfare per ragioni che, sebbene urtino contro le norme dell'etichetta [...], rimandano purtuttavia a necessità organizzative inesorabili⁷¹¹.

La lettera della Piissimi, «probabilmente concordata con il Tron»⁷¹², si attiene al proposito, espresso dalla primadonna nel colloquio con l'Ariosti, di voler esporre nel modo più chiaro possibile le ragioni dei comici:

ho veduto quanto Vostra Altezza Serenissima ha fato scriver a Petrollino et ben che come sua humil serva mi dovessi acquetare a quanto conosco esser di sua sodisfacione non di meno astreta da quella pietà che ogniuno ha di se stesso vedendomi una tanta ruina così vicina et credendo pur che Vostra Altezza perseveri perché non conosca tanto mio danno et disonore però di novo la suplico per le vissere di Giesu Christo a non esser causa de la ruina mia et creda che se così non fosse vorrei prima perder la vita che restar di obedirle, la mi faccia gratia di farsi dar informazione da chi ha cognicion di questo fato senza ch'io sabia da chi et non siano persone interessate et la conosserà ch'io dico il vero et da quelli la intenderà quello che per non infastidir tacio chiedendoli perdono de la molestia et mia sforzata importunità, con che gli resto humilissima serva suplicandola di novo concedermi con Pedrolino la vita del mio honore et del corpo che nel restar di Pedrollino consiste però gratia, Serenissimo mio signor, gratia per l'amor de Dio che gle la chiedo con le ginochia a tera et con le lacrime del cuore nostro signor la conservi et a me dia gratia di poterla servire⁷¹³.

La primadonna esercita con oculatezza le sue funzioni capocomicali, cercando da un lato di tener fede al contratto stipulato col teatro veneziano, dall'altro di mantenere, almeno a parole, un rapporto di sudditanza con il proprio nobile protettore, nella consapevolezza che quel legame, per quanto scomodo e limitante in questa particolare circostanza, potrà in futuro garantire ancora ingaggi sicuri. Secondo Ferrone la comica «mostrava una concezione antica del mestiere, e ricorreva, per legittima paura, agli artifici della sua arte per ottenere, come

102. La missiva è datata 4 gennaio 1580, ma tanto la lettera dell'Ariosti quanto quella della Piissimi recano come anno il 1581. Inoltre dal contenuto del documento si evince chiaramente che il Tron si riferisce a questo episodio tra il duca di Ferrara e i Confidenti. Pertanto si tratta, con ogni probabilità, di un errore.

711 S. FERRONE, *Attori mercanti corsari*, cit., pp. 102-103.

712 Ivi, p. 104.

713 Lettera di Vittoria Piissimi al duca di Ferrara, 4 gennaio 1581, cit. Il documento è trascritto in S. FERRONE, *Attori mercanti corsari*, cit., p. 104 e parzialmente trascritto in S. MONALDINI, *Vincenzo Gonzaga, Alfonso II d'Este e i comici dell'Arte*, cit., p. 84.

grazia elargita personalmente dal sovrano al suddito, quello che più tardi altri attori conquisteranno o vedranno riconosciuto come diritto»⁷¹⁴. Tuttavia l'atteggiamento dell'attrice è ben diverso da quello del Pellesini: sebbene da un lato le accorate suppliche nei confronti del duca attestino la sua condizione di serva, dall'altro i suoi molteplici tentativi di resistere alle richieste di Alfonso II, pur di mantenere unita la compagnia e di rispettare gli accordi conclusi col Tron, denotano una visione più moderna e lungimirante.

Pedrolino invece non abbandona la parte del fedele suddito: la successiva lettera di Annibale Ariosti, datata 11 gennaio, testimonia il suo tentativo, poi fallito, di fuggire proprio con l'aiuto del residente ferrarese. Dalla missiva si evince come ormai i due compagni d'Arte abbiano mire completamente diverse: se lo Zanni pensa solo al proprio interesse individuale, Vittoria cerca con ogni mezzo di tenere unita la compagnia. Scrive infatti l'Ariosti:

Veduta la commiss[i]one che per ordine di V[ostra] A[ltezza] mi dà il s.r Tassone intorno la pratica di questi comici, m'abboccai p[ri]ma con Pedrolino e gli narrai part[icolarmente] quale fosse la volontà sua e quanto egli dovesse fare per essequirla, instruendolo come dovesse governarsi con la s.ra Vittoria et con gli altri suoi confidenti perché credessero l'Alt[er]za V[ost]ra non facesse troppo caso del suo venire à servirla [...]; ma l'aviso che di costà hà avuto la detta Vitt[or]ia, che ciò è V[ostra] A[ltezza] è risoluta ch'egli se ne venga, ha, mi dice egli ora, sconcertata ogni cosa, intorno à che, anche ch'ei sia stato saldo in dire ch'io non hò havuta altra risposta né ordine alcuno dall'A[ltezza] V[ost]ra, sono però entrati in tanta gelosia di lui il Cl[arissimo] Trono, essa s.ra Vitt[or]ia, et infiniti di quei nobili giovani che hanno presi di questi palchetti, che se ben hanno permesso ch'ei venga à trovarmi qui à casa non lasciano però che Cardone si parta dall'alloggiamento⁷¹⁵.

La Piùssimi, col sostegno dei comici a lei fedeli, del Tron e dei nobili che hanno affittato i palchi del teatro, tiene sotto stretta sorveglianza il Pellesini e il Cortesei; inoltre mantiene i contatti con Ferrara e viene a sapere da qualche informatore che il duca, nonostante l'apparente (e calcolato) disinteresse, è rimasto fermo nell'intenzione di avere Pedrolino e Cardone a corte. Lo Zanni è costretto quindi a rinviare di nuovo la fuga, sia perché, se partisse da solo e senza «robbe», non potrebbe adeguatamente servire il suo signore, sia perché «teme tuttavia di quello che gli minacciano non solo i fautori di essa Vittoria ma i sud[er]ti nobili»⁷¹⁶. L'Ariosti, dal canto suo, cerca di prendere tempo sia con Alfonso II, sia con i patrizi veneziani ed i magistrati dell'Avogadoria che, seppur gentilmente, lo hanno già messo in guardia affinché non crei difficoltà al regolare svolgimento della stagione teatrale.

Nei giorni seguenti la situazione peggiora: Pellesini subisce ripetute minacce e il sequestro dei bagagli da parte del Tron, ciononostante «Persevera egli però in dire che vuol fugire in tutti i modi»⁷¹⁷. L'Ariosti comincia tuttavia a dubitare della sua buona fede. Scrive

714 S. FERRONE, *Attori mercanti corsari*, cit., p. 104.

715 Lettera di Annibale Ariosti al duca di Ferrara, Venezia, 11 gennaio 1581, ASMo, *Ambasciatori*, Venezia, b. 61.

Riportiamo qui la trascrizione in S. MONALDINI, *Vincenzo Gonzaga, Alfonso II d'Este e i comici dell'Arte*, cit., pp. 85-86.

716 *Ibidem*.

717 Lettera di Annibale Ariosti al duca di Ferrara, Venezia, 14 gennaio 1581, ASMo, *Ambasciatori*, Venezia, b. 61.

infatti il residente mantovano il 18 gennaio: «et ella havrà inteso per l'ultime mie come ogni di siano andati acrescendo i sospetti della sua fuga, et perciò anco augumentate le provigioni che vi fanno tutti questi interessati, i quali non negarò che non potessero esser d'accordo con esso Pedrolino essendo egli alla fine un comediante, se ben mostra gran devotione in voler servire l'Alt[ez]za V[ostra]»⁷¹⁸. Forse lo Zanni fa il doppio gioco, forse, più semplicemente, trae vantaggio dall'impossibilità di mettere in atto la progettata fuga, continuando però a protestare la sua fedeltà al duca. Ma il vero ostacolo alla partenza del comico per Ferrara sembra piuttosto la strenua opposizione della Piùssimi: «Tuttavia si sa che la s.ra Vittoria doppo gli ultimi officij fatti con V[ostra] A[ltezza] per il s.r Trono et per lei, è stata ragguagliata, et forsi da chi non pensava nuocere à questo negotio, come ella è rissoluta voler detto Ped[roli]no et anco Cardone, il che viene confermato ogni di da quanti vengono da Ferrara, et questo, come anco li significai, è stato il p[ri]n[cip]ale impedimento all'effettuatione del negotio»⁷¹⁹. La capocomico è tanto più interessata a non disgiungere la compagnia in quanto è in preparazione «la Sofonisba tragedia della quale sperano di cavar molti scudi»⁷²⁰.

A questo punto anche il duca si convince dell'impossibilità di richiamare a Ferrara il Pellesini. Dall'ultima lettera del residente, datata 25 gennaio⁷²¹, si evince come Alfonso II mascheri la propria sconfitta facendola passare per una graziosa concessione nei confronti del Tron; questi, dal canto suo, si mostra particolarmente riconoscente, come se in effetti la mancata partenza dei comici da Venezia fosse frutto esclusivamente della magnanimità estense. La tanto attesa tragedia potrà così andare in scena, per di più alla presenza di un pubblico particolarmente illustre, dal momento che i membri del Consiglio dei Dieci «hanno ordinato che la Sofonisba si faccia in giorno che anch'essi liberi dalle occupationi pubbliche vi si possano trovare»⁷²². Allo stesso tempo, però, l'Ariosti comunica a Pedrolino il disappunto del duca nei suoi confronti, lasciandolo «con la credenza di dover esser poco escusato»⁷²³. I comici dunque pagano la propria scelta – sebbene si tratti di una scelta praticamente obbligata – di assecondare le leggi del 'mercato' piuttosto che osservare il proprio dovere di 'sudditi'.

Ai primi di marzo Vittoria è costretta a chiedere perdono ad Alfonso II, supplicando «d'essere reintegrata in gratia ella e Pedrolino essibendosi il servire a Sua Altezza con la loro

Riportiamo la trascrizione in S. MONALDINI, *Vincenzo Gonzaga, Alfonso II d'Este e i comici dell'Arte*, cit., pp. 86-87.

718 Lettera di Annibale Ariosti al duca di Ferrara, Venezia, 18 gennaio 1581, ASMò, *Ambasciatori*, Venezia, b. 61.

Riportiamo la trascrizione in S. MONALDINI, *Vincenzo Gonzaga, Alfonso II d'Este e i comici dell'Arte*, cit., pp. 87-88.

719 *Ibidem*.

720 *Ibidem*. Monaldini ipotizza che si tratti della *Sofonisba* di Giovan Giorgio Trissino.

721 Lettera di Annibale Ariosti al duca di Ferrara, Venezia, 25 gennaio 1581, ASMò, *Ambasciatori*, Venezia, b. 61.

Riportiamo la trascrizione in S. MONALDINI, *Vincenzo Gonzaga, Alfonso II d'Este e i comici dell'Arte*, cit., p. 89.

722 *Ibidem*.

723 *Ibidem*.

compagnia»⁷²⁴. Scrive la Piüssimi:

Da molti mi viene referto, che Petrollino et io habbiamo persa la gratia di Vostra Altezza Serenissima per non haverla potuto servire questo Carnevale; et perché la riverenza con la quale l'osservo da tanti ani in qua supera ogn'altra vedendomi così a viva forza haver mancato a chi tanto son tenuta, et ho desiderato sempre servire, vivo la più scontenta donna che mai nascesse, et però à suoi piedi ricorro suplicandola ritornarmi nella sua gratia, et l'istesso dico di Petrollino, poi che per mia causa è incorso in errore, il quale per l'affano che sente si può dir che faccia la penitenza de l'errore, et acresse la mia col suo cordoglio: ma perché una sentilla de quella benignità, con la quale la mi ha sempre favorita può render noi felicissimi io di novo caldamente la suplico et humilissimamente me et questo suo devoto benché basso servo raccomando, oferendo me et la mia compagnia suplire al mancamento et pregar Dio per la sua conservacione, che Nostro Signore la felicità⁷²⁵.

Dunque l'attrice cerca di riguadagnare i favori di Alfonso II e di ricomporre i rapporti incrinatisi durante il precedente Carnevale⁷²⁶. Vittoria scrive anche a nome del Pellesini: possiamo quindi ipotizzare che fra i due capocomici dei Confidenti solo la primadonna fosse in grado di leggere e scrivere. Infatti era stata lei a prendere visione di quanto il duca aveva «fato scriver a Petrollino»⁷²⁷, riferendolo poi ad Ettore Tron e concordando con il patrizio una strategia difensiva. Il ruolo particolarmente importante svolto dalla Piüssimi all'interno della formazione emerge anche dalla sua totale assunzione di responsabilità: se il collega ha sbagliato, è solo a causa delle decisioni prese dalla diva, che ora offre la “sua compagnia” nella speranza di poter rimediare al danno. Certo, la fervida ammissione della propria colpevolezza («et l'istesso dico di Petrollino, poi che per mia causa è incorso in errore»⁷²⁸) potrebbe rappresentare un abile espediente volto a stornare le ire del duca dal famosissimo Zanni, principale fattore scatenante la *querelle* tra la corte estense e il teatro veneziano. Ma dal carteggio poco sopra esaminato e da questa missiva è possibile evincere la notevole autorevolezza con cui la comica sembra gestire la propria *troupe*: in un primo momento riesce a mantenerla unita, resistendo alle istanze ducali, successivamente, per recuperare la necessaria protezione di Alfonso II, la mette a completa disposizione del 'padrone'.

Rispetto alla generazione delle pioniere, la figura dell'attrice sembra aver subito, con la Piüssimi, un considerevole cambiamento: se Vincenza Armani e Barbara Flaminia erano le punte di diamante delle rispettive compagini, ma non sembravano rivestire – almeno non in

724 Lettera di Vittoria Piüssimi al duca di Ferrara, 5 marzo 1581, ASMo, *Archivio per Materie*, b. Comici, cc. n.n. Il documento è conservato in copia presso l'Archivio Herla e trascritto in S. FERRONE, *Attori mercanti corsari*, cit., p. 105 e in S. MONALDINI, *Vincenzo Gonzaga, Alfonso II d'Este e i comici dell'Arte*, cit., pp. 90-91. Il passo citato è la trascrizione di una nota, scritta con grafia diversa rispetto a quella che caratterizza la lettera, segnata sul verso della seconda carta componente il fascicolo.

725 *Ibidem*.

726 La circostanza che la missiva faccia riferimento all'episodio relativo al Carnevale veneziano è confermata non solo dal testo stesso della lettera, ma anche da un foglietto inserito nell'incartamento, redatto con grafia diversa, che recita: «Rovina che soprasta a lei et a Pedrolino quando sia astretta partire et perciò demanda perdono» (*ibidem*).

727 Lettera di Vittoria Piüssimi al duca di Ferrara, 4 gennaio 1581, cit.

728 Lettera di Vittoria Piüssimi al duca di Ferrara, 5 marzo 1581, cit.

modo documentato – funzioni gestionali, ricoperte invece dai loro compagni (come Pantalone e Zan Ganassa), nel caso dei Confidenti la situazione sembra quasi rovesciata: Giovanni Pellesini, comico di lungo corso, erede della tradizione dei buffoni e all'occorrenza *performer* solitario, è più legato al rapporto di servitù con il proprio 'padrone' (sebbene il suo atteggiamento non sia esente da ambiguità), mentre Vittoria, consapevole dei meccanismi della «mercatura teatrale», sembra svolgere all'interno della formazione un più spiccato ruolo organizzativo. Pur condividendo il capocomicato con il celebre collega, l'attrice sembra tenere le redini della gestione di impegni, *tournées*, rapporti con committenti e protettori, cercando di mantenere quel precario equilibrio tra gli accordi stipulati con 'impresari' privati e le esigenti richieste delle corti. Forse per la sua capacità di scrittura, forse per la padronanza della retorica, mutuata dai personaggi da lei portati in scena, è di fatto la Piissimi ad assumere i maggiori oneri dal punto di vista 'manageriale'.

Il soggiorno veneziano, sebbene in parte funestato dai dissidi con il duca di Ferrara, si era rivelato però particolarmente produttivo. Ciò non solo per l'apprezzamento raccolto dalla *troupe* presso le autorità cittadine e i nobili, ma anche per i legami stretti in quell'occasione dalla primadonna con intellettuali e letterati. È il caso, molto probabilmente, di Evangelista Ortense, che non molto tempo dopo la conclusione della *tournee* scrive, proprio da Venezia, una lettera encomiastica indirizzata alla capocomico dei Confidenti. Si tratta della già menzionata dedica a Vittoria Piissimi della commedia *L'interesse* di Nicolò Secchi, fatta stampare dall'Ortense appunto nel 1581. Il testo, datato 20 aprile⁷²⁹, potrebbe recare un riflesso dei successi veneziani conseguiti poche settimane prima dall'attrice. La dedica testimonia il rapporto di amicizia e di stima tra l'intellettuale e la primadonna, forse nato proprio nella città lagunare. Secondo Maria Ines Aliverti ci sarebbe di più:

La dedica [...] si situerebbe quindi per la sua data (20 aprile 1581) in un momento importante della carriera della Piissimi, quello appunto che corrisponde alla fine dell'impegno preso dai Confidenti con il Tron [...]. Il forte investimento fatto in vista di quella celebre stagione veneziana del carnevale 1581, che aveva visto gli esordi delle due prime sale pubbliche, finanziate l'una da Ettore Tron, l'altra da Alvise Michiel, è ben noto e tale da motivare uno sforzo straordinario anche da parte degli attori, certo fortemente intenzionati a sfondare in un mercato meno condizionato da ambizioni cortigiane. [...] L'Ortense non era certo un letterato di fama. [...] L'impressione è che ci si trovi di fronte a un giovane e istruito chierico, collaboratore dell'editore Ziletti al quale la Piissimi affidò in tutta fretta il compito della dedica, vista la necessità di ben figurare dopo la crisi con il suo protettore⁷³⁰.

Sarebbe stata dunque la stessa capocomico a commissionare la dedica al giovane e poco noto letterato⁷³¹. Ad ogni modo, il testo è molto probabilmente connesso alle recite

729 E. ORTENSE, *All'illustre, et virtuosissima signora, La Signora Vittoria Piissima*, c. 5v (carta non numerata).

730 M. I. ALIVERTI, *Una scena di città attribuita a Sebastiano Serlio: breve saggio di iconologia teatrale*, Pisa, ETS, 2008, pp. 59-60.

731 Scrive a questo proposito Aliverti: «il legame tra pubblicazioni a stampa ed esigenze di difesa della dignità

veneziane: su questo aspetto torneremo più avanti.

Se il legame tra i Confidenti e la famiglia d'Este risulta momentaneamente compromesso⁷³², ancora ben saldo è quello con i Gonzaga. Ne è testimonianza una lettera della Piissimi al duca di Mantova, datata 22 aprile:

dal signor Horatio Cavalli mi fu scritto in nome di Vostra Altezza Serenissima al quale io diedi subito risposta vero è che la litera fu data a persona che forse ha poca voglia ch'io venga a servirla però mi è parso bene replicar con la presente per far saper a Vostra Altezza il desiderio ardentissimo che tutta la mia compagnia tiene di servirla, la suplico bene in nome de tutti i miei farmi gratia di far scriver a questi signori Legato e vice Legato che siano contenti non ci lassar occupar il loco da altri mentre noi al suo servitio si ritroveremo la (?). Anco aciò non si moviamo in aria senza sapere se la si contenta servirsi de noi far che quello che porterà la litera ne avisi della venuta che subito volleremo non havendo mai maggior desiderio che di servirla et perché forse il mio sarà stato troppo ardire in scrivergli la suplico perdonarmi e conservarmi in sua buona gratia alla quale humilissimamente mi racomando⁷³³.

La missiva è inviata da Bologna: se ne deduce che la primadonna in questo periodo si trova in città a recitare con la sua compagnia. Lo si evince anche dalla preghiera, indirizzata al Gonzaga, di chiedere al legato pontificio di tener lontane le *troupes* rivali dalla sala bolognese durante l'assenza dei Confidenti. Il vescovo d'Osimo pochi giorni dopo informa il duca che il cardinale Cesi acconsente a conservare il posto ai commedianti⁷³⁴. Sergio Monaldini ipotizza che la Piissimi e compagni fossero stati invitati a Mantova in occasione delle celebrazioni approntate per l'ingresso in città dei due novelli sposi, il principe Vincenzo e la giovanissima Margherita Farnese. Le nozze erano state celebrate il 2 marzo, ma l'entrata era stata programmata per il 30 aprile. Due lettere del Cesi, datate rispettivamente 23 e 27 maggio e indirizzate l'una al vescovo d'Osimo e l'altra a Guglielmo Gonzaga⁷³⁵, testimoniano che il soggiorno mantovano della compagnia si protrasse per circa un mese.

Forse la Piissimi e i suoi tornano a Bologna già dai primi di giugno⁷³⁶; a fine luglio vi si trovano sicuramente, come testimonia una lettera di Fausto Biolchin. La primadonna riceve

professionale non è cosa rara presso i comici dell'arte [...]. Sotto questo aspetto l'operazione della Piissimi non sarebbe diversa, ma solo anticipatrice, rispetto a quelle dei meglio conosciuti colleghi che all'inizio del '600 legarono i loro destini alle varie pubblicazioni che di volta in volta ci segnalano lo stato delle loro intenzioni, delle loro speranze e delle loro battaglie», ivi, pp. 60-61.

732 Tuttavia «L'ostracismo nei confronti dei Confidenti resse solo un anno. Già nella seguente primavera sarebbe stato dimenticato, in nome del piacere del teatro e della scarsità di buone compagnie», S. MONALDINI, *Vincenzo Gonzaga, Alfonso II d'Este e i comici dell'Arte*, cit., p. 91.

733 Lettera di Vittoria Piissimi al duca di Mantova, Bologna, 22 aprile 1581, ASM, *Archivio Gonzaga*, b. 1161, cc. 332-333. Il documento è conservato in copia presso l'Archivio Herla e trascritto in S. MONALDINI, *Il testro dei comici dell'Arte a Bologna*, in «L'Archiginnasio», XC, 1995, pp. 69-70. Cfr. anche S. MONALDINI, *Vincenzo Gonzaga, Alfonso II d'Este e i comici dell'Arte*, cit., p. 92.

734 Lettera del vescovo d'Osimo al duca di Mantova, Bologna, 25 aprile 1581, ASM, *Archivio Gonzaga*, b. 1161, fasc. VI, cc. 266-267. Il documento è conservato in copia presso l'Archivio Herla. Cfr. anche S. MONALDINI, *Vincenzo Gonzaga, Alfonso II d'Este e i comici dell'Arte*, cit., p. 92.

735 ASM, *Archivio Gonzaga*, b. 1161, fasc. VII, cc. 356-359. I documenti sono conservati in copia presso l'Archivio Herla. Cfr. S. MONALDINI, *Vincenzo Gonzaga, Alfonso II d'Este e i comici dell'Arte*, cit., pp. 93-94.

736 Lettera di Fausto Biolchin ad Aurelio Pomponazzi, Bologna, 5 giugno 1581, ASM, *Archivio Gonzaga*, b. 1161, fasc. VII, cc. 362-363. Il documento è conservato in copia presso l'Archivio Herla.

ordine da parte del Gonzaga di recarsi di nuovo a Mantova, ma questa volta non può esaudire il desiderio del duca perché impegnata a raccogliere il denaro promesso alle monache Clarisse del *Corpus Domini*: «prego poi Vostra Signoria Illustrissima che cerca de schusare al meglio che sia possibile la Signora Vitoria se hora non vene a servire sua Altezza Serenissima perché si trova obligata et avea promeso de dare per tuto il mese de agosto prosimo schudi 120 d'oro ale sore del Corpus Domini per elemosina se ano voluto fare comedia le feste e lei e innanci al tuto dove che suplicovi che gli fate tuti quei favori che sia possibile»⁷³⁷.

L'attrice e i suoi compagni saranno quindi impegnati a Bologna per tutto il mese d'agosto: la *troupe* ha potuto esibirsi anche nei giorni festivi solo dietro compenso, da versare sotto forma di elemosina ad una istituzione religiosa⁷³⁸.

In autunno troviamo i Confidenti – e probabilmente con loro anche Vittoria Piissimi – a Firenze: dopo aver introdotto in città alcune 'robbe' («alcuni guarnellucci, et girelli vecchi, et usati di velo d'Argento falso»⁷³⁹) vietate dagli uffici della dogana, hanno subito il sequestro degli oggetti e indumenti e l'arresto di «una de loro done la quale è in carcere per questi veli»⁷⁴⁰. Con una supplica inoltrata al granduca il 10 ottobre, dichiarano di aver violato la legge involontariamente, non essendo a conoscenza del divieto in quanto stranieri, e chiedono la restituzione del materiale requisito e il rilascio della compagna. Difficile identificare la donna trattenuta in carcere (e poi verosimilmente liberata, dato che in calce alla supplica troviamo l'ordine che il tutto venga restituito «senza altra spesa»⁷⁴¹); possiamo però escludere che si tratti della celeberrima primadonna veneziana, che altrimenti risulterebbe menzionata nel documento. Successivamente, in quello stesso mese, la compagnia trascorre qualche giorno a Pisa⁷⁴².

Nel febbraio del 1582 la Piissimi è a Firenze: ne è testimonianza la copia di una

737 Lettera di Fausto Biolchin ad Aurelio Pomponazzi, Bologna, 29 luglio 1581, ASM, *Archivio Gonzaga*, b. 1161, fasc. VII, cc. 372-373. Il documento è conservato in copia presso l'Archivio Herla e parzialmente trascritto in S. MONALDINI, *Vincenzo Gonzaga, Alfonso II d'Este e i comici dell'Arte*, cit., p. 94.

738 In questo caso il denaro è destinato alla costruzione del nuovo monastero delle Clarisse. Tale meccanismo (su cui si veda S. MONALDINI, *Il teatro dei comici dell'arte a Bologna*, cit., pp. 88-90) permette di individuare qualche affinità tra il sistema teatrale bolognese e quello fiorentino: anche nella città medicea una parte dei ricavi delle recite è dovuta in elemosina all'ospedale di San Giovanni di Dio (v. *infra*). Nello stesso periodo, un'analoga gestione degli introiti dovuti a spettacoli teatrali vige anche a Parigi e Madrid: cfr. S. FERRONE, *Attori mercanti corsari*, cit., pp. 52-91.

739 Supplica dei comici Confidenti al granduca di Toscana, Firenze, 10 ottobre 1581, ASF, *Dogana Antica*, f. 219, n. 216. Il documento è conservato in copia presso l'Archivio Herla e citato in A. EVANGELISTA, *Il teatro della Commedia dell'Arte*, cit., p. 170.

740 *Ibidem*.

741 *Ibidem*.

742 A. EVANGELISTA, *Nuove fonti per una storia documentaria*, cit., p. 189.

scrittura privata⁷⁴³ tra la comica e Giovanni Ramirez Montalvo⁷⁴⁴. Il nobile ottiene un prestito di duemilacinquecento scudi «grazie alle garanzie fornite dalla celebre attrice»⁷⁴⁵. Ha inizio così una lunga vicenda legale che si concluderà soltanto nel 1597, come vedremo meglio in seguito. L'episodio dimostra la notorietà e autorevolezza raggiunte dalla primadonna già a questa altezza cronologica.

In primavera troviamo Vittoria e compagni a Ferrara. La diva è stata reintegrata nelle grazie del duca in seguito all'intervento di Marfisa d'Este. Ne dà notizia una lettera di Giacomo Grana: «La s.ra Donna Marfisa otteni gratia dal s.r Duca di far venire a Ferr[ar]a Alberto che fa il Bertolino da le comedie, havendo contumatia dal s.r Duca per non voler venire a Ferr[ar]a, et ora è venuto con la Vitoria et sua compagnia, dove si crede che dimani sua Altezza fara un disnare a Belvedere con le s.re Duchesse e dame dando principio a far comedie, con lasciarli poi fare al suo loco solito»⁷⁴⁶. Secondo Sergio Monaldini, Bertolino è identificabile con Pedrolino: dunque anche il famoso Zanni sarebbe stato perdonato da Alfonso II. I comici offriranno dapprima una recita privata per la corte all'isola del Belvedere, poi inizieranno ad esibirsi nello stanzone pubblico.

Una serie di lettere del Grana, tutte indirizzate a Luigi d'Este⁷⁴⁷, testimoniano la presenza della *troupe* a Ferrara e dintorni fino alla fine di giugno: infatti, oltre ad esibirsi per il pubblico pagante, la compagnia è spesso ingaggiata per allietare la corte. Il 4 maggio gli attori offrono uno spettacolo all'aperto, presso i giardini della Montagnola; il 7 si esibiscono invece in casa di donna Marfisa, mettendo in scena «una comedia che fu assai bella e di dolce trattenimento». Il 14 sono di nuovo al Belvedere, dove rappresentano una commedia per la duchessa, alla presenza di pochi e selezionati invitati; il 17 «si fece la sera sulle 21 ora una comedia in corte sopra la sala delle stantie nove». Il 19 il Grana riferisce che «Ogni giorno si da comedie publiche con gran concorso di gente»; il 28 e il 30 i comici si esibiscono in onore di

743 Copia di scrittura privata, Firenze, 18 febbraio 1582, cit. Il documento è trascritto in A. EVANGELISTA, *Nuove fonti per una storia documentaria*, cit., pp. 240-241. Si tratta di uno dei già ricordati documenti rinvenuti dalla studiosa, grazie ai quali è stato possibile ricostruire le origini della famosa attrice. Nella scrittura si legge infatti: «Signora Vettoria di Agnolo Piissimi venetiana».

744 Esponente della famiglia di origine spagnola Ramirez de Montalvo, il cui capostipite, Antonio (gentiluomo di camera di Cosimo de' Medici e amico di Giorgio Vasari), aveva ottenuto nel 1563 il feudo di Sassetta (nei pressi di Livorno). Nel 1581 il primogenito Giovanni aveva ereditato il feudo, ma si era trovato presto in gravi ristrettezze economiche, tanto da essere condannato al carcere per debiti. La vicenda che coinvolge la nostra attrice si inserisce molto probabilmente in questo quadro.

745 A. EVANGELISTA, *Nuove fonti per una storia documentaria*, cit., p. 147.

746 Lettera di Giacomo Grana al cardinale d'Este, Ferrara, 2 maggio 1582, ASMo, *Particolari*, b. 653, Grana Giacomo. Riportiamo la trascrizione in S. MONALDINI, *Vincenzo Gonzaga, Alfonso II d'Este e i comici dell'Arte*, cit., p. 105.

747 Le seguenti citazioni sono tratte dalle lettere di Giacomo Grana al cardinale d'Este, Ferrara, 5-11-16-19-30 maggio e 6-9-13 giugno 1582, ASMo, *Particolari*, b. 653, Grana Giacomo. I documenti sono parzialmente trascritti in S. MONALDINI, *Vincenzo Gonzaga, Alfonso II d'Este e i comici dell'Arte*, cit., pp. 106-107 (adottiamo qui tale trascrizione).

un ospite francese, *monsieur* de Montlevrier, mentre continuano a dare pubbliche rappresentazioni ottenendo ottimi guadagni. Il 4 giugno va in scena «una comedia su la sala dele feste»; il 6 la *troupe* si esibisce di nuovo presso la palazzina di Marfisa d'Este. Il 12 si recita di nuovo in casa della marchesa⁷⁴⁸, alla presenza della coppia ducale e di alcune dame: la commedia «fu assai bella e di gran piacere».

L'ultimo riferimento alla presenza dei comici è contenuto in una lettera del Grana datata 27 giugno⁷⁴⁹, dove si fa riferimento alla licenza, concessa da Alfonso II a Pedrolino, di poter costruire una piccola bottega. Dunque lo Zanni è stato pienamente riabilitato presso la corte estense: gli antichi rapporti di fedeltà tra i comici e il loro signore sono stati ripristinati. Tanto che un'altra lettera di Giacomo Grana, datata 18 luglio, riferisce il pronto ritorno nel ferrarese della compagnia, che nel frattempo si era trasferita a Venezia, per allietare la villeggiatura del duca e dei suoi ospiti – tra cui Vincenzo Gonzaga - nella residenza estiva di Belriguardo. Tra i tanti intrattenimenti organizzati per l'occasione, spiccano le «comedie deli comedianti ch'erano andati a Venetia et glia fatti venire ch'apunto sabato sera⁷⁵⁰ arrivorno et subito andorno a Belriguardo»⁷⁵¹. Quello stesso 18 luglio gli invitati si recano «alla comedia recitata in uno di q[ue]lli gran saloni a basso»⁷⁵². La corte fa ritorno in città il 21 luglio⁷⁵³: finisce così anche la brevissima *tournee* dei nostri comici. Ne resta ulteriore traccia in una lettera datata 13 agosto, dove si risponde a un ignoto destinatario informandolo del compenso ricevuto dai commedianti (trenta scudi) «per cinque, ovvero sei comedie fatte à Bell'riguardo»⁷⁵⁴. Monaldini ipotizza che la missiva sia indirizzata a un emissario del principe di Mantova, desideroso di conoscere il trattamento economico riservato alla *troupe* dal duca di Ferrara per poi a sua volta convocare i comici presso le villeggiature gonzaghesche.

Gli attori coinvolti nelle recite di Belriguardo non vengono mai espressamente menzionati: Monaldini ipotizza che possa trattarsi della compagnia guidata da Vittoria e Pedrolino, che già si era esibita con successo a Ferrara tra maggio e giugno. La formazione si

748 Com'è noto, Marfisa d'Este, figlia naturale di Francesco d'Este, aveva sposato in seconde nozze Alderano I Cybo-Malaspina, marchese di Massa.

749 Lettera di Giacomo Grana al cardinale d'Este, Ferrara, 27 giugno 1582, ASMò, *Particolari*, b. 653, Grana Giacomo. Riportiamo la trascrizione in S. MONALDINI, *Vincenzo Gonzaga, Alfonso II d'Este e i comici dell'Arte*, cit., p. 108.

750 14 luglio.

751 Lettera di Giacomo Grana al cardinale d'Este, Ferrara, 18 luglio 1582, ASMò, *Particolari*, b. 653, Grana Giacomo. Riportiamo la trascrizione in S. MONALDINI, *Vincenzo Gonzaga, Alfonso II d'Este e i comici dell'Arte*, cit., p. 108.

752 Lettera di Giacomo Grana al cardinale d'Este, Ferrara, 21 luglio 1582, ASMò, *Particolari*, b. 653, Grana Giacomo. Riportiamo la trascrizione in S. MONALDINI, *Vincenzo Gonzaga, Alfonso II d'Este e i comici dell'Arte*, cit., pp. 108-109.

753 *Ibidem*.

754 Lettera di Gregorio Fintler a ignoto della corte di Mantova, Ferrara, 13 agosto 1582, ASM, *Autografi*, b. 10, c. 224r. Riportiamo la trascrizione in S. MONALDINI, *Vincenzo Gonzaga, Alfonso II d'Este e i comici dell'Arte*, cit., pp. 109-110.

sarebbe poi spostata a Venezia, quindi si sarebbe trasferita presso la villeggiatura estense. Ma una lettera dei Confidenti al principe di Mantova contrasta, almeno in parte, con questa ricostruzione. Il 6 luglio 1582 i comici scrivono da Bologna a Vincenzo Gonzaga⁷⁵⁵, che aveva convocato la compagnia a Mantova; i Confidenti si dichiarano pronti ad eseguirne la volontà, pur non nascondendo le difficoltà che la richiesta del nobile potrebbe causare. Intanto prendono tempo: prima di poter obbedire agli ordini del principe, devono riunire tutti i membri della formazione, alcuni dei quali non si trovano in città. Se dunque la compagnia i primi di luglio è a Bologna, è difficile ipotizzare che possa essersi in seguito trasferita a Venezia per poi raggiungere Belriguardo intorno alla metà del mese. Vero è che nei documenti relativi alla fortunata *tournee* ferrarese di maggio-giugno la compagnia non viene mai indicata col nome di Confidenti: il cronista si limita a parlare di “comici” e “commedianti”, menzionando talvolta alcuni singoli componenti. Potrebbe quindi trattarsi di due formazioni diverse: ciò implicherebbe che la Piissimi e il Pellesini avessero nel frattempo lasciato i Confidenti (dopo l'incidente avvenuto a Firenze?) per formare una nuova compagine. Ma potrebbe anche trattarsi di un'unica *troupe*, divisa momentaneamente in due gruppi (come suggerirebbe la lettera poco sopra menzionata, indirizzata a Vincenzo Gonzaga): uno attivo a Bologna, l'altro a Venezia⁷⁵⁶. Le due parti potrebbero poi essersi ricongiunte non già per assecondare la richiesta del principe di Mantova, ma per servire il duca di Ferrara nelle sue residenze estive (ripromettendosi da lui forse maggiori guadagni). Il Gonzaga, non avendo ricevuto una risposta soddisfacente da parte dei comici, ma avendo assistito alle loro esibizioni a Belriguardo, si sarebbe successivamente mosso per ottenerne i servizi almeno nell'ultima parte dell'estate: per questo avrebbe fatto scrivere alla corte estense per avere notizia sui compensi assegnati ai commedianti.

Comunque sia, la successiva notizia relativa allo Zanni ferrarese lo vede attivo, insieme a Valentino Cortesei, in una nuova formazione denominata «Uniti Confidenti». Siamo a Ferrara durante il Carnevale del 1583⁷⁵⁷: nei documenti che attestano la presenza dei comici presso la corte estense non viene però mai menzionata la Piissimi. Nelle lettere dei cortigiani ferraresi attraverso le quali è possibile ricostruire i numerosi e variegati intrattenimenti organizzati per l'occasione risulta come elemento costante la bassa qualità degli spettacoli – almeno stando alle parole dei cronisti -: questa circostanza, unita all'assenza, nelle missive

755 Lettera dei comici Confidenti al principe di Mantova, Bologna, 6 luglio 1582, ASM, *Archivio Gonzaga*, b. 1161, fasc. VIII, cc. 492-493. Il documento è conservato in copia presso l'Archivio Herla e trascritto in A. D'ANCONA, *Origini del teatro italiano*, cit., vol. II, pp. 480-481 (lo studioso sostiene però che la missiva sia inviata al duca).

756La divisione dei Confidenti in due gruppi è ipotizzata anche da D'Ancona, sulla scorta di una supplica inoltrata da quegli stessi comici al senato di Genova sempre nel luglio 1582 (cfr. *ivi*, p. 481).

757 Per una dettagliata ricostruzione dei festeggiamenti indetti in occasione del Carnevale a Ferrara nel 1583 si veda S. MONALDINI, *Vincenzo Gonzaga, Alfonso II d'Este e i comici dell'Arte*, cit., pp. 110-124.

pervenute, di qualsiasi riferimento esplicito o implicito a Vittoria⁷⁵⁸, porterebbe a ipotizzare che in questa occasione l'attrice e Pedrolino non lavorassero insieme. Lo stesso nome della neonata compagine «lascia intendere che la *troupe* da poco riunita da Pellesini era frutto di una fusione»⁷⁵⁹: è possibile, dunque, che alcuni elementi dei Confidenti fossero confluiti, insieme al celebre Zanni, nella nuova compagnia, e che gli altri membri avessero invece continuato a recitare altrove sotto la guida della Piissimi.

Nella primavera dello stesso anno troviamo di nuovo traccia degli Uniti Confidenti. Anche in questo caso risulta arduo ipotizzare la presenza dell'attrice veneziana all'interno della formazione, dato che i documenti in questione non offrono alcuna certezza al riguardo. Si tratta di una supplica, firmata da Bernardino Lombardi⁷⁶⁰, inoltrata dai comici al Senato di Genova, e di una lettera di Vincenzo Gonzaga, inviata il 19 aprile⁷⁶¹, che convoca la compagnia a Mantova per tramite del Capitano Cardone (unico attore menzionato nella missiva). Un carteggio di poco successivo, datato 25 aprile, testimonia il tentativo, da parte del principe, di reclutare l'attrice Giulia Bolico all'interno di quella stessa compagine⁷⁶²: ulteriore indizio, questo, della probabile assenza della diva veneziana. Forse il Gonzaga intende inserire questa giovane commediante all'interno della *troupe* dei Confidenti proprio in qualità di possibile sostituta della celebre Vittoria; oppure, come ipotizzato da Monaldini, l'intenzione di Vincenzo non sarebbe tanto quella «di migliorare con alcune sostituzioni una compagnia esistente, ma (come noterà Francesco Andreini) di costituirne una nuova, magari cercando di unire i migliori elementi presenti sul mercato per formare una sorta di super-compagnia che primeggiasse su

758 La Piissimi non è espressamente menzionata in tutti i documenti che attestano l'attività delle compagnie di cui fa parte. Tuttavia, dato il peculiare rapporto della primadonna con la corte estense, la fama da lei ormai raggiunta e la circostanza che le testimonianze pervenute citino espressamente altri celebri comici (come Pedrolino e Cardone) portano a ipotizzare l'assenza della famosissima attrice durante questa *tournee*. Anche l'elemento della scarsa qualità degli spettacoli contribuisce ad avvalorare tale ipotesi: le *performances* eseguite da Vittoria solitamente registravano buoni se non ottimi giudizi.

759 S. MONALDINI, *Vincenzo Gonzaga, Alfonso II d'Este e i comici dell'Arte*, cit., p. 112.

760 Abbiamo già incontrato l'attore cremonese nel 1579, quando il comico aveva dedicato la pastorale *Fillide* a Vittoria Piissimi. La sua presenza, in qualità di portavoce, negli Uniti Confidenti da un lato porterebbe a ipotizzare anche quella della celebre primadonna (in virtù del rapporto di amicizia fra i due), dall'altro, indurrebbe invece a escluderla: infatti, generalmente, era la stessa Vittoria a firmare le lettere a nome della propria compagnia. Il documento in questione è trascritto in T. L. BELGRANO, *I Confidenti sulla fine del secolo XVI*, in «Il Caffaro», 6 giugno 1886, p. 2.

761 Lettera del principe di Mantova ai comici Confidenti, Mantova, 19 aprile 1583, ASM, *Archivio Gonzaga*, b. 2954, reg. 388, c. 114. Il documento è conservato in copia presso l'Archivio Herla e trascritto in S. MONALDINI, *Vincenzo Gonzaga, Alfonso II d'Este e i comici dell'Arte*, cit., p. 120.

762 Denominata però in questo caso solo «Comici Confidenti». Sulla trattativa tra il Gonzaga e la Bolico (attrice probabilmente emergente, che non risulta menzionata in documenti antecedenti, identificata dagli studiosi con la Giulia Brolo che nel 1584 reciterà con gli Uniti), cfr. lettera del principe di Mantova a Giulia Bolico, Mantova, 25 aprile 1583, ASM, *Archivio Gonzaga*, b. 2954, reg. 388, c. 116 e lettera del principe di Mantova a Pirro Malvezzi, Mantova, 25 aprile 1583, ASM, *Archivio Gonzaga*, b. 2149, c. 740. I documenti sono conservati in copia presso l'Archivio Herla e trascritti in A. D'ANCONA, *Origini del teatro italiano*, cit., vol. II, p. 485. Da un'altra missiva di Vincenzo Gonzaga al Malvezzi si evince l'esito negativo della richiesta avanzata dal principe: lettera del principe di Mantova a Pirro Malvezzi, Mantova, 6 maggio 1583, ASM, *Archivio Gonzaga*, b. 2954, reg. 388, c. 120v. Il documento è conservato in copia presso l'Archivio Herla.

tutte le altre, sulla falsariga di quanto aveva fatto il padre quindici anni prima con i compagni di Vincenza e Flaminia»⁷⁶³. Infatti risale a pochi giorni prima la celebre lettera con cui l'Andreini aveva rifiutato l'invito del principe ad unirsi, insieme alla moglie, alla nuova compagine che il nobile intendeva costituire⁷⁶⁴. La prima ipotesi non esclude la seconda: il Gonzaga, in seguito alla separazione di Vittoria dagli Uniti Confidenti e al rifiuto di Isabella Andreini di entrare a far parte della nuova compagnia da lui progettata, è in cerca di una primadonna⁷⁶⁵ che possa supplire decorosamente alle più quotate colleghe: «li Comici Confidenti, di quali hora io mi servo, desiderano di haver voi in compagnia loro, il che anco à me piace, per intendere la sufficienza vostra»⁷⁶⁶. Dalla missiva emerge inoltre come anche gli stessi Confidenti siano in cerca di una nuova attrice.

Nell'ottobre del 1583 i registri della Dogana di Firenze riportano una supplica di «Pedrolino et compagni comedianti»⁷⁶⁷. Anche in questo documento non c'è traccia della Piissimi, sebbene Annamaria Evangelista ipotizzi che «sotto tali denominazioni è da intendere ancora una volta la fusione di Pedrolino con i Confidenti che prendeva il nome di Compagnia degli Uniti»⁷⁶⁸. La studiosa, che identifica i Confidenti come *troupe* guidata da Vittoria, suppone dunque che a questa altezza cronologica i due celebri attori recitino ancora insieme.

Una lettera indirizzata dagli Uniti al principe di Mantova nell'aprile del 1584 testimonia in modo inequivocabile la fine – almeno temporanea - del sodalizio tra la Piissimi e il Pellesini. Lo Zanni ferrarese vi figura a capo di una *troupe* «di nuovo tornata insieme [...] come già era, et anco migliorata di personaggi famosi nell'arte comica»⁷⁶⁹: nell'elenco dei nomi di commedianti apposto in calce alla supplica quello di Vittoria non compare⁷⁷⁰. Secondo Monaldini la compagnia di Pedrolino «era ritornata alla forma originale, precedente alla

763 S. MONALDINI, *Vincenzo Gonzaga, Alfonso II d'Este e i comici dell'Arte*, cit., pp. 120-121.

764 Lettera di Francesco Andreini al principe di Mantova, Ferrara, 13 aprile 1583, cit.

765 Un'altra comica attiva in questo periodo è Angelica Alberghini. Secondo Monaldini anche questa attrice, primadonna della compagnia Martinelli, potrebbe trovarsi a Mantova nella primavera del 1583, ma non ci sono prove certe al riguardo (cfr. S. MONALDINI, *Vincenzo Gonzaga, Alfonso II d'Este e i comici dell'Arte*, cit., p. 120). Vero è che a questa altezza cronologica il numero di donne in compagnia è aumentato: in una stessa compagine cominciano a figurare anche due o tre attrici. È possibile, dunque, che il Gonzaga e i Confidenti fossero in cerca non necessariamente di una Prima Immanorata, ma piuttosto di una Seconda Ammosa. L'Alberghini e la Bolico avrebbero potuto in questo caso recitare insieme.

766 Lettera del principe di Mantova a Giulia Bolico, Mantova, 25 aprile 1583, cit.

767 Supplica di Pedrolino e compagni al granduca di Toscana, Firenze, 29 ottobre 1583, ASF, *Dogana Antica*, f. 220, n. 135. Il documento è citato in A. EVANGELISTA, *Le compagnie dei Comici dell'Arte nel teatrino di Baldracca a Firenze: notizie dagli epistolari (1576-1653)*, in *Le Comedie dell'Arte*, a cura di Sara Mamone, in «Quaderni di teatro», IV, numero 24, 1984, p. 59.

768 A. EVANGELISTA, *Le compagnie dei Comici dell'Arte nel teatrino di Baldracca*, cit., p. 59.

769 Lettera dei comici Uniti al principe di Mantova, Ferrara, 3 aprile 1584, ASM, *Archivio Gonzaga*, b. 1257, c. 2. Il documento è conservato in copia presso l'Archivio Herla e trascritto in S. MONALDINI, *Vincenzo Gonzaga, Alfonso II d'Este e i comici dell'Arte*, cit., pp. 135-136 e in A. D'ANCONA, *Origini del teatro italiano*, cit., vol. II, p. 486. Riportiamo qui la trascrizione di Monaldini.

770 Le uniche donne della compagnia sono «la s.ra Giulia Brolo» (molto probabilmente la stessa comica che l'anno precedente era stata invitata, senza successo, da Vincenzo Gonzaga a unirsi ai Confidenti) e una certa Isabella (forse l'Andreini?), mentre il ruolo di Franceschina è ricoperto *en travesti* dall'attore Battista da Treviso.

fusione avvenuta nella quaresima del 1583»⁷⁷¹. In questa versione «originale» della compagine la Piissimi risulta assente: la primadonna avrebbe dunque lasciato Pellesini e i suoi da oltre un anno. In realtà non è possibile ricostruire con esattezza il momento della separazione; quel che è certo è che dall'aprile del 1584 – ma probabilmente anche da prima - i due comici ferraresi seguono percorsi diversi.

Poiché le successive notizie certe a proposito della diva risalgono al 1589, possiamo tentare di colmare la lacuna documentaria solo formulando qualche ipotesi. Il 13 giugno 1584 i Confidenti ottengono la licenza per recitare a Milano⁷⁷², ma non è sicuro che la primadonna faccia ancora parte della celebre *troupe*. Non è da escludere poi che l'attrice possa essersi unita al gruppo di attori italiani che nel 1584-1585 compie una storica *tournee* in Francia⁷⁷³. Ne fa parte, con ogni probabilità, il già ricordato Bernardino Lombardi, amico e verosimilmente anche compagno di scena della Piissimi⁷⁷⁴.

Da una lettera di Francesco Biffoli, provveditore della Dogana di Firenze, datata 8 ottobre 1589, si evince, indirettamente, la presenza nella città medicea nei due anni precedenti di una *troupe* guidata dalla Piissimi:

Dallo stanzone dove li Comedianti recitano le Comedie come membro di questa Dogana è stato sempre solito trarne da loro nel tempo che ci stanno il fitto di scudi uno il giorno, et perché l'anno 1587 Vostra Altezza Serenissima ne fece grazia a detti Comedianti, Di poi l'anno passato 1588 tornai a ricordare a Vostra Altezza Serenissima se dalli detti Comedianti haveva da risquotere (*sic*) il detto fitto, Ella benignamente rescrisse *Ricordisi l'anno futuro*⁷⁷⁵, et essendo comparsi qua li detti Comedianti quest'anno per voler recitare le lor comedie, et si è consignato le chiavi alla Signora Vettoria capo di detti Comedianti, per debito di mio uffizio torno a ricordare a Vostra Altezza Serenissima quanto di sopra acciò ella si degni commettere quello le piacerà si facci⁷⁷⁶.

Il Biffoli sembra far riferimento a una stessa compagnia che avrebbe recitato a Firenze nel 1587 e poi nel 1588: accettando tale ipotesi e supponendo che la *troupe* fosse sempre guidata dalla «Signora Vettoria», avremmo individuato qualche traccia del percorso seguito dalla nostra attrice durante gli anni in cui la sua attività non è documentata. La lettera è interessante anche

771 S. MONALDINI, *Vincenzo Gonzaga, Alfonso II d'Este e i comici dell'Arte*, cit., p. 135.

772 Cfr. A. SOLERTI, D. LANZA, *Il teatro ferrarese*, cit., p. 168 e R. G. ARCAINI, *I comici dell'Arte a Milano*, cit., p. 277.

773 Per la ricostruzione del viaggio, durante il quale Tristano Martinelli crea il personaggio di Arlecchino, si veda S. FERRONE, *Arlecchino. Vita e avventure*, cit., pp. 51-102.

774 In questa occasione viene probabilmente messa in scena la commedia *L'Alchimista*, recentemente data alle stampe dal comico cremonese (Ferrara, Baldini, 1583), dove un ruolo rilevante è assunto dal personaggio della cortigiana Angelica, probabilmente interpretato dall'Alberghini. Nella drammaturgia dei comici protagonisti della *tournee* parigina del 1584-85 emerge spesso il confronto tra due figure femminili, che potrebbero adombrare rispettivamente la moglie di Drusiano Martinelli e Vittoria Piissimi. Su questa ipotesi torneremo più avanti.

775 Sottolineato nel testo.

776 Lettera di Francesco Biffoli al granduca di Toscana, Firenze, 8 ottobre 1589, ASF, *Dogana Antica*, f. 221, n. 276. Il documento è conservato in copia presso l'Archivio Herla e trascritto in A. EVANGELISTA, *Il teatro della Commedia dell'Arte a Firenze (1576-1653 circa). Cenni sull'organizzazione e lettere di comici al Granduca*, in «Quaderni di teatro», anno II, n. 7, marzo 1980, p. 174.

perché rivela un particolare rilevante sul funzionamento del sistema teatrale fiorentino: il pagamento di uno scudo al giorno da parte delle compagnie che si esibiscono nei locali della Dogana. La prassi sarebbe stata sospesa per due anni e poi ripristinata a partire dal 1589: come si deduce da una nota posta in calce alla supplica⁷⁷⁷, da questa data in poi s'impone di nuovo il pagamento della quota⁷⁷⁸, che sarà destinata in elemosina all'ospedale di San Giovanni di Dio.

II.1

4

L'esibizione del 1589 e gli ultimi anni

Tornando alle notizie certe sulla primadonna veneziana, troviamo testimonianze della sua attività a Firenze nel 1589. Vittoria è di nuovo attiva nella compagnia dei Gelosi, dove recita insieme alla giovane ma già affermata Isabella Andreini. Le due dive si rendono protagoniste di un notissimo episodio di rivalità in scena, che si svolge durante le celebrazioni apprestate in occasione delle nozze tra Ferdinando de' Medici e Cristina di Lorena⁷⁷⁹. Com'è noto, tra i numerosi intrattenimenti spiccano gli intermedij di Bardi e Rinuccini, impreziositi dagli ingegni di Bernardo Buontalenti, alla *Pellegrina* di Girolamo Bargagli. Il testo viene recitato dagli accademici Intronati il 2 maggio; in seguito gli intermedij vengono replicati non più in combinazione con la commedia intronatica, bensì in alternanza con le esibizioni dei comici professionisti. Scrive Giuseppe Pavoni nel suo diario:

Sabbato, che fu alli sei, ritrovandosi in Fiorenza li Comici Gelosi con quelle due famosissime Donne la Vittoria, e l'Isabella, parve al Gran Duca, che per trattenimento fosse buono far, che recitassero una Comedia a gusto loro. Così vennero quasi, che a contesa le dette Donne fra di loro, perché la Vittoria voleva si recitasse la *Cingana*, e l'altra voleva si facesse la sua Pazzia, titolata la *Pazzia d'Isabella*, sendo, che la favorita della Vittoria è la *Cingana*, e la *Pazzia*, la favorita d'Isabella. Però s'accordarono in questo, che la prima a recitarsi fusse la *Cingana*, e che un'altra volta si recitasse la *Pazzia*. Et così recitarono detta *Cingana* con gli Intermedij istessi, che furono fatti alla Comedia grande: ma chi non ha sentito la Vittoria contrafar la *Cingana*, non ha visto, ne sentito cosa rara, e maravigliosa, che certo di questa Comedia sono restati tutti sodisfattissimi. Un'altra volta faranno poi la *Pazzia*, e toccherà a l'Isabella a far la Pazza; il valor della quale, e la leggiadria nell'esplicare i suoi concetti, non occorre hora esplicarlo, che è già noto, e manifesto a tutta Italia le sue

777 «Faccesi pagar uno scudo il giorno il quale si dia per elemosina a i fratelli di Giovanni di Dio che hanno in Borgo Ognisanti», *ibidem*. La nota è datata 20 ottobre 1589.

778 Dal 1594 tale quota aumenterà, ammontando a uno scudo e mezzo: cfr. A. EVANGELISTA, *Il teatro della Commedia dell'Arte a Firenze*, cit., p. 169.

779 Citiamo di seguito la bibliografia essenziale a proposito delle celebrazioni avvenute a Firenze in quell'occasione. L. ZORZI, *Il teatro e la città*, pp. 117-127 (per un approfondimento sulla 'sfida' tra le due attrici rivali si veda ivi, pp. 228-229), S. MAMONE, *Il teatro nella Firenze medicea*, Milano, Mursia, 1981, pp. 59-81, C. MOLINARI, *L'altra faccia del 1589: Isabella Andreini e la sua «Pazzia» in Firenze e la Toscana dei Medici nell'Europa del Cinquecento*, Firenze, Olschki, 1983, 3 voll., vol. II, pp. 565-573, A. TESTAVERDE, *L'officina delle nuvole. Il Teatro Mediceo nel 1589 e gli Intermedij del Buontalenti nel Memoriale di Girolamo Seriacopi*, in «Musica e teatro. Quaderni degli Amici della Scala», Giugno-Ottobre 1991, Anno VII, A. MACNEIL, *Music and Women*, cit., pp. 46 e ss.

virtudi⁷⁸⁰.

La *Pazzia d'Isabella* verrà poi recitata il 13 maggio. Da questo breve estratto – l'unica fonte finora pervenuta sull'esibizione della Piissimi – si evince il maggior prestigio di cui (almeno temporaneamente) la primadonna veneziana gode rispetto alla più giovane collega. Ricordiamo che le due attrici avevano molto probabilmente già recitato insieme all'interno della compagnia dei Gelosi (prima del 1579)⁷⁸¹ e che Isabella vi ricopriva all'epoca il ruolo di Servetta. Anche in questa occasione l'influenza dell'antico rapporto gerarchico è forse ancora viva: così la commedia «favorita della Vittoria» viene eseguita per prima. Si tratta della *Zingana* di Gigio Artemio Giancarli⁷⁸², o, piuttosto, di una sua rielaborazione, atta a valorizzare le doti interpretative di Vittoria. Le parole di lode indirizzate dal Pavoni alla Piissimi sono piuttosto stringate e generiche, mentre l'esibizione dell'Andreini, com'è noto, viene dettagliatamente descritta e presentata come una prova eccezionale⁷⁸³. Dunque dal confronto fra le due primedonne Isabella esce certamente vincitrice. Tuttavia, stando ai pochi elementi che possiamo ricavare dalle fonti pervenute, le due *performances* potrebbero presentare alcune affinità: sembrano svolgersi infatti entrambe sul piano del virtuosismo linguistico. Su questo aspetto torneremo più avanti, nelle pagine dedicate a repertorio e stile della Piissimi.

Forse la nostra attrice, in questa particolare occasione, si era temporaneamente unita ai Gelosi, per poi tornare ad esibirsi insieme a una *troupe* da lei diretta. Infatti nell'ottobre dello stesso anno la troviamo di nuovo a Firenze «con tutta la sua compagnia di comici», una formazione non meglio identificata, probabilmente distinta sia dai Confidenti⁷⁸⁴, sia dagli Uniti:

Vittoria Piissimi, con tutta la sua compagnia di comici, divotissimi servitori suoi, supplica riverentemente Vostra Altezza Serenissima che si compiacci far dar ordine alla Gabella di sieno lasciate passar le robbe, et vestiti per uso de comici, senz'altro pagamento tanto quelle degl'huomeni come quelle delle donne de la predetta proffessione comica, sì di quelli, et quelle che sono giunti sin hora in Fiorenza come di quelli, et quelle che devono giunger. Conforme alla sua benigna bontà, che tutta dalla mano liberalissima di Vostra Altezza Serenissima riceverà per Gratia singolare, et pregherà sempre Nostro Signore Iddio per la

780 G. PAVONI, *Diario descritto da Giuseppe Pavoni delle feste celebrate nelle solennissime Nozze della Serenissimi Sposi, il Sig. Don Ferdinando Medici, e la Sig. Donna Christina di Loreno Gran Duchi di Toscana*, Bologna, Stamperia di Giovanni Rossi, 1589, cc. 29-30.

781 V. *supra*.

782 Prima edizione: Mantova, [Venturino Ruffinelli], 1545. Secondo Annamaria Evangelista, l'esibizione della Piissimi sarebbe invece da ricondurre al canovaccio *La zengara* della raccolta della Biblioteca Corsiniana di Roma, Manoscritti 45 G5, *Raccolta di scenari più scelti d'Istrioni. Divisi in due volumi*, scenario 21, cc. 121r-123v (oggi edito in *I canovacci della Commedia dell'Arte*, cit., pp. 447-453). Cfr. A. EVANGELISTA, *Nuove fonti per una storia documentaria*, cit., p. 208.

783 G. PAVONI, *Diario descritto da Giuseppe Pavoni*, cit., cc. 43-46.

784 Se la compagnia guidata da Vittoria è la stessa che tornerà ad esibirsi a Firenze circa due mesi più tardi (circostanza molto probabile), è da escludere che possa trattarsi dei Confidenti. Questi ultimi infatti i primi di ottobre (proprio quando la Piissimi tornerà nella città medicea) si trovano a Parma, da dove progettano una *tournee* a Genova. Ne fanno parte Giovanni Pellesini e Isabella Andreini. Cfr. Supplica dei comici Confidenti al governatore di Genova, [Parma], 6 ottobre 1589, Genova, Archivio di Stato, *Senato, Sala Senarega*, f. 1526, doc. 99. Il documento è conservato in copia presso l'Archivio Herla.

sua esaltazione⁷⁸⁵.

La capocomico si trova, con alcuni compagni, nella città medicea e attende l'arrivo del resto della compagine per dare inizio alle rappresentazioni; nel frattempo avanza la richiesta di poter far passare dalla Dogana oggetti e costumi di scena «senz'altro pagamento». Ma ciò che più interessa rilevare è la presenza di una pluralità di attrici all'interno della compagna: il numero non è indicato, ma la componente femminile viene evidenziata a più riprese («tanto quelle degl'huomeni come quelle delle donne [...] sì di quelli, et quelle [...] come di quelli, et quelle»). Questo elemento permette di ipotizzare che la Piissimi in questo periodo sia a capo di una formazione particolarmente numerosa, dove sembra trovare spazio anche una rilevante quantità di comiche.

La già ricordata lettera di Francesco Biffoli al granduca di Toscana⁷⁸⁶ conferma la concessione dell'autorizzazione⁷⁸⁷: si stabilisce però che i commedianti debbano pagare una quota da devolvere in beneficenza (v. *supra*). Interessante il particolare della consegna delle «chiavi alla Signora Vettoria capo di detti Comedianti», elemento che evidenzia la totale assunzione di responsabilità da parte della primadonna in merito a tutti gli aspetti gestionali, compresa la custodia dei locali presi in affitto.

Durante questo soggiorno fiorentino l'attrice torna ad occuparsi del debito contratto con lei da Giovanni Montalvo nel 1582 e non ancora saldato. Il 7 ottobre Giovan Battista Concini invia al granduca una supplica per conto della Piissimi, dove si legge: «Vittoria Piissimi divotissima serva di Vostra Altezza Serenissima con ogni debita umiltà le racorda quello ch'altre volte in voce et in carta l'ha naratto, cioè il credito la tiene con il Signor della Sassetta, il quale (per quanto si vede) non fa provizione alcuna per sodisfarla»⁷⁸⁸. Il 17 novembre il debito viene riconosciuto dagli ufficiali della magistratura suprema⁷⁸⁹ e il 7 dicembre viene dato

785 Supplica di Vittoria Piissimi al granduca di Toscana, Firenze, 20 ottobre 1589, ASF, *Dogana Antica*, f. 221, n. 261. La data è quella della concessione, riportata in calce alla lettera, ma questa fu verosimilmente spedita qualche tempo prima: la già menzionata lettera di Francesco Biffoli al granduca, datata 8 ottobre, attesta che la licenza è già stata concessa. La supplica della Piissimi è trascritta in A. EVANGELISTA, *Nuove fonti per una storia documentaria*, cit., p. 234.

786 Lettera di Francesco Biffoli al granduca di Toscana, Firenze, 8 ottobre 1589, cit.

787 Probabilmente i comici intendono esibirsi nello “stanzone delle commedie” collocato presso la Dogana nei mesi precedenti la Quaresima (o almeno durante il periodo autunnale). «Occasione delle recite nello “Stanzone delle Commedie” non era la celebrazione di un evento particolare, come per le rappresentazioni di corte, bensì un periodo ben determinato, una vera e propria “stagione”. Essa si svolgeva da ottobre al primo giorno di Quaresima e in tale arco di tempo talora si avvicendavano due o più compagnie, altre volte invece tutta la “stagione” era appannaggio di una sola formazione», A. EVANGELISTA, *Il teatro della Commedia dell'Arte*, cit., p. 171.

788 Supplica di Vittoria Piissimi al Magistrato Supremo di Firenze, Firenze, 7 ottobre 1589, ASF, *Magistrato Supremo*, f. 1146. Suppliche 1588-93, n. 78 cc. nn. Il documento è trascritto in A. EVANGELISTA, *Nuove fonti per una storia documentaria*, cit., p. 239.

789 Riconoscimento del debito con Giovanni Ramirez Montalvo, Firenze, 17 novembre 1589, ASF, *Magistrato Supremo*, f. 67. Deliberazioni agosto-dicembre 1589, c. 152v. Il documento, che contiene copia della scrittura privata stipulata nel 1582, è trascritto ivi, pp. 240-241.

ordine di rendere esecutiva la sentenza⁷⁹⁰ (che resterà però senza effetto). Grazie alla documentazione appena citata possiamo ipotizzare con buona approssimazione che le recite della compagnia di Vittoria siano proseguite almeno fino ai primi di dicembre.

Come possiamo notare dai documenti esaminati, nel 1589 la Piissimi torna a più riprese nella città medicea. Non sembra che i tre diversi soggiorni di cui si ha notizia, per quanto piuttosto vicini nel tempo l'uno all'altro, si siano svolti senza soluzione di continuità. Durante il primo, avvenuto a maggio in occasione delle celebrazioni per le nozze di Ferdinando de' Medici, la diva recita temporaneamente con i Gelosi. I comici, stando alla cronaca del Pavoni, si trovavano già in città, ma è possibile che fossero stati invece appositamente invitati dal granduca. Ad ogni modo, è plausibile che la compagnia, in questa circostanza, abbia alternato alle esibizioni a corte alcuni spettacoli per il pubblico pagante. Dal documento che attesta la presenza di Vittoria (questa volta con una diversa *troupe*) a Firenze in agosto si può dedurre che le recite, al momento dell'invio della supplica, non erano ancora iniziate e che l'attrice era giunta da poco in città. Infine, dalla lettera di Francesco Biffoli, che testimonia il ritorno della primadonna e della sua formazione nella città medicea in ottobre, si comprende come gli spettacoli fossero in procinto di iniziare (o fossero iniziati da poco). Per quanto l'attività della capocomica nel 1589 sia abbastanza documentata, restano diverse lacune che per il momento rimangono impossibili da colmare. Quel che è certo è che durante questo anno, particolarmente fruttuoso, si delinea una sempre più assidua familiarità della diva con la città di Firenze, complici, probabilmente, i successi da lei riscossi durante la celebre messa in scena della *Zingana* (successi non del tutto offuscati, quindi, dalla mitica esibizione di Isabella Andreini).

Nel marzo del 1590 la primadonna veneziana si trova a Roma, dove ricorre all'intercessione del 'cardinale Alessandrino'⁷⁹¹ per tentare di risolvere la spinosa *querelle* che ancora la lega a Giovanni Montalvo. Scrive infatti il prelado al granduca di Toscana: «Per l'istanza che me vien fatta da parte di Vittoria Piissimi comica, la quale dice già aver avuto una sentenza a favor suo sopra un suo credito di denari prestati, ho voluto pregar Vostra Altezza che sia servita d'ordinare i consiglieri di cotesta città li quali sono giudici di questa causa, che venghino all'esecuzione della sentenza, acciò che sia satisfatta, e non sia più straziata dalla parte avversa»⁷⁹². Nonostante il riconoscimento del debito da parte delle autorità fiorentine

790 Copia della supplica di Vittoria Piissimi al Magistrato Supremo di Firenze, Firenze, 7 dicembre 1589, ASF, *Magistrato Supremo*, f. 1146. Suppliche 1588-93, n. 82, cc. nn. Il documento è trascritto ivi, pp. 239-240.

791 Nome con cui era noto il cardinale Michele Bonelli (1541-1598). Per alcune note biografiche sul prelado, v. I. TAURISANO, *Bonelli, Michele, detto "il cardinale Alessandrino"*, in *Enciclopedia italiana*, Roma, Treccani, 1930. La voce è consultabile al seguente link: http://www.treccani.it/enciclopedia/bonelli-michele-detto-il-cardinale-alessandrino_%28Enciclopedia-Italiana%29/.

792 Lettera del cardinale Alessandrino al granduca di Toscana, Roma, 7 marzo 1590, ASF, *Mediceo del principato*, Carteggio Cardinali, f. 3775. Il documento è trascritto in L. RASI, *I comici italiani*, cit., vol. II, p. 290

avvenuto pochi mesi prima, la sentenza non è stata resa esecutiva e Vittoria è ancora in attesa di ottenere quanto le spetta. Con ogni probabilità, l'attrice si trova nella città capitolina per impegni teatrali assunti con la propria compagnia oppure, come ipotizza Annamaria Evangelista, con i comici Gelosi⁷⁹³. Ad ogni modo è possibile che il cardinale, personaggio influente all'interno della corte pontificia, abbia in quell'occasione protetto la *troupe* della primadonna veneziana.

Nell'autunno dello stesso anno la Piissimi torna a collaborare con i Gelosi in occasione di una *tournée* a Milano. Ne è testimonianza una licenza datata 15 ottobre⁷⁹⁴, che riporta l'elenco dei membri della numerosa compagnia: oltre a Vittoria, citata per prima (forse in qualità di temporanea capocomico, forse in virtù della sua fama), spiccano altre tre attrici⁷⁹⁵. A questa altezza cronologica, dunque, le *troupes* più celebri e dotate di un ampio organico contano fino a quattro donne nelle proprie fila. Il soggiorno milanese della formazione è documentato anche da una lettera di Pirro Visconte Borromeo al granduca di Toscana, datata 3 novembre⁷⁹⁶: i Gelosi si trovano a Milano, dove hanno stipulato una convenzione per due mesi circa; per il momento, a causa di una carestia, non possono andare a Firenze (meta che probabilmente i comici avevano programmato di raggiungere una volta finita la *tournée* in Lombardia).

Nel febbraio del 1591 riaffiora nuovamente l'*affaire* Montalvo: ne è testimonianza l'atto⁷⁹⁷ con cui la Piissimi, che si trova a Genova, conferisce procura a Girolamo Salimbeni affinché il comico possa rappresentarla nella vertenza con il nobile, ancora insolvente. La primadonna e lo Zanni, conosciuto col nome di Piombino, avevano già collaborato insieme nell'autunno precedente a Milano⁷⁹⁸; verosimilmente i due sono ora a Genova in occasione di

(riportiamo qui tale trascrizione).

793«Nello stesso periodo i Gelosi recitavano a Roma ed è probabile che la Piissimi si fosse nuovamente aggregata a loro per il carnevale», A. EVANGELISTA, *Nuove fonti per una storia documentaria*, cit., p. 210.

794 Licenza di recitare, Milano, 15 ottobre 1590, cit.

795 Nora fiorentina, Aurelia romana, e Vittoria, moglie di Girolamo Salimbeni (a meno che quest'ultima non sia identificabile con la stessa Piissimi, erroneamente indicata due volte nel documento. Se così fosse, l'attrice sarebbe sposata con il Salimbeni). Tra gli attori troviamo anche Giulio Vigianti, che aveva recitato insieme a Zan Ganassa e a Barbara Flaminia in Spagna (in altri documenti il comico è indicato come Giulio Vigilante o Vigilante), e il già ricordato Bernardino Lombardi. In tutto la compagnia è formata da venticinque elementi (compresi i servitori).

796 Lettera di Pirro Visconte Borromeo al granduca di Toscana, Milano, 3 novembre 1590, ASF, *Mediceo del principato*, f. 812, c. 497. Il documento è conservato in copia presso l'Archivio Herla, citato in R. G. Arcaini, *I comici dell'Arte a Milano*, cit., p. 274, e trascritto in F. TAVIANI, M. SCHINO, *Il segreto della Commedia dell'Arte*, cit., p. 202.

797 Procura a Girolamo Salimbeni, Genova, 28 febbraio 1591, ASF, *Notarile Moderno. Atti rogati da notai forestieri*, f. 13, n.183. Il documento è citato in A. EVANGELISTA, *Nuove fonti per una storia documentaria*, cit., p. 216 e p. 240.

798 Il Salimbeni risulta infatti menzionato nell'elenco riportato nella già ricordata Licenza di recitare, Milano, 15 ottobre 1590, cit. Piombino e Vittoria torneranno a recitare insieme molto probabilmente nel 1594, in occasione di uno spettacolo allestito presso il Palazzo Ducale (v. *infra*). Secondo Annamaria Evangelista, la circostanza che Girolamo Salimbeni e Vittoria Piissimi siano insieme a Genova nel febbraio 1591 potrebbe rappresentare una testimonianza della presenza dell'attrice, in quel periodo, tra le fila degli Uniti. Cfr. *ivi*, pp. 210-212.

qualche *ournée*. Il loro sodalizio deve essere particolarmente forte: Vittoria dimostra infatti, in questa circostanza, tale fiducia nel collega da nominarlo suo legale rappresentante.

Le successive notizie certe sulla primadonna risalgono al 1592: se ne registra la presenza a Ferrara in occasione di una serie di recite primaverili, bruscamente interrotte per ordine del duca. Scrive infatti Alfonso Fontanelli: «Questa sera sono nella casa nuova del Penna. V'erano le comedie della Vittoria ma hoggi non si sà perché sono stati licentati d'ordine di S[ua] A[ltezza] di che costoro s'affliggono fuor di modo»⁷⁹⁹. Non si conoscono le ragioni del divieto: probabilmente i motivi non sono da ricercare in eventuali screzi tra i comici e Alfonso II, quanto piuttosto in «un maggior distacco rispetto al passato dimostrato dall'ormai anziano duca nei confronti dell'attività teatrale»⁸⁰⁰.

Un incartamento datato 4 febbraio 1593, oltre a riepilogare l'intera vicenda legale intercorsa tra la primadonna e Giovanni de Ramirez Montalvo, offre una preziosa informazione sulla nostra attrice: l'atto risulta infatti «rogato a Milano da Bernardino Ruffino di Francesco, in casa di Vittoria Piissimi»⁸⁰¹: dunque la comica si è stabilita a Milano. Qui incontra Ernando Montalvo, fratello e procuratore di don Giovanni: il debito, precedentemente in parte saldato attraverso il sequestro di alcuni beni del nobile, ora «ammontante a oltre tremila scudi viene frazionato, assegnando Silvio Piccolomini per creditore della somma di cinquecentoventicinque scudi»⁸⁰².

Salvo alcune sporadiche collaborazioni con i Gelosi, a partire dalla separazione da Pedrolino la Piissimi risulta generalmente a capo di una propria *troupe*, non altrimenti identificata che come “compagnia di Vittoria”: impossibile ricostruirne la compositiva e quindi stabilire se la formazione sia rimasta più o meno fissa nel tempo oppure abbia subito delle variazioni significative. Ad ogni modo, doveva trattarsi di una compagine piuttosto prestigiosa⁸⁰³. Nel marzo del 1593 infatti una giovane attrice cerca di entrare a farne parte:

799 Lettera di Alfonso Fontanelli a Rodolfo Arlotti, Ferrara, 28 aprile 1592, *Lettere autografe di Fontanelli Alfonso*, 1557-1622, Biblioteca Estense di Modena, ms. ital. a. G. 1.7, lett. 123. Riportiamo la trascrizione in S. MONALDINI, *Visioni del comico*, cit., p. 63.

800 *Ibidem*.

801 Scritture attinenti alla Vettoria Veneziana per il credito che teneva con Don Giovanni Montalvo figlio di Don Antonio il Vecchio, Milano, 4 febbraio 1593, ASF, *Archivio Ramirez Montalvo*, serie famiglia, f. 2, ins. 3, cc. n.n. Il documento è trascritto in A. EVANGELISTA, *Nuove fonti per una storia documentaria*, cit., pp. 241-242. Alla studiosa si deve la ricostruzione dell'intera *querelle* legale: per un'efficace sintesi della stessa si veda ivi, pp. 215-217.

802 Ivi, p. 216.

803 Annamaria Evangelista ritiene che si tratti della compagnia degli Uniti. Cfr. ivi, p. 212.

Aurelia Comica⁸⁰⁴ desidera sommamente di haver luogo et unirsi con la compagnia di Vittoria, sperando con la scorta di sì gran Donna poter avanzarsi nella professione et perché sa che un minimo cenno di Vostra Altezza Serenissima⁸⁰⁵ può farla degna di questa gratia, è venuta a pregarmi con la maggior istantia del mondo, ch'io voglia supplicar Vostra Altezza Serenissima del suo favore. Nella cui benignità havendo ella prima fondato ogni sua speranza, stima, che la intercession mia, come di servitore tanto obbligato, et devoto di Vostra Altezza Serenissima possa giovarle non poco. Et io amerei grandemente che il buon desiderio di questa Donna fosse aiutato dal mio riverente affetto. Supplìco dunque Vostra Altezza Serenissima co tutto l'animo, che resti servita di essaudir così giusta, et virtuosa domanda. Di che non pur l'istessa compagnia di Vittoria può ricevere accrescimento ma particolarmente la nostra città, ove sperano di far lor comedie, sentirà grandissimo gusto essendo Aurelia da ciascuno generalmente ben vista. Et a Vostra Altezza Serenissima riverentemente m'inchino⁸⁰⁶.

Dalla missiva si deduce inoltre che la *troupe* della Piissimi gode in questo periodo della protezione del duca di Mantova e che ha intenzione di recarsi a recitare a Verona. Il coinvolgimento di Vincenzo Gonzaga, il cui benessere all'ingresso in compagnia di una nuova attrice sembra imprescindibile, può essere interpretato in due diversi modi. Potrebbe trattarsi di un riflesso della passione del nobile per il teatro e della sua propensione (dimostrata fin dalla giovinezza) a gestire le formazioni operanti nel mantovano con piglio tanto dispotico quanto impresariale. Ma l'intervento del duca potrebbe anche essersi reso necessario in seguito a qualche difficoltà opposta dalla stessa Vittoria al reclutamento della giovane comica, magari a causa di qualche rivalità (le due avevano probabilmente già recitato insieme a Milano nel 1590), o semplicemente per motivi organizzativi. In mancanza di altri documenti, non è possibile dirimere la questione, né ricavare informazioni o formulare ipotesi sulla conclusione della vicenda. Quel che emerge con certezza, comunque, è il prestigio ormai raggiunto dalla primadonna veneziana, oltre alle sue – consapevoli o meno – doti pedagogiche: un'attrice più giovane desidera migliorare la propria arte «con la scorta di sì gran Donna». La Piissimi, dunque, attraverso l'esempio e il lavoro quotidiano sulle scene, sembra in grado di svolgere una funzione 'didattica' nei confronti di colleghi meno esperti. Questo significativo dettaglio ci

804 Abbiamo già incontrato un'«Aurelia romana» nell'elenco dei Gelosi riportato nella licenza loro concessa a Milano nell'ottobre del 1590 (v. *supra*). Un'Aurelia è segnalata a Mantova nel 1591 insieme a Luzio Fedele (ASM, *Archivio Gonzaga*, b. 3090, c. 103), anch'egli indicato nel succitato elenco. Nel 1598 tale Aurelia de' Vecchi è registrata nella città gonzaghesca, come moglie di Carlo de' Vecchi, insieme a un gruppo di comici tra cui spiccano Pier Maria e Orsola Cecchini (ivi, b. 3094, c. 392). Anche il de' Vecchi (indicato come «Carlo Vegi») è menzionato nella licenza del 1590. I documenti sono conservati in copia presso l'Archivio Herla. La circostanza che Aurelia collabori con Luzio Fedele e Carlo de' Vecchi nella formazione dei Gelosi e che successivamente un'attrice con lo stesso nome reciti con quelli stessi attori porterebbe a congetturare che possa trattarsi della stessa persona. Accettando questa ipotesi, potremmo così identificare, con buona approssimazione, l'«Aurelia Comica» citata nella lettera di Giusto Giusti. L'attrice infatti potrebbe aver conosciuto la Piissimi nel 1590, collaborando con lei per la prima volta in occasione della *tournee* milanese: colpita dal talento e dal prestigio dell'illustre primadonna, avrebbe chiesto in seguito di potersi unire alla compagnia da lei diretta. Nel frattempo Aurelia si sarebbe fatta conoscere ed apprezzare a Verona: per questo avrebbe scelto come intermediario della sua richiesta uno dei notabili della città (il Giusti, appunto).

805 Si tratta di Vincenzo I Gonzaga che, com'è noto, era succeduto al padre nel 1587.

806 Lettera di Giusto Giusti al duca di Mantova, Verona, 27 marzo 1593, ASM, *Archivio Gonzaga*, b. 1525, c. 410. Il documento è conservato in copia presso l'Archivio Herla e trascritto in A. D'ANCONA, *Origini del teatro italiano*, cit., vol. II, pp. 511-512.

permette di aprire uno squarcio su quello che poteva essere il percorso di formazione affrontato dai comici esordienti: probabilmente imparavano i fondamentali del mestiere grazie all'esperienza diretta, recitando al fianco di compagni più anziani⁸⁰⁷.

Non sappiamo se in effetti la *troupe* di Vittoria si recò a Verona; nell'ottobre di quello stesso anno troviamo traccia della primadonna a Genova, dove recita insieme agli Uniti:

Gli infrascritti comici Uniti umilissimi servi di Vostra Altezza Serenissima e dell'Eccellentissima Vostre Illustrissime con ogni debito di riverenza le supplicano a restar serviti di concedergli licenza di poter recitare le loro oneste comedie e questo di grazia singolare che Nostro signore le felicitì.

Io Vittoria Piissimi afermo quanto di sopra si contiene

Io Francesco Pilastro detto Leandro come di sopra affermo

Io Andrea Zenari detto Graciano a fermo ut supra

Io Giovani Pelesino a fermo quanto di sopra si contiene

Io el Capitan Cardone

Io Giovanni Balestri afermo ut supra

Io Gio Paolo Fabri

Io Girolamo Salimbeni detto Piombino afermo ut supra per ritrovarsi alcuni de' miei fuori di casa io prometo per quelli che non sono sotto scritti

Io Gabriello Panzanini detto Francatruppe afermo quanto di sopra⁸⁰⁸.

La licenza, stando alla ricostruzione di Achille Neri, fu concessa il 12 ottobre per i successivi tre mesi. In questa occasione l'attrice veneziana torna a collaborare con Giovanni Pellesini; insieme a loro, un nutrito gruppo di comici piuttosto celebri⁸⁰⁹, tra i quali la Piissimi sembra essere l'unica presenza femminile (o, almeno, è l'unica donna che appone la propria firma alla supplica).

Forse le recite genovesi furono interrotte improvvisamente, o forse la primadonna abbandonò gli Uniti prima della scadenza della concessione. La troviamo infatti dopo circa un mese a Bologna con una *troupe* da lei diretta, come si apprende da una licenza⁸¹⁰ che autorizza il gruppo ad esibirsi nella sala del Podestà a partire dal 14 novembre:

Conced[iam]o licenza alla s.ra Vittoria Pijissimi comica et alla sua compagnia di poter fare et recitare su la sala del s.r podestà le comedie, tragicomedie, tragedie, pastorali et altri loro virtuosi trattenimenti in tutti li giorni della settimana, fuori però che il venire et purché ne giorni di feste comandate non incomincino a recitare se non dopo il vespro, et in tutti gli altri giorni non incomincino parim[ent]e a recitare prima che siano finite di leggere tutte le lettoni pubbliche dello Studio. Et ciò senza inc[ors]o di pena alc[un]a. Pagando però in mano di m. Gio[vanni] Maria Monaldini cancell[ier]o alla n[ost]ra cancell[er]ia scudi trenta

807 A ciò va aggiunta la fondamentale componente di studio individuale che ogni attore doveva svolgere al fine di costruire il proprio generico.

808 Il documento è trascritto in A. NERI, *I Comici Uniti nel 1593*, in «Fanfulla della Domenica», 4 aprile 1886, senza indicazione della fonte. La supplica è citata in T. L. BELGRANO, *I Comici Uniti*, in «Il Caffaro», 20 giugno 1886, in L. RASI, *I comici italiani*, cit., vol. II, p. 292, e in R. G. ARCAINI, *I comici dell'Arte a Milano*, cit. p. 281. La studiosa ipotizza che una parte degli attori citati nell'elenco del 1593 facesse parte, nel 1591, della «Compagnia del Serenissimo Duca di Mantova», che nell'autunno di quell'anno si sarebbe trasferita da Caravaggio a Milano, dove si sarebbe trattenuta fino a Natale (*ibidem*).

809 Tra cui il Capitan Cardone, protagonista, insieme a Pedrolino, della *querelle* che nel 1581 aveva visto contrapporsi la corte estense al patrizio Ettore Tron (v. *supra*).

810 Licenza a Vittoria Piissimi, Bologna, 14 novembre 1593, Bologna, Archivio di Stato, *Legato, Expeditiones*, n. 114, c. 32v. Il documento è conservato in copia presso l'Archivio Herla e parzialmente trascritto in S. MONALDINI, *Il teatro dei comici dell'arte a Bologna*, cit., p. 73.

di m[one]ta il mese, ogni settim[an]a la rata, da distribuirsi in elem[osin]e ad arb[itr]io n[ost]ro⁸¹¹.

Il documento testimonia, ancora una volta, la notevole ampiezza del repertorio portato in scena dalla primadonna insieme ai suoi comici («comedie, tragicomедie, tragedie, pastorali et altri loro virtuosi trattenimenti»); esso conferma inoltre la prassi, già documentata per la città di Bologna⁸¹², di devolvere parte della quota destinata all'affitto della sala in opere di beneficenza (questa volta per mezzo della cancelleria del legato pontificio). Ma ciò che risulta ancor più interessante è il tentativo, da parte delle autorità locali, di «far sì che gli spettacoli non interferissero con l'attività dello Studio bolognese [...] in modo da non sottrarre gli studenti all'attività didattica»⁸¹³. Poiché, come precisa Monaldini, «Sembra che questa limitazione non fosse destinata a sopravvivere a lungo, e in ogni caso in seguito non fu più esplicitamente espressa nelle licenze»⁸¹⁴, si potrebbe dedurre che la proibizione fosse stata appositamente indetta in occasione delle rappresentazioni offerte dalla Piissimi e compagni. Ciò sarebbe indice del successo abitualmente riscosso dalla compagine, tale da distogliere i giovani dalle lezioni.

In questo stesso periodo gli interessi dell'attrice nell'annosa controversia che la vede contrapporsi al Montalvo sono curati non più da Girolamo Salimbeni (forse impegnato a Bologna nella *troupe* della primadonna), ma dall'orafo fiorentino Baccio Anichini. Questi sostituisce il Salimbeni, procuratore ufficiale, in occasione della convocazione di Ernando, fratello del nobile insolvente, chiamato a Firenze ad esaminare le richieste avanzate dalla comica⁸¹⁵.

Nel 1594 la Piissimi sembra tornare a collaborare con Pedrolino e compagni, in una formazione identificabile con gli Uniti. I comici già dal mese di marzo si affrettano a prenotare il teatro della Dogana (evidentemente molto richiesto) per la successiva stagione autunnale e invernale:

Li sottoscritti Comici, umilissimi servi di V.A.S. supplicano a V.A.S. che si degni fare loro gratia che possino venire questo novembre prossimo a venire a recitare le loro commedie in Fiorenza nella solita stanza et con le stesse camere et palchetti e pagarne la solita pigione, da cominciare il pagamento il primo di Novembre o prima se prima si troveranno a Fiorenza et da fornire il primo giorno di Quaresima, che di tutto ne terranno obbligo a V.A.S. et pregheranno Dio Nostro S.re per la felicità et contento di V.A.S.
La Vittoria anzi Verginia

811 Riportiamo qui la trascrizione di Monaldini, *ibidem*. La data di inizio delle recite si ricava da una nota scritta a margine del documento: «A di 14 Nov[embre] incominciorno».

812 Come abbiamo visto in occasione di precedenti recite bolognesi della Piissimi, tenuta a versare un'elemosina alle suore Clarisse del *Corpus Domini* (v. *supra*).

813 S. MONALDINI, *Il teatro dei comici dell'arte a Bologna*, cit., p. 73.

814 *Ibidem*. Lo studioso precisa, in una nota, che «L'obbligo di iniziare gli spettacoli dopo il termine delle lezioni si ritrova solo in una licenza rilasciata agli Uniti nel 1594».

815 Procura a Baccio Anichini, 27 novembre 1593, ASFi, *Magistrato Supremo*, f. 67. Atti 1593-94, n. 19. Il documento è citato in A. EVANGELISTA, *Nuove fonti per una storia documentaria*, cit., p. 241.

Ardelia per seconda donna
Leandro primo innamorato
Fortunio il secondo
Petroliino
Arlecchino
Francatruppe già dei Gelosi
Un Mag[nifi]co molto meglio del primo e recita anco una parte d'un tedesco, parte molto
ridicolosa. Gratian grosso
Il Capitano Cardone
La Franceschina
Piombino⁸¹⁶.

Oltre ad alcuni attori già incontrati nella formazione degli Uniti che l'anno precedente aveva recitato a Genova, spicca la presenza di Arlecchino (*alias* Tristano Martinelli) e di almeno un'altra donna in compagnia oltre a Vittoria, la non meglio identificata Ardelia. Quanto a Franceschina, è difficile stabilire se ne sia interprete un comico *en travesti* oppure un'attrice (Silvia Roncagli, prima interprete femminile del ruolo, risulta però a questa altezza cronologica già deceduta). Ad ogni modo, la presenza della Piissimi all'interno della compagine non è così certa come a prima vista potrebbe sembrare. Infatti il nome d'Arte di «Verginia» non è attestato in nessun altro documento. L'assenza della celebre primadonna sembra confermata da una lettera inviata pochi giorni dopo da Francesco Biffoli, provveditore di Dogana, al granduca:

La Compagnia de' Commedianti di Petroliino, nominati li Uniti, hanno supplicato a Vostra Altezza Serenissima per avere le stanze delle commedie e si contentono cominciare il dì primo di novembre o prima e durare sino al primo di Quaresima. Ne sento buona relazione dalli strumenti hanno a recitare, significatamente che la Vettoria non verrà a servire, ma un'altra in suo scambio soffrirete e perché Vostra Altezza Serenissima mi ha comandato che io intenda da Isabella Andreini se vuol essere di questa compagnia, sono stato da essa in persona e mi ha detto che non lo può fare, trovandosi promesso alla sua Compagnia. Et a chi Vostra Altezza Serenissima farà grazia delle stanze, sieno obligati dare mallevadore da cominciare al primo di novembre per seguire fino al primo di Quaresima e pagare a' tempi debiti, acciò la Dogana sia sicura di riscuotere⁸¹⁷.

La notizia che «la Vettoria non verrà a servire» è presentata dal Biffoli come particolarmente negativa, visto anche il rifiuto, da parte di Isabella Andreini, di unirsi alla compagnia. Nessuna grande *star* femminile, dunque; la Piissimi sarà sostituita da un'attrice probabilmente meno quotata. Forse la dicitura «Vittoria anzi Verginia», che compare in testa all'elenco riportato nella supplica, non adombra un nome d'Arte, ma sembra piuttosto l'indizio di tale avvicendamento: Virginia⁸¹⁸ sarebbe quindi la comica destinata ad assumersi il difficile

816 Supplica dei comici [Uniti] al granduca di Toscana, Firenze, 26 marzo 1594, ASF, *Dogana Antica*, f. 223, n. 318. In una nota in calce al documento si legge: «Il Proved[itor]e di Doana informi et intendere anchora et referire se l'Isabella Andreini vuole unirsi et essere obligata a questa Compagnia». L'annotazione è datata 26 marzo e da ciò si desume la data del documento (conservato presso l'Archivio Herla). Riportiamo qui la trascrizione in A. EVANGELISTA, *Le Compagnie dei Comici dell'Arte*, cit., pp. 67-68.

817 Lettera di Francesco Biffoli al granduca di Toscana, Firenze, 30 marzo 1594, ASF, *Dogana Antica*, f. 223, n. 318. Il documento è conservato presso l'Archivio Herla. Adottiamo qui la trascrizione in A.M.At.I, consultabile al seguente link http://amati.fupress.net/media//scritti/BIFFOLI_let_30031594.pdf.

818 Potrebbe trattarsi di Angela Malloni, in arte Virginia (sulla cui biografia torneremo più approfonditamente nel terzo capitolo. V. *infra*). Tale congettura non è condivisa da Francesca Fantappiè: «L'ipotesi secondo la

compito di recitare al posto della famosa primadonna. Gli Uniti ottengono comunque licenza di esibirsi presso il teatro fiorentino dal 1° novembre 1594 fino al primo giorno della successiva Quaresima⁸¹⁹.

Nell'ottobre di quello stesso anno troviamo la *troupe* a Milano, dove recita presso il Palazzo Ducale in occasione di un evento dinastico: l'arrivo della contessa di Haro, futura sposa del figlio del Governatore⁸²⁰. Per la ricostruzione di questo importante spettacolo, costituito da una commedia e da alcuni intermedii incentrati sul mito di Fetonte, si rimanda alla bibliografia esistente e ad alcune considerazioni che svolgeremo più avanti⁸²¹. Ci limiteremo qui ad alcune riflessioni sul *cast*, per tentare di stabilire se vi fu o meno il coinvolgimento di Vittoria Piissimi. Nell'elenco dei personaggi e degli interpreti redatto da Francesco Pilastrì⁸²², corago della messa in scena, figurano molti attori presenti anche nella supplica del marzo 1594 testè menzionata: Leandro (lo stesso Pilastrì), Franceschina, Verginia, Piombo, Fortunio⁸²³. Inoltre, dalla lista delle robbe e dei costumi, ugualmente predisposta dal capocomico, si evince la presenza di Arlecchino⁸²⁴. Dunque la formazione che a partire da novembre si esibirà presso

quale, nel marzo del 1594, [la Malloni] avrebbe fatto parte della compagnia degli Uniti appare attualmente da scartare. L'attrice, infatti, vi sarebbe stata inserita come «Vittoria anzi Virginia», una coppia di nomi nella quale uno solo coincide con il nome d'arte di Angela Malloni, mentre non c'è alcuna corrispondenza con il suo nome proprio», F. FANTAPPIÈ, *Malloni, Angela*, in AMAtI (Archivio Multimediale Attori Italiani), progetto diretto da Siro Ferrone. La voce biografica è consultabile al seguente link: <http://amati.fupress.net/S100?idattore=2338&idmenu=8>. L'ipotesi è però condivisa da Annamaria Evangelista: cfr. A. EVANGELISTA, *Nuove fonti per una storia documentaria*, cit., p. 132.

819 Contratto dei Comici Uniti, Firenze, 2 aprile 1594, ASF, *Dogana Antica*, f. 223, n. 318. Il documento è conservato in copia presso l'archivio Herla e trascritto in A. EVANGELISTA, *Le Compagnie dei Comici dell'Arte*, cit., p. 68.

820 Juan Fernandez de Velasco.

821 V. *infra*. Per una dettagliata descrizione dello spettacolo, v. A. PONTREMOLI, *Intermedio spettacolare e danza teatrale*, cit., pp. 200-210 e *Fra drammaturgia e spettacolo: gli intermedii de Il Precipizio di Fetonte a Milano nel 1594*, in «TDR – Turin D@ms Review», novembre 2007 <http://www.turindamsreview.unito.it/link/Pontremoli-Saggio.pdf>. La cronaca dello spettacolo, redatta dall'ambasciatore mantovano Lodovico Falletti, è invece trascritta in A. D'ANCONA, *Origini del teatro italiano*, cit., II vol., pp. 514-517. Si veda inoltre G. PAGANI, *Del teatro in Milano avanti il 1598*, Milano, Sonzogno, 1884, pp. 15-17.

822 Questo attore, specializzato nel ruolo di Innamorato con il nome d'Arte di Leandro, è uno dei firmatari, insieme alla Piissimi e ad altri compagni, della supplica dei comici Uniti inoltrata al senato di Genova nell'ottobre del 1593. Come abbiamo appena visto, egli compare anche, con il solo nome di Leandro, nella supplica degli Uniti al granduca di Toscana (marzo 1594).

823 Gli altri interpreti coinvolti negli intermedii sono Ottavio, Lucilla, Angelica, Emilia, Silvio, mentre nella commedia recitano Lucilla, Franceschina, Verginia, Farinella e quattro musicisti (molto probabilmente si saranno esibiti nella commedia anche gli altri attori presenti nel *cast* degli intermedii, ma i loro nomi non vengono espressamente menzionati).

824 «[...] quattro fazzoletti. Scala per Arlecchino. Pignate da romper. Ferlini numero 200», A. PONTREMOLI, *Intermedio spettacolare*, cit., p. 253.

il teatro della Dogana a Firenze⁸²⁵ è grossomodo la stessa – fatte salve alcune defezioni e *new entries* – convocata a Milano per celebrare l'entrata della futura nuora del Governatore.

Negli elenchi redatti da Francesco Pilastrì non troviamo alcun riferimento a Vittoria Piissimi, tuttavia, nella relazione dell'ambasciatore mantovano si legge: «in mezzo al palco stava a traverso una tela dipinta che assomigliava alla marina, sopra della quale apparse la Vittoria comediante accomodata a modo di sirena. Costei fece il prologo»⁸²⁶. Questa non è certo l'unica discrepanza tra gli appunti di Leandro e la cronaca del Falletti: le due fonti differiscono infatti in diversi punti⁸²⁷. Del resto anche un altro celebre attore, non menzionato nei documenti ascrivibili al corago, viene invece citato nella 'recensione': si tratta di Giovanni Pellesini⁸²⁸. Alessandro Pontremoli ipotizza che «la Vittoria comediante» sia effettivamente la Piissimi: «Il fatto che il comico Leandro non la nomini nei suoi appunti, né a proposito del prologo [...] né nell'elenco degli interpreti e dei personaggi [...] fa pensare che l'inserimento della 'diva' all'interno dello spettacolo sia stato deciso all'ultimo momento»⁸²⁹. Tale ricostruzione sembra plausibile⁸³⁰: la primadonna veneziana sarebbe dunque interprete del Prologo, «ambientato sulla marina di Napoli, dove nuota la sirena Partenope che introduce l'azione. Partenope, che la leggenda vuole sepolta in Napoli, è il simbolo della città, nella quale è ambientata la vicenda del dramma principale»⁸³¹. Sebbene tale scena, per la sua ambientazione cittadina, sia legata al tema della commedia, essa precede però il primo intermedio⁸³². Ad ogni modo la presenza di Vittoria sembra circoscritta a questo momento

825 Ma una licenza di recitare presso la sala del Podestà a Bologna, concessa ai comici Uniti il 29 ottobre 1594 dal legato pontificio, lascia presumere che la *tournee* fiorentina sia iniziata più tardi (cfr. Licenza ai comici Uniti, Bologna, 29 ottobre 1594, Bologna, Archivio di Stato - *Legato, Expeditiones*, n. 115, c. 24v. Il documento è conservato in copia presso l'Archivio Herla e citato in S. MONALDINI, *Il teatro dei comici dell'arte a Bologna*, cit., p. 77. Troviamo traccia degli Uniti a Firenze nel dicembre di quello stesso anno (cfr. lettera di Girolamo Salimbeni detto Piombo al Cavaliere Pignati, Firenze, 8 dicembre 1594, ASF, *Mediceo del Principato*, f. 853, c. 636. Il documento è conservato in copia presso l'Archivio Herla).

826 A. D'ANCONA, *Origini del teatro italiano*, cit., II vol., p. 514.

827 Fra la testimonianza dell'ambasciatore, scritta *a posteriori*, e gli scritti del Pilastrì, «indicazioni di una messa in scena in fieri» (A. PONTREMOLI, *Intermedio spettacolare*, cit. p. 203), ci sono anche altre divergenze, ad esempio sul numero degli intermedi (tre per il corago, quattro per il Falletti). È probabile, quindi, che alcune idee previste da Leandro siano state poi modificate: ecco perché gli appunti differiscono in parte da ciò che poi gli spettatori effettivamente videro.

828 Ivi, p. 515.

829 A. PONTREMOLI, *Fra drammaturgia e spettacolo*, cit., p. 10. Sul coinvolgimento di Vittoria Piissimi nello spettacolo si veda anche E. FERRARI BARASSI, *Feste, spettacoli in musica e danza nella Milano cinquecentesca*, in *La Lombardia spagnola*, Milano, Electa, 1984, p. 214.

830 Si potrebbe però avanzare un'altra supposizione: dato che nell'elenco del *cast* è citata anche una certa Verginia, probabilmente la stessa che compare nella supplica degli Uniti al granduca, identificabile con Angela Malloni, potrebbe essere questa attrice, e non la Piissimi, l'interprete della sirena. Tale congettura presuppone però a sua volta l'ipotesi che Vittoria fosse il nome d'Arte di questa comica, circostanza non verificabile per la Malloni. Inoltre, come illustrato poco più sopra, la formula «Vittoria anzi Verginia» potrebbe essere indicativa della sostituzione della prima ad opera della seconda (la dicitura non farebbe quindi alcun riferimento ai nomi d'Arte delle attrici).

831 A. PONTREMOLI, *Fra drammaturgia e spettacolo*, cit., pp. 9-10.

832 Anziché, come sarebbe logico aspettarsi, il primo atto della commedia (cfr. ivi, p. 10).

introduttivo, anche se non si può escludere un suo coinvolgimento all'interno della commedia. Potrebbe quindi trattarsi di una 'partecipazione straordinaria' della diva, giunta all'ultimo momento a conferire maggior lustro, grazie al suo prestigio, a una messa in scena curata fin nei minimi dettagli e caratterizzata da un imponente apparato scenotecnico⁸³³.

Del resto la Piüssimi - come dimostrano anche i documenti fiorentini relativi alla primavera di quello stesso anno - rappresenta, all'interno degli Uniti, una presenza piuttosto sporadica e discontinua. Inoltre, come vedremo meglio più avanti analizzando più approfonditamente le fonti relative allo spettacolo milanese, la vera *star* degli intermedi sembra Angelica Alberghini, impegnata nel duplice ruolo di Aurora e Primavera. È lei l'unica interprete in grado di suscitare l'ammirazione del cronista mantovano, colpito dalla bellezza e dalle doti canore della donna⁸³⁴. Vero è che nella relazione del Falletti «da Vittoria comediante», Pedrolino e Arlecchino sono gli unici comici espressamente menzionati⁸³⁵: i tre sono probabilmente gli attori più conosciuti dell'intera compagine. La Piüssimi, a questa altezza cronologica, è ormai una primadonna affermata, al culmine della celebrità, ma allo stesso tempo sembra che la sua 'stella' abbia iniziato un lento processo di declino. Più giovani ed agguerrite colleghe, probabilmente cresciute all'ombra del suo magistero, o, almeno, nel costante confronto con l'illustre esempio della diva veneziana, sembrano adesso riscuotere maggiori consensi⁸³⁶.

Negli anni successivi si registra la totale assenza dalle scene della grande Vittoria: ciò può essere dovuto certamente a carenze documentarie⁸³⁷, ma forse anche a un progressivo allontanamento della non più giovane attrice dall'attività teatrale. L'ultima notizia a proposito

833 Si tratta di uno dei rari esempi documentati, a questa altezza cronologica, di fusione tra teatro di corte e teatro dei comici dell'Arte.

834 Scrive Lodovico Falletti: «uscendo una bellissima donna vestita pomposamente sopra un carro tirato da due leoni, che cantava bellissimi versi, la quale era l'Aurora», A. D'ANCONA, *Origini del teatro italiano*, cit., vol. II, p. 515. Come apprendiamo dagli appunti del Pilastrì, Aurora era interpretata da Angelica: si tratta, con ogni probabilità, di Angelica Alberghini, cognata di Tristano Martinelli (anch'egli, come sappiamo, coinvolto nella rappresentazione milanese).

835 Gli altri, invece, sono lodati genericamente in gruppo oppure, come nel caso di Aurora sopra citato, viene nominato il personaggio (e noi possiamo risalire all'interprete solo grazie all'incrocio di fonti di cui si è detto).

836 Si veda l'esempio di Angelica Alberghini, che verosimilmente recitò insieme alla Piüssimi nella *tournée* parigina del 1584-85, all'interno di commedie che prevedevano un costante confronto tra figure femminili ora contrapposte, ora paritetiche. Dopo circa dieci anni la più giovane compagna d'Arte sembra conquistare, molto più della celebre Vittoria, l'attenzione di uno spettatore attento come il Falletti. Vi è stata dunque un'evoluzione nel magistero tecnico della primadonna dei Martinelli, forse parallelo al declino dell'attrice veneziana. Ricordiamo inoltre la già citata Aurelia, che nel 1593 vede nella Piüssimi un illustre esempio da seguire e un punto di riferimento 'pedagogico': tale circostanza colloca la capocomiche su un piano diverso da quello dei trionfi scenici, più relegato (anche se non esclusivamente) alla trasmissione dei saperi. Infine, Isabella Andreini, più giovane di Vittoria e verosimilmente impegnata nel ruolo di Servetta nella *troupe* dei Gelosi negli anni '70 del XVI secolo, mentre la collega mieteva successi come Prima Innamorata nella stessa compagnia, è ormai assurta, negli anni '90, a una fama eccezionale in grado di mettere in ombra qualsiasi rivale. Lo scarto tra le due comiche si era già registrato nella famosa esibizione fiorentina del 1589, da cui, stando almeno alla cronaca del Pavoni, l'Andreini era uscita vincitrice assoluta.

837 Non mancano infatti numerose 'falle' cronologiche nelle fonti finora reperite dagli studiosi, che qui abbiamo cercato di raccogliere organicamente.

della primadonna risale al 1597 e la vede ritirarsi in convento. In una lettera di Nicolò Belloni, datata 12 febbraio, si legge infatti: «Hoggi la signora duchessa di Frias ha condotto la Vittoria commediante à farsi monaca nel monastero delle Convertite del Crucifisso»⁸³⁸. La Piüssimi sceglie dunque di trascorrere gli anni della vecchiaia presso un'istituzione religiosa, una delle poche opzioni accessibili alle donne di umile estrazione sociale e prive di sostegno economico da parte di eventuali parenti. Dai documenti in nostro possesso non risulta infatti che l'attrice abbia mai contratto matrimonio con qualche compagno d'arte⁸³⁹ né che abbia avuto figli. Annamaria Evangelista ha reperito l'atto di ingresso nel convento⁸⁴⁰, datato 31 gennaio 1597: dal documento si evince che l'attrice, ormai cinquantenne, in quel periodo risiedeva ancora a Milano, nel quartiere di Santa Eufemia. Inoltre l'incartamento fornisce importanti informazioni sulla conclusione della lunga e delicata controversia legale fra la primadonna e Giovanni Montalvo: «Al momento del suo ingresso nella comunità monastica la Piüssimi, com'era prassi consuetudinaria, ha necessità di portare una dote e porterà proprio le somme dei crediti che vantava con Giovanni Ramirez Montalvo e quelle con Silvio Piccolomini»⁸⁴¹. Infine, l'atto contiene copia della supplica inoltrata da Vittoria il 19 gennaio:

Vittoria Piüssimi umile e indegna serva delle Signorie Vostre pentita della vita passata, la supplica concederli gratia per la qual possi asser acetata nell'onorato collegio delle Reverende Monache remesse del Crucifisso, acciò la possa servire il Signore con maggior devotione di quella che può far nel secolo, nel qual molte cose astragano la mente dalla divina contemplatione. Ma per esser lei aggravata dall'età di cinquant'anni, non sapendo come le sue forze potessero portar il giogo dell'osservanza della religione, però supplica le Signorie Vostre per le vissere de nostro Signore Gesù Cristo di esser acetata in questo onorando loco in vita sua, dal qual la promette non uscir mai più et mentre viverà darà per la sua spesa cento ducatonì all'anno alle dette maestre, né ricerca altra [...] da loro, che quella che loro dano auna delle sue [minime] sorelle et una camera in prestito finché lei se ne faccia fabricar una a suo comodo e gusto della reverenda madre, spendendo intorno a

838 Lettera di Nicolò Belloni al duca di Mantova, Milano, 12 febbraio 1597, ASM, *Archivio Gonzaga*, b. 1719, cc. 45-45bis. Il documento è conservato in copia presso l'Archivio Herla. Per alcuni cenni sulla storia del convento, chiamato anche "Santa Maria Egiziaca", si veda L. SEBASTIANI, *Gruppi di donne tra convivenza e assistenza*, in *La città e i poveri. Milano e le terre lombarde dal Rinascimento all'età spagnola*, a cura di D. ZARDIN, Milano, 1995, pp. 101-115.

839 Siro Ferrone ipotizza che l'attrice possa aver sposato, intorno al 1580, il compagno d'Arte Giovanni Pellesini. Cfr. S. FERRONE, *La Commedia dell'Arte*, cit., p. 304. L'ipotesi è avanzata anche in F. K. BARASCH, *Italian Actress in Shakespeare's World: Vittoria and Isabella*, in «Shakespeare Bulletin», a. XIX, n. 3, 2001, p. 7. Non sembra, però, che ci siano riscontri documentari in merito. Un'altra ipotesi è che la Piüssimi possa aver sposato invece Girolamo Salimbeni, in arte Piombino: nella già ricordata licenza di recitare concessa ai Gelosi a Milano il 15 ottobre 1590 è citata infatti una certa Vittoria, indicata come moglie del comico fiorentino (v. *supra*). Nello stesso documento però è menzionata anche Vittoria Piüssimi: potrebbe quindi trattarsi di un errore (il nome dell'attrice in tal caso sarebbe stato riportato due volte), oppure potrebbero esserci due comiche con lo stesso nominativo (la celeberrima diva veneziana e la più oscura moglie del Salimbeni). Un altro argomento a favore dell'ipotesi di un matrimonio tra la Piüssimi e Piombino è la procura concessa dalla primadonna al compagno d'Arte nel febbraio 1591 affinché la rappresentasse nella *querelle* legale con Giovanni Ramirez de Montalvo (v. *supra*). Tuttavia si tratta di congetture che non trovano riscontri certi nelle fonti in nostro possesso.

840 Atti dell'ingresso in convento, Milano, 31 gennaio 1597, cit. Il documento è trascritto in A. EVANGELISTA, *Nuove fonti per una storia documentaria*, cit., pp. 242-246.

841 Ivi, p. 215.

duecento overo trecento scudi, secondo il bisogno di tal negotio e se dalla bontà delle Signorie Vostre otterrà tal gratia pregherà Nostro Signore per la sua esaltatione⁸⁴².

Si chiude così la carriera di una delle più famose primedonne degli ultimi decenni del Cinquecento. Attiva soprattutto nelle città centrosettentrionali della penisola italiana – ma probabilmente anche in Francia –, assunse importanti funzioni gestionali in più di una compagnia: proprio ripercorrendo le tappe salienti della sua attività abbiamo delineato (partendo dagli studi di Ferrone) una figura di capocomico in bilico tra la dipendenza dal mecenatismo nobiliare e la necessità di assecondare le regole del 'libero mercato'. Spesso lodata per le sue interpretazioni nelle cronache degli spettacoli di cui fu protagonista, portò in scena un repertorio particolarmente vasto ed ebbe numerosi contatti con letterati ed intellettuali. Dotata di capacità di scrittura e probabilmente di una buona preparazione letteraria, ebbe forse la possibilità di affinare queste abilità proprio grazie ai legami con alcuni esponenti culturali. Sebbene non siano pervenuti suoi scritti – fatta eccezione per alcune lettere inviate in qualità di capocomico –, non è da escludere una sua attività letteraria o comunque un suo apporto creativo alla composizione del repertorio. Nelle prossime pagine cercheremo di esaminare più nel dettaglio questi aspetti.

II.1

2

Repertorio e stile

Tenteremo ora di ricostruire, per quanto possibile, il repertorio e lo stile di recitazione di Vittoria Piissimi, attraverso cronache, fonti letterarie e l'esame dei testi che verosimilmente l'attrice interpretò. Uno dei più celebri commenti sull'arte attorica della diva fu pubblicato nel 1585 da Tomaso Garzoni:

Ma sopra tutto parmi degna d'eccelsi onori quella divina Vittoria che fa metamorfosi di se stessa in scena, quella bella maga d'amore che alletta i cori di mille amanti con le sue parole, quella dolce sirena ch'ammaglia con soavi incanti l'alme de suoi divoti spettatori; e senza dubbio merita d'esser posta come un compendio dell'arte, avendo i gesti proporzionati, i moti 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 in tutta la persona un perfetto decoro, qual spetta e s'appertiene a una perfetta comedianta⁸⁴³.

Gli aspetti che più colpiscono nella descrizione sono le doti mimetiche della comica («che fa metamorfosi di se stessa in scena»), la sua capacità di affascinare il pubblico, l'armonioso equilibrio che pervade movimenti, gesti, parole e ogni altro artificio scenico.

842 In Atti dell'ingresso in convento, Milano, 31 gennaio 1597, cit., trascrizione ivi, p. 243.

843 T. GARZONI, *La piazza universale*, cit., vol. II, pp. 1182-1183.

L'immagine che il Garzoni offre della recitazione della Piissimi è quella di un'espressività efficace, ma mai scomposta, sempre improntata al misurato dosaggio dei diversi elementi e, più in generale, a quel «perfetto decoro» che distingue una «perfetta comediante» dai «profani comici»⁸⁴⁴. Vale la pena riportare il passo dedicato a questi ultimi dall'autore:

Ma però quei profani comici che pervertono l'arte antica, introducendo nelle comedie disonestà solamente e cose scandalose, non possono passare senza aperto vitupero, infamando se stessi e l'arte insieme, con le spurzie che a ogni parola scappano lor di bocca; e quanto maggior ornamento acquista l'arte comica da' precedenti⁸⁴⁵, tanta maggior infamia trae da costoro, c'hanno con l'Aretino, o col Franco cambiato la lingua, per ragionare solo da sporchi e vituperosi come sono. Negli atti sono, più che asini, incivili; ne' gesti ruffianissimi a spada tratta; nelle parole sfacciati come le meretrici pubbliche; nelle invenzioni furfantissimi a tutta botta; e in ogni cosa putiscono da manigoldi quanto dir si possa⁸⁴⁶.

L'esibito turpiloquio, gli atti «incivili», i gesti «ruffianissimi», i lazzi «furfantissimi» si contrappongono nettamente alle «parole affabili e dolci», ai «gesti proporzionati», ai «moti armonici e concordi», agli «atti maestrevoli e grati», ecc... di Vittoria; il loro essere «nelle parole sfacciati come le meretrici pubbliche» è l'esatto opposto del dignitoso contegno osservato in scena dalla primadonna. Garzoni presenta la stessa dicotomia tra comici onesti e onorevoli e istrioni «sporchi e vituperosi» che emergerà dagli scritti di Padre Ottonelli; inoltre si inserisce nel solco della linea tracciata da Adriano Valerini, preoccupandosi di restituire un'immagine elevata delle attrici, ora esaltandone l'arte oratoria, ora lodandone la sapienza tecnica e la compostezza⁸⁴⁷. Ma, al di là degli intenti apologetici, la descrizione contiene qualche elemento utile per ricostruire lo stile di recitazione della Piissimi, come vedremo più oltre attraverso il confronto con altre fonti.

Prima del Garzoni, altri letterati – o sedicenti tali – avevano scritto parole di lode per la grande Vittoria. Nel 1579, come sappiamo, l'autore-attore Bernardino Lombardi le dedica la pastorale *Fillide*, attribuita a un anonimo «Acceso Academico Rinovato» (ma in realtà opera di Camillo Della Valle)⁸⁴⁸:

so che di un così bel dono della scenica poesia Vostra Signoria più d'ogn'altro è meritevole, come quella che n'è intendentissima, et che con la viva voce dottissimamente ha supperato in questa professione (come nella bellezza, et nella gratia tant'altre donne) i maggiori poeti, et i più famosi histrioni che scrivessero, et che recitassero giamai, perché se ben si va considerando all'eccellenza di Vostra Signoria, chi unqua in tragica scena, con così naturale artificio commosse e l'orrore e la pietà, come ella negli animi nostri, et non senza diletto, suol commovere? Servando sempre con decoro nell'attioni, et nelle parole di bontà, la convenienza, la somiglianza, et l'equalità de i costumi di qualunque ella regalmente suol rappresentare, et non solo con semplice persona d'eccellente histrione, ma con lingua di

844 Ivi, p. 1183.

845 «L'onorate compagnie de' Gelosi e de' Confidenti», poco sopra menzionate. *Ibidem*.

846 *Ibidem*.

847 Garzoni scrive parole di lode anche per Vincenza Armani (v. supra), Isabella Andreini e la misteriosa Lidia da Bagnacavallo. Cfr. ivi, p. 1182.

848 Sulla vicenda editoriale della *Fillide* si veda S. FERRONE, *Nota biobibliografica*, in *Commedie dell'Arte*, cit., vol. I, p. 73 e L. RICCÒ, *Su le carte e fra le scene*, cit., p. 273 e pp. 278-281.

dotto, et regolato poeta, et di facondo, et artificioso oratore; et ella in questa tragica professione, come che difficile, et di non poca dottrina, con tanta sua gloria si lascia adietro gli antichi, et i moderni⁸⁴⁹.

Il Lombardi definisce la Piissimi «intendentissima» della «scenica poesia», quindi riprende il *topos* valeriano⁸⁵⁰ dell'attrice che supera in eloquenza, con la sola «viva voce», i più celebri letterati. Poi illustra come tali doti retoriche vengano abilmente messe dalla primadonna al servizio dello stile tragico: il suo eloquio è così efficace da indurre nello spettatore non solo i sentimenti di pietà e terrore (come da precetto aristotelico), ma anche un certo piacere. Nel descrivere le interpretazioni di personaggi regali offerte da Vittoria nelle tragedie, il comico-letterato introduce alcune caratteristiche che verranno poi riprese dal Garzoni: il «naturale artificio», il «decoro» nelle parole e nei gesti, «la convenienza, la somiglianza, et l'equalità» nell'imitare quelle nobili figure. Tutto concorre a delineare un quadro di armonia ed equilibrio, dove lo sforzo di una raffinata tecnica attoriale è sapientemente celato sotto una credibile naturalezza. L'autore si sofferma infine ancora sulle abilità oratorie della diva, che si uniscono alle doti sceniche e alle competenze poetiche per offrire una *performance* eccellente nello stile considerato più 'alto' e che regge il confronto con gli attori (e forse anche autori) tragici antichi e moderni.

Si descrive poi l'arte della Piissimi nel genere comico e pastorale:

Chi non conosce quanto più d'ogn'altro ancora vaglia Vostra Signoria nelle piacevoli comiche, et pastorali rappresentazioni? Nelle quali, hora piacevole la gravità, hora grave la piacevolezza, et nell'une, et nell'altre maestrevolmente usando, desta ella in noi con diletto stupore affetti così piacevoli, et humani ch'ogni uno desidera d'esserle sempre spettatore, non senza lusinghevole invito dell'amorosa, et nobile presenza sua, dalla quale questa virtuosa, et dilettevole professione in lei sola la perfettione maravigliosamente riceve⁸⁵¹.

Il Lombardi evidenzia il magistero tecnico dell'attrice, artefice di uno stile che unisce sapientemente serietà e leggerezza, in grado di suscitare nel pubblico, conquistato e meravigliato, «affetti così piacevoli, et humani». Viene così introdotto il *topos* della comica capace di indurre reali sentimenti attraverso azioni fittizie (già individuato in molte fonti letterarie relative a Vincenza Armani), insieme a quello della difesa dell'arte attorica attraverso l'esaltazione di una delle sue più illustri esponenti. Anche nello stile “piacevole” Vittoria è caratterizzata da un'«amorosa, et nobile presenza»: la bellezza, unita ad un'elegante compostezza, contraddistingue la rappresentante ideale di una «virtuosa, et dilettevole professione».

849 B. LOMBARDI, *Alla molto virtuosa Signora, la Signora Vittoria Piissimi*, in *Su le carte e tra le scene*, cit., p. 282.

850 «l'Accademia degli Intronati di Siena, in cui fiorisse il culto delle Scene, disse più volte che questa Donna riusciva meglio assai parlando improvviso che i più consumati Autori scrivendo pensatamente», A. VALERINI, *Oratione d'Adriano Valerini Veronese* [...] in F. MAROTTI, G. ROMEI, *La professione del teatro*, cit., p. 35.

851 B. LOMBARDI, *Alla molto virtuosa Signora*, cit., p. 282.

La dedica si conclude con una lode alle competenze teatrali della diva, al cui equilibrato giudizio l'autore affida la difesa dell'opera di fronte ad eventuali critiche:

mentre che come intelligentissima dell'arte vi andrà riconoscendo per dentro [alla pastorale] molte bellezze, ché molti peravventura per la poca intelligenza loro non le conoscendo, poco lauderanno così gentil opra [...]; ma laudi pure Vostra Signoria la pastorale, come ragionevolmente la deve laudare, che questo (et essa non ricerca altra difesa) basterà ad acquetare ciascuno che di morderla curiosamente s'apparecchiasse, et dia laude a me ancora, c'ho havuto non poco giuditio in dedicarla a persona che la saprò così gloriosamente diffendere⁸⁵².

Lo stesso tema viene ripreso nel 1581 da Evangelista Ortense, nella dedica da lui indirizzata alla Piissimi in occasione della stampa de *L'interesse*, commedia di Nicolò Secchi. Nella prima parte della lettera, come abbiamo visto⁸⁵³, l'autore espone il percorso di studi compiuto in gioventù dall'attrice «sotto la disciplina del suo prudentissimo genitore»⁸⁵⁴ e lamenta l'eccessivo divario tra le modeste fortune e gli alti meriti di Vittoria, degna, «se non di dominar paesi, et signoreggiar popoli, di acquistarsi almen nome di splendida, et magnifica: et imperare ad intelletti tanto dotti, et personaggi tanto illustri, movendo gli uni, et gli altri ad essaltarla, et riverirla»⁸⁵⁵. Dopo tali premesse:

che meraviglia fia, se anch'io con l'occasione di dar fuori questa commedia (che nuda essendomi capitata alle mani, ho vestita del Prologo, et ornata del nome), degna fra tutte l'altre di molta lode, sì per il soggetto, come anco per lo stile, come quella ch'è ricca di bella inventione, et di molti spiriti convenevoli a così fatto poema, mi son posto in questo modo ad honorarla? L'ho dunque al mondo sotto il suo veramente vittorioso nome publicata; non già perch'io sperassi poter essarlo più di quel ch'ella stessa con molte sue prose, et poesie, le quali forse insieme con quelle di tanti altri ingegni felici, potrebbono un giorno andar in luce, si habbia fatto, non essendo a tanto splendore conforme l'oggetto, ma percioché, dovendo ella comparire nel cospetto d'ogn'uno, prendesse virtù, sotto così illustre patrocinio uscendo, di restar'illesa dalle calunnie di coloro, che d'opprimerla cercassero⁸⁵⁶.

Qui si fa cenno anche ad un'ipotetica produzione letteraria della Piissimi, le cui «prose, et poesie», auspica l'Ortense, verranno forse in futuro pubblicate in una sorta di raccolta insieme alle opere di altri «ingegni felici». Non è pervenuta alcuna traccia di tale attività poetica; tuttavia sappiamo con certezza che la comica era in grado di leggere e scrivere e che aveva ricevuto una discreta istruzione grazie al padre adottivo, il quale le aveva anche lasciato in eredità la propria biblioteca di libri in volgare. La dichiarazione di Evangelista Ortense potrebbe quindi essere veritiera; ad ogni modo nella sua dedica la primadonna viene lodata principalmente come intellettuale e come eccellente oratrice, mentre la professione comica non viene mai espressamente menzionata. Nell'esaltare le doti retoriche della diva, però,

852 *Ibidem*.

853 V. *supra*.

854 E. ORTENSE, *All'illustre, et virtuosissima signora (...)* in *Su le carte e fra le scene*, cit., p. 284.

855 *Ibidem*.

856 *Ibidem*. Segnaliamo una lieve divergenza fra la trascrizione di Laura Riccò e la nostra lettura. La frase «come quella ch'è ricca di bella inventione» è trascritta in *Su le carte e fra le scene* nel seguente modo: «come quella ch'è bella di ricca inventione». Fatta eccezione per questa minima differenza, abbiamo adottato la versione del testo curata dalla studiosa.

l'autore valorizza implicitamente anche quelle recitative: «[Vittoria] s'ha di così rare virtù talmente illustrato l'animo, che oltre, che più tosto per meraviglia possono ammirarsi, che con stile, quantunque ornatissimo, né anche adombrare, s'ode ancor ne' suoi dilettevoli ragionamenti con tanto spirito, con tanta vivacità, con sì dolce eloquenza, et con sì bella maniera, spiegare con voce gratissima, et con facilità incredibile, i più alti, et divini concetti, che da intelletto humano possano essere imaginati, o descritti»⁸⁵⁷.

Gli unici componimenti poetici dedicati alla Piùssimi di cui si abbia notizia sono i versi del conte Giovan Battista Mamiano, citati da Francesco Bartoli⁸⁵⁸ e poi da Luigi Rasi, che scrive a proposito dell'attrice: «Né soltanto si mostrò valorosa nelle parti serie, ma anche in quelle di *serva*, ch'ella sostenne sotto il nome di *Fioretta* e nella danza, esercitate con rara maestria, a testimonianza del conte Gio. Battista Mamiano, che le dedicò, ancor giovane, i due seguenti madrigali, pubblicati poi tra le sue rime a Venezia il 1620»⁸⁵⁹.

I componimenti del Mamiano, a quanto ci risulta, sono l'unica fonte che attribuisca a Vittoria il nome d'arte di Fioretta e che ne attesti l'impegno scenico anche nel ruolo di Servetta. La notizia è stata poi ripresa da studi e repertori più recenti. Tuttavia è lecito avanzare qualche dubbio sulla totale attendibilità di tale fonte. L'intestazione del primo madrigale recita: «Per la Signora Vittoria Comica», e quella del secondo: «Per l'istessa, nelle Scene detta Fioretta»; non v'è alcun cenno al cognome della primadonna né alle sue origini veneziane, né tantomeno a qualche sua celebre compagnia d'appartenenza. Le *Rime* del Mamiano, poi, come scrive lo stesso Rasi, furono pubblicate nel 1620⁸⁶⁰. Vero è che la data di stampa della raccolta può essere assunta solo come termine *ante quem*: i componimenti al suo interno potrebbero essere stati composti molto prima (durante la giovinezza dell'autore, come ipotizza lo studioso). Le notizie sul letterato sono poi alquanto scarse⁸⁶¹: di lui si sa che fu abate di Casteldurante e ambasciatore di Francesco Maria II Della Rovere, come si legge nel frontespizio della sua *Oratione del molto illustre conte Gio. Battista Mamiani abate di Casteldurante, ambasciador del serenissimo sig. duca d'Urbino, recitata da lui al serenissimo prencipe di Venetia, Leonardo Donato (...)*, pubblicata nel 1606⁸⁶². Oltre a questa pubblicazione e alla già ricordata raccolta poetica, Mamiano nel 1625 dà alle stampe anche una tragedia, *Lucrezia*⁸⁶³, segno del suo

857 *Ibidem*.

858F. S. BARTOLI, *Notizie storiche*, cit., p. 456. Il Bartoli non specifica il cognome dell'attrice, tuttavia è verosimile che il breve profilo da lui tracciato sia quello della Piùssimi: infatti la non meglio identificata Vittoria «Fu una commediante molto valorosa, che fioriva ai tempi di Tommaso Garzoni» (*ibidem*).

859 L. RASI, *I comici italiani*, cit., vol. II, p. 290. I corsivi sono nel testo. Il Rasi trascrive i due componimenti alle pp. 290-293.

860 A Venezia per Andrea Baba.

861F. S. QUADRIO, *Della storia e della ragione*, cit., vol. II, p. 298 e p. 680.

862 Per i tipi di Roberto Meglietti a Venezia.

863 *Lucrezia Tragedia del conte Gio. Battista Mamiano, abate di Castel Durante (...)*, Venezia, Antonio Pinelli, 1625. L'opera fu ristampata l'anno successivo sempre da Pinelli.

interesse per il teatro. Risulta pertanto arduo ricostruire, anche solo in linea di massima, tempi e occasioni in cui l'abate avrebbe potuto assistere a qualche recita della celebre primadonna. Non si può pertanto escludere che i suoi versi fossero dedicati a qualche altra attrice di nome Vittoria⁸⁶⁴.

Fatta questa premessa, e poiché non è possibile né verificare né smentire le conclusioni del Rasi, procediamo comunque con l'analisi dei due madrigali. Il primo recita:

Con soavi catene
di grazia e di bellezza,
di crudele pietà, di molle asprezza,
l'alma m'avvince e incanta il core
questa maga d'amore,
de' Socchi, de' Coturni e delle Scene
Vivo splendore e gloria,
Vincitrice dei cor, dolce VITTORIA.
Né già mi dolgo e pento
di servitù sì cara e sì gradita,
dove stimo piacer perder la vita.
Ma sol temo e pavento,
che si nasconda poi
sotto il ricco tesor di tal beltate
finto amor, finto cor, finta pietate⁸⁶⁵.

Il componimento riunisce alcuni dei più comuni *topoi* a proposito del fascino esercitato dalle attrici sugli spettatori: l'incanto prodotto da una recitazione giocata sui contrasti (espressi dall'ossimoro «crudele pietà» / «molle asprezza»), l'ammirazione che sfocia nell'innamoramento, il timore che la diva, così abile nell'imitare in scena i più diversi affetti, possa essere capace di simulare sentimenti che in realtà non prova⁸⁶⁶. L'unico elemento che potrebbe effettivamente ricondurre alla Piissimi è la citazione quasi letterale del già ricordato passo del Garzoni: «questa maga d'amore», scrive il Mamiano, mentre nella *Piazza universale* si legge: «quella bella maga d'amore».

Ma il componimento più interessante è il secondo madrigale:

Col nome di Fioretta
lusingando m'alletta
questo tiranno amore;
ma quando ardito il core
s'accosta al vago viso,
incautamente, ohimè, rimane ucciso.
Così mano bramosa
di vermigliuzza rosa,

864 Ad esempio Vittoria Nobili, attiva a partire dal 1602 nel ruolo di fantesca nella compagnia di Pier Maria Cecchini. Oppure potrebbe trattarsi della più nota Vittoria Bernardini, apprezzata primadonna e capocomico negli anni '10 del XVII secolo.

865 L. RASI, *I comici italiani*, cit., vol. II, pp. 290-291.

866 Questo tema emerge anche dagli scritti di Isabella Andreini. Si veda ad esempio il celebre *Sonetto primo* delle *Rime*: «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 diletti [...]» (I. ANDREINI, *Rime d'Isabella Andreini Padovana Comica Gelosa. Dedicate all'Illustrissimo et Reverendissimo Signor il Signor Cardinal San Giorgio Cinthio Aldobrandini*, Milano, Girolamo Bordone e Pietromartire Locarni, 1601, c.1).

se troppo s'avvicina
 la punge acuta spina,
 e prova in un momento
 con diletto mal gioja e tormento.
 O spietata pietate,
 o cara feritate,
 dal vostro dolce amaro
 con mio diletto imparo
 come amante gioisce
 quando in mezzo ai martir manca e languisce.
 Che poi dirò se in scena
 amorosa sirena
 co' lusinghieri detti
 l'alme trafiggi e i petti,
 e lascivetta ancella
 avanzi tutte l'altre in esser bella?
 Se danzatrice altera
 con leggiadra maniera
 in variati giri
 il piede muovi e giri,
 ed ora radi il suolo,
 e t'ergi poi con cento salti a volo?
 Ardita musa, taci,
 frena i pensieri audaci:
 chi si distilla in pianti
 ragion non è che canti:
 e'l suon d'umana lira
 lodar beltà celeste indarno aspira.
 Accolse questi accenti
 la fama, e per sua gloria
 intorno fece risuonar VITTORIA⁸⁶⁷.

Nella prima parte il poeta descrive le *performances* di Vittoria nel ruolo della serva Fioretta, caratterizzate da un malizioso fascino e da un eloquio suadente. Nella seconda parte, invece, si esaltano le doti di danzatrice della comica, raffinata, agile nei movimenti e nobile nel portamento. Se - al di là delle riserve precedentemente espresse - la dedicataria del madrigale fosse davvero la Piissimi, esso testimonierebbe la grande versatilità dell'attrice: al netto degli stereotipi tipici di una poesia amorosa improntata al petrarchismo, emergono i molteplici talenti della diva, efficace anche come fantesca (ruolo in cui esercita un sottile ed elegante erotismo) e ottima ballerina.

Oltre alle fonti letterarie, importanti testimonianze sul repertorio portato in scena dalla nostra attrice sono rappresentate da cronache, relazioni e diari che danno conto, seppur spesso in modo piuttosto stringato, delle sue esibizioni. Tali documenti, già esaminati nelle pagine dedicate alle vicende biografiche della Piissimi, verranno ora brevemente ripercorsi al fine di individuare alcune tracce della sua arte scenica.

La maggior parte di tali testimonianze parla di commedie, tragedie, tragicommedie e pastorali portate in scena da Vittoria insieme alle sue compagnie (dando così prova dell'ampiezza del suo repertorio); alcune, però, indicano anche i titoli delle rappresentazioni. È

867 Ivi, pp. 291-292.

il caso del già ricordato diario di Antonio Sudenti, preziosa testimonianza a proposito di una serie di recite offerte dai Gelosi al pubblico modenese nell'estate del 1578 (v. *supra*). Dalla cronaca emerge il significativo coinvolgimento di un gruppo di musicisti (guidato dallo stesso Sudenti) in alcuni degli spettacoli dei comici; particolare rilievo assume poi il legame di amicizia e di probabile collaborazione instaurato tra la Piissimi e il tragediografo Antonio Cavallerino. Infine, spiccano due titoli di commedie interpretate dalla *troupe*: la *Cortigiana* e la *Pellegrina*.

Quanto alla prima, si tratta, con ogni probabilità, di un'elaborazione della *Cortigiana* di Pietro Aretino⁸⁶⁸. Com'è noto, la trama ruota attorno a un duplice inganno: l'ingenuo Maco, giunto a Roma da Siena con la speranza di diventare cardinale, viene raggirato dal pedagogo Maestro Andrea, che lo convince a diventare un perfetto cortigiano e con questa scusa lo sottopone alle più crudeli angherie. Contemporaneamente Parabolano, gentiluomo napoletano innamorato della nobile Laura (donna sposata e pertanto difficilmente accessibile), viene ingannato dal servo Rosso, desideroso di vendicarsi dei maltrattamenti subiti dal padrone: questi, con la collaborazione dell'astuta ruffiana Aloigia, finge di organizzare per il padrone un convegno galante con l'amata, inviando però al posto di Laura la fornaia Togna.

Il testo dell'Aretino si presta agevolmente alle esigenze drammaturgiche della Commedia dell'Arte grazie a una serie di elementi: l'intreccio interamente costruito sul tema della burla, la presenza di alcuni personaggi che rientrano perfettamente nel sistema dei ruoli (l'Immanorato, il Servo furbo, ecc...), una comicità a tratti grossolana⁸⁶⁹, a tratti più finemente ironica. Risulta evidente però una significativa divergenza: nella *Cortigiana* il ruolo dell'Innamorata non assume alcun rilievo. Infatti l'unico personaggio che potrebbe essere riconducibile a questa categoria non compare mai in scena: si tratta della già citata Laura. Le attrici impegnate nel ruolo di Amorosa interpretavano talvolta, nelle commedie, anche il personaggio della *Cortigiana*⁸⁷⁰: nel testo dell'Aretino è menzionata Camilla Pisana⁸⁷¹, al centro

868 Scrive infatti Antonio Sudenti: «Il signor governatore fu alla Comedia et fu comedia asai comodamente recitata, e si domanda la *Cortegiana* del Aretino» (A. SUDENTI, *Giornale di Modena*, c. 114 v). L'opera fu composta nel 1525 e nel 1534 ne venne redatta una seconda stesura, che fu data alle stampe. Faremo qui riferimento all'edizione curata da Giuliano Innamorati, fondata sulla versione del 1525 (codice magliabechiano, classe VII, n. 84, Biblioteca Nazionale di Firenze). Cfr. P. ARETINO, *La cortigiana*, a cura di G. INNAMORATI, Torino, Einaudi, 1970.

869 Ricordiamo, a questo proposito, il passo di Tomaso Garzoni, riportato più sopra, contro i «profani comici», che «hanno con l'Aretino, o col Franco cambiato la lingua, per ragionare solo da sporchi e vituperosi come sono» (T. GARZONI, *La piazza universale*, cit., vol. II, p. 1183). Al di là del giudizio espresso dal letterato, la sua testimonianza indica che alcune compagnie dell'Arte mettevano in scena anche le commedie dell'Aretino.

870 Nel primo capitolo abbiamo avanzato l'ipotesi che Vincenza Armani potesse aver interpretato la parte dell'etèra in occasione delle sue recite nella residenza gonzaghesca della Montata nel 1569 (v. *supra*). Come vedremo più avanti, Angelica Alberghini, attiva nel ruolo di Innamorata nella *troupe* dei Martinelli, vestiva molto probabilmente i panni della cortigiana Angelica nella commedia *L'Alchimista* di Bernardino Lombardi (v. *infra*).

871 Celebre cortigiana romana, realmente esistita (cfr. G. INNAMORATI, *Note*, in P. ARETINO, *La cortigiana*, cit., p. 146).

dell'ultima delle burle ordite ai danni del povero Maco⁸⁷², ma anche in questo caso si tratta di una figura che viene solo nominata. L'adattamento portato in scena dai Gelosi dovette necessariamente ovviare all'assenza del ruolo di Innamorata, vista la presenza, nelle loro fila, di una primadonna come Vittoria Piissimi, all'epoca già piuttosto nota⁸⁷³. Poiché non è possibile ricostruire lo spettacolo andato in scena a Modena (il Sudenti non offre alcun dettaglio al riguardo), né formulare ipotesi grazie al confronto con qualche canovaccio dalla trama simile a quella della commedia aretiniana⁸⁷⁴, ci limiteremo a proporre qualche riflessione a partire dal testo.

I nostri attori avrebbero certamente potuto modificare a loro piacere l'intreccio della *Cortigiana*, magari introducendo in scena il personaggio di Laura o quello di Camilla, oppure creando *ex novo* qualche altra significativa figura di donna; in mancanza di testimonianze in merito, possiamo intanto rilevare che nel testo dell'Areteino è presente un altro personaggio femminile di spicco⁸⁷⁵, non riconducibile al ruolo dell'Innamorata, ma nemmeno estraneo alla drammaturgia dei comici dell'Arte: si tratta della ruffiana Aloigia. Allieva della cinica Maggiorina⁸⁷⁶, deceduta da poco, ne ha ereditato il potere e gli 'strumenti del mestiere'. Se il Rosso è il promotore dell'inganno ai danni di Parabolano, Aloigia ne è il vero e proprio motore: escogita la burla, ricerca e ottiene la collaborazione di Togna, organizza l'incontro tra la finta Laura e il nobile napoletano. Per mezzo di lei, il Rosso riesce a vendicarsi non solo dell'odiato padrone, ma anche del cameriere Valerio, di cui è invidioso. Nella maggior parte delle scene in cui compare, la ruffiana “duetta” con il proprio complice, alternando dialoghi

872 Mentre Maco si intrattiene con Camilla, maestro Andrea e il tabacchino Zoppino, dopo essersi scambiati i mantelli, lo assaltano, lo feriscono e ne provocano la fuga da una finestra.

873 L'unica componente della *troupe* ad essere esplicitamente menzionata nel diario di Antonio Sudenti e verosimilmente la personalità più significativa della compagnia.

874 Qualche vaga affinità con la trama della *Cortigiana* si può riscontrare nel canovaccio *Flavio finto negromante* di Flaminio Scala: una delle astuzie messe in atto dal protagonista per conquistare l'amata Flaminia consiste nell'organizzare un incontro tra Franceschina e Orazio, facendo credere a quest'ultimo che la fantesca sia in realtà Isabella (cfr. F. SCALA, *Il teatro delle favole rappresentative*, cit., vol. II, pp. 283-291), ma occorre ricordare che lo scambio di persona è uno degli elementi ricorrenti tanto della commedia erudita quanto degli scenari comici degli attori professionisti. Il personaggio della ruffiana compare invece in altri canovacci: si vedano ad esempio, della raccolta di Basilio Locatelli, *La Ruffiana (Della scena de soggetti comici et tragici di Basilio Locatello Romano. Parte seconda*, Roma, Biblioteca Casanatense, F.IV.13, Cod. 1212, cc. 159-165), e *Il fate voi* (ivi, cc. 221-228). I due scenari sono riassunti in *La Commedia dell'Arte. Storia e testo*, a cura di V. PANDOLFI, prefazione e bibliografia aggiornata di S. FERRONE, Firenze, Le Lettere, 1988, 6 voll., p. 241 e p. 244.

875 Se si presta fede alla testimonianza offerta dai già ricordati componimenti del conte di Mamiano, la Piissimi avrebbe interpretato anche il ruolo della Servetta. I personaggi della *Cortigiana* che possono essere ricondotti a questa categoria sono la fornaia Togna e la fantesca Biasina, ma la loro presenza in scena è piuttosto esigua (Biasina compare solo nella scena 4 dell'atto V, mentre Togna, più rilevante ai fini dell'intreccio, è presente nelle scene 8, 9, 11 dell'atto IV e nelle scene 2, 20, 21 e 22 dell'atto V – ma in quest'ultima scena non parla -). I pochi interventi loro affidati, inoltre, non sembrano richiedere particolari abilità recitative. Ci sentiamo pertanto di escludere che Vittoria possa aver incarnato una di queste figure.

876 Scrive Giuliano Innamorati: «questa medicastra inaugura la serie delle donne astute ribalde e tuttofare della società aretiniana. Nessuna notizia precisa su di lei, ma è interessante notare che nel Rione di Borgo esisteva ancora nel 1527 una donna “Maggiorina”», G. INNAMORATI, *Note*, in P. ARETINO, *La cortigiana*, cit., p. 135.

serrati a momenti più descrittivi, dove si compiace sottilmente della propria astuzia e protervia⁸⁷⁷ o si sofferma a lodare la compianta maestra⁸⁷⁸. Intrisa di greve comicità e doppi sensi è poi la scena in cui Aloigia incontra il guardiano dell'*Ara Coeli*, che rimanda a un passo della *Mandragola* di Machiavelli⁸⁷⁹.

La ruffiana è dunque un personaggio rilevante, perno intorno al quale ruota una delle due parti dell'intreccio; a chi la interpreta sono richieste buone doti oratorie, capacità di gestire i tempi comici e di assumere una pluralità di atteggiamenti (passando dalla malizia alla persuasione, dalla falsa religiosità al lamento parodistico). Certo, la descrizione di Aloigia, definita «vecchia» e «nonna», è in stridente contrasto con l'immagine che le fonti letterarie ci consegnano della «divina Vittoria». Ma la Piùssimi, come apprendiamo dalla descrizione della sua esibizione nel ruolo della Zingana – altro personaggio *borderline*, ben lontano dall'appassionato patetismo dell'*Innamorata* –, doveva essere dotata di ottime capacità mimetiche e di un eccellente trasformismo.

Se la commedia intitolata la *Cortigiana*, portata in scena dai Gelosi a Modena nel 1578, è di sicura derivazione aretiniana (come attesta il diario di Antonio Sudenti), più incerta è la provenienza della *Pellegrina*, altro titolo di cui la celebre *troupe* fu protagonista in quella *tournee*. Potrebbe trattarsi infatti di un adattamento dell'omonimo testo di Girolamo Bargagli⁸⁸⁰: sebbene, com'è noto, la commedia sia stata pubblicata solo nel 1589, i rapporti tra i comici dell'Arte e il Materiale Intronato furono tali da permettere di ipotizzare un reciproco scambio di idee, competenze e forse anche testi⁸⁸¹. Non è pertanto da escludere che la *Pellegrina*, composta circa un decennio prima delle recite modenesi, potesse essere nel frattempo circolata negli ambienti degli attori professionisti. Ma i Gelosi potrebbero anche aver rappresentato uno scenario di propria creazione, magari derivato dalle stesse fonti letterarie da cui aveva tratto ispirazione il Bargagli⁸⁸², oppure composto *ex novo*.

877 Atto III, scena 4.

878 Atto II, scena 6.

879 Si confronti la scena 16 dell'atto III della *Cortigiana* con la scena 3 dell'atto III della *Mandragola*: analoghi i rimandi al Purgatorio e l'allusione all'«impalare» dei Turchi.

880 La commedia, composta probabilmente intorno al 1567-1568 su richiesta di Ferdinando de' Medici, fu data alle stampe postuma, grazie all'interessamento di Scipione Bargagli, solo nel 1589 (a Siena, per i tipi di Luca Bonetti). A quella stessa data risale anche la prima rappresentazione di cui finora si abbia notizia certa, cioè la celeberrima recita offerta dagli Intronati in occasione delle celebrazioni delle nozze di Ferdinando de' Medici con Cristina di Lorena a Firenze. Non è sicuro che i Gelosi abbiano interpretato nel 1578 proprio il testo del Bargagli; se così fosse, la notizia della prima rappresentazione dell'opera verrebbe anticipata di un decennio.

881 Per un quadro sintetico sui rapporti tra Commedia dell'Arte e Accademia degli Intronati v. *supra*. Ricordiamo che le fonti letterarie che attestano i rapporti tra Girolamo Bargagli e Vincenza Armani permettono di ipotizzare l'esistenza di un sodalizio artistico tra i due.

882 Per una ricognizione sul tema si veda F. CERRETA, *Introduzione* a G. BARGAGLI, *La Pellegrina*, a cura di F. CERRETA, Firenze, Olschki, 1971, pp. 19-30.

Nella raccolta di scenari conservata presso la Biblioteca Corsiniana è presente un canovaccio intitolato *La Pellegrina*⁸⁸³, dalla trama in parte diversa rispetto alla commedia del Materiale. È difficile ricostruire la versione effettivamente portata in scena da Vittoria e compagni: di seguito analizzeremo quindi alcuni personaggi femminili del testo del Bargagli e del canovaccio testè menzionato.

La trama dell'opera del letterato senese è nota: essa ruota intorno agli amori contrastati di due coppie di Innamorati, Lepida e Terenzio da un lato, Drusilla e Lucrezio dall'altro. Lepida ha sposato in segreto un nobile tedesco, giunto a Pisa dopo una serie di traversie e qui stabilitosi sotto le mentite spoglie del pedante Terenzio. Le nozze non sono ancora state rese ufficiali perché il giovane attende l'invio, da parte dei familiari, dei documenti che attestano la sua condizione aristocratica; nel frattempo la fanciulla è stata destinata in sposa a Lucrezio dall'ignaro padre Cassandro: per evitare lo sgradito vincolo la giovane si finge pazza. Nemmeno Lucrezio, dal canto suo, sembra particolarmente entusiasta del matrimonio con Lepida (al quale ha acconsentito in seguito a pressioni di familiari e amici): egli infatti è ancora legato al ricordo della defunta Drusilla, giovane spagnola da lui amata e sposata segretamente durante un viaggio a Valenza. L'arrivo in città di una Pellegrina (che altri non è se non Drusilla travestita, creduta erroneamente morta dall'amato) contribuirà, in seguito a una serie di equivoci, agnizioni e riconciliazioni, a sciogliere l'intreccio, che si concluderà felicemente con la ricomposizione delle due coppie.

Se davvero Vittoria Piissimi portò in scena la commedia del Bargagli, è verosimile ipotizzare che la primadonna fosse impegnata nel *titre-rôle*: delle due Innamorate protagoniste della *Pellegrina*, infatti, è Drusilla ad acquisire maggior rilievo scenico ed a richiedere maggior versatilità all'interprete. La parte di Lepida non è certo irrilevante: i due personaggi femminili sono accomunati dall'ardimento con cui sfidano (più o meno apertamente) le convenzioni sociali, affrontando situazioni in cui rischiano l'onore o la vita, pur di conseguire i propri obiettivi amorosi. Tuttavia Lepida è meno presente in scena e l'elemento della finta pazzia, che avrebbe potuto dar luogo a momenti di grande virtuosismo teatrale, viene relegato alla narrazione da parte di terzi e a poche battute caratterizzate da un eloquio convenzionalmente *non-sense*⁸⁸⁴. Drusilla invece dispone di monologhi, duetti amorosi, scene d'insieme dove la sua presenza appare spesso dominante. Il registro prevalente che caratterizza i suoi interventi è improntato al patetismo, ma la circostanza che la giovane si presenti per quasi tutta la durata della *pièce* travestita da pellegrina implica anche un certo grado di trasformismo nell'interprete

883 Biblioteca Corsiniana di Roma, Manoscritti, 45, G5, *Raccolta di scenari più scelti di Istrioni. Divisi in due volumi*, scenario 26, cc. 141r-143v. Il canovaccio è edito in *I canovacci della Commedia dell'Arte*, cit., pp. 452-460.

884 Atto II, scena 2.

(tant'è che Lucrezio riconoscerà l'amata solo nell'ultima scena dell'atto V). Il rapporto con l'innamorato è particolarmente burrascoso: i due si erano conosciuti a Valenza, città natale della fanciulla, durante un viaggio d'affari del giovane (di professione mercante). Lì avevano contratto un matrimonio segreto, in seguito al quale il legame si era conservato casto (a differenza di quanto avviene per l'altra coppia: la gravidanza di Lepida è uno degli elementi portanti dell'intreccio). Lucrezio aveva poi dovuto far ritorno in patria, ma aveva promesso di tornare dalla sposa entro un anno. Trascorsi due anni avendo ricevuto solo sporadiche notizie e vane promesse dall'amato, Drusilla aveva accusato un forte malore che l'aveva ridotta in fin di vita, facendola credere morta. La notizia del presunto decesso della giovane era giunta alle orecchie di Lucrezio, che, seppur malvolentieri, si era infine deciso a riprendere moglie. Nel frattempo la fanciulla si era ripresa e, decisa a rintracciare lo sposo – da lei creduto spergiuro –, al fine di accertare i motivi del suo mancato ritorno, si era messa in viaggio verso Pisa con la scusa di un pellegrinaggio a Loreto. Nelle vesti di pellegrina, Drusilla, appena giunta in città, si guadagna fama di donna sapiente ed esperta in medicina: per questo viene invitata dall'ignaro Lucrezio e da Cassandro, padre di Lepida, a visitare la giovane presunta pazza al fine di chiarire l'origine della follia e di stabilire l'opportunità di concludere o meno il matrimonio. Drusilla si propone di contrastare le nozze di Lucrezio e, grazie a un confronto con Lepida, comprende che i propri intenti coincidono con quelli della giovane, già legata a Terenzio. Dopo un equivoco giocato sul nome di Lucrezio⁸⁸⁵, che provoca nella pellegrina uno *shock* tale da esporla a un nuovo malore, e dopo aver più volte dubitato della fede dello sposo, Drusilla comprende che questi le è sempre stato fedele e che aveva acconsentito a nuove nozze solo nell'erronea convinzione della sua morte. La fanciulla si fa quindi riconoscere e i due Innamorati possono finalmente ricongiungersi.

Il personaggio di Drusilla, dunque, unisce al patetismo delle tirate di gelosia e di amor non corrisposto e al languore degli svenimenti momenti in cui mostra grande autorevolezza: nelle vesti di pellegrina, creduta da tutti un'esperta di arti mediche, esprime saggezza, nobiltà, compostezza, ispirando rispetto e ammirazione. Emergono dunque alcune caratteristiche che le fonti letterarie attribuiscono alla recitazione di Vittoria: basti ricordare quel «perfetto decoro» lodato dal Garzoni. Il *côté* più nobile di Drusilla si esprime soprattutto quando la giovane appare travestita da pellegrina; il personaggio mostra quindi una doppia veste: l'ardimentosa fanciulla spagnola, coraggiosa e fragile allo stesso tempo, mette da parte la

885 Lucrezio infatti è anche il vero nome del finto pedante Terenzio. Quando Drusilla apprende dal paggio Targhetta che Lepida aspetta un figlio da Lucrezio, crede che si tratti del giovane da lei amato. L'identità del nobile tedesco emergerà verso la fine del V atto grazie ad un'agnizione, che risolverà felicemente entrambe le componenti dell'intreccio: da un lato Lepida potrà rendere ufficiale la sua unione con Terenzio-Lucrezio, di cui si accertano le origini aristocratiche, dall'altro Drusilla avrà la prova della fedeltà del suo Lucrezio.

propria – a tratti debordante – emotività per incarnare il ruolo della donna sapiente e razionale, autorevole e misurata. L'interprete di Drusilla è quindi chiamata⁸⁸⁶ a una sorta di 'recita nella recita': ciò richiede un alto grado di competenza tecnica e quell'abilità trasformistica che sembra accomunare alcune *performances* della Piissimi, abilità confermata anche dalle fonti letterarie⁸⁸⁷.

Alquanto diversa, seppur basata su alcuni elementi comuni, è la trama del canovaccio intitolato *La Pellegrina*, appartenente alla raccolta di scenari conservata presso la Biblioteca Corsiniana⁸⁸⁸: l'amore tra Silvio e Flavia è contrastato dai rispettivi genitori. Pantalone, padre della giovane, l'ha promessa in sposa al Capitano, mentre Sardellino impone a Silvio, suo figlio, un matrimonio di convenienza con Cornelia. In seguito a una serie di equivoci, lazzi, gelosie e travestimenti, l'apparizione di Ortensia, moglie segreta del Capitano, scongiurerà le nozze tra quest'ultimo e Flavia. La fanciulla, dopo un tentativo di suicidio e ulteriori e decisivi chiarimenti, potrà finalmente unirsi all'amato Silvio. La pellegrina del titolo è Ortensia, che compare all'inizio del terzo atto in abito da viaggio, portando con sé il figlioletto nato dal matrimonio con il Capitano. Tuttavia il personaggio femminile più rilevante è senza dubbio Flavia, Innamorata dalle molteplici sfaccettature: pronta a tutto pur di realizzare i propri obiettivi matrimoniali, non esita a prendere parte al tentato omicidio di Cornelia progettato da Silvio. Alla fine del secondo atto si traveste da Zanni (che a sua volta indossa i panni di Cornelia): questo particolare porta a immaginare un notevole scarto di registro nella recitazione dell'interprete di Flavia, che mette da parte momentaneamente la volitiva serietà del personaggio per acquisire tratti comici e burleschi. La Prima Amatora è anche protagonista di alcune scene di gelosia: se nel primo atto «Silvio dubita del Capitano, Flavia di Cornelia», ma «infine, sgannatisi, si danno la fede», nel secondo «Flavia si scopre a Silvio bravandoli»⁸⁸⁹, dopo averlo sorpreso a colloquio con la falsa Cornelia. Nel terzo atto i due Innamorati «fanno la scena ambigua»⁸⁹⁰, in seguito alla quale Silvio si allontana in preda alla collera, mentre Flavia

886 O 'chiamato', nel caso in cui la fanciulla venga interpretata da un attore *en travesti*, come avvenne in occasione della celebre messa in scena della commedia ad opera degli Intronati a Firenze nel 1589.

887 Basti pensare alla «metamorfosi» compiuta in scena dall'attrice, sempre secondo la descrizione del Garzoni.

888 Il tema del viaggio e quello della sposa segreta che raggiunge l'amato giusto in tempo per scongiurare le nuove nozze sono gli elementi che accomunano lo scenario alla commedia del Bargagli. Per il resto i due intrecci mostrano più divergenze che affinità: del tutto assente dal testo del Materiale, ad esempio, la figura del figlioletto che accompagna la pellegrina nel suo viaggio. Il personaggio della viandante, inoltre, risulta piuttosto marginale all'interno del canovaccio, mentre nella commedia, come si è notato, acquisisce un rilievo protagonista. Segnaliamo di seguito un altro scenario dalla trama quasi del tutto analoga a quella del canovaccio che qui prendiamo brevemente in esame: *La Forestiera*, presente nella raccolta di Basilio Locatelli, conservata presso la biblioteca Casanatense di Roma (*Della scena de soggetti comici et tragici di Basilio Locatello Romano. Parte seconda*, Roma, Biblioteca Casanatense, F.IV.13, Cod. 1212, cc. 153-157). Per una sintesi della trama si veda *La Commedia dell'Arte. Storia e testo*, cit., vol. V, p. 241. Nel *Teatro delle favole rappresentative* di Scala, invece, troviamo uno scenario intitolato *Il pellegrino fido amante* (giornata XIII).

889 *La Pellegrina* in *I canovacci della Commedia dell'Arte*, cit., p. 456.

890 Ivi, p. 459.

«disperata piangendo entra in casa»⁸⁹¹. Emerge così anche il lato patetico del personaggio, un aspetto che raggiunge il massimo grado di intensità poco prima del finale, quando la fanciulla minaccia di volersi uccidere se non potrà ottenere la mano di Silvio.

Un altro spettacolo di cui la Piissimi fu sicuramente protagonista è la tragedia *Sofonisba*, portata in scena dalla primadonna e dalla sua *troupe* durante la controversa ma fortunata *tournée* veneziana del carnevale del 1581⁸⁹². Si tratta, verosimilmente, come ipotizzato da Sergio Monaldini, dell'omonimo testo di Giovan Giorgio Trissino, o forse di un suo adattamento realizzato dai comici. Eventuali interventi sulla tragedia potrebbero essere stati mirati a valorizzare la presenza di Vittoria⁸⁹³, ma soprattutto quella di Pedrolino. Ricordiamo che il celebre Zanni si trovava, in questa occasione, al centro di una disputa fra il duca di Ferrara e l'impresario Ettore Tron: uno dei motivi che spingevano la capocomico e il patrizio veneziano a trattenere il Pellesini era proprio l'attesa messa in scena della tragedia. Segno che lo Zanni vi ricopriva un ruolo importante: non sappiamo però se nelle consuete vesti di Pedrolino – circostanza che avrebbe richiesto di adattare il testo sotto forma di tragicommedia - o in una più insolita parte 'seria'⁸⁹⁴.

Il testo, composto intorno al 1515 e pubblicato per la prima volta nel 1524⁸⁹⁵, conobbe, com'è noto, numerose edizioni⁸⁹⁶, alcune delle quali potrebbero essere circolate tra i comici. L'intreccio ruota intorno alla vicenda, narrata da Tito Livio, della principessa cartaginese al centro di intrighi sentimentali e politici, sullo sfondo delle guerre puniche. La giovane Sofonisba, figlia di Asdrubale, era stata promessa a Massinissa, re dei Massili. Questi era stato in seguito spodestato da Siface, re dei Massesili, in un primo tempo schierato con i Romani, ma poi passato dalla parte dei Cartaginesi: la principessa era quindi stata data in sposa a lui al

891 *Ibidem*.

892 Cfr. le lettere di Annibale Ariosti al duca di Ferrara, Venezia, 18 e 25 gennaio 1581, cit. (v. *supra*).

893 Verosimilmente impegnata nel ruolo dell'eroina eponima. Sofonisba, figura fondamentale per lo snodo della trama, non gode però di una preponderante presenza in scena, in quanto è protagonista solo della parte iniziale e di quella finale della tragedia.

894 Del resto abbiamo molteplici testimonianze della versatilità dei comici dell'Arte: oltre ai già citati esempi di *Innamorate* come Vincenza Armani, Barbara Flaminia e la stessa Vittoria Piissimi, capaci di spaziare tra i generi più diversi, ricordiamo Pier Maria Cecchini, specializzato nel ruolo dello Zanni Frittellino, ma ugualmente efficace, soprattutto in età più avanzata, come Magnifico e come Dottore (cfr. C. BURATTELLI, *Cecchini, Pier Maria*, in *A.M.At.I*, 2003, <http://amati.fupress.net/S100?idattore=1595&idmenu=8>). Tuttavia Giovanni Pellesini incarna un tipo di attore più vicino al buffone all'antica che non al più moderno e versatile comico professionista: sembra difficile quindi immaginare che nelle sue interpretazioni potesse allontanarsi di molto dal personaggio che lo aveva reso celebre e da uno stile di recitazione improntato alla più schietta comicità.

895 «Stanpata [!] in Roma: per Ludovico Vicentino scrittore, e Lautitio Perugino intagliatore, 1524 del mese di luglio».

896 Per una panoramica su alcune delle più antiche edizioni della tragedia si veda L. ALLACCI, *Drammaturgia di Leone Allacci accresciuta e continuata fino all'anno 1755*, Venezia, Pasquali, 1755, col. 727. Faremo qui riferimento all'edizione moderna contenuta in *La tragedia classica dalle Origini al Maffei*, a cura di G. GASPARINI, Torino, UTET, 1963, pp. 37-150. Tale versione, pur riproducendo l'edizione del 1529, riprende la divisione in atti e scene adottata nel XVIII secolo da Scipione Maffei e originariamente non prevista dal Trissino.

fine di suggellare la nuova alleanza. Massinissa, dopo tale affronto, si era a sua volta alleato con i Romani: la tragedia si apre quando Scipione e il re dei Massili hanno appena sbaragliato gli eserciti di Asdrubale e di Siface. Sofonisba, che da Cartagine si era trasferita a Cirta⁸⁹⁷, dopo aver narrato questo lungo antefatto alla confidente Erminia, riceve la funesta notizia della sconfitta dei suoi. Quindi prega Massinissa di intercedere per lei affinché non venga consegnata ai Romani quale parte del bottino di guerra: il re accetta di aiutarla e, per meglio tutelare la giovane, decide di sposarla immediatamente, nonostante la regina sia ancora moglie di Siface (dal quale ha avuto un figlio). Sofonisba è costretta ad accettare le nuove nozze, unico mezzo con cui crede di poter evitare la prigionia. Tuttavia l'iniziativa di Massinissa non è approvata da Scipione, che esorta l'alleato a rompere il vincolo con la fanciulla e a lasciarla alla mercè dei vincitori. Il re obbedisce, ma intanto cerca di organizzare segretamente la fuga di Sofonisba. Per precauzione le consegna un veleno, cui ricorrere come *extrema ratio*; la regina però lo beve troppo presto, senza dare a Massinissa il tempo di avvisarla del buon esito dei suoi piani. La giovane muore circondata dalle sue donne, dopo aver affidato il figlioletto alle cure di Erminia. Sarà la fedele compagna a fuggire, con la speranza che l'erede di Siface possa un giorno risollevarle le sorti del popolo cartaginese.

Sofonisba è la figura dominante in quelli che, a partire dalle edizioni settecentesche della tragedia, sono stati individuati come il primo e l'ultimo atto della stessa. La prima scena funge da prologo: la regina, a colloquio con la fida Erminia, ripercorre le tappe salienti della storia cartaginese, a cominciare dalla mitica fondazione della città da parte di Didone. I toni sono fin da subito improntati al patetismo e all'autocommiserazione. La tensione emotiva si fa ancor più elevata quando il Famiglio prima e il Messo poi informano la regina della completa disfatta dei Cartaginesi, ma successivamente si stempera all'arrivo di Massinissa: il lamento lascia allora il posto alla supplica. Dopo il rassicurante confronto con il vincitore, la giovane esprime gratitudine e all'angoscia iniziale si sostituisce un senso di serenità e fiducia. Tutti i passaggi di registro si svolgono nel quadro di una recitazione complessivamente caratterizzata da decoro e nobiltà, con una punta di regale fierezza che si esprime nel reiterato rifiuto, espresso dalla protagonista, di sottomettersi ai Romani.

Gli atti centrali della tragedia non prevedono la presenza in scena dell'eroina eponima, le cui azioni vengono solo narrate (come nel caso delle sue nozze con Massinissa o dell'autoavvelenamento). Sofonisba compare di nuovo nel quinto atto: ha ormai bevuto il veleno e, decisa ad affrontare coraggiosamente la morte, affida ad Erminia le sue ultime volontà, tra il cordoglio generale e i lamenti delle sue donne. La scena si svolge in un clima di

⁸⁹⁷Capitale della Numidia, regno unificato da Siface dopo la sconfitta di Massinissa. La tragedia è ambientata appunto a Cirta, dove Sofonisba si era trasferita in seguito alle prime nozze.

composta tristezza: all'eroica rassegnazione della regina fa da contrappunto il pianto della compagna, cui è affidata, stavolta, la vena patetica (al contrario di quanto avviene nel primo atto); anche l'estremo saluto al figlioletto, raccomandato alle cure di Erminia affinché lo cresca lontano da Cirta, si esaurisce in poche battute sobrie e concise. Dunque prevale infine il carattere più nobile ed eroico della protagonista, che abbandona i toni ora afflitti ora supplici delle prime scene per andare incontro a un destino infelice ma dignitoso e consapevolmente scelto.

Non abbiamo notizie a proposito della messa in scena veneziana né dell'interpretazione della Piissimi: è possibile ipotizzare che il testo sia stato modificato per meglio mettere in evidenza le doti interpretative dell'acclamata primadonna. Attraverso la breve analisi del personaggio appena effettuata e grazie al confronto con le fonti letterarie più sopra menzionate, possiamo supporre che l'attrice abbia fatto ricorso in questa *performance* alle sue capacità oratorie ed ad uno stile tragico improntato al decoro e alla compostezza.

Lo spettacolo più celebre e più documentato cui Vittoria Piissimi abbia preso parte è senza dubbio quello allestito in occasione delle nozze medicee del 1589. Rimandando alla ricca bibliografia esistente sulle feste organizzate per celebrare l'evento dinastico⁸⁹⁸, ci limiteremo qui ad esaminare le fonti relative alla *performance* della nostra attrice. Com'è noto, la compagnia dei Gelosi, che si trovava a Firenze probabilmente per recitare presso il teatro della Dogana, era stata poi reclutata da Ferdinando de' Medici ed aveva offerto al selezionato pubblico invitato per l'occasione due commedie «a gusto loro»⁸⁹⁹. Dopo un iniziale scontro tra le due primedonne della *troupe*, la Piissimi e l'Andreini, sulla scelta del soggetto da rappresentare, le attrici si erano accordate per recitare prima la *Cingana* (favorita da Vittoria) e poi la *Pazzia d'Isabella*. Gli spettacolari intermedi allestiti dal Buontalenti, che avevano intervallato gli atti della *Pellegrina* (recitata dagli Intronati il 2 maggio), erano stati poi replicati in occasione delle esibizioni dei comici professionisti.

Sabato 6 maggio⁹⁰⁰ va dunque in scena la *Cingana*, 'cavallo di battaglia' di Vittoria Piissimi. Quanto al soggetto, gli studiosi concordano con l'interpretazione di Lodovico Zorzi: «vi è motivo di ritenere che esso fosse un canovaccio ricavato dall'omonima commedia di Gigio Arthemio Giancarli, nella quale la protagonista ha larga parte; mentre il carattere mistilingue del testo e la presenza in esso di personaggi anticipanti le parti fisse degli

898V. *supra*.

899 G. PAVONI, *Diario descritto da Giuseppe Pavoni delle feste celebrate*, cit., c. 29.

900 Così si legge nel *Diario* di Giuseppe Pavoni. Tuttavia Annamaria Testaverde, grazie allo studio del codice *Memoriale et Ricordi, 1588-1589*, conservato presso l'Archivio di Stato di Firenze, ha formulato l'ipotesi che *La Zingana* potesse essere invece andata in scena lunedì 8 maggio. Cfr. A. TESTAVERDE, *L'officina delle nuvole*, cit., p. 235.

innamorati, del vecchio e dello zanni, fanno ritenere che esso possa aver goduto dei favori dei primi comici dell'Arte»⁹⁰¹.

La trama della *Zingana*⁹⁰², ambientata nella città di Treviso, ruota intorno a uno scambio di persona: una Zingara rapisce il piccolo Medoro, figlio del ricco greco Acario e di sua moglie Barbarina, mettendo al suo posto il proprio figlioletto (che morirà di lì a poco). Dopo quattordici anni fa ritorno in città insieme al figlio adottivo, con l'obiettivo di restituire il giovanetto alla famiglia d'origine. L'arrivo della coppia favorisce i piani dell'astuta ruffiana Agata, intermediaria tra gli amori del giovane Cassandro e di Angelica, gemella di Medoro. Quest'ultimo, travestito da donna su consiglio della Zingara, viene in un primo momento scambiato per la sorella, ma poi la sua presenza viene abilmente sfruttata per favorire l'incontro tra i due innamorati. La loro unione è ostacolata sia dal volere di Acario, sia dai capricci di Barbarina, invaghitasi a sua volta di Cassandro. I due vecchi verranno sonoramente castigati da Agata, che progetterà una serie di crudeli burle ai loro danni con l'aiuto della figlia Stella, di cui il greco è invaghito, e dello spregiudicato servo Spingarda (interpretato dallo stesso Giancarli durante le prime rappresentazioni). Questi, nonostante il suo cinismo e la sua astuzia, verrà a sua volta giocato e derubato dalla Zingara, che durante la commedia offre diversi saggi della propria abilità nell'ingannare e raggirare il prossimo, rendendosi al tempo stesso protagonista di una feroce zuffa con la ruffiana. La riappacificazione tra le due donne, che raggiungono un accordo vantaggioso per entrambe, condurrà al lieto fine: Angelica potrà sposare Cassandro e Medoro verrà riconosciuto e accolto festosamente dai genitori.

La Piùssimi interpreta la parte della Zingara, forse opportunamente ampliata, rispetto al testo del Giancarli, per dare più risalto al virtuosismo della primadonna. Lusinghiero ma stringato il commento di Giuseppe Pavoni: «ma chi non ha sentito la Vittoria contrafar la Cingana, non ha visto, né sentito cosa rara, e maravigliosa, che certo di questa Comedia sono

901 L. ZORZI, *Il teatro e la città*, cit., p. 229. Annamaria Evangelista, nella sua tesi di Dottorato, menziona, a proposito dello spettacolo fiorentino, un canovaccio intitolato *La Zengara*, che fa parte della raccolta conservata presso la Biblioteca Corsiniana di Roma (Manoscritti 45 G5, *Raccolta di scenari più scelti d'Istrioni. Divisi in due volumi*, scenario 21, cc. 121r-123v; edizione moderna in *I Canovacci della Commedia dell'Arte*, cit., pp. 447-453). La trama è completamente diversa da quella della commedia del Giancarli: Ortensia, figlia di Pantalone, è divisa tra la corte di Silvio e la fedeltà promessa a Orazio, creduto morto. L'intreccio è complicato dall'arrivo della gemella di Ortensia, anche lei innamorata di Orazio, e dalla serva Olivetta, che si traveste da zingara per favorire i piani matrimoniali di Silvio consigliando a Ortensia di sposarlo. Dopo una serie di burle, agnizioni e tentati suicidi, verrà ristabilita l'armonia con le doppie nozze di Ortensia con Silvio da un lato e della gemella con Orazio dall'altro. Tuttavia riteniamo più verosimile che i Gelosi possano aver messo in scena un soggetto tratto dalla *Zingana* di Gigio Artemio Giancarli (come ipotizzato da Zorzi), anche in considerazione del più ampio spazio qui concesso al personaggio della zingara, con ogni probabilità interpretato dalla Piùssimi (come testimonia anche il *Diario* di Giuseppe Pavoni).

902 La commedia fu data alle stampe per la prima volta nel 1545 (a Mantova, per i tipi di Venturino Ruffinelli) ed ebbe una vasta circolazione anche in Europa, tanto da influenzare profondamente la *Medora* di Lope de Rueda. Faremo qui riferimento alla moderna edizione critica a cura di Lucia Lazzerini: G. A. GIANCARLI, *Commedie*, edizione critica, traduzione, note e glossario a cura di L. LAZZERINI; con un'appendice sulla *Medora* di Lope de Rueda, Padova, Antenore, 1991, pp. 192-463.

restati tutti sodisfattissimi»⁹⁰³. Il cronista riporta poi anche l'apprezzamento espresso dal granduca, «molto compiaciuto delle grandi inventioni recitate dalla Vittoria in persona della Cingana, che gli parve una meraviglia, non che intelletto di donna»⁹⁰⁴. Il «contraffare», la capacità di camuffare la voce e le sembianze per interpretare l'esotico personaggio della gitana, è l'elemento che più sembra colpire l'attenzione dello spettatore. Scrive Zorzi: «L'abilità dell'interprete doveva consistere nel 'contraffare' (come scrisse il Pavoni; «ciangolottare», scrive lo stesso Giancarli) l'insolita parlata della protagonista, una sorta di 'lingua franca' mista di veneto e di arabo magrebino; probabilmente inserendo nella recitazione a braccio ampi stralci del testo originale»⁹⁰⁵. Anche le brevi notazioni attribuite da Pavoni a Ferdinando de' Medici offrono qualche indicazione circa l'interpretazione della primadonna veneziana, che dovette fare affidamento non solo sul proprio talento e sul proprio fascino («che gli parve una meraviglia [...] di donna»), ma anche sullo studio e sull'intelligenza: il riferimento alle «grandi inventioni recitate dalla Vittoria» e all'«intelletto» dell'attrice potrebbe essere un indizio della partecipazione della Piissimi alla rielaborazione del testo del Giancarli (non solo attraverso l'improvvisazione, ma anche tramite una pregressa attività drammaturgica).

Il personaggio della Zingara, unico per le sue peculiarità linguistiche e per la sua distanza tanto dallo stile elevato della tragica Sofonisba quanto dal sentimentalismo energico e patetico della Pellegrina, fu verosimilmente costruito da Vittoria attraverso un accurato lavoro di preparazione, che forse – se si accetta la nostra ipotesi circa gli spettacoli modenesi del 1578 - aveva preso le mosse dall'interpretazione della ruffiana Aloigia nella *Cortigiana*. Sebbene il personaggio aretiniano, messo a confronto con i protagonisti della commedia del Giancarli, mostri molti più tratti in comune con Agata (costituendone molto probabilmente un modello) che con la gitana, esso potrebbe aver rappresentato, per la comica, il primo passo verso quel percorso di trasformazione delle proprie caratteristiche fisiche e vocali che poi l'avrebbe portata a «contraffare la zingara» e a creare così una delle sue *performances* più memorabili⁹⁰⁶. Come abbiamo già sottolineato, infatti, Aloigia è una donna anziana, melliflua, ipocrita, proterva e astuta: se – come abbiamo ipotizzato – Vittoria ne fu interprete nel 1578, l'attrice,

903 G. PAVONI, *Diario descritto da Giuseppe Pavoni delle feste celebrate*, cit., cc. 29-30.

904Ivi, c. 43. La notizia è riportata anche nel diario di Francesco Settimanni: «In sabato fu recitata nel Gran Salone di Palazzo Vecchio una commedia da' Comici Gelosi detta *La Zingara*, favorita della Vittoria commediante con gli stessi intermedi della *Pellegrina*, la quale fu cosa rara, massime il vedere contraffare la Zingara alla detta Vittoria, oltre all'essere costata scudi 40 mila e perciò in tutte le parti ognuno restò sodisfattissimo», F. SETTIMANNI, *Memorie fiorentine regnante Don Ferdinando Medici granduca di Toscana*, ASF, *Manoscritti*, f. 130, vol. V (1587-95), c. 132r. Adottiamo qui la trascrizione in E. EVANGELISTA, *Nuove fonti per una storia documentaria*, cit., p. 233. Il memorialista vissuto tra XVI e XVIII secolo aggiunge, alle notizie ricavate dal *Diario* di Giuseppe Pavoni, il dato del costo dello spettacolo.

905 L. ZORZI, *Il teatro e la città*, cit., p. 229.

906 Com'è noto, la *Zingana* era proprio la commedia favorita della Piissimi: doveva trattarsi quindi di un canovaccio presente nel suo repertorio già da alcuni anni (ma purtroppo non è possibile risalire alla sua prima interpretazione del personaggio).

all'epoca poco più che trentenne⁹⁰⁷, dovette in qualche modo occultare la propria bellezza e piegare le proprie doti recitative a uno stile più “basso”: al gesto nobile, al portamento altero, alla «voce gratissima»⁹⁰⁸, si saranno probabilmente sostituite movenze ora goffe, ora scomposte, ora caricate e una vocalità rauca e sgradevole.

L'interpretazione della ruffiana potrebbe pertanto essere stata il punto di partenza di un vero e proprio *training* attoriale, che avrebbe dato come esito la celebre *performance* di Vittoria nei panni della Zingara. Nel 1589 l'attrice, ormai quarantaduenne, ha un'età più vicina a quella del personaggio (anche la gitana, così come Aloigia, è infatti una 'Vecchia', in quanto madre adottiva dell'adolescente Medoro), ma si trova ancora all'apice della fama⁹⁰⁹ e molto probabilmente continua ad interpretare il ruolo di Innamorata. Inoltre possiamo ipotizzare con buona approssimazione che *La Zingana* fosse già da diversi anni nel repertorio della diva. Anche in questo caso, dunque, la Piissimi deve adattare la propria fisicità e la propria recitazione a un personaggio lontano dalle sue caratteristiche, facendo davvero – per usare le parole del Garzoni - «metamorfosi di se stessa in scena». Qui però la difficoltà principale non risiede tanto nel dissimulare l'età o nell'adottare movenze e gesti appropriati a una figura ambigua, astuta e sfuggente, quanto piuttosto nel restituire efficacemente l'articolata e complessa lingua della Zingara. Scrive Giovan Battista Pellegrini: «la parlata della protagonista, che ha dato il nome alla commedia, è costituita in prevalenza di frasi in lingua franca (in cui è facile scorgere il filone veneziano) tra le quali sono inserite alcune parole o intere espressioni in arabo parlato»⁹¹⁰; lo studioso precisa inoltre: «la lingua della zingara [...], pur nella varietà di forme, presenta una qualche congruenza e risponde pienamente a criteri d'imitazione artistica di una parlata sostanzialmente italo-veneta in bocca ad un arabofono»⁹¹¹. Lucia Lazzarini approfondisce la valenza espressiva di tale complessità linguistica: «Ma allora, in questa prospettiva che potremmo definire d' 'iperrealismo linguistico', che stravolge il codice simbolico del linguaggio confondendo e sovrapponendo *res* e *verba*, lo stravagante idioma in cui si esprime il personaggio eponimo della commedia (un vero e proprio *hapax* letterario, a

907 L'attrice, non più giovanissima dal punto di vista anagrafico, si trovava però in una fase ascendente della sua carriera ed era già proiettata verso quel grandioso successo che avrebbe trovato piena consacrazione nel decennio successivo. Occorre inoltre rilevare che Vittoria molto probabilmente non esordì in tenera età, ma superati i venti anni: infatti – come dimostrano gli studi di Annamaria Evangelista – nel 1570 (quando aveva circa ventitré anni) si trovava ancora presso la casa del padre adottivo, dove svolgeva mansioni di governante. Pertanto nel 1578 la primadonna doveva essere solita interpretare il ruolo della giovane Innamorata e il personaggio della ruffiana non doveva essere frequente nel suo repertorio.

908 Come scriverà Evangelista Ortense nel 1581 (v. *supra*).

909 La fase declinante della sua carriera è da collocare negli anni '90 del XVI secolo.

910 G. B. PELLEGRINI, *L'arabo della 'Zingana' di A. Giancarli*, in id., *Gli arabismi nelle lingue neolatine con speciale riguardo all'Italia*, Brescia, Paideia, 1972, 2 voll., vol. II, p. 603.

911 Ivi, p. 606.

differenza del pluriattestato greghesco⁹¹²) acquista un significato inatteso. La scelta dell'incomunicabilità è un'ulteriore sfida, la più rischiosa, alla convenzione linguistica»⁹¹³.

Le descrizioni appena riportate si riferiscono naturalmente alla commedia del Giancarli: impossibile ricostruire quanto la *performance* della Piissimi possa essersi avvicinata al testo originale o quanto invece l'apporto creativo dell'attrice possa aver modificato la parlata della Zingara. Tuttavia è plausibile supporre che l'esibizione della primadonna abbia trovato proprio nel virtuosismo linguistico, oltreché nell'arte del «contraffare», la propria cifra distintiva. Ciò appare verosimile, a maggior ragione, nello spettacolo del 1589, dove le due dive rivali, Vittoria e Isabella, sembrano confrontarsi proprio sul piano dell'abilità verbale. Come sottolinea Erith Jaffe-Berg:

This variety of languages forges an identity for Piissimi that is much broader than a European one, an identity in which there is ethical and moral latitude. This multilingual aspect of the performance, moreover, garnered attention and praise for Piissimi. The arguably even more famous actress Isabella Andreini showcased her virtuosistic ability by singing in French, and dissembling or speaking in a myriad other languages. [...] Andreini played an equally unruly part – that of a madwoman. Giuseppe Pavoni's description of this performance highlights Andreini's verbal skills in embracing a variety of languages. [...] The linguistic ability the actress needed in order to sing in French is undeniable, but the fact that Isabella spoke or dissembled speaking Greek as well as other languages suggests a mimic linguistic ability as well⁹¹⁴.

Se per ricostruire la *performance* dell'Andreini possiamo contare sulla dettagliata descrizione di Giuseppe Pavoni, per quanto riguarda la Piissimi possiamo solo avanzare delle ipotesi a partire dal testo del Giancarli. È quanto ha tentato di fare Frances Barasch, offrendo un'ipotetica definizione del «ciangolottare» citato dallo stesso autore della commedia: «Zorzi suggests that, when Pavoni wrote that Vittoria's impersonation of the Gypsy was 'a rare marvel to hear', he was probably alluding to her ability to imitate *ciangolottare*, the unusual speech of Giancarli's protagonist; that is, she could speak badly, swallowing *rs* and *ls*, lisp as a child, or sound a bird-like twitter»⁹¹⁵.

Questo per quanto attiene alla parlata del personaggio. Osservando poi più nel dettaglio le – non numerose – scene in cui compare la Zingara, possiamo ricavare qualche altro elemento. La gitana appare per la prima volta nella dodicesima scena del secondo atto: è appena arrivata a Treviso con Medoro ed è in cerca della casa di Acario per ricondurre il giovane alla famiglia d'origine. Nel dialogo tra i due viene rievocata la storia dello scambio di persona che aveva coinvolto il piccolo Medoro e il figlioletto della Zingara. Emergono così

912 La parlata in cui si esprime il greco Acario.

913 L. LAZZARINI, *Introduzione*, in G. A. GIANCARLI, *Commedie*, cit., p. XIV.

914 E. JAFFE-BERG, *New Perspectives on Language, Oral Transmission, and Multilingualism in Commedia dell'Arte*, in «Early Theatre», 11.2, 2008, p. 203.

915 F. K. BARASCH, *Italian Actress*, cit., p. 6.

l'ambiguità e l'umanità della protagonista: nel giustificare il proprio operato, la donna mescola ragioni economiche a sinceri sentimenti di affetto. Particolarmente significativo è il passo in cui afferma di aver subito riversato sul figlio del greco il proprio amore materno: «el brima, star che mi beder enti meliè meliè, bello bello, bianca russa; mi presta data bel tia la mio cori, arabdule, e purtata l'amor del mio figlion in tia, e non boler pì ben la mio»⁹¹⁶.

Nelle scene diciassettesima e diciottesima del terzo atto Medoro si trova al centro di un equivoco provocato dalla sua somiglianza con Angelica, accentuata dalle vesti femminili indossate dal giovane: Cassandro lo corteggia (credendo che si tratti della fanciulla amata), la Zingara interviene per difenderlo, Agata cerca di mediare, ma presto scoppia una rissa tra le due donne, che verrà sedata, non senza difficoltà, dall'intervento del giovane Innamorato. In questa sequenza emerge il lato più aggressivo e selvaggio della gitana, pronta a «cavare gli occhi»⁹¹⁷ alla non meno furibonda ruffiana. Verrà poi chiarita l'identità sessuale di Medoro: così nella scena quarta del quarto atto la Zingara, pur tenendo ancora nascosta la parentela del giovanetto con Angelica, si accorda con Cassandro per facilitare il suo incontro con la fanciulla: il figlio della gitana, così somigliante alla ragazza, prenderà il suo posto in casa per non destare sospetti nei genitori. La Zingara ne ricaverà venticinque scudi: ed ecco che prende campo il *côté* opportunistico e l'avidità del personaggio. Un aspetto, questo, che si sviluppa ulteriormente nella scena successiva, dove la donna riesce a gabbare il pur scaltro Spingarda: fingendo di aver appena nascosto sotto terra una borsa piena di denari e gioielli (in realtà riempita con carbone e sabbia), riesce con uno stratagemma a sottrarre al servo mantello, berretta, uno scudo e una catena d'oro. In questa scena la gitana vince in furbizia uno dei personaggi più astuti della commedia⁹¹⁸, ma ciò che è ancor più interessante è la descrizione che di lei offre lo stesso Spingarda: «O diavolo, io veggio el stranio abito: è femina, o pur omo? Bisognerà uno interprete a deciderlo»⁹¹⁹. Tale breve notazione può fornirci qualche indicazione su come il costume di scena potrebbe aver aiutato la «divina Vittoria» a nascondere le proprie grazie e ad interpretare in modo convincente la Zingara: potrebbe trattarsi di un abito in grado non solo di evocare l'abbigliamento dei popoli nomadi, ma anche di creare una certa ambiguità sessuale⁹²⁰.

916 G. A. GIANCARLI, *Commedie*, cit., p. 287. La traduzione è a p. 286: «primo, perché ti vedevo tanto bello, così bianco e rosso; subito t'ho dato il cuore, Dio sia lodato, e ho riversato su di te l'amore per mio figlio, e non ho più voluto bene a lui».

917 «Mi cabar l'occhia bel ti, stregal», *ivi*, p. 363.

918 Spingarda incarna infatti il tipo del Servo furbo.

919 G. A. GIANCARLI, *Commedie*, cit., p. 379.

920 Espediente che poteva essere utile tanto al primo interprete (sicuramente maschile) del personaggio, quanto alla Piissimi. Come per altre celebri dive della Commedia dell'Arte, quali Vincenza Armani e Isabella Andreini, si registra anche per Vittoria – seppur indirettamente – la possibilità di incarnare, in determinate occasioni, figure sessualmente ambigue. Ma in questo caso non emerge il fascino dell'attrice travestita da giovanetto, che si mostra al pubblico in vesti aderenti o corte, bensì una figura strana, indecifrabile e non certo attraente. La

Nelle scene undicesima, dodicesima e tredicesima del quarto atto la gitana si accinge a una nuova beffa, questa volta ai danni del villano Garbuglio (che a sua volta si era preso gioco del bergamasco Martino): con il pretesto di compiere un incantesimo d'amore che consenta al campagnolo di conquistare la bella Gnocchetta, la Zingara riesce a legare, bendare e derubare il malcapitato. Se la burla contro Spingarda riesce grazie alla capacità di dissimulare e ai toni supplichevoli con cui la donna chiede 'in prestito' gli oggetti che poi ruberà, in questo caso il personaggio si finge una specie di maga, sfoderando l'autorevolezza e il misterioso carisma che, agli occhi dell'ingenuo Garbuglio, le conferisce la sua provenienza esotica⁹²¹. La Zingara appare poi, nel quarto atto, anche nella scena diciottesima (dove, in un breve monologo, si compiace della beffa ordita ai danni del villano), diciannovesima (un dialogo con il piccolo Fioretto, paggio di Cassandra) e ventinovesima, quando avviene lo scambio tra Angelica e Medoro sotto l'attenta regia di Agata e con il beneplacito della gitana.

Nell'ultimo atto la Zingara è protagonista della scena tredicesima, dove avviene, tramite la sua confessione, l'agnizione di Medoro da parte di Acario e Barbarina: in questo frangente la gitana dimostra un carattere nobile e generoso, dichiarandosi responsabile del rapimento ma palesando altresì la buona educazione impartita al figlio adottivo⁹²². Proprio grazie al suo racconto si sciolgono tutti i nodi della vicenda: Agata confessa a sua volta di aver combinato segretamente le nozze tra Cassandra e Angelica, mentre Spingarda ammette di aver preso in sposa Stella (in spregio al padrone). Il greco e la moglie, pur rendendosi conto di essere stati burlati e di non essere mai stati corrisposti dai rispettivi oggetti del desiderio, accettano di buon grado la formazione delle nuove coppie e perdonano tutti, euforici per l'inaspettato ritrovamento del figlio creduto morto. Anche la Zingara viene accolta in famiglia e, come pronosticato dalla ruffiana⁹²³, verrà certamente ricompensata con lauta generosità. L'arrivo di Cassandra, nella scena quindicesima (che prevede la muta presenza della gitana),

Piissimi è forse la prima comica – almeno nella sua interpretazione della Zingara e forse anche in quella della ruffiana – a non far leva sulla propria bellezza, nascondendola anzi per dare maggior risalto al proprio istrionesco talento.

921 Anche nella scena 13 troviamo riferimenti allo strano abito della Zingara, quando un meravigliato Garbuglio esclama: «Mo que cancaro de vestiu àivu? De donde sù, spagnaruola o straliota?». La gitana risponde di essere originaria della Barberia (G. A. GIANCARLI, *Commedie*, cit., p. 399).

922 «Pensar to Senoria che mi non mancata mai 'segnar tutta chella bertùe che mi saber e poder, e mai, mai cul Cingani no praticata se no canda bezognar; mo sembre mi tenù nel terra in cumbania del donna e de l'omeni zentilomani, cu la senori, zubeni, becchi, del buna sorta e no cattiba. Chesto saber littera, sunar, cantar, e anca far el zuga del corezola, e tutto'l cosa che vuol una senor come star tia; e mai mancata el-flus, el denari, el besta onorata *mettel soltan*, come senor». («Devi sapere, signore, che non ho mai mancato d'insegnargli tutta l'educazione che ho saputo e potuto, e che mai, mai ha avuto a che fare con gli Zingari, se non quando era proprio necessario; ma sempre, nelle città, l'ho tenuto in compagnia di gentildonne e gentiluomini, con signori, giovani o vecchi, della buona società, non della cattiva. Lui sa di lettere, sa suonare, cantare e sa anche fare il gioco della correggiola, insomma tutto quel che vuole un signore come te; e mai gli sono mancati denaro e vestiti decorosi, da signore»). Ivi, pp. 458-459.

923 «Eh, cara sorella, no pianzé, no ve turbé, che vu no averé minga servio a persone ingrâte...» (ivi, p. 459).

completa il corale quadro di giubilo, mentre la commedia si conclude con un monologo di Spingarda rivolto agli spettatori.

Il personaggio della Zingara, almeno per quanto emerso dalla breve analisi delle scene in cui compare nell'omonima commedia, è particolarmente complesso e sfaccettato, difficilmente etichettabile e decisamente estraneo al sistema dei ruoli. Esso richiede all'interprete non soltanto un non comune virtuosismo verbale, ma anche la capacità di spaziare tra situazioni, atteggiamenti ed esternazioni spesso molto diversificati: la gitana è, allo stesso tempo, un'amorevole madre adottiva, un'astuta truffatrice, una violenta iracunda, una donna in precario equilibrio tra interesse e sentimento, tra nobiltà d'animo e proterva scaltrezza. Difficile ricostruire la sua resa scenica da parte di Vittoria Piissimi: le poche notazioni ricavabili dal *Diario* di Giuseppe Pavoni, confrontate con le fonti letterarie più sopra esaminate e con il testo del Giancarli, lasciano però ipotizzare una *performance* particolarmente coinvolgente, incentrata sull'equilibrato dosaggio fra ben ponderati giochi linguistici e un trascinate e spiazzante trasformismo. Sembra plausibile ipotizzare che, nell'interpretare questo difficile personaggio, l'attrice possa aver temporaneamente abbandonato, o comunque ridimensionato, quel «perfetto decoro» individuato dal Garzoni come una delle principali caratteristiche della sua recitazione. Come congettura Mario Apollonio, nel mettere a confronto l'esibizione della primadonna veneziana con quella della rivale: «Potremo supporre che, in quello scorcio del Cinquecento, la recitazione d'Isabella mirasse a un raccoglimento smarrito più elegiaco e più accordato alle tradizioni letterarie; mentre la recitazione di Vittoria doveva prodigarsi in più ardite veemenze e strappi e procellose collere»⁹²⁴.

Sempre a proposito del legame tra le due dive durante gli spettacoli presso la corte medicea, Barasch scrive: «At the 1589 festivities, Vittoria and Isabella propably supported each other as seconda donna while the other played prima»⁹²⁵. Una congettura plausibile, che però necessita di alcune precisazioni. Nelle commedie portate in scena in quell'occasione non è possibile riscontrare il rapporto gerarchico generalmente individuabile nei canovacci della Commedia dell'Arte tra Prima e Seconda Innamorata: ne *La Zingana* infatti l'unico personaggio riconducibile al ruolo di Amatora è Angelica, mentre l'eroina eponima, come abbiamo appena visto, non è classificabile all'interno del tradizionale mansionario. Ne *La pazzia d'Isabella*, stando alla descrizione del Pavoni⁹²⁶, l'unica Innamorata è proprio la protagonista, in quanto l'unico altro personaggio femminile menzionato dal cronista è quello della Servetta. Non è da

924 M. APOLLONIO, *Storia del teatro italiano*, prefazione di S. DALLA PALMA, Milano, RCS Bur, 2003, 2 voll., vol. I, p. 560.

925 F. K. BARASCH, *Italian Actress in Shakespeare's World*, cit., p. 6.

926 Com'è noto, l'omonimo scenario di Flaminio Scala presenta una trama diversa rispetto alla *performance* testimoniata dal Pavoni.

escludere che l'Andreini possa aver indossato i panni di Angelica durante la rappresentazione della commedia favorita dalla sua rivale, più difficile è immaginare la Piissimi come interprete della Fantesca. Sebbene una lunga e per il momento non confutabile tradizione storiografica, basata sui componimenti del conte Mamiani, abbia ascripto al repertorio di Vittoria anche il personaggio della serva Fioretta, sembra poco plausibile che la primadonna, giunta ormai nel 1589 alla piena maturità artistica, potesse ancora incarnare quel ruolo (forse ricoperto, durante le recite fiorentine, da Silvia Roncagli).

La nostra attrice partecipò quasi sicuramente allo spettacolo organizzato nell'ottobre 1594 a Milano, presso il Palazzo Ducale, in occasione delle nozze del conte di Haro, figlio del Governatore. Come abbiamo visto nelle pagine dedicate alla biografia della comica (v. *supra*), la sua presenza all'interno della formazione degli Uniti, protagonisti della recita, è pressoché certa⁹²⁷. Come anticipato, la «Vittoria comediante» menzionata nella cronaca degli intermedii intitolati *Il precipizio di Fetonte*, allestiti per l'occasione e posti a intervallo di una non meglio identificata commedia, interpreta il Prologo nel ruolo della sirena Partenope. Questo momento iniziale dello spettacolo è legato tanto alla commedia, poiché ne introduce l'ambientazione napoletana, quanto agli intermedii, dato che precede il primo di essi (anziché, come da consuetudine, il primo atto del testo principale). Si può supporre con buona approssimazione che il ruolo della sirena fosse cantato⁹²⁸: la Piissimi, dunque, in questo contesto ebbe probabilmente modo di sfoggiare le proprie doti canore. Plausibile – ma non documentabile – un suo intervento anche durante la commedia.

Ancora una volta, dopo le esibizioni del 1589 (e dopo le ormai lontane recite veneziane in onore di Enrico III), la primadonna partecipa ad uno spettacolo allestito per un selezionato pubblico di invitati⁹²⁹. Se durante le feste medicee gli intermedii erano eseguiti da cantanti professionisti⁹³⁰ e le esibizioni dei comici dell'Arte erano previste solo come gradito diversivo alla *Pellegrina* (interpretata probabilmente con minor brio dagli Intronati) e come pretesto per replicare gli spettacolari ingegni del Buontalenti, in questo caso la parte artistica – tanto quella canora quanto quella recitativa⁹³¹ – è affidata quasi interamente agli Uniti (fatta salva la

927 La Piissimi infatti, pur non comparando nell'elenco degli attori coinvolti nello spettacolo, è quasi sicuramente identificabile con la «Vittoria comediante accomodata a modo di sirena» registrata dalla cronaca dell'ambasciatore Lodovico Falletti. Gli studiosi concordano su tale identificazione, che non è smentita dall'esame di documenti coevi. È possibile ipotizzare che l'attrice, inizialmente non prevista nel *cast*, fosse intervenuta all'ultimo momento.

928 Cfr. A. MACNEIL, *Music and Women*, p. 17.

929 Scrive Lodovico Falletti: «Vi era il Senato et tutti li Maestrati con quelli di Provig,e, infinite et ben ornate Dame. Sue Ecc.ze et la casa sua s'intendono», in A. D'ANCONA, *Origini del teatro italiano*, cit., vol. II, p. 516.

930 Tra cui Vittoria ed Antonio Archilei.

931 La costruzione della scena è invece affidata ad Antonio Maria Prata, pittura e decorazioni sono a cura di Valerio Profondavalle, i costumi sono realizzati da Nunzio Galizi, mentre la coreografia di uno dei balletti è a firma di Cesare Negri. Si tratta di artisti legati alla corte milanese. Cfr. A. PONTREMOLI, *Fra drammaturgia e spettacolo: gli intermedii de 'Il Precipizio di Fetonte'*, cit., p. 5.

partecipazione di alcuni musicisti e ballerini), convocati appositamente per l'occasione e guidati dal comico Francesco Pilastri. In questa situazione, dunque, teatro di corte e teatro professionistico si intrecciano ancor più strettamente: la *troupe* si inserisce all'interno di un apparato scenotecnico finanziato dalle autorità cittadine ed allestito da artisti legati all'ambiente cortigiano appositamente per uno spettacolo creato ed eseguito dai comici. In tale contesto, sebbene il ruolo di corago (e forse di drammaturgo) sia ricoperto dal Pilastri, spicca ancora una volta la presenza delle attrici. Non solo e non tanto per l'elevato numero di comiche coinvolte nell'operazione, quanto per il ruolo preminente svolto da alcune di loro, in particolare da Angelica Alberghini. Qui la Piissimi, pur assumendosi l'importante compito di recitare il Prologo e pur acquistando un non trascurabile rilievo nella descrizione del cronista, sembra quasi oscurata dalla *performance* canora della più giovane collega. Lo spettacolo milanese segna dunque una sorta di passaggio del testimone da una generazione di attrici che si avvia ormai verso una fase declinante a una 'nuova leva' che trova proprio nell'ultimo decennio del XVI secolo il punto di massima affermazione. Ma esso testimonia anche una certa continuità nell'importanza che le comiche continuano a rivestire e nella loro ormai irrinunciabile presenza: la loro partecipazione appare particolarmente rilevante soprattutto in contesti dove si intrecciano generi diversi (intermedio e commedia) e differenti modalità produttive (teatro di corte e teatro professionistico).

Un'altra probabile esibizione canora della Piissimi è da individuare nell'ambito dell'esecuzione, da parte dei Gelosi, della *Tragedia* di Cornelio Frangipane davanti a Enrico III a Venezia nel 1574. L'opera, infatti, «non è [...] una tragedia, ma piuttosto una sorta di 'forma mescolata' fra intermezzo drammatico e i tipi del *masque* cortigiano e mitologico: l'esiguo numero di versi di cui si compone, che non permette una ripartizione in atti, la mancanza di uno sviluppo tragico rispettoso dei precetti aristotelici e la componente predominante costituita dal canto e dalla musica collocano il testo in una posizione singolare, più vicina a quella di un dramma in musica ancora *in nuce*»⁹³². In base alla ricostruzione di Nolhac e Solerti, fu proprio la famosa *troupe*, convocata in città per offrire i suoi spettacoli al Re Cristianissimo, a interpretare il poema per musica⁹³³. Tuttavia più recenti studi, basati su un esame filologico delle fonti, non sembrano confermare in modo inequivocabile quanto i due eruditi avevano dato per certo: i già ricordati lavori di Anna Laura Bellina e di Valeria Di Iasio⁹³⁴ non menzionano i Gelosi quali interpreti della *Tragedia*. In effetti, dalla lettura delle principali testimonianze relative allo spettacolo, emerge piuttosto l'ipotesi che possano essere stati musicisti

932V. DI IASIO, *La Tragedia del S. Cl. Cornelio Frangipani*, cit., p. 4.

933P. DE NOLHAC, A. SOLERTI, *Il viaggio in Italia di Enrico III*, cit., p. 133.

934A. L. BELLINA, *A suon di musica da Cracovia a Lione*, cit., V. DI IASIO, *La Tragedia del S. Cl. Cornelio Frangipani*, cit..

e cantori professionisti a eseguire la partitura, non limitandosi all'accompagnamento strumentale e al canto corale, ma vestendo anche i panni dei protagonisti. Nel resoconto sotto forma di dialogo di Tomaso Porcacchi si legge infatti: «Usci poi un eccellentissimo cantor nel liuto, che doveva fare il Prologo in forma di Proteo: il quale era vestito da pastore con capigliatura, et corona in testa: et legato con una grossissima catena d'oro massiccio, datogli a pena tanto spatio che potesse camminare, et suonare il liuto»⁹³⁵. L'anonimo musicista è quindi interprete del personaggio di Proteo, come mette in evidenza anche la descrizione del costume di scena. Quanto agli altri protagonisti (Iris, Mercurio, Pallade e Marte), dalla descrizione del Porcacchi non emergono elementi particolari: potrebbe quindi trattarsi tanto di cantori quanto di comici dell'Arte. Certo è che siamo in presenza di interpreti dotati di ottime capacità canore, poiché, stando alle fonti, sembra che l'opera in versi del Frangipane fosse stata interamente musicata da Claudio Merulo. Lo stesso autore, in una sorta di postfazione al testo in cui giustifica la scelta del titolo *Tragedia*, accenna agli interpreti, senza però rivelarne l'identità né qualche peculiarità (fatta eccezione per qualche indicazione sul coro): «Questa mia Tragedia fu recitata con quella maniera, che si ha più ridotto alla forma degli antichi: tutti li recitanti hanno cantato in soavissimi concerti, quando soli, quando accompagnati; et in fin il coro di Mercurio era di sonatori, che haveano quanti varii istrumenti che si sonarono giamai»⁹³⁶. Nemmeno dall'esame di altre testimonianze⁹³⁷ è possibile cogliere qualche particolare che conduca con certezza ai Gelosi.

La circostanza che la celebre compagnia si trovasse a Venezia e che probabilmente contasse, tra le sue fila, interpreti in grado di cantare (tra cui verosimilmente anche la Piissimi, il cui padre adottivo, giova ricordarlo, era un musicista) sembrerebbe avallare la lettura di Nolhac e Solerti; tuttavia, in mancanza di ulteriori riscontri, non possiamo ascrivere con certezza la *Tragedia* di Frangipane al repertorio della nostra attrice. Se i Gelosi avessero effettivamente preso parte all'evento, si sarebbero inseriti, all'ultimo, all'interno di un organico di cantori e strumentisti locali già predisposto. Anne Macneil sottolinea infatti la straordinaria rapidità con cui i comici, arrivati in città solo da pochi giorni, avrebbero imparato la partitura⁹³⁸. La studiosa non mette in dubbio però la partecipazione della compagnia allo spettacolo e ipotizza che la Piissimi vestisse, in quell'occasione, i panni di Pallade:

Pallas Athena, the leading female role in *Tragedia*, and therefore the role Vittoria Piissimi would have performed, sang a substantive and affective address to the French King ('Poi che veggio de' Dei questo soggiorno') and then, in the finale, a duet with Mars ('Spargiam piante felici allori, e mirti'). The duet was followed by a chorus, which concluded the work. Piissimi's appearance as a goddess in the entertainment implies that her entrance was

935T. PORCACCHI, *Le attioni del re Arrigo III*, cit., cc. 28v-29r.

936C. FRANGIPANE, *Tragedia*, cit., c.n.n.

937Quali le relazioni di Benedetti, Lucangeli e Dorrone. V. *supra*.

938A. MACNEIL, *Music and Women*, p. 13.

heralded by a trumpet fanfare, as stated in Frangipani's description, and that she sang the Merulo's melodies with the proportional perfection and harmonious manner due to music that surpasses the quality of ancient music⁹³⁹.

L'esile trama dell'opera ruota infatti intorno a una contesa tra Atena e Marte su quale virtù debba avere il primato tra intelligenza – prerogativa della prima – e forza – appannaggio del secondo –; i due fratelli rivali verranno infine riconciliati da Mercurio, che li inviterà a riconoscere e a lodare in Enrico III l'armonioso connubio di entrambe le doti. Il testo è dichiaratamente celebrativo, i personaggi allegorici e l'azione teatrale ridotta al minimo: se la nostra attrice prese davvero parte a questo spettacolo, possiamo immaginare che i versi del Frangipane, vivificati dalle note del Merulo, le abbiano permesso di mettere in risalto soprattutto le abilità canore, forse a scapito di quelle più specificamente recitative.

Passeremo ora ad analizzare testi e canovacci verosimilmente interpretati da Vittoria, ma per i quali non sono state rinvenute testimonianze legate a rappresentazioni documentate. Si tratta di opere teatrali riconducibili alla nostra attrice attraverso indizi più labili, che verranno di volta in volta esplicitati.

*Il ritratto*⁹⁴⁰ è l'unico scenario di Flaminio Scala dove compare il personaggio di Vittoria. Si tratta di una commedia metateatrale che ruota intorno allo scompiglio provocato da una compagnia di comici al suo arrivo nella città di Parma. La primadonna della *troupe*, chiamata appunto Vittoria, con l'aiuto del compagno Piombino, fa leva sul proprio fascino per carpire generosi regali da parte dei gentiluomini locali, che si recano numerosi a renderle omaggio. Oltre a far innamorare di sé Pantalone e Graziano, mariti, rispettivamente, di Isabella e Flaminia, l'attrice riceve le visite anche di Orazio e Flavio, amanti delle due giovani e insoddisfatte spose, innescando così una lunga catena di equivoci, gelosie e sospetti. L'intreccio principale ha come elemento scatenante il ritratto di Isabella, che Vittoria sottrae a Orazio e che poi mostra a Pantalone, inducendo nel vecchio il – fondato – dubbio che la moglie abbia una relazione extraconiugale. C'è poi una terza coppia di Innamorati, composta dal Capitano – anch'egli invaghito della bella comica – e da Silvia: la giovane, allontanata dall'amato per volere del padre, lo aveva poi raggiunto sotto le mentite spoglie del paggio Lesbino. Sebbene tutte le donne detestino Vittoria e ne siano gelose, sarà proprio grazie a lei, paradossalmente, che tutti gli intrecci avranno una soluzione positiva: approfittando dell'assenza dei mariti, accorsi alla commedia, Isabella e Flaminia potranno ricevere i rispettivi

939Ivi, p. 15.

940 F. SCALA, *Il teatro delle favole rappresentative*, cit., vol. II, pp. 397-409. Secondo Frances K. Barasch questo canovaccio sarebbe databile al periodo in cui la Piissimi e l'Andreini recitavano insieme nella compagnia degli Uniti (settembre 1589 e ottobre 1590). La studiosa definisce lo scenario «a perfect vehicle for the rivals», dato che esso include «a slanging match between the chief characters “Vittoria” and “Isabella”». F. K. BARASCH, *Italian Actress in Shakespeare's World*, cit., p. 6.

amanti. Anche Silvia avrà la possibilità di incontrarsi con il Capitano: questi, inizialmente convinto, grazie a un inganno, di recarsi a un convegno amoroso con Vittoria, riconoscerà in seguito la fanciulla un tempo amata e si unirà a lei in matrimonio.

È possibile ipotizzare con buona approssimazione che la Piissimi abbia interpretato l'omonimo personaggio. Scrive Maria Ines Aliverti: «Troppo facile vedere in questa diva un ritratto metateatrale e un po' caricaturale di Vittoria Piissimi, che Scala ben conosceva, e che dal 1580 aveva fatto compagnia assieme a Giovanni Pellesini, in arte Pedrolino (nello scenario adombrato in Piombino, servo e mezzano)⁹⁴¹». Nel canovaccio, infatti, Vittoria sembra incarnare lo stereotipo dell'attrice:

La primadonna come feticcio non ha nessuno spessore affettivo: finge con arte le buone maniere, i complimenti e le adulazioni dal suo repertorio, saluta anche chi non la saluta, copre d'ironico disprezzo le sue vittime, i «mariti balordi», ma anche le donne avvolte nelle loro trame d'innamoramento, ostenta la dovuta dose di avido calcolo nel fare incetta di ricchi presenti che poi accumula su di sé, quasi fosse un idolo pagano o una itinerante esposizione di *ex-voto*⁹⁴².

La diva compare all'inizio del secondo atto, «vestita riccamente, con catene d'oro, con braccialetti di perle, con diamanti e rubini in dito»⁹⁴³, e subito acquisisce informazioni su Pantalone e Graziano per meglio approfittare della loro interessata generosità: con l'aiuto di Piombino e Pedrolino, cinico a poco fedele servo di Pantalone, la comica farà credere a ciascuno dei due Vecchi di esserne innamorata.

All'inizio del terzo atto, Vittoria e Piombino si compiacciono del proprio operato:

dicono che, essendo stati a desinare a casa d'un gentiluomo suo innamorato, hanno avuto di buoni donativi, toccando, sopra questo particolare del donare a' comedianti, molte cittadi principali d'Italia, nelle quali ella è stata favorita di molti presenti, e finalmente com'ella si burla e ride di quelli amanti che non li donano. Piombino l'essorta a non s'innamorare di nessuno, ma che attenda a far della robba per la vecchiezza⁹⁴⁴.

Quindi la primadonna dà buone parole a Pantalone, saluta Flavio suscitando la gelosia di Flaminia, ascolta con indifferenza le parole di biasimo che le rivolge Isabella, alla quale risponde prontamente: «Isabella, rivolta poi a Vittoria, li dice che, se li fusse onore mettersi con una comediante simil a lei, che le insegnerebbe a procedere, et entra. Vittoria se ne ride,

941 M. I. ALIVERTI, *Problematiche di soglia e problematiche di genere nella Commedia dell'Arte tra fine Cinquecento e inizio Seicento: un'ipotesi di lavoro*, in «Biblioteca teatrale», 97-98, 2011, p. 226. L'identificazione del personaggio di Piombino con Giovanni Pellesini è dubbia in quanto nel canovaccio è presente anche il personaggio di Pedrolino (servo di Pantalone); inoltre Piombino è il nome d'arte dell'attore Girolamo Salimbeni, che in alcune occasioni aveva collaborato con la Piissimi e che ne era stato anche procuratore nella controversia con Giovanni Ramirez de Montalvo (v. *supra*).

942 Ivi, p. 224.

943 F. SCALA, *Il teatro delle favole rappresentative*, cit., vol. II, p. 401.

944 Ivi, p. 405. A proposito dell'esortazione di Piombino, Aliverti nota: «La battuta di Piombino, compendiata nello scenario, ricalcava forse da vicino le raccomandazioni che la Nanna fa alla Pippa, insegnando alla figlia l'arte puttanesca, e raccomandandole di “non incapestrarsi”. Tuttavia le parole di Piombino si possono leggere in una prospettiva diversa da quella delle arti della cortigiana e rivolta invece a definire le arti dell'attrice. Questa infatti, come la cortigiana, deve saper fingere e sedurre senza innamorarsi, senza cioè provare nessuno di quei sentimenti che con tanta scolastica perizia può e sa imitare, per non soccombere alla propria finzione, rendendo così inefficace la propria arte». M. I. ALIVERTI, *Problematiche di soglia e problematiche di genere*, cit., p. 225.

dicendo che, dove arrivano compagnie di comedianti, le donne maritate il più delle volte stanno a bocca secca»⁹⁴⁵.

L'attrice si fa poi beffe di Graziano servendosi della propria arte comica: lamentandosi e fingendo di piangere, gli fa credere di aver sprezzato tutti gli altri amanti in suo favore. Piombino rincara la dose affermando che la primadonna avrebbe rifiutato una collana di perle da parte di Pantalone, convinta che Graziano le avrebbe fatto un regalo ancora più prezioso. Il Vecchio parte promettendo splendidi doni, e i due comedianti «si ridono della sua balordaggine»⁹⁴⁶. Infine Vittoria si burla anche di Orazio, giunto per chiederle il ritratto di Isabella, affermando beffardamente di non saperne nulla (e fomentando così una lite tra i due Innamorati). La comica compare di nuovo alla fine del terzo atto: durante la recita è scoppiata una rissa a causa sua. Pantalone e Graziano fuggono dal teatro portando con loro la diva, ma vengono assaliti da un gruppo di bravi e gentiluomini, che «li levano Vittoria e la conducono via»⁹⁴⁷. Così, dopo aver carpito preziosi regali e scatenato ire, litigi e persino risse – e dopo aver, seppur involontariamente, contribuito alla buona riuscita degli incontri tra le coppie di giovani Innamorati -, la bella, astuta e sfuggente attrice esce improvvisamente e burrascosamente di scena (tanto da quella fittizia quanto da quella reale).

Il personaggio della comica è un *unicum* all'interno della raccolta di Scala: se da un lato esso rimane esterno al sistema dei ruoli⁹⁴⁸, rivelandosi, sotto questo aspetto, assimilabile ad altre figure interpretate dalla Piissimi (prima tra tutte la Zingara), dall'altro rappresenta la caricatura di un'attrice che si guadagna da vivere proprio interpretando il ruolo di Innamorata. Servendosi dei più consumati stilemi legati all'interpretazione di tirate sentimentali e patetiche anche al di fuori della scena, Vittoria gestisce le molteplici relazioni che intrattiene con i suoi spasimanti, ma sempre con freddo, calcolato e persino irridente cinismo (senza il coinvolgimento emotivo che spesso si riscontra nell'Amorosa). Se la Piissimi fu interprete di questo personaggio così complesso⁹⁴⁹, dovette agire su un doppio piano, teatrale e metateatrale allo stesso tempo, nella consapevolezza di portare in scena una versione caricata di se stessa e quindi di dover forzare e accentuare alcuni tratti del proprio stile di recitazione.

945 F. SCALA, *Il teatro delle favole rappresentative*, cit., vol. II, pp. 405-406.

946 Ivi, p. 406.

947 Ivi, p. 408.

948 Scrive Aliverti: «Nella perfetta struttura simmetrica delle coppie legali [...], adulterine [...] o delle aspiranti coppie [...], la diva Vittoria semina il caos. La disarmonia è tutta dalla sua parte poiché il personaggio di Piombino, anch'egli un comico, non è legato a lei da vincoli affettivi ed è assimilato, sia nella compagnia metateatrale che nella vicenda, a un primo zanni, servitore e mezzano». M. I. ALIVERTI, *Problematiche di soglia e problematiche di genere*, cit., p. 223.

949 Impossibile appararlo con certezza, data la natura peculiare dell'opera di Scala: se dietro ai nomi dei protagonisti dei canovacci è possibile riconoscere l'identità dei rispettivi interpreti, gli scenari non possono essere letti come sicure testimonianze di spettacoli realmente realizzati. Essi però possono fornire qualche elemento per ricostruire repertorio e stile degli attori che incarnarono i personaggi menzionati.

Infine, vale la pena soffermarsi sui commenti, disseminati per tutto il canovaccio, relativi al teatro, agli attori e soprattutto alle attrici. Alcuni di questi contengono i giudizi più moralistici espressi – anche nel periodo in cui Scala pubblicava la propria raccolta – dai padri gesuiti o, comunque, i più usurati luoghi comuni a proposito della vita dei commedianti⁹⁵⁰. Com'è noto, Flaminio Scala si dedicò, insieme a Francesco Andreini, a un'operazione editoriale mirata a conferire dignità letteraria agli strumenti del mestiere teatrale⁹⁵¹, e, tramite essa, a nobilitare l'arte comica difendendola dagli attacchi dei detrattori e distinguendola dall'attività dei ciarlatani: difficile stabilire in che modo un canovaccio come *Il Ritratto* potesse rientrare in questa strategia. I commenti sprezzanti rivolti a Vittoria, che peraltro sembra incarnare la rappresentazione più corrotta e sulfurea della donna in scena, possono essere interpretati come altrettanti strali rivolti contro i 'cattivi commedianti', da cui i celebri Gelosi intendono così prendere le distanze? O potremmo pensare, piuttosto, a un'ironica ridicolizzazione degli atteggiamenti più intransigenti nei confronti dei comici? Forse proprio mettendo in scena, attraverso il personaggio dell'avida e cinica primadonna, l'incarnazione dei più diffusi timori suscitati dalla dirompente apparizione delle attrici, e svelando altresì, tramite i giudizi espressi dagli altri protagonisti, l'ipocrisia sottesa a tale esibito moralismo⁹⁵², l'autore mette alla berlina critiche e pregiudizi contro il teatro professionistico.

Se risulta impossibile stabilire se i Gelosi portarono effettivamente in scena questa commedia, la sua analisi ci è comunque utile per individuare alcuni tratti della recitazione di Vittoria, proprio attraverso l'esame di azioni e caratteristiche dell'omonimo personaggio. Discorso diverso per i due testi, già ricordati, di cui l'attrice fu dedicataria. Si tratta della pastorale *Fillide* e della commedia *L'interesse*. In entrambi i casi, siamo in presenza di opere date alle stampe non dagli autori, bensì da 'curatori', anche artefici delle dediche. Dall'analisi di queste ultime (v. *supra*) non emerge alcuna occasione teatrale che possa aver originato il coinvolgimento di Vittoria nell'operazione editoriale. Non è quindi possibile ascrivere con sicurezza questi testi al repertorio della primadonna; tuttavia è utile esaminarli nella prospettiva di individuare – seppur soltanto in via ipotetica – un'eventuale interpretazione da parte della

950 Ad esempio, Isabella definisce Vittoria «puttana errante», Silvia, nei panni di Lesbino, dice al Capitano che non è «di suo onore né di sua riputazione l'amare una comedianta vagabonda, la cui professione è solo di far star questo e quello», Pedrolino e Arlecchino «trattano che le comedie sono sì bene di spasso, ma che vi nascono per esse di molti scandali». F. SCALA, *Il teatro delle favole rappresentative*, cit., vol. II, p. 402, p. 404 e pp. 408-409.

951 Oltre alla raccolta di scenari, ricordiamo *Le bravure del Capitan Spavento* di Francesco Andreini.

952 Vale la pena ricordare che alcuni dei commenti più offensivi indirizzati a Vittoria escono dalla bocca della fedifraga Isabella. Il quadro composto dalle coppie di sposi e di amanti mostra uno 'spaccato sociale' misto di perbenismo e libertinismo: le donne criticano l'attrice ma poi tradiscono i rispettivi mariti, mentre questi ultimi, così preoccupati della fedeltà delle proprie spose, sono i primi a corteggiare la bella primadonna. Quanto a Flavio e Orazio, amanti appassionati quanto velleitari, non solo accettano di intrattenere una relazione con donne sposate, ma non disdegnano, all'occasione, la compagnia della ricercatissima comica.

Piùssimi dei più rilevanti personaggi femminili. Non è da escludere infatti che la diva possa aver portato in scena una o entrambe le opere a lei dedicate.

Nel caso de *La Fillide, favola pastorale*⁹⁵³ la suggestione appena evocata assume qualche tratto di concretezza, dato che, com'è noto, la pubblicazione del testo e la dedica sono opera di Bernardino Lombardi, amico e compagno di scena dell'attrice. È possibile che il comico, nel dare alle stampe la pastorale di Camillo della Valle, abbia voluto dare risonanza a un testo realmente interpretato da lui e dalla Piùssimi: attribuendo l'opera all'ignoto Acceso Academico Rinovato, l'attore avrà forse voluto mettere in ombra il vero autore de *La Fillide* per assumersene quasi completamente il merito. Il testo della pastorale è poi seguito da una raccomandazione *A i lettori*, a firma di un certo Malenconico Academico Fiorito. Tutta l'operazione sembra tesa ad assimilare il più possibile i due comici coinvolti a vario titolo nella pubblicazione del testo (il Lombardi e la Piùssimi) al mondo accademico e letterario⁹⁵⁴: si tratta solo di un'impresa editoriale volta a nobilitare gli esponenti dell'arte comica o anche di un lussuoso 'biglietto da visita' in grado di presentare al meglio una prossima rappresentazione teatrale?

In effetti, sebbene dalle dichiarazioni dell'Academico Fiorito sembri che il testo sia destinato principalmente alla lettura, esso presenta una struttura atta alla messa in scena ed eventualmente adattabile a una compagnia di comici dell'Arte. La vicenda, scandita in cinque brevi atti, narra gli infelici amori di alcuni pastori e ninfe: Valladio e il vecchio Martilio sono innamorati della bella Lidia, che però disprezza entrambi perché ama, ricambiata, Fortunio. Amarillide corteggia senza speranza Valladio, mentre Persinio si dispera per la scomparsa dell'amata Fillide, misteriosamente dissolta nel nulla durante una fuga dalle *avances* del pastore (e tramutata in albero per volere di Venere, come poi si apprenderà). Si assiste così ai lamenti di Amarillide e di Persinio, alle burle ordite da Lidia ai danni di Martilio, corteggiatore sgradito e importuno, all'idillio tra la ninfa e Fortunio. Ma presto anche l'armonia dell'unica coppia felice viene turbata: Valladio, in preda alla gelosia, fa credere a Lidia che il suo amato pastore la tradisca con Silvia, mentre Martilio progetta di far addormentare con un incantesimo la fanciulla desiderata per poi approfittare di lei. Come se non bastasse, Venere conferisce ad

953 Analizzeremo, naturalmente, il testo attribuito all'Acceso Academico Rinovato e dedicato a Vittoria Piùssimi. L'opera, edita a Ferrara nel 1579 per i tipi di Vittorio Baldini, è conservata presso la Biblioteca civica d'arte Luigi Poletti di Modena. La successiva ristampa (Ferrara, Baldini, 1584) contempla il vero nome dell'autore, Camillo della Valle, ed è dedicata alla contessa Lodovica Pepoli Poggi.

954 Scrive Laura Riccò: «Il Lombardi, con questo primo accostarsi al torchio, non si qualifica come comico, ma nemmeno si appropria della paternità dell'opera, allegando, al contrario, un'identità autoriale accademica con tanto di impresa ignea dell'Acceso nel frontespizio e postfazione A i lettori di un non meglio identificato Malenconico Academico Fiorito, che, in stile involuto, illustra la canonica ritrosia alla stampa da parte dell'autore, sottolineando nel contempo l'artificio poetico centenario che rende il libro appetitoso: “[...] versi che non più del Petrarca, ma poeticamente rinnovati nel RINOVATO vi sono per entro posti”», L. RICCÒ, *Su le carte e tra le scene*, cit., p. 273.

Amarillide le sembianze dell'amica per darle l'opportunità di unirsi a Valladio. Quando Fortunio crede di vedere Lidia tra le braccia di un altro pastore, si ingelosisce a sua volta e la scaccia. Le intricate vicende sentimentali si risolvono però positivamente grazie all'intervento di Fillide prima e di Cupido poi. La ninfa era stata tramutata in albero dalla dea dell'amore, che aveva così voluto punirla per la sua avarizia nei confronti di Persinio. È proprio la voce della fanciulla a svelare questo antefatto, così come la trasformazione di Amarillide, di cui ormai Valladio si è innamorato, rinunciando a Lidia. Le coppie così ricomposte pregano Venere affinché liberi Fillide dall'incantesimo e subito la dea invia il figlio a compiere l'opera; anche Martilio si rassegna a una vecchiaia priva di amore e la pastorale si conclude nel tripudio generale.

Il personaggio femminile più rilevante, per presenza in scena e per complessità della parte, è senza dubbio Lidia. Le situazioni sceniche di cui la ninfa è protagonista sono variegata, e, di conseguenza, diversificati risultano i registri che l'interprete deve padroneggiare, in corrispondenza dei sentimenti di volta in volta espressi: amicizia, amore, sdegno, dolore, gelosia. Particolarmente significativa è la scena in cui, con la complicità di Amarillide, la giovane si prende gioco di Martilio, amante attempato e goffo⁹⁵⁵: in un primo momento Lidia, dopo aver ascoltato i lamenti del pastore, finge di amarlo e si lagna a sua volta di non essere creduta; in seguito acconsente, apparentemente, di assecondare i suoi desideri. Ma appena si avvicina al vecchio, la ninfa lo sottopone prima a un solenne giuramento, poi al taglio dei capelli e della barba, per lasciarlo infine sconcolato a specchiarsi in una pozza d'acqua. Il personaggio della ninfa presenta dunque forti tratti di comicità, alternati a momenti amorosi o patetici; tuttavia registri interpretativi così differenziati trovano un elemento di unità nel tono sostanzialmente equilibrato del testo⁹⁵⁶, dove anche i momenti potenzialmente tragici si stemperano in un linguaggio sempre improntato alla grazia e alla leggiadria e dove le scene comiche risultano caratterizzate da una maliziosa eleganza.

Risultano così particolarmente pregnanti le parole usate da Bernardino Lombardi proprio nella dedica a Vittoria Piissimi preposta a *La Fillide*: «Chi non conosce quanto più d'ogn'altro ancora vaglia Vostra Signoria nelle piacevoli comiche, et pastorali rappresentazioni?

⁹⁵⁵ Atto I, scena 4. In seguito Martilio verrà di nuovo punito per il suo amore senile nei confronti della ninfa: nella scena terza del secondo atto, il vecchio pastore verrà legato dopo aver turbato il riposo di Lidia e Fortunio, mentre nella scena seconda del terzo atto, la fanciulla fingerà nuovamente di amare il pastore, per poi smascherare beffardamente il suo tentativo di farla addormentare con un incantesimo. Non è da escludere che Isabella Andreini abbia tratto spunto anche da questo testo (oltre che dalla ben nota fonte tassiana) per la sua *Mirtilla*: in particolare per la scena in cui Filla, interpretata dalla stessa autrice, si burla piuttosto sadicamente dell'importuno satiro (atto III, scena 2). Infatti *La Fillide*, dato il coinvolgimento del Lombardi e della Piissimi nella pubblicazione della sua prima versione, ebbe verosimilmente ampia circolazione tra i comici dell'Arte.

⁹⁵⁶ Improntato allo stile petrarchesco e caratterizzato, in alcuni punti, da citazioni quasi letterarie dal *Canzoniere*.

Nelle quali, hora piacevole la gravità, hora grave la piacevolezza, et nell'une, et nell'altre maestrevolmente usando, desta ella in noi con diletto stupore affetti così piacevoli, et humani ch'ogni uno desidera d'esserle sempre spettatore»⁹⁵⁷. La descrizione indica il sapiente equilibrio raggiunto dall'attrice nel genere comico e in quello pastorale e la sua capacità di mescolare armoniosamente elementi diversi, caratteristiche che sembrano attagliarsi perfettamente alle qualità recitative richieste all'interprete di Lidia.

L'altro testo contenente una dedica indirizzata alla Piissimi è, come sappiamo, la commedia *L'interesse* di Nicolò Secchi, data alle stampe da Evangelista Ortense. Anche in questo caso non è possibile ricostruire se l'omaggio editoriale recasse o meno qualche traccia di una rappresentazione teatrale. Tuttavia, come abbiamo anticipato nelle pagine dedicate alla biografia dell'attrice, dal punto di vista cronologico la data della dedica, 20 aprile 1581, è molto vicina a quella delle recite veneziane del Carnevale dello stesso anno: potrebbe trattarsi, dunque, di un testo portato in scena – magari con opportune modifiche – dai Confidenti proprio in quell'occasione. Secondo Maria Ines Aliverti la dedica potrebbe essere stata commissionata dalla stessa Vittoria all'Ortense, al fine di riabilitare la propria immagine agli occhi del duca di Ferrara, con cui la capocomico era entrata, com'è noto, in forte contrasto in seguito all'intricata vicenda che aveva coinvolto Pedrolino⁹⁵⁸. Potrebbe però trattarsi anche di un riflesso del successo conseguito dall'attrice e dalla sua *troupe* durante le rappresentazioni veneziane: dedicare la stampa di un'opera teatrale a una comica al culmine della fama, reduce da una fortunata ancorché contrastata *tournée*, significava, per il curatore della pubblicazione, legare il proprio nome a quello di una personalità molto nota e apprezzata. Vero è – giova ricordarlo – che nella dedica non si fa mai menzione della professione della Piissimi, la quale, anzi, viene esaltata soprattutto per le sue doti letterarie ed oratorie: ciò sembrerebbe confermare l'interpretazione di Aliverti. Tuttavia un'ipotesi non esclude l'altra: il giovane letterato⁹⁵⁹ e l'attrice potrebbero quindi aver concordato l'operazione editoriale traendone reciproco vantaggio. Vittoria avrebbe ottenuto, per mezzo della dedica, una sorta di 'consacrazione ufficiale' in qualità di poetessa e intellettuale, mentre l'Ortense avrebbe potuto associare il proprio nome a quello della celeberrima diva (i cui recenti successi teatrali, sebbene taciuti nel testo, erano però certamente noti all'aristocrazia veneziana, presso la quale forse il

957 B. LOMBARDI, *Alla molto virtuosa Signora*, cit., p. 282.

958 V. *supra*.

959 Scrive la studiosa a proposito di Evangelista Ortense (o dall'Orto): «non era certo un letterato di fama. La sua produzione che ho potuto individuare, tra il 1581 e il 1583, tutta con lo Ziletti, consta di alcune curatele – due commedie del Secco e un'opera a carattere storico – e di un testo devozionale, di cui l'Ortense risulta autore e che riscosse un certo successo editoriale». M. I. ALIVERTI, *Una scena di città*, cit., p. 60. A queste stringate notizie si può aggiungere un'interessante notazione: la frequentazione negli anni '80 del '500, da parte dell'Ortense, del Tintoretto, artista di cui abbiamo già delineato i rapporti con il mondo del teatro (v. *supra*). Cfr. R. VILLA, G. VILLA, *Tintoretto*, cit., p. 193.

curatore dell'opera ambiva a farsi conoscere).

Aliverti individua poi un parallelismo tra uno dei personaggi della commedia e la biografia dell'attrice, quale emerge dalla dedica: «ciò che è davvero nuovo, in questo testo, [...] è a mio avviso l'indissolubile legame che l'autore della dedica sembra implicitamente stabilire tra la protagonista della commedia (Lelio femmina) e la biografia della nostra Vittoria»⁹⁶⁰. Lelio è una fanciulla cresciuta come un ragazzo, fin dalla nascita, per volere del padre Pandolfo: questi, in seguito a una scommessa con un collega, il mercante Ricciardo, aveva finto che la secondogenita⁹⁶¹ fosse in realtà un maschio. L'amico gli aveva infatti promesso un'ingente somma di denaro qualora la moglie avesse dato alla luce un bambino. Di conseguenza, la ragazza riceve un'educazione tipicamente virile:

Le sole due persone che sono a conoscenza della sua vera identità, suo padre Pandolfo e l'amico e impiegato di costui, Tebaldo [...], appartengono infatti alla sfera maschile, e a questa sfera la protagonista è riportata da una serie di precise circostanze che vanno dal carattere libero del suo comportamento sessuale alla educazione che ha ricevuto. Ma se il primo aspetto subisce gli inevitabili contraccolpi dell'istinto naturale [...], il secondo rimane fortemente ancorato in quella pur ambigua identità della protagonista, rivelando il suo *côté* per sempre maschile⁹⁶².

A questo proposito, la studiosa cita una battuta di Ricciardo, futuro suocero della fanciulla, che ne descrive compiaciuto le peculiarità: «Non poteva già abbattermi meglio, che aver uno spirito così raro, e così vivo in casa. Ha buone lettere, governa ben libri da mercanti, ha del gratioso in ogni sua attione [...]»⁹⁶³. In effetti, «proprio questo aspetto, di una educazione di stampo maschile voluta dal padre per una giovane donna, ricorre nella dedica di Evangelista Ortense alla Piissimi, dove si menziona l'educazione, filosofica e scientifica, assolutamente di stampo maschile, che il “prudentissimo genitore” le avrebbe impartito»⁹⁶⁴.

Anche il personaggio di Tebaldo evidenzia questo elemento: «tanto più che di ciò gliene seguiva di poterti allevare tra letterati senza riguardo, o sospetto alcuno»⁹⁶⁵. Attraverso il confronto tra il testo della commedia edito nel 1581 e la trama della stessa, riassunta nella *Relación* di Vicente Álvarez⁹⁶⁶, Aliverti riscontra come il ruolo dell'attendente di Pandolfo acquisti, nella versione data alle stampe presso Ziletti, una maggior rilevanza, ipotizzando inoltre che la battuta contenente il riferimento agli studi umanistici condotti da Lelio femmina potesse essere stata introdotta proprio dalla primadonna: «C'è anche da chiedersi, vista la

960 Ivi, p. 61.

961 Pandolfo era già padre di una figlia, Virginia, che avrà un ruolo piuttosto importante nell'intreccio.

962 Ivi, pp. 62-63.

963 Ivi, p. 63.

964 *Ibidem* (Atto V, scena 2).

965 *Ibidem* (Atto V, scena 1).

966 Si tratta della *Relación del camino y buen viaje que hizo el Príncipe de España Don Phelipe* redatta da Vicente Álvarez: in base a questa testimonianza, una commedia dalla trama simile a quella de *L'interesse* fu rappresentata il 30 dicembre 1548 a Milano alla presenza di Filippo d'Asburgo. Per la parte della relazione che riguarda lo spettacolo si veda ivi, pp. 53-55.

vicenda editoriale della commedia, se questi riferimenti così particolari siano opera dell'autore o siano interpolazioni fatte dall'attrice. Gli scritti della Piùssimi non ci sono noti, ma vengono menzionati dall'Ortense [...] come non ancora editi. Non c'è quindi da dubitare che l'attrice capocomico potesse esercitare anche funzioni di *dramaturg*, adattando i testi che metteva in scena»⁹⁶⁷.

Le ipotesi e le riflessioni della studiosa sono particolarmente stimolanti e interessanti, sebbene forse la congettura che Vittoria avesse voluto imprimere nel personaggio di Lelio alcuni elementi della propria biografia risulti un po' forzata⁹⁶⁸. Condividiamo invece senza riserve l'idea che la nostra attrice potesse ricoprire un ruolo non secondario nell'adattamento dei soggetti da lei interpretati: verso questa direzione, del testo, sembra portare anche la più volte ricordata testimonianza del musicista Antonio Sudenti a proposito della collaborazione della diva con il tragediografo modenese Antonio Cavallerino (v. *supra*). Non è comunque da escludere che la comica possa aver incarnato una figura dal temperamento così audace e dalle implicazioni sceniche così intriganti come quella di Lelio femmina.

Dell'antefatto della commedia, ambientata a Venezia, si è detto; l'intreccio ruota intorno all'innamoramento della protagonista per Fabio, che è sua volta invaghito di Virginia, la figlia maggiore di Pandolfo. Quest'ultima però ama, ricambiata, Flaminio. La già abbastanza precaria condizione delle due coppie di Innamorati è complicata da uno stratagemma elaborato da Lelio per incontrare l'amato con l'inganno: indossando gli abiti della sorella e facendosi passare per lei, la giovane è riuscita ad organizzare frequenti appuntamenti notturni con l'ignaro Fabio, senza mai svelare la propria identità. Gli incontri proseguono ormai da circa sei mesi e la fanciulla, rimasta incinta, confessa tutto al fido Tebaldo. Nel frattempo Fabio si vanta con il rivale dei suoi convegni amorosi con la presunta Virginia; tuttavia Flaminio, pur avendo avuto conferma degli incontri da parte del servo Testa e dell'amico Achille, non riesce a credere alla disonestà dell'amata. Ma l'onore della giovane è poi messo in dubbio anche da Tebaldo, che, per stornare qualsiasi sospetto da Lelio (durante una conversazione in cui i due

967 Ivi, p. 64.

968 Sebbene non si possa negare qualche analogia tra l'educazione ricevuta da Lelio e la formazione della Piùssimi (le cui tappe fondamentali sono state confermate, come abbiamo visto, anche dai recenti studi archivistici di Annamaria Evangelista), sembra arduo stabilire un voluto parallelismo tra il personaggio e l'attrice. Nel testo a stampa della commedia, infatti, non si dà particolare risalto agli studi compiuti dalla fanciulla (se non nelle due battute sopra citate): le scene in cui Lelio compare insieme al pedagogo Hermogene sembrano concepite, da un lato, allo scopo di mettere in ridicolo il pedante, dall'altro, con l'obiettivo di creare sapidi doppi sensi aventi ad oggetto la (falsa) passione per lo studio della protagonista e la sua (vera) passione per l'amato Fabio. Si veda, ad esempio, la scena prima del secondo atto: «LELIO Il mio Fabio mi rasserena le notti, quantunque torbide, et oscure. PEDANTE Che dici tu? LELIO Dico che non vedrò cosa al mondo più volentieri, che questo autore, perché col pensar solo a lui, mi rallegro, mi struggo, né vorrei udire ragionar mai d'altro. PEDANTE Hai ragione, ch'io l'antepongo a tutti gli Neoterici, eccettuando sempre le Miscellanee del Politiano. LELIO Et io lo preferisco ad ogn'uno, mettendovi anco Ganimede. PEDANTE: Diomede, Diomede Grammatico, è veramente degno di essere portato sempre in seno. LELIO Et la notte tenuto a dormir seco». N. SECCHI, *L'interesse*, cit., cc. 12r-v.

parlano di come nascondere la gravidanza), afferma che Virginia è rimasta incinta di Fabio di fronte a Zucca, servo di quest'ultimo. Il giovane teme per questo di incorrere nelle ire di Lelio e di Pandolfo; suo padre Ricciardo cerca allora di intercedere per organizzare le nozze riparatrici tra i due presunti innamorati. Tuttavia Virginia, prima sottoposta a una 'visita ginecologica' da parte della ruffiana Lisetta e poi a un umiliante colloquio con Fabio e Zucca di fronte a Pandolfo, difende strenuamente la propria castità, opponendosi con vigore al matrimonio. È allora Tebaldo a trovare una soluzione: in un primo momento svela a Ricciardo la vera identità di Lelio e gli propone di accettare lei come nuora al posto della sorella (in cambio di una cospicua dote, della promessa di un'ingente eredità e della restituzione del denaro ceduto anni addietro a Pandolfo in virtù della già ricordata scommessa), in seguito informa il padrone della gravidanza della figlia minore e lo convince ad accettarne le nozze con Fabio. Lelio potrà dunque unirsi in matrimonio con l'amato e mostrarsi per la prima volta nelle vesti femminili di «Madonna Lelia», mentre Virginia sposerà Flaminio: le doppie nozze assicurano così, come da consuetudine, il lieto fine della commedia.

L'interpretazione del personaggio di Lelio femmina è particolarmente complessa perché quasi interamente giocata sull'ambiguità, non solo sessuale, ma anche verbale. Infatti, fatta eccezione per i momenti in cui la giovane si confida con Tebaldo, le modalità comunicative da lei messe in atto sono quasi sempre caratterizzate da doppi sensi, allusioni, confessioni mascherate. Si vedano, a questo proposito, le scene con il pedante Hermogene⁹⁶⁹, ma soprattutto quelle in cui la fanciulla si confronta con Fabio. Nella scena seconda del terzo atto, ad esempio, Lelio si lascia andare quasi a una dichiarazione d'amore, appena celata dietro lo schermo della stima e dell'amicizia: «Chi è costei, che non degna la servitù tua? Se io fossi donna, non vorrei che con altro occhio Amore mi saettasse il cuore, che col tuo, sei bello, gentile, costumato, et hai certe labbra, che invitano le donne a farti forza per basciarle»⁹⁷⁰. Per questo il *côté* patetico dell'Innamorata, pur presente, risulta piuttosto contenuto: i lamenti sono ridotti a brevi sospiri ed alcune tra le battute più lunghe del personaggio sono quelle in cui espone ad Hermogene le caratteristiche della giovinezza, descrivendo attraverso metafore e concetti filosofici la propria particolare condizione⁹⁷¹. Sono quindi soprattutto le capacità retoriche dell'interprete ad emergere, unitamente all'abilità virtuosistica di nascondere ed esprimere allo stesso tempo sentimenti dirompenti quanto trattenuti.

969 La già menzionata scena prima del secondo atto e la scena sesta del terzo atto.

970 Ivi, c. 22r.

971 Ivi, cc. 32r-33r. Ad esempio Lelio risponde al pedante, che lo aveva accusato di comportarsi in modo troppo indisciplinato: «Perché pensate forse ch'io voglia stare sempre in quest'habito? In questo modo di vivere? Appunto: mi vedrete far honorata metamorfosi, e tramutarmi del tutto; perché le cose molto dolci, et molto continuate satiano. Anci vi voglio dire, ch'io sono tante volte entrato sotto a questi apiaceri, che n'ho già piena la pancia, oppilate le vene, et sono, come si dice, gravido di questo cibo».

Il personaggio di Lelio, infine, se portato in scena dalla Piissimi, avrebbe offerto all'attrice la possibilità di esibirsi *en travesti*, in base a una prassi che, sebbene non specificatamente testimoniata dalle fonti per la celebre Vittoria, era però comune ad altre famose dive del suo tempo (conferendo loro, come sappiamo, un *surplus* di attrattiva agli occhi del pubblico).

Faremo un breve cenno, in conclusione, ad alcuni testi teatrali scritti da comici dell'Arte e probabilmente messi in scena durante la *tournée* francese del 1584-1585. Come anticipato nel paragrafo precedente, la presenza dell'attrice veneziana insieme ai Martinelli e ad altri attori in questo celebre quanto scarsamente documentato viaggio non è sicura: la si può però ipotizzare sulla scorta di quella del già più volte ricordato Bernardino Lombardi. Alcune importanti testimonianze a proposito di questo viaggio sono fornite da due opere fatte stampare presso l'editore parigino Abel L'Angelier⁹⁷²; altre due commedie poi, pubblicate in periodi diversi, sono pur sempre associate a comici che durante il soggiorno parigino collaborarono con i Martinelli⁹⁷³.

Poiché i quattro attori-autori in questione - Bernardino Lombardi, Bartolomeo Rossi, Fabrizio De Fornaris e Vincenzo Belando - collaborarono, con ogni probabilità, con i Martinelli durante la *tournée* francese che vide la nascita della maschera di Arlecchino, le loro opere (tanto quelle fatte stampare in concomitanza con il viaggio quanto quelle edite in tempi diversi) fecero verosimilmente parte del repertorio portato in scena dai comici italiani in quell'occasione: sia sotto forma di canovacci che sarebbero stati di lì a poco o successivamente fissati su carta⁹⁷⁴, sia, forse, sotto forma di testo esteso (come nel caso de *L'Alchimista*, commedia pubblicata già nel 1583). Analizzeremo più nel dettaglio i testi nelle pagine dedicate ad Angelica Alberghini, cognata di Tristano (*star* indiscussa della missione in terra di Francia), la cui identità è probabilmente celata dietro alcuni personaggi suoi omonimi. Per il momento ci limiteremo a una breve descrizione dei personaggi ipoteticamente interpretati dalla Piissimi. Si potrebbe supporre, infatti, che in questa occasione la già affermata primadonna potesse aver instaurato un rapporto dialettico con la più giovane collega, interpretando dapprima ruoli di austere matrone – prevalenti, dal punto di vista della presenza in scena e dell'autorevolezza, su quelli presumibilmente interpretati da Angelica -, successivamente⁹⁷⁵ figure del tutto paritetiche rispetto ai personaggi affidati alla giovane attrice. Si tratta, naturalmente, di una congettura

972 B. ROSSI, *La Fiammella*, Parigi, Abel L'Angelier, 1584 e F. DE FORNARIS, *Angelica*, Parigi, Abel L'Angelier, 1585.

973 B. LOMBARDI, *L'Alchimista*, Ferrara, Baldini, 1583 e V. BELANDO, *Gli amorosi inganni*, Parigi, Abel L'Angelier, 1609. Per un'edizione moderna di queste due commedie si veda *Commedie dell'arte*, a cura di Siro Ferrone, Milano, Mursia, 1985, 2 voll., I vol., pp. 71-191 e pp. 197-285.

974 È questo il caso de *L'Angelica*, come scrive lo stesso De Fornaris nella dedica al duca di Joyeuse (cfr. S. FERRONE, *Arlecchino, vita e avventure*, cit., p. 62).

975 Sebbene non sia possibile ricostruire un ordine cronologico delle eventuali rappresentazioni.

impossibile da verificare: la presentiamo quindi come una suggestiva ipotesi, basata su alcuni dati e su riflessioni che esporremo meglio in seguito.

Vittoria Piissimi, dunque, potrebbe essere adombrata, ne *L'Angelica* di De Fornaris e ne *L'Alchimista* di Lombardi, rispettivamente nei personaggi di Mabilia e Lucrezia. La prima, madre dell'eroina eponima, è una donna che si è trovata ad educare la figlia da sola, in seguito al rapimento da parte dei Turchi del marito e del figlio. Cerca di ostacolare in ogni modo l'amore di Angelica per Fulvio, avendola promessa in sposa al Capitano. Ma l'astuzia dei due Innamorati, che non esiteranno ad escogitare un crudele inganno fingendo il ritorno del fratello della fanciulla, avrà infine la meglio sulla ferrea volontà di Mabilia. La seconda è una ricca vedova, intenta a fronteggiare una duplice insidia: da un lato le profferte amorose di Momo, interessato soprattutto al suo patrimonio, dall'altro la difesa del figlio Carlo dalle avances della cortigiana Angelica. Il contrasto tra le due figure femminili è qui particolarmente acceso, ma l'affascinante etèra non riuscirà nei propri intenti, poiché Carlo infine le preferirà la più casta Lidia. Anche Lucrezia potrà liberarsi dell'importuno pretendente, contraendo un matrimonio più rispondente al suo gusto.

Nella pastorale *Fiammella* e ne *Gli amorosi inganni*, invece, i personaggi femminili (fatta eccezione per la Serva Filicetta, che però difficilmente avrebbe potuto essere interpretata dalla Piissimi) hanno ruoli e funzioni del tutto analoghe. Nel primo testo si tratta di due ninfe (Fiammella e Ardelia), coinvolte nel consueto turbine di amori non corrisposti, gelosie e incantesimi che solitamente caratterizza il genere pastorale. Nel secondo le due Innamorate Camilla e Dorotea sono le promotrici degli inganni del titolo, orditi dall'astuto Zanne, e si producono nel tradizionale repertorio di lamenti e tirate di amor non corrisposto, alternando a questi anche momenti caratterizzati da una vivace e allusiva comicità.

Riportiamo infine, per completezza, le ipotesi di due studiose circa altri testi verosimilmente interpretati dalla Piissimi. Anne Macneil dà per certa la presenza della nostra attrice nel *cast* della *Mirtilla* di Isabella Andreini, e, più precisamente, nel *rôle-titre*⁹⁷⁶, mentre Frances Barasch ipotizza che la comica possa aver ispirato la commedia *Il Fedele* del conte veneziano Luigi Pasqualigo⁹⁷⁷: qui la protagonista, chiamata appunto Vittoria, si destreggia con astuzia tra due Innamorati e un Capitano⁹⁷⁸.

Un'ultima fonte da analizzare per tentare di ricostruire lo stile di recitazione della Piissimi sono le sue lettere. In particolare, esse risultano utili per ricavare alcuni indizi su come l'attrice interpretasse le scene più improntate al patetismo. Siro Ferrone, a proposito delle

976A. MACNEIL, *Music and Women*, cit., p. 46.

977L. PASQUALIGO, *Il Fedele comedia del clarissimo m. Luigi Pasqualigo*, Venezia, Zaltieri, 1576.

978F. K. BARASCH, *Italian Actress in Shakespeare's World*, cit., p. 6.

missive scritte dalla capocomico durante la famosa *querelle* del Carnevale del 1581, nota: «L'attrice, specializzata nelle lacrime e passionali scene da “innamorata”, non usciva di parte quando diventava procuratrice della sua compagnia»⁹⁷⁹. Anche Frances Barasch, cercando di individuare con che tipo di testi Vittoria componesse il suo generico, ipotizza: «[...] hyperbolic laments like those in her letters, perhaps, and apostrophes like those in scripted plays of the period»⁹⁸⁰. Le lettere della comica rivelano inoltre, almeno in parte, anche le capacità oratorie che caratterizzavano alcune delle sue *performances*. Sarà interessante, infine, fare un breve cenno a due missive che, sebbene scritte da altri, dipingono in modo piuttosto realistico l'atteggiamento dell'attrice in circostanze 'diplomatiche' che richiedevano un certo grado di finzione teatrale: non è improbabile che la Piissimi adottasse anche in scena le stesse modalità espressive.

Le lettere inviate da Vittoria il 24 e il 27 giugno 1576⁹⁸¹, nella loro logica consequenzialità e nella loro quasi asciutta compostezza, costituiscono probabilmente un esempio di come l'attrice potesse servirsi dell'arte retorica in scena. Citiamo, a questo proposito, un estratto dalla prima missiva: «et però prego Vostra Signoria far mia scusa con il serenissimo principe et pregarlo acetar la mia buona volontà la quale al dispetto de la fortuna sarà sempre pronta a servirla, non recorderole mai de desgusti ma sì sempre de favori»⁹⁸². Il tono è conciliante, ma non eccessivamente sottomesso: la capocomico tiene a sottolineare i propri meriti di fedele servitrice del Gonzaga, attribuendo l'impossibilità di eseguirne gli ordini a circostanze indipendenti dalla sua volontà. Appena più acceso lo stile del secondo scritto, con cui la primadonna accetta il perentorio ordine del suo signore nonostante le numerose difficoltà logistiche: «ma hora che [i comici] conoscono che vi sarebbe dubio di perder la sua gratia; sono tutti disposti di perder prima la vita che restar di servirla»⁹⁸³. Servendosi dell'artificio retorico dell'iperbole, la Piissimi esalta il fervore proprio e di tutta la compagnia nel compiacere il nobile protettore, cercando così di giustificare il tardivo adempimento dei propri doveri.

Decisamente caratterizzata da uno spiccato patetismo è invece la lettera datata 4 gennaio 1581: espressioni quali «astreta da quella pietà che ogniuno ha di se stesso vedendomi una tanta ruina così vicina», «però di novo la suplico per le vissere di Giesu Christo a non esser causa de la ruina mia et creda che se così non fosse vorrei prima perder la vita che restar di obedirla», «però gratia, Serenissimo mio signor, gratia per l'amor de Dio che gle la chiedo con

979 S. FERRONE, *Attori mercanti corsari*, cit., pp. 104-105.

980 F. K. BARASCH, *Italian Actress in Shakespeare's World*, cit., p. 7.

981 Per il contesto e la trascrizione completa di queste e delle successive lettere citate, si veda *supra*.

982 Lettera di Vittoria Piissimi a ignoto della corte di Mantova, Mantova, 24 giugno 1580, cit.

983 Lettera di Vittoria Piissimi a ignoto della corte di Mantova, Mantova, 27 giugno 1580, cit.

le ginocchia a terra et con le lacrime del cuore»⁹⁸⁴ potrebbero benissimo far parte del generico di un'Innamorata. Accenti così supplichevoli potrebbero caratterizzare, ad esempio, una tirata a tema amoroso in commedia; d'altra parte, i continui riferimenti a una rovina imminente e quasi fatale hanno qualche tratto in comune con lo stile tragico. Giova ricordare, a questo proposito, le accorate preghiere rivolte da Sofonisba a Massinissa⁹⁸⁵: sebbene improntate a una più nobile compostezza (almeno nel testo del Trissino), le battute dell'infelice regina contengono lo stesso alternarsi di ineluttabile rassegnazione e di speranza nella pietà dell'interlocutore. L'attrice adotta toni analoghi nella missiva seguente, datata 5 marzo 1581, con la quale cerca di riconquistare i favori del duca di Ferrara. Particolarmente efficace per l'alto livello di *pathos* raggiunto è la descrizione di un contrito Giovanni Pellesini: «et l'istesso dico di Petrollino, poi che per mia causa è incorso in errore, il quale per l'affano che sente si può dir che faccia la penitenza de l'errore, et acresse la mia col suo cordoglio»⁹⁸⁶. La totale assunzione di responsabilità da parte della capocomico, poi, se da un lato è spia della volontà di appianare ogni divergenza scagionando completamente il collega, vera causa del conflitto, dall'altro conferisce alla primadonna un'aura quasi eroica. Anche il testo di questa lettera, dunque, potrebbe essere per molti versi accomunato a un monologo tragico.

Se la missiva indirizzata al duca di Mantova il successivo 22 aprile adotta uno stile alquanto lontano dagli stilemi teatrali, fatte salve alcune espressioni stereotipate⁹⁸⁷, curiosamente è proprio la supplica con cui la Piissimi chiede di essere ammessa in convento a recare ancora qualche traccia del suo passato d'attrice: «Vittoria Piissimi umile e indegna serva delle Signorie Vostre pentita della vita passata, la supplica concederli gratia per la qual possi asser acetata nell'onorato collegio delle Reverende Monache remesse del Crucifisso», «però supplica le Signorie Vostre per le vissere de nostro Signore Gesù Cristo di esser acetata in questo onorando loco» sono espressioni che ricordano l'appassionato patetismo delle preghiere rivolte al duca di Ferrara.

Una lettera di Augusto Trissino, datata 22 giugno 1580, descrive la reazione di Vittoria alla notizia che il principe di Mantova ha intenzione di smembrare la sua *troupe*: «andai dalla signora Vittoria per darli il buon giorno et la trovai di tanta malla voglia, che quasi mi fece lacrimare diccendomi che il signor Principe Serenissimo ha detto ad alcuni della sua Compagnia con pena della sua disgratia debano andare nella Compagnia di quella Dona [...], lamentandosi detta signora dicendo non sapere la causa [...] non havendo mai lasciato di servirlo ne di

984 Lettera di Vittoria Piissimi al duca di Ferrara, 4 gennaio 1581, cit.

985 Si veda la scena quinta del primo atto dell'omonima tragedia di Giovan Giorgio Trissino.

986 Lettera di Vittoria Piissimi al duca di Ferrara, 5 marzo 1581, cit.

987 «mi è parso bene replicar con la presente per far saper a Vostra Altezza il desiderio ardentissimo che tutta la mia compagnia tiene di servirla», «da suplico perdonarmi e conservarmi in sua buona gratia». Lettera di Vittoria Piissimi al duca di Mantova, Bologna, 22 aprile 1581, cit.

giorno ne di notte et di ogn'hora, et poi per guidardone di questo habbia a meritarsi tal afronte»⁹⁸⁸. Il cortigiano riporta quasi letteralmente le parole della comica, che sembrano estrapolate da una tirata di sdegno. Di fronte a lui l'attrice si produce in un vero e proprio lamento, inducendo lo 'spettatore' quasi alle lacrime: difficile stabilire se la Piissimi abbia davvero cercato di convincere il Trissino a intercedere per lei sfruttando la propria arte recitativa oppure se i due abbiano concordato i toni, supplichevoli e sdegnati allo stesso tempo, della lettera che poi il segretario avrebbe inviato a Vincenzo Gonzaga. In effetti lo stile richiama quello solitamente usato dalla primadonna nelle missive da lei firmate; in ogni caso, lo scritto offre un'ulteriore testimonianza – seppur mediata dal contesto non teatrale – delle capacità attoriche di Vittoria, raccontando di fatto una vera e propria esibizione (reale o inventata che fosse).

Più asciutta risulta la prosa di Annibale Ariosti, nella sua relazione del 4 gennaio 1581. Il residente ferrarese a Venezia, forse meno succube del fascino della diva (e per nulla intenzionato a farle da intermediario presso Alfonso II d'Este), si limita a riportarne azioni e parole, senza dilungarsi in accorate descrizioni: «et heri andai à significare alla s.ra Vittoria comica quanto in essa mi commanda, la quale rimasta tutta sbigotita per intender la mente dell'A[ltezza] V[ost]ra esser totalmente differente da quello ch'ella si prometea [...], disse che desiderava di veder satisfatta la sua volontade, ma che ciò non poteva seguire senza grand[issi]mo suo danno et vergogna»⁹⁸⁹. Tuttavia, persino da questo stringato resoconto emerge la reazione quasi teatrale – non si sa quanto calcolata – della Piissimi, che prima mostra un esagerato stupore, poi dichiara la propria devozione e disponibilità, infine prefigura le gravi difficoltà cui l'obbedienza al suo signore la esporrebbe. Lo stesso schema retorico verrà in parte riproposto nella già citata lettera che l'attrice scriverà, contemporaneamente, al duca.

Le fonti esaminate hanno permesso quindi di ricostruire, seppur parzialmente, il repertorio della primadonna di origini veneziane: esso si presenta, al pari di quello portato in scena dalle due pioniere, particolarmente vasto e variegato. Oltre alla capacità, condivisa con le colleghe della generazione precedente, di spaziare tra i diversi generi teatrali, la celebre Vittoria mostra anche una spiccata predisposizione ad interpretare, accanto al più tradizionale ruolo di Innamorata (declinato però secondo modalità eterogenee e non riconducibili a un unico modello), personaggi che esulano, in tutto o in parte, dal mansionario della Commedia dell'Arte. Ciò anche grazie a uno stile di recitazione caratterizzato dall'accorto uso della retorica da un lato e da un'efficace gestione dell'espressività dall'altro, unitamente a una non comune abilità trasformistica. Probabilmente ottima cantante e forse anche danzatrice, la

988 Lettera di Augusto Trissino a ignoto della corte di Mantova, Mantova, 22 giugno 1580, cit.

989 Lettera di Annibale Ariosti al duca di Ferrara, Venezia, 4 gennaio 1581, cit.

Piissimi era certamente in grado di scrivere. Le sue lettere, i suoi molteplici contatti con i letterati a lei contemporanei ed altre testimonianze inducono a ipotizzare una sua attiva partecipazione nell'adattamento dei soggetti da lei portati in scena. A conclusione del paragrafo dedicato a questa fondamentale figura del professionismo attorico femminile, cercheremo di indagare proprio questo aspetto.

II.1

3

Vittoria nella vita letteraria del suo tempo tra esecuzione e creazione

Come abbiamo visto, la nostra attrice entrò in contatto, diretto o indiretto, con alcuni intellettuali e letterati: da Tomaso Garzoni, forse testimone delle *performances* della comica perché suo contemporaneo, al drammaturgo Antonio Cavallerino, fino ad Evangelista Ortense, autore della più volte ricordata dedica preposta alla commedia *L'interesse*. È proprio da questo testo che apprendiamo dell'esistenza di una produzione letteraria (tanto in poesia quanto in prosa) della primadonna: le opere, che nella dedica vengono definite ancora inedite ma meritevoli di essere pubblicate in una sorta di raccolta antologica, non ci sono pervenute. Tuttavia l'affermazione dell'Ortense appare verosimile: potrebbe certamente trattarsi di un espediente encomiastico, volto ad abbellire o esagerare la realtà, ma poiché sappiamo che la comica era in grado di scrivere ed aveva ricevuto una discreta istruzione (altra circostanza, di cui si fa menzione nella dedica, che poi è stata confermata dai documenti), non è da escludere che potesse davvero essere autrice di qualche componimento letterario.

Abbiamo inoltre ipotizzato che l'attrice provvedesse autonomamente o collaborasse all'adattamento di alcuni testi teatrali portati in scena dalle sue compagnie: *La Cortigiana*, *La Pellegrina*, *La Sofonisba*, *La Zingana* sono opere che sicuramente la diva interpretò, nelle quali però il protagonismo femminile non sempre risulta particolarmente spiccato. È dunque possibile che la Piissimi sia intervenuta – da sola o con l'aiuto di una 'penna' più esperta – al fine di ampliare la presenza in scena dei personaggi da lei incarnati o, comunque, di valorizzare al massimo le proprie doti artistiche. Maria Ines Aliverti, come abbiamo visto più sopra, ipotizza che la comica possa aver contribuito a modificare il testo della commedia *L'interesse*, introducendo addirittura alcuni elementi autobiografici.

Un utile apporto in questo senso potrebbe esserle stato dato da Antonio Cavallerino, tragediografo e filosofo conosciuto durante la breve ma importante *tournee* modenese del 1578. Rimandiamo alle pagine dedicate alla biografia dell'attrice per la ricostruzione del legame tra il

letterato e la primadonna: ci limiteremo qui a ricordare come i due potrebbero aver instaurato un rapporto non solo di amicizia, ma anche di collaborazione (come ipotizzato da Sergio Monaldini). Le commedie portate in scena dai Gelosi in quell'occasione (*La Cortigiana* di Pietro Aretino e *La Pellegrina*, presumibilmente una rielaborazione del testo del Bargagli) potrebbero essere state modificate e adattate alle caratteristiche della compagnia e della sua primadonna proprio dalla Piùssimi in collaborazione con il drammaturgo. Non è da escludere, poi, che la *troupe* interpretasse anche una tragedia dell'autore modenese: infatti dalla cronaca di Antonio Sudenti emerge, oltre alle già ricordate *performances* a carattere comico e due pastorali, anche un'esibizione in stile tragico. Ma potrebbe anche essere stato il confronto con la celebre attrice a influenzare, in qualche modo, la successiva produzione teatrale del letterato. Di seguito ne tratteremo sinteticamente il profilo biografico.

Scarse e frammentarie sono le notizie a proposito di Antonio Cavallerino (o Cavallerini). Nato a Modena, forse nel 1511⁹⁹⁰, forse intorno al 1546⁹⁹¹, «da famiglia di antica tradizione cittadina che aveva dato nel corso dei secoli amministratori e diplomatici al Comune»⁹⁹², vi trascorre probabilmente gli anni della giovinezza. In seguito a dissapori con il duca di Ferrara, si sarebbe allontanato da Modena, soggiornando, secondo alcune fonti, presso la corte dei Savoia. Lo troviamo però nella città natale sicuramente nell'estate del 1578 (dove sembra in ottimi rapporti con gli esponenti istituzionali e con l'aristocrazia locale), ed è lì che nei primi anni '80 del '500 il letterato dà alle stampe le proprie tragedie (almeno quelle che ci sono pervenute), per i tipi di Paolo Gadaldino. Morirà a Modena nel 1598⁹⁹³.

Quanto alla sua produzione, «Di oltre venti titoli tramandati dagli eruditi ci sono rimaste soltanto quattro opere»⁹⁹⁴: le tragedie *Il conte di Modona*, *Rosimonda*, *Telefonte* e *Ino*. Il *Dizionario biografico* attribuisce alla prima come data di pubblicazione il 1575 e alla seconda il 1579, ma le

990 La notizia è data in G. M. BARBIERI, *Alcune lettere d'illustri italiani ed il Treperuno di Giammaria Barbieri modenese in risposta a tre sonetti di Annibal Caro contro il Castelvetro*, Modena, Vincenzi, 1827, p. 74. Il Barbieri deve aver preso l'informazione da Girolamo Tiraboschi, che nella *Biblioteca Modenese* scrive: «ne ho trovato segnato il battesimo in alcuni frammenti de' libri di questa Cattedrale sotto i 2 di Febbraio del 1511, ove egli è detto figlio di Ser Thomaso Cavalerino, et de Mad. Ursina sua Consorte», G. TIRABOSCHI, *Biblioteca Modenese*, cit., vol. II, p. 8.

991 C. MUTINI, *Cavallerini, Antonio*, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, Treccani, 1979, vol. 22, [http://www.treccani.it/enciclopedia/antonio-cavallerini_\(Dizionario-Biografico\)/](http://www.treccani.it/enciclopedia/antonio-cavallerini_(Dizionario-Biografico)/).

992 *Ibidem*. Altre stringate notizie sulla famiglia si trovano tra le *Annotazioni* di Pellegrino Rossi in A. TASSONI, *La secchia rapita*, Venezia, Bettinelli, 1739, p. 210: «Il qui nomato Archimede visse a tempi del Tassoni, e discese da Antonio Cavallerini, Poeta famoso per quattro Tragedie in verso da lui lasciate; e che perciò noma Orfeo per lo canto delle sue Muse. Frutto d'una tal Pianta fu il dottissimo Cavallerini, Auditore di Rota in Roma, Nuncio in Francia, e poi Cardinale». Altre diffuse notizie sui Cavallerino si trovano in G. TIRABOSCHI, *Biblioteca Modenese*, cit., vol. II, pp. 10-11.

993 «[...] e nella cronaca MS. di Giambattista Spaccini se ne vede segnata la morte sotto i 2 di Maggio del 1598 con queste parole: È morto il Filosofo Antonio Cavallerino Modenese, ornato di belle Lettere, come si vede in certe Tragedie», G. TIRABOSCHI, *Biblioteca Modenese*, cit., vol. II, p. 8.

994 C. MUTINI, *Cavallerini, Antonio*, cit. Sulle tragedie del Cavallerino si veda anche C. CAMPORI, *Memorie patrie storiche e biografiche*, Modena, Vincenzi, 1881, pp. 142-148.

lettere di dedica (rivolte, rispettivamente, ad Alfonso II d'Este e al vescovo di Reggio Benedetto Manzuoli) delle stampe pervenute sono datate 1582. Stessa incertezza (ma di solo un anno) per *Ino*, che nel *Dizionario* viene datata al 1584, mentre la dedica - a Luigi d'Este - è datata 1583. L'autore della voce biografica non indica la fonte da cui deriverebbe la diversa datazione. Comunque sia di ciò, a proposito delle tragedie Tiraboschi scrive:

Tutte queste quattro Tragedie sono scritte in versi; e la seconda di esse è tutta in versi rimati, di che egli cerca di render buona ragione in una prefazione che le va innanzi. Molte Rime ancora trovansi nella terza; e in ciò il Cavallerini non troverà di leggieri chi lo creda degno d'imitazione. Deesi confessar nondimeno, che queste Tragedie e per l'eleganza dello stile, e per l'intreccio dell'Azione son degne di essere conosciute più che comunemente non sono. Apostolo Zeno le annovera tra le buone, ed egli rammenta ancora una lettera di Muzio Manfredi, in cui questi dice, che il Cavallerini fino a' 20 ne avea composte, e una tra esse sul caso di Meleagro⁹⁹⁵.

Lo studioso trascrive di seguito la lettera del Manfredi⁹⁹⁶, pubblicata nel 1606, ma datata 1591. Proprio grazie a questa missiva si apprende che il letterato modenese avrebbe composto in tutto venti tragedie ed è possibile ricostruire anche il periodo in cui le avrebbe scritte: «diece anni sono»⁹⁹⁷, quindi intorno al 1581. Quanto al resto della produzione letteraria del nostro, Tiraboschi aggiunge: «Il Cavallerini tradusse ancora dal Greco in versi Italiani la Tragedia sulla Passione di Cristo attribuita a S. Gregorio Nazianzeno, [...] e ne è copia ancor qui in Modena nella Libreria Pagliaroli con alcune altre Poesie; e due Epigrammi Latini se ne conservano nel Codice Vicini, e presso a venti nel Codice Vandelli»⁹⁹⁸. Niente si sa, invece, sulla presunta attività filosofica del tragediografo⁹⁹⁹.

Dunque, stando alle scarse fonti pervenute, sembrerebbe che il grosso della produzione teatrale di Antonio Cavallerino si concentrasse nei primissimi anni '80 del XVI secolo: appare logico, allora, che alcune delle sue opere siano state pubblicate tra il 1582 e il 1583. In assenza di ulteriori smentite o conferme, non ci sentiamo di avallare la datazione proposta dal *Dizionario biografico*: ci atteniamo invece al dato fornito dalle quattro stampe rimaste. Non è da escludere, comunque, che nel 1578 il letterato avesse già composto qualche tragedia, eventualmente rappresentata dai Gelosi. Inoltre, proprio l'incontro, avvenuto in quell'anno, con la Piissimi, potrebbe aver avuto una qualche influenza sulle opere che di lì a poco avrebbe scritto. Naturalmente si tratta solo di un'ipotesi, impossibile da verificare. Quel che è certo è che l'attrice e il tragediografo furono 'immortalati' dalla stringata cronaca del Sudenti nell'atto

995 G. TIRABOSCHI, *Biblioteca Modenese*, cit., vol. II, p. 9.

996 Per alcune notizie biografiche sul celebre letterato cesenate, autore, tra l'altro, anche della tragedia *Semiramis* (Bergamo, Comin Ventura, 1593), si veda F. PIGNATTI, Manfredi, Muzio, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, Treccani, 2007, vol. 68, http://www.treccani.it/enciclopedia/muzio-manfredi_%28Dizionario-Biografico%29/.

997 *Ibidem*. Vi si legge inoltre che la tragedia su Meleagro «sarebbe l'idea della Tragedia Toscana», ivi, p. 10.

998 *Ibidem*.

999 Il Cavallerino viene definito «filosofo» nella già ricordata cronaca dello Spaccini, citata dal Tiraboschi.

di discorrere di teatro.

Quello che possiamo rilevare è la presenza, nelle quattro tragedie in questione, di figure femminili temperamentose e dal carattere ambiguo e sfaccettato. Ne *Il conte di Modona*¹⁰⁰⁰, ambientata nel 996 durante la discesa di Ottone III in Italia, l'imperatrice Maria, colta da un'ardente passione adulterina per il valoroso e irreprensibile eroe del titolo, cerca in un primo momento di convincerlo ad accettare le sue profferte amorose; non riuscendo nell'intento, lo accusa allora di fronte all'imperatore della colpa che lei stessa aveva commesso. Il conte viene condannato a morte e accetta con serenità il proprio destino. Il suo nome verrà poi riabilitato grazie alla moglie Tarquinia, che ne dimostrerà l'innocenza tramite un'ordalia di fronte ad Ottone; intanto Maria, pentita dei propri errori, sceglierà il suicidio. Infine l'imperatore, per compensare la contessa del danno subito, le donerà alcune terre situate in Toscana grazie alla generosità del Marchese Ugo d'Este (personaggio che incarna il motivo encomiastico della tragedia).

Nella *Rosimonda*¹⁰⁰¹, altro testo di ambientazione storica, Cavallerino rielabora la leggenda dell'infelice sposa del re longobardo Alboino. La tragedia ruota intorno al tentativo di vendetta ordito dalla regina contro il marito per vendicare l'uccisione del genitore¹⁰⁰² e, soprattutto, i più recenti oltraggi a lei inferti dal consorte. Il re, infatti, ubriacatosi durante un banchetto a Verona, aveva invitato la moglie a bere dalla coppa ricavata dal teschio del di lei padre. Rosimonda ottiene dapprima l'appoggio del nobile Elminge, con cui concorda di uccidere Alboino, poi cerca di guadagnarsi anche il fondamentale supporto di Paradeo, fedelissimo del re. Per fare ciò si serve della propria ancella Linda, di cui il giovane è innamorato: con uno stratagemma gli fa credere che la fanciulla abbia acconsentito a un incontro amoroso. All'appuntamento si presenta invece la regina, che con argomenti e minacce convince Paradeo ad unirsi al complotto. I tre congiurati riescono ad uccidere il re, ma subito fuggono verso Ravenna per sottrarsi alla vendetta dei Longobardi.

Le altre due tragedie hanno invece argomento mitologico. *Telefonte*¹⁰⁰³ (dedicata al marchese Filippo d'Este) narra le gesta dell'eroe eponimo, unico sopravvissuto alla strage perpetrata contro la sua famiglia da Polifonte. Questi aveva conquistato il regno di Messene uccidendo il re Cresfonte e i suoi figli e sposando la regina Merope. Telefonte, scampato alla carneficina in tenera età e poi cresciuto in Etolia, una volta diventato adulto medita vendetta. Approfittando della taglia che Polifonte ha messo sulla sua testa, giunge nel regno di Messene fingendosi un

1000 Modena, Paolo Gadaldino, [1582]. La vicenda è forse ispirata, almeno in parte, al mito biblico di Giuseppe in Egitto (per il tentativo di seduzione del giovane ad opera della moglie di Potifarre).

1001 Modena, Paolo Gadaldino, [1582].

1002 Qualche anno prima Alboino aveva sconfitto e ucciso Cunimondo, re dei Gepidi, sposandone poi la figlia Rosimonda.

1003 Modena, Paolo Gadaldino, [1582].

altro: dichiara al re di essere un compagno di Telefonte e di aver ucciso accidentalmente l'amico. Grazie alla collaborazione della madre Merope, il giovane riesce a vincere la diffidenza di Polifonte. La donna, infatti, finge di riappacificarsi con il consorte in seguito a una lite: il re per celebrare l'evento organizza un sacrificio e chiede proprio all'ospite di officiarlo. Telefonte coglie l'occasione per volgere l'arma contro il tiranno: la tragedia si chiude quindi felicemente per i protagonisti.

Lieto fine anche per *Ino*¹⁰⁰⁴, altra vicenda di cupe vendette familiari. La versione del celebre mito elaborata dal Cavallerino si incentra sull'odio nutrito dalla protagonista per il solo Frisso, uno dei due figli di primo letto del consorte Atamante (non si fa menzione, invece, di Elle). La regina, dopo aver convinto le donne di Tebe a bruciare le sementi, provoca una gravissima carestia e fa credere al marito che l'oracolo di Delfi abbia indicato come unica soluzione il sacrificio del giovane principe. Atamante in un primo momento rifiuta, ma poi viene convinto dallo stesso Frisso, felice di alleviare le sofferenze della patria tramite la propria morte. Il rito viene interrotto appena in tempo da un servo di Ino, che svela le malvagie intenzioni della regina. Atamante decide allora di punire la moglie e impone a Frisso di uccidere la matrigna, quale nuova vittima sacrificale, di fronte al di lei figlio Melicerte. L'intervento di Dioniso, che Ino aveva salvato, ancora in fasce, dalla vendetta di Era, sottrae la donna alla morte, trasformandola in una dea marina insieme al figlioletto. Acquisita così l'immortalità ed assunto il nuovo nome di Leucotea, la divinità promette ad Atamante di risollevarlo il popolo dalla carestia che lei stessa aveva provocato. La tragedia si chiude così con una riconciliazione generale.

Le protagoniste femminili sono figure piuttosto complesse, in preda a passioni ineluttabili (l'amore, il desiderio di vendetta) ed a sentimenti contraddittori; audaci e determinate nel compiere azioni spesso efferate, sono altrettanto repentine nel pentimento o nel brusco passaggio dalla gioia al dolore e viceversa. L'unica ad affrontare una fine davvero tragica è l'imperatrice Maria, forse il personaggio più sfaccettato: sebbene la sua presenza in scena risulti leggermente più limitata rispetto a quella della co-protagonista, l'onesta e granitica Tarquinia, la sua personalità risulta dominante. L'amore verso il conte di Modena viene vissuto come una forza incontrollabile, mentre del tutto giocato sull'ambiguità è il dialogo¹⁰⁰⁵ con Ottone in cui l'Imperatrice accusa ingiustamente l'uomo che l'aveva respinta: oltreché da calcolate reticenze e

1004 Modena, Paolo Gadaldino, [1583]. Cavallerino modifica in parte la più comune versione del mito, in base alla quale Ino, figlia di Cadmo e Armonia e seconda moglie del re tebano Atamante, in un primo momento perseguita i figli (Frisso ed Elle) che il consorte aveva avuto dalla prima sposa, inducendoli alla fuga. Successivamente, in un accesso di follia provocato dalla furia vendicativa di Era (adirata con Ino perché aveva allattato e protetto il piccolo Dioniso, nato dalla relazione adulterina di Zeus con Semele), uccide il figlioletto Melicerte. Gli dei poi, impietositi, trasformano madre e figlio in divinità marine, chiamate rispettivamente Leucotea e Palemone.

1005 A. CAVALLERINO, *Il conte di Modona*, cit., atto II, scena 1, cc. 16r-18r.

allusioni, l'eloquio di Maria è caratterizzato anche da mal dissimulate confessioni, che l'interlocutore non sa o non vuole cogliere, e che prefigurano il successivo pentimento e il conseguente suicidio. Anche Rosimonda, Merope ed Ino, sebbene incorrano in un destino meno amaro, sono al centro di scene tragiche, dominate dal tema della vendetta e caratterizzate dall'alternarsi di passioni violente: lamenti, tirate di sdegno, dialoghi in cui le eroine confessano – solitamente alla fida nutrice - o nascondono abilmente i propri sentimenti punteggiano gli interventi delle tre protagoniste. Le figure femminili delle tragedie di Antonio Cavallerino richiedono dunque interpreti particolarmente abili, con ottime capacità oratorie ed espressive. Non si hanno notizie circa eventuali messe in scena di queste opere e l'idea, non improbabile, che Vittoria Piissimi possa esserne stata interprete – o, magari, ispiratrice – resta solo un'ipotesi. Anche la circostanza che l'attrice, impegnata nella *tournée* modenese nel 1578, avrebbe interpretato tre anni dopo la *Sofonisba* sembrerebbe in qualche modo avallare la nostra congettura: la tragedia del Trissino potrebbe essere infatti stata adattata grazie all'aiuto o ai consigli del Cavallerino, che di lì a poco avrebbe dato alle stampe i quattro testi a noi pervenuti e che forse – stando alla testimonianza di Muzio Manfredi – avrebbe composto le altre proprio in quel periodo. Naturalmente non è possibile apportare prove convincenti a supporto di tale ricostruzione: ciò che si può affermare con buona approssimazione è che il rapporto tra il letterato e la comica fu probabilmente di natura professionale e che in qualche modo diede i suoi frutti, o nell'ambito degli spettacoli allestiti a Modena dai Gelosi, o, più in generale, nella successiva composizione e rappresentazione di tragedie. La Piissimi rinnova così quel legame con intellettuali e membri di circoli culturali che già si era creato con le pioniere della prima generazione: non solo, ma con la primadonna veneziana tale legame si rafforza e si traduce, molto probabilmente, in un più ampio contributo creativo apportato dall'attrice. Dotata di una buona educazione umanistica e forse essa stessa autrice, Vittoria è in grado di confrontarsi quasi da pari a pari con alcuni letterati suoi contemporanei, intraprendendo quel percorso, tra esecuzione e creazione, che solo con Isabella Andreini avrà modo di emergere e di lasciare tracce indelebili nel tempo.

II.2

Silvia Roncagli, la prima Servetta

La prima attestazione documentaria di una comica nel ruolo di Servetta è fornita dalla

lettera di Giovan Giacomo Torre del 13 agosto 1579¹⁰⁰⁶. La missiva, come abbiamo visto, testimonia il passaggio di Vittoria Piissimi dai Gelosi ai Confidenti; da essa si apprende pure che la celebre Prima Innamorata verrà sostituita da una collega precedentemente scritturata come Fantesca. Si tratta, molto probabilmente, di Isabella Andreini; niente sappiamo, però, a proposito della sua attività in questo ruolo. Possiamo concludere, comunque, che a questa altezza cronologica la parte della Serva, affidata principalmente ad attori *en travesti*, cominciasse ad essere attribuita anche ad interpreti femminili. C'è poi la testimonianza del conte di Mamiano: uno dei suoi componimenti poetici dedicati all'attrice Vittoria attesta il suo impegno in scena nei panni della fantesca Fioretta¹⁰⁰⁷.

La prima comica per la quale si possa documentare con sicurezza e con una certa continuità l'interpretazione della Servetta è pertanto Silvia Roncagli. Dopo un breve *excursus* sui principali interpreti maschili del ruolo, cercheremo di delineare il percorso biografico e artistico della celebre Franceschina dei Gelosi, evidenziando inoltre i rapporti da lei instaurati, insieme al marito Adriano Valerini, con i circoli culturali veronesi attivi negli ultimi decenni del '500.

II.2

1

La Servetta ai suoi esordi: interpreti maschili

Scriva Siro Ferrone:

Una casistica opposta rispetto al processo di moralizzazione dei ruoli femminili è offerta da attrici che usarono l'arte della seduzione senza lo schermo o l'additivo della redenzione morale. Si limitarono ad aspirare alla redenzione sociale e lo fecero ricorrendo soltanto alle capacità materiali del mestiere. Queste donne non recitarono le loro finzioni al riparo di un'armatura ideologica o letteraria. Furono donne e attrici 'di piacere' e il ruolo fu soprattutto quello delle serve: un ruolo che nei primi tempi dell'Arte era stato ricoperto da uomini *en travesti*, esperti e compiaciuti facitori di oscenità verbali e corporee¹⁰⁰⁸.

Abbiamo già incontrato, nelle pagine dedicate a Barbara Flaminia, Cesare de' Nobili, interprete della fantesca Francesca nella compagnia di Zan Ganassa. Le prime tracce dell'attore si rinvennero a Linz nel 1569, se accettiamo l'ipotesi che l'espressione «Francischo Ysabella comediante», contenuta in un atto di pagamento, si riferisca ai rispettivi nomi d'Arte del de'

1006 Lettera di Giovanni Giacomo Torre al duca di Ferrara, Milano, 13 agosto 1579, cit.

1007A partire da Rasi, gli studiosi hanno identificato la dedicataria dei due componimenti del Mamiano con Vittoria Piissimi (v. *supra*). L'impiego della celebre comica nel ruolo di Servetta non è però documentabile con certezza. La data della pubblicazione della raccolta poetica del conte (1620) può essere considerata come *terminus ante quem*: nonostante Francesco Bartoli ipotizzi – congettura poi ripresa dal Rasi – che l'autore potesse aver assistito in gioventù alle performances di Vittoria, ciò che si può rilevare con certezza da questa fonte letteraria è solo l'esistenza di Vittoria-Fioretta prima del 1620.

1008 S. FERRONE, *La Commedia dell'Arte*, cit., p. 52.

Nobili e di Giacomo Portalupo¹⁰⁰⁹. La sua attività in Spagna al fianco di Alberto Naselli, Barbara Flaminia e Agabaro Francesco Baldi è attestata dai già menzionati documenti del 1580¹⁰¹⁰. Sebbene la formazione della *troupe*, così come appare composta nei due atti appena ricordati, sia riconducibile con certezza solo al biennio 1579-1580, non è da escludere che il de' Nobili ne abbia fatto parte per tutto il lungo periodo spagnolo del gruppo (1574-1584). La compagnia probabilmente si scioglie, come sappiamo, nel momento in cui Ganassa e consorte decidono di far ritorno in Italia: alcuni membri resteranno in terra iberica per formare compagini miste insieme a colleghi autoctoni, ma Cesare de' Nobili non è tra questi¹⁰¹¹. È forse ipotizzabile un rientro in patria del nostro attore insieme alla coppia; ad ogni modo le successive notizie a proposito del comico risalgono al luglio del 1586, quando lo troviamo a Genova tra i Desiosi guidati da Diana Ponti. In un atto notarile citato dal Belgrano, si legge infatti che «Cesare De Nobili comico fiorentino era detenuto all'osteria del Falcone e guardato a vista da un cavaliere per un debito di 60 scudi d'oro d'Italia verso Giovanni Maria Bargagli. L'atto è rogato “in camera domus Falconi in contrada sancti Sisti, in qua camera, ut asseritur, habitat domina Diana Ponti”»¹⁰¹². Dal documento si ricava quindi la provenienza dell'attore (oltre alla sua non particolarmente florida condizione economica). Nello stesso anno è registrata la sua presenza nella *troupe* dei Confidenti¹⁰¹³. Un Cesare Nobili è segnalato, con la sua compagnia, a Ravenna nel 1610, questa volta nel ruolo dell'Innamorato Orazio¹⁰¹⁴; non è sicuro, però, che si tratti della stessa persona.

Il repertorio dell'attore è in parte ricostruibile attraverso gli otto canovacci dello *Zibaldone* di Zan Ganassa e Stefanello Bottarga in cui compare il personaggio di Franceschina¹⁰¹⁵, che sembra svolgere un ruolo spiccatamente comico o caratterizzato da un erotismo piuttosto grossolano¹⁰¹⁶. Sono frequenti i riferimenti a burle e lazzi codificati, come ad esempio «la burla

1009 Pagamento a «Francischo Ysabella», Linz, 16 dicembre 1568, cit. Per l'interpretazione del documenti v. *supra*.

1010 Escritura de compañía, Madrid, 13 marzo 1580, cit. e Conferimento di procura, Madrid, 16 marzo 1580, cit. V. *supra*.

1011 Cfr. M. D. V. OJEDA CALVO, *Stefanello Botarga e Zan Ganassa*, cit., p. 84.

1012 T. L. BELGRANO, *La commedia nel Cinquecento*, in «Il Caffaro», 29 dicembre 1882, p. 1. L'atto in questione, ivi citato e parzialmente trascritto, si trova nel rogito del notaio Pellegrino Pogliasca Negrone ed è datato 4 luglio 1586.

1013 A. GIORDANO GRAMEGNA, *Actores italianos en España en los siglos XVI y XVII: datos biográficos*, in «Diablotexto», n. 4-5, 1997-1998, p. 200.

1014 Lettera del cardinale Caetani al duca di Mantova, Ravenna, 26 febbraio 1610, ASM, *Archivio Gonzaga*, b. 993, fasc. I/1, c. 117. Il documento è conservato in copia presso l'Archivio Herla. Non è certo che si tratti del nostro attore e nemmeno dell'Orazio Nobili dei Gelosi (cfr. L. RASI, *I Comici italiani*, vol. II, p. 184).

1015 Negli scenari infatti il personaggio della Servetta è indicato con il diminutivo, mentre nei documenti il nome d'Arte di Cesare de' Nobili è Francesca.

1016 Si veda, ad esempio, il primo atto di *Spada mortal*, dove Franceschina e Ganassa «fano l'amore», nonostante lo Zanni abbia appena avuto un diverbio con la moglie. M. D. V. OJEDA CALVO, *Stefanello Botarga e Zan Ganassa*, cit., p. 575. Ricordiamo, inoltre, il già citato scenario *Li tre becchi*, ivi, pp. 527-530.

delli confetti»¹⁰¹⁷ nella commedia *I° Inasta*. Solo in *Grotta*¹⁰¹⁸ il ruolo della fantesca sembra più sottile rispetto a quanto si può rilevare negli altri scenari: qui Franceschina è l'astuto *meneur de jeu* che inganna abilmente Ortensia per consegnarla alle brame di Curcio.

Un altro interprete del ruolo della Servetta Franceschina è Battista degli Amorevoli, originario di Treviso. Le prime notizie sull'attore risalgono al 1575, quando lo troviamo, a giugno prima ed a dicembre poi, in Corte imperiale con una compagnia da lui diretta¹⁰¹⁹. Successivamente partecipa, con buona probabilità, alla *tournee* dei Gelosi in Francia nel 1577. Ireneo Sanesi ipotizza che l'Amorevoli possa essersi trattenuto oltralpe dopo la partenza dei compagni¹⁰²⁰, dato che nel 1578 fa pubblicare a Parigi il poemetto *Desio d'honore et zelo d'amicitia, abbatimento nuovo successo in Parigi, tra sei illustri cavalieri de la Corte, i dì 26 d'aprile 1578 composto per M. Battista Amorevoli, da Triviso, comico geloso detto la Francischina*¹⁰²¹, con dedica ad Enrico III. Nello stesso anno l'attore dà alle stampe *Nuona gara d'honesta invidia del Cielo e de la Natura. Con el conseio zeneral de tutti i dei per fauorir la corona regia in cima el monte Parnaso*, sempre sotto il nome di «Battista Amorevoli da Treviso, Comico Geloso: detto, la Franceschina»¹⁰²², con dedica alla regina Luisa di Lorena. Da un carteggio tra Iacopo Corbinelli e Giovan Vincenzo Pinelli, citato da Rasi¹⁰²³, si deduce che Battista da Treviso avrebbe lasciato la capitale francese i primi di maggio del 1579 per recarsi a Padova; nella primavera del 1581 avrebbe scritto alla duchessa di Nemours, Anna d'Este, per ottenere un ingaggio durante le celebrazioni organizzate per le nozze tra Vincenzo Gonzaga e Margherita Farnese¹⁰²⁴. Nel 1584 il nostro attore è tra i firmatari della celebre supplica che i comici Uniti inviano da Ferrara a Vincenzo Gonzaga per ottenere la licenza di potersi esibire a Mantova, nonostante le macchinazioni del musico Filippo Angeloni¹⁰²⁵. Nello stesso anno Battista Amorevoli «[...] si trovava con la sua compagnia a Torino, dove prendeva parte alle feste di quel carnevale, e

1017 Ivi, p. 535.

1018 Ivi, pp. 547-549.

1019 Forse si tratta dei Gelosi. Cfr. Pagamenti a Francischina Comedianten, [Praga], 5 giugno 1575, [Vienna], 24 dicembre 1575, Vienna, Hofkammerarchiv – Hofzahlamtsbücher, n. 29 (1575), fol. 822-823 e 892. I documenti sono conservati in copia presso l'Archivio Herla. Gli studiosi hanno identificato la Franceschina in questione con Battista da Treviso. Cfr. A. ASOR-ROSA, *Amorevoli, Battista*, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, vol. 3, 1961, http://www.treccani.it/enciclopedia/battista-amorevoli_%28Dizionario-Biografico%29/. Forse Franceschina e i suoi, identificabili con i Gelosi, si trovano ancora in Corte imperiale nell'aprile del 1576 (cfr. Pagamento a comici, Vienna, aprile 1576, cit.).

1020 I. SANESI, *La Commedia*, Milano, Vallardi, 1935, 2 voll., vol. II, pp. 7-8.

1021 Parigi, per M. Giovan de Lastre mercadante libraro, [1578].

1022 Parigi, per M. Giovan' de Lastre mercadante libraro, [1578]. L'opera viene ristampata a Firenze, forse nello stesso anno, per i tipi di Francesco Tosi.

1023 L. RASI, *I comici italiani*, cit., vol. I, pp. 307-308.

1024 A. ASOR-ROSA, *Amorevoli, Battista*, cit.

1025 Supplica dei comici Uniti al principe di Mantova, Ferrara, 3 aprile 1584, ASM, *Archivio Gonzaga*, b. 1257, c. 2. Il documento è conservato presso l'Archivio Herla e trascritto in A. D'ANCONA, *Origini del teatro italiano*, cit., vol. II, p. 486.

dove, in occasione del genetliaco del duca, pubblicava, sottoscrivendosi "Comico confidente", una curiosa operetta: *Canzone in laude dell'illustrissima Quadriglia delle dodese Dame di Torino*, Torino 1584, scritta in un bizzarro miscuglio di lingua letteraria e di forme dialettali venete, che ricorda un po' la maniera del Calmo¹⁰²⁶. Il comico, che ora si definisce «confidente», continua a fregiarsi del nome d'Arte di Franceschina, giustapposto a quello di battesimo anche nel titolo di quest'ultima pubblicazione. Secondo Siro Ferrone, l'attore fa parte del gruppo che tra il 1584 e il 1585 affronta il viaggio in terra di Francia durante il quale Tristano Martinelli crea il personaggio di Arlecchino¹⁰²⁷.

Nel 1587 l'Amorevoli, probabilmente a capo di una sua compagnia, scrive da Vicenza al nuovo duca di Mantova per potersi esibire nella città gonzaghesca¹⁰²⁸. Al 1594 risalgono le ultime notizie sul comico: a marzo lo troviamo ancora tra le fila degli Uniti, che scrivono al granduca Ferdinando per ottenere la licenza di poter recitare a Firenze a partire dal novembre successivo¹⁰²⁹. È probabile che nell'ottobre dello stesso anno partecipi allo spettacolo allestito da quella stessa compagnia, capeggiata da Francesco Pilastri, in occasione delle nozze del conte di Haro. Tra i già ricordati documenti che permettono di ricostruire questa importante esibizione¹⁰³⁰ è citata anche una Franceschina, forse identificabile con il nostro attore, vista la sua militanza negli Uniti in quello stesso periodo.

Difficile ricostruire repertorio e stile di recitazione dell'Amorevoli. Un interessante tentativo in tal senso è stato compiuto da Riccardo Lestini, che, attraverso lo studio dei canovacci del *Teatro delle favole rappresentative*, ha ipotizzato una possibile suddivisione tra gli scenari in cui il personaggio di Franceschina veniva interpretato da Battista da Treviso e quelli in cui la fantesca era invece incarnata da Silvia Roncagli. Scrive lo studioso:

Il ruolo di Franceschina che rese celebre Silvia Roncagli era solitamente recitato *en travesti*: prima di lei, nei Gelosi, recitava in quella parte Battista Amorevoli da Treviso [...]. Possiamo ipotizzare che il passaggio da un'interpretazione maschile ad una femminile abbia portato sensibili mutamenti non solo nel registro recitativo, ma nella stessa struttura del personaggio. [...] All'interno degli intrecci comici, gli intrighi amorosi dei servi hanno sempre la funzione di contrappunto ridicolo, se non triviale, delle nobili passioni degli innamorati. Ovvio quindi che l'interpretazione *en travesti* di Franceschina, in epoca ormai posteriore all'ingresso delle donne in compagnia, fosse una precisa e consapevole scelta drammaturgica. Far recitare il ruolo della servetta ad un uomo puntava ad accentuare l'elemento grottesco, bestiale e amorale dei personaggi bassi e delle loro pulsioni erotiche. Battista Amorevoli, e più tardi Carlo De Vecchi, in quanto uomini, potevano fare di Franceschina un personaggio esagerato, sboccato e scurrile¹⁰³¹.

1026 A. ASOR-ROSA, *Amorevoli, Battista*, cit. L'opera fu stampata presso Ratteri.

1027 S. FERRONE, *Arlecchino, vita e avventure*, cit., p. 64.

1028 Lettera di Battista degli Amorevoli al duca di Mantova, Vicenza, 24 novembre 1587, ASM, *Archivio Gonzaga*, b. 1519, cc. 599-600. Il documento è conservato presso l'Archivio Herla e trascritto in A. D'ANCONA, *Origini del teatro italiano*, cit., vol. II, p. 492.

1029 Supplica dei comici [Uniti] al granduca di Toscana, Firenze, 26 marzo 1594, cit.

1030 V. *supra*.

1031R. LESTINI, *Roncagli, Silvia*, in A.M.At.I., 2008, <http://amati.fupress.net/S100?idattore=13338&idmenu=8>.

Carlo de' Vecchi è il terzo interprete maschile della Servetta, ruolo che il comico alternava con quello del Secondo Zanni Burattino. Di origini ignote, forse è attivo già a partire dal 1583: incerta è però l'identificazione con il nostro attore del Burattino che in quell'anno offriva i suoi servizi al duca di Mantova¹⁰³². Claudia Burattelli ha raccolto le scarse notizie sul comico, ricostruendone, almeno in parte, il percorso professionale: «nel 1591 e nel 1597-98 [Carlo De Vecchi] lavorava al fianco di Tristano e Drusiano Martinelli (la seconda volta probabilmente nella formazione degli Accesi diretta da Diana Ponti), dal 1602 negli Accesi di Pier Maria Cecchini, nel 1609 prima nei Fedeli di Giovanni Battista Andreini e quindi, in estate, nella compagnia nata dalla temporanea fusione di Fedeli e Accesi»¹⁰³³. È probabile però che il sodalizio con il Cecchini ed Orsola Posmoni fosse iniziato già dalla fine del 1598: un documento¹⁰³⁴ risalente al dicembre di quell'anno, censito nell'Archivio Herla ma forse poco noto agli studiosi, vede registrati nella locanda mantovana della Luna Frittellino e consorte, tale Silvio Gandini con il servitore Girolamo e Carlo Vegi – molto probabilmente identificabile col De Vecchi - insieme alla moglie Aurelia e al figlio Allario. Apprendiamo così anche qualche informazione sulla famiglia dell'attore, che sarebbe stato sposato con una compagna d'Arte¹⁰³⁵ e che avrebbe da questa avuto un figlio, forse destinato alla stessa carriera (di cui però si sono perse le tracce). Ma nel 1609 i rapporti tra il Cecchini e il De Vecchi sono particolarmente tesi: in quell'anno infatti l'interprete di Franceschina «ha una parte sicuramente attiva nella violenta lotta intestina alla compagnia gonzaghesca, in cui si schierano le opposte fazioni di Giovanni Battista Andreini e Pier Maria Cecchini. Ed è proprio in tale contesto che deve essere collocato il suo omicidio da parte di quest'ultimo».¹⁰³⁶ L'attore viene dunque ucciso dal compagno a Torino: difficile ricostruire le motivazioni dell'omicidio, legate alle rivalità sorte in seno alla *troupe* (composta dalla fusione tra Accesi e Fedeli) e probabilmente riconducibili, almeno in parte, alla volontà di Orsola Posmoni di mettere a tacere alcune maldicenze sul suo conto.

Poco o niente si sa a proposito di repertorio e stile del comico, abituato, come abbiamo

1032 Lettera di Cesare Cavriani al principe di Mantova, Parma, 19 aprile 1583, ASM, *Archivio Gonzaga*, b. 1381, fasc. XXIV, cc. 883-884. Il documento è conservato in copia presso l'Archivio Herla.

1033C. BURATTELLI, *De Vecchi, Carlo*, in A.M.At.I., 2003, <http://amati.fupress.net/S100?idattore=2848&idmenu=1>. Diffuse notizie sull'attore si trovano anche in id., *Borghese e gentiluomo. La vita e il mestiere di Pier Maria Cecchini, tra i comici detto «Frittellino»*, in «Il Castello di Elsinore», a. I 1988, n. 2, pp. 33-63.

1034 Registrazione di comici, Mantova, 28 dicembre 1598, ASM, *Archivio Gonzaga*, b. 3094, c. 392. Il documento è conservato in copia presso l'Archivio Herla ed è importante anche perché anticipa di almeno due anni il termine *post quem* del matrimonio tra Pier Maria Cecchini e Orsola Posmoni. Il vincolo coniugale tra i due attori viene datato solitamente a partire dal 1602 (cfr. C. BURATTELLI, *Cecchini, Orsola*, in A.M.At.I., 2003, <http://amati.fupress.net/S100?idattore=3179&idmenu=8>) o dal 1600, anno della celebre *tournee* in Francia degli Accesi.

1035 Per qualche cenno biografico su questa poco nota comica v. *supra*.

1036 C. BURATTELLI, *De Vecchi, Carlo*, cit.

visto, a recitare in due ruoli diversi, a seconda dell'occasione e della necessità. Quanto alle sue *performances* nei panni di Franceschina, Burattelli ipotizza: «Il fatto che in diverse occasioni [...] il comico fosse definito “Carletto” lascia pensare a un personaggio dalla figura minuta, e forse anche dal timbro di voce acuto, come si addiceva alla parte *en travesti* della fantesca, da lui abitualmente sostenuta, ma non si hanno testimonianze dirette del suo aspetto»¹⁰³⁷.

II.2

2

Cenni biografici ed artistici su Franceschina

Silvia Roncagli, originaria di Bergamo¹⁰³⁸, nasce nel 1547¹⁰³⁹. Prima di sposare Adriano Valerini, contrae matrimonio con un ignoto, dal quale ha una figlia di nome Delia¹⁰⁴⁰. Nel 1578 nasce Cinzia¹⁰⁴¹, la prima figlia avuta dall'attrice con il Valerini: segno che le nozze tra i due sono avvenute a questa altezza cronologica o, verosimilmente, qualche tempo prima¹⁰⁴². In questo periodo la famiglia risiede, molto probabilmente, a Verona, città originaria di Adriano (il cui Stato di famiglia è stato reperito, appunto, nell'archivio di Stato veronese); è a questa data che risale, forse, l'ingresso della comica nella compagine dei Gelosi, di cui il marito faceva già parte:

Nel 1578 i Gelosi sono reduci dalla prima, leggendaria, *tournée* francese alla corte di Enrico

1037 *Ibidem*.

1038 Viene infatti indicata come bergamasca in F. ANDREINI, *Le bravure del Capitano Spavento*, cit., p. 70. Gian Paolo Marchi non esclude una parentela dell'attrice con i Roncalli di Rovigo. Cfr. G. P. MARCHI, *L'esperienza teatrale di Adriano Valerini*, in *La Commedia dell'Arte tra Cinque e Seicento in Francia e in Europa*. Atti del convegno internazionale di studi [Verona-Vicenza, 19-21 ottobre 1995], Fasano, Schena, 1997, p. 178. Scarne notizie biografiche sull'attrice si trovano in F. S. BARTOLI, *Notizie storiche*, cit., p. 392 e L. RASI, *I comici italiani*, cit., vol. II, p. 407.

1039 L'attrice è citata nello Stato di famiglia di Adriano Valerini, ASV, *Antico archivio del Comune di Verona, Anagrafi*, n. 947, anno 1583. Nel documento (reperito da Stefanella Ughi, citato in ID, *Di Adriano Valerini, di Silvia Roncagli e dei comici Gelosi*, in «Biblioteca Teatrale», n. 3, 1972, p. 151 e trascritto in G.P. MARCHI, *Introduzione*, in A. VALERINI, *Le bellezze di Verona*, cit., p. LI) Silvia, moglie di Adriano, è registrata come trentaseienne. Da questa informazione si è potuto così ricostruire l'anno di nascita della comica. Scrive Riccardo Lestini: «Un'informazione quest'ultima molto importante, che va a smentire Bartoli quando, nella breve voce dedicata alla Roncagli, afferma che nel 1580 l'attrice era “nel fiore della sua giovinezza”», R. LESTINI, *Roncagli, Silvia*, cit. Del tutto infondata, naturalmente, la congettura del Colomberti in base alla quale la Roncagli sarebbe stata giovane intorno al 1630 (*Cenni artistici dei comici italiani dal 1550 al 1780, compilati dall'artista comico Francesco Bartoli e dall'attore Antonio Colomberti continuati fino all'anno 1880*, ora in *Dizionario biografico degli attori italiani*, a cura di A. BENTOGGIO, Roma, Bulzoni, 2009, II, p. 499).

1040 Testamento di Silvia Roncagli, ASV, Antico Ufficio del Registro, *Testamenti*, mazzo 187, n. 227. Il documento, datato 1592, è citato in S. UGHI, *Di Adriano Valerini, di Silvia Roncagli*, cit., p. 153. Dato il nome 'teatrale' della prima figlia dell'attrice, la studiosa ipotizza che il padre potesse essere anch'egli un compagno d'Arte.

1041 La notizia si ricava dal già menzionato Stato di famiglia di Adriano Valerini. Dallo stesso documento si deduce l'anno di nascita del secondogenito, Leandro (1579).

1042 Marchi ipotizza che il matrimonio possa essere avvenuto intorno al 1576-1577. Cfr. G. P. MARCHI, *Introduzione* in A. VALERINI, *Le bellezze di Verona*, a cura di G. P. MARCHI, Verona, Valdona, 1974, p. XXIV.

III: a quella fortunata spedizione avevano partecipato attori del calibro di Vittoria Piissimi, Rinaldo Petignoni, Giulio Pasquati, Simone da Bologna, Ludovico de' Bianchi, forse lo stesso Valerini e, appunto, Battista Amorevoli. Ma quest'ultimo, senz'altro attratto dalla maggiore protezione e dai lauti guadagni garantiti dalla corte francese, preferisce restare a Parigi anche dopo la partenza dei compagni. È probabile che Silvia Roncagli facesse il suo ingresso in compagnia a quest'altezza cronologica, andando a ricoprire il ruolo lasciato vacante dall'Amorevoli¹⁰⁴³.

Della probabile permanenza in Francia dell'Amorevoli, primo interprete di Franceschina all'interno della celebre *troupe*, si è detto (v. *supra*): non è da escludere, quindi, che la Roncagli possa essergli subentrata proprio al rientro della compagnia dalla *tournée*. Lestini ipotizza inoltre la presenza dell'attrice nelle fila dei Gelosi almeno nei periodi in cui è attestata quella del marito, cioè nel 1579 prima e nel 1583 poi. In effetti il già citato Stato di famiglia¹⁰⁴⁴, da cui gli studiosi hanno ricavato l'anno di nascita della comica bergamasca, risale proprio al 1583 e denota la presenza dei Valerini a Verona: «Il documento anagrafico conferma l'esattezza della testimonianza di Nicolò Barbieri, detto Beltrame, che nella *Supplica*, così importante per la storia del teatro, racconta con abbondanza di particolari un episodio memorabile di cui fu protagonista nel 1583 Adriano Valerini, che si esibì su una scena ben più impegnativa di quella teatrale, la curia arcivescovile di Milano»¹⁰⁴⁵. È dunque possibile che Silvia, in quell'anno, avesse dapprima recitato insieme al marito e ai compagni a Verona e che poi avesse preso parte con loro alla celebre quanto controversa *tournée* milanese¹⁰⁴⁶.

Nel maggio del 1584 la coppia è a Genova insieme a un nutrito gruppo di comici identificabile con i Gelosi¹⁰⁴⁷. Ce ne dà notizia una relazione di Silvio Alberighi¹⁰⁴⁸:

Qua sono arrivati li comedianti li quali non hanno ancora dato principio a recitare le loro comedie perché ve ne mancano ancora tre di loro che si aspettano giorno per giorno, et mi voce corre che siano boni recitanti, li nomi de quali saranno appresso
Adriano Vallerini veronese l'Innamorato
Giulio Besighini veronese l'Innamorato
Giulio Pasquati Pantalone il Pantalone

1043 R. LESTINI, *Roncagli, Silvia*, cit.

1044 Stato di famiglia di Adriano Valerini, cit.

1045 G. P. MARCHI, *Introduzione*, in A. VALERINI, *Le bellezze di Verona*, cit., p. XXVIII.

1046 Per una ricostruzione della *querelle* che vide protagonisti i comici da un lato e Carlo Borromeo dall'altro, si veda G. B. CASTIGLIONE, *Sentimenti di S. Carlo Borromeo intorno agli spettacoli*, cit., pp. 137-153.

1047 I Gelosi infatti avevano ottenuto il precedente 15 marzo la licenza di poter recitare per tre mesi a Genova. Il relativo decreto del senato è parzialmente trascritto in T. L. BELGRANO, *La commedia nel Cinquecento III*, in «Il Caffaro», 28 dicembre 1882, p. 2. Belgrano segnala anche, per quello stesso periodo, la presenza, per alcuni giorni, di Isabella Andreini a Savona. La diva avrebbe recitato nel Palazzo delle cause civili, suscitando l'ammirazione di Gabriello Chiabrera con l'esibizione della sua *Pazzia*. L'attrice non è presente nel successivo elenco riportano nella lettera di Silvio Alberighi, dalla quale si apprende, peraltro, che la *troupe* sarebbe arrivata a Genova solo a metà maggio (pur avendo ottenuto la licenza due mesi prima; tuttavia Alberighi non specifica che si tratti dei Gelosi). Saremmo quindi in presenza di una divisione della compagnia in due gruppi? Il primo, capitanato da Isabella Andreini, si sarebbe esibito a Genova a partire da metà marzo e avrebbe compiuto una breve *tournée* a Savona. Il secondo sarebbe arrivato in città solo a maggio, vantando la presenza di attori celebri come Adriano Valerini, Giulio Pasquati, Gabriele Panzanini e Ludovico de' Bianchi.

1048 Relazione, Genova, 15 maggio 1584, ASM, *Archivio Gonzaga*, b. 769, fasc. "Silvio Alberighi, 1584" I, cc.n.n. Il documento è conservato in copia presso l'Archivio Herla e trascritto in A. EVANGELISTA, *Nuove fonti per una storia documentaria*, cit., pp. 66-67.

Silvia moglie di Adriano la Franceschina
Angela Salamona venetiana la Cinthia
Margarita de Paoli Mantovana l'Hortensia
Gio. Farina venetiano il Zanni
Simon Coduri bolognese il Zanni
Gabriele Panzanini bolognese il Francatruppe
Giusepe Veraldini bolognese Gratiano
Ludovico de Bianchi bolognese Gratiano
Giuseppe Scarpetta di Venetia il Venetiano.
Il Simone, Gabriele et Ludovico sono quelli che si aspettano giorno per giorno.

È questo il primo documento che attesta l'assunzione, da parte di Silvia, del ruolo di Franceschina. Le altre due donne della *troupe*, Angela Salamona e Margherita Paoli, sono le Innamorate Cinzia e Ortensia. Abbiamo quindi una compagnia dall'organico particolarmente ampio, con due Innamorati, tre Vecchi, tre Zanni, un Veneziano e tre donne impegnate nei ruoli di Prima e Seconda Amatora e di Servetta.

La successiva notizia sulla nostra attrice risale al dicembre del 1585, quando una lettera di Ludovico de' Bianchi a Vincenzo Gonzaga¹⁰⁴⁹ fornisce interessanti notizie sui conflitti interni a una compagnia (probabilmente ancora i Gelosi) di cui fanno parte lo stesso de' Bianchi e una certa Delia:

per la grande in portunitade e superbia che va usando la Delia non sol con me ma con quasi tuta la compagnia e poi per la sua igniorancia qual causa che da nisuno può astare (?) vista né sentita e per il volere co suoi inpaurire il mondo, causa si che a Vostra Altezza dicho se la desidera che, venendo la compagnia in Mantua, venga a servirla, almen non voglio la Delia, overo me ne resterò io qua in Bologna poi che per sua causa anco se lasciano di pigliare Adriano e la signora Silvia, parte tanto necessaria in la compagnia così negli intermedi come nel altre cose e qua vi a parte che nisuno no la vole ascoltar principalmente la Delia chiamata in Bologna la Goba. Però Vostra Altezza pensi bene quale la vole si faci e ne dia aviso perché io almen no voglio astare dove lei a modo alcuno. Ad ogni modo pocho mi curo di far più comedia ma per servir Vostra Altezza ch'io certo non vi sarei.

La compagnia dunque si trova a Bologna ed è stata convocata a Mantova dal principe Vincenzo. Delia¹⁰⁵⁰, almeno stando al resoconto (sicuramente partigiano) del de' Bianchi, si è inimicata quasi tutta la *troupe* a causa del suo atteggiamento arrogante. In particolare, la sua presenza impedisce che vengano scritturati Adriano e Silvia. I coniugi Valerini, come sappiamo, avevano già collaborato con Ludovico e questi ha intenzione di coinvolgerli di nuovo in vista del prossimo impegno con i Gonzaga. Non è possibile risalire al motivo del conflitto che contrappone da un lato la Gobba, dall'altro la coppia di attori. Ciò che possiamo

1049 Lettera di Ludovico de' Bianchi al principe di Mantova, Bologna, 16 dicembre 1585, ASM, *Archivio Gonzaga*, b. 1162, fasc. IV, cc. 743-744. Il documento è conservato in copia presso l'Archivio Herla e trascritto in S. UGHI, *Di Ludovico de' Bianchi e dei Comici Gelosi*, in «Biblioteca Teatrale», 10/11, 1974, p. 184. La trascrizione della studiosa, cui si deve il reperimento della missiva, differisce leggermente dalla nostra. La divergenza più significativa è la seguente: Ughi trascrive «e per il volere co minacia inpaurire il mondo», laddove noi leggiamo «e per il volere co suoi inpaurire il mondo». La nostra lettura porterebbe a ipotizzare che la proterva attrice fosse supportata da qualcuno all'interno della compagnia (forse quei pochi con cui non si comporta con superbia) o all'esterno (degli sgherri assoldati per molestare i compagni?).

1050 Stefanelle Ughi identifica questa attrice con Camilla Rocca Nobili.

rilevare, però, è la notevole perizia artistica che l'autore della lettera attribuisce ai due e, in particolare, alla Roncagli. Scrive Stefanella Ughi:

Il Dottore dei Gelosi mostra di tenere in particolare alla presenza di Silvia definita «parte tanto necessaria in la compagnia così negli intermedi come nel altre cose». La frase, se analizzata, diventa un lusinghiero apprezzamento della duttilità artistica della Roncagli. L'attrice non sosteneva dunque soltanto il ruolo della servetta, recitava anche negli intermezzi [...]. Tanto più significativo risulta poi che un'attrice, abituale interprete del ruolo di Franceschina, la servetta astuta, protagonista di vivaci e spesso piccanti situazioni comiche, fosse ritenuta da un suo collega tanto indispensabile per la rappresentazione degli intermezzi¹⁰⁵¹.

La missiva appena presa in esame, dunque, testimonia l'ampiezza del repertorio della nostra comica, non solo specializzata nel ruolo di Servetta, ma anche in grado di esibirsi negli intermedi e quindi, verosimilmente, di cantare. La sua partecipazione a spettacoli complessi, che prevedevano una commistione di recitazione e musica e che trattavano spesso temi mitologici, è probabilmente indice di una preparazione culturale superiore a quanto si potrebbe a prima vista immaginare per un'interprete legata a una comicità 'bassa' e talvolta triviale¹⁰⁵².

La circostanza che Silvia Roncagli potesse aver ricevuto – durante la sua giovinezza o magari grazie al marito, comico e letterato – una qualche istruzione sembra confermata dalla presenza di un suo sonetto all'interno della raccolta *In illustrissimos adolescentes Philippum, et Albertum Fucheros fratres. Diuersorum carmina*¹⁰⁵³, a cura di Francesco Pola. L'opera, pubblicata in occasione di una visita dei fratelli Fugger¹⁰⁵⁴ a Verona, comprende una serie di componimenti in latino e in volgare, a firma di numerosi letterati veronesi, tra cui diversi membri dell'Accademia dei Filarmonici. Accanto a personalità di spicco della vita culturale locale, figurano anche i nomi di Adriano Valerini e «della signora Silvia Roncali de Valerini»¹⁰⁵⁵. Dunque nel 1586 la coppia ha instaurato proficui rapporti con i circoli culturali della città dove con ogni probabilità ha fissato da tempo la propria dimora. Non è sicuro che il sonetto *Non come Aracne io bramo esser nell'ago*, a firma di Silvia, sia effettivamente opera dell'attrice o, piuttosto, del coniuge; quel che sembra certo è che il Valerini, da tempo impegnato a tessere una fitta rete di relazioni con nobili, accademici, intellettuali ed artisti, grazie alla stampa delle proprie opere letterarie e all'oculata scelta dei dedicatari, abbia incluso anche la moglie in

1051 S. UGHI, *Di Ludovico de' Bianchi*, cit., p. 187.

1052 Occorre però ricordare che Battista degli Amorevoli, interprete di Franceschina nei Gelosi prima dell'arrivo della Roncagli e successivamente in diverse altre compagnie, fu anche autore di opere in versi (v. *supra*). Pertanto non è possibile ipotizzare il livello culturale di un comico dell'Arte a partire dal personaggio da lui più frequentemente portato in scena.

1053 Verona, Sebastiano delle Donne, 1586.

1054 Giovani rampolli della ricca e celebre famiglia di mercanti e banchieri originaria di Augusta.

1055 Ivi, c. 47. Il sonetto della Roncagli segue quello di Modesta dal Pozzo, unica altra firma femminile all'interno della raccolta.

questo progetto di autopromozione sociale. La partecipazione della coppia alla pubblicazione in onore dei fratelli Fugger – nella quale peraltro né Adriano né Silvia si qualificano come attori - potrebbe rappresentare la sua ufficiale ammissione a quel *milieu* culturale cui non pochi comici dell'Arte sembrano ambire. In questo caso l'anello di congiunzione tra i due diversi ambienti è rappresentato da un attore; tuttavia la presenza al suo fianco della consorte non è indifferente. Ancora una volta l'elemento femminile sembra acquisire una notevole rilevanza all'interno delle relazioni tra intellettuali e comici professionisti. Su questi aspetti ci soffermeremo più oltre.

Nel novembre del 1587 si registra la presenza di una non meglio identificata Franceschina all'interno della *troupe* dei Martinelli, impegnata in quel periodo in una *tournee* a Madrid. I documenti attestano l'esibizione dei comici – denominati Confidenti – e di tre donne all'interno della compagnia¹⁰⁵⁶. Poiché in Spagna sono proibite le rappresentazioni che prevedano attori o attrici *en travesti*, la licenza è concessa al gruppo in quanto si è appurato che Franceschina non è un uomo (e che tutte le comiche reciteranno in abiti muliebri e saranno accompagnate dai rispettivi mariti). Una tradizione storiografica che fa capo a Hugo A. Rennert¹⁰⁵⁷ ha identificato la Servetta della compagnia proprio con Silvia Roncagli, ma la notizia non è verificabile. Di questo importante viaggio in terra iberica tratteremo più approfonditamente nelle pagine dedicate ad Angelica Alberghini.

Difficile stabilire altresì se la Roncagli faccia parte dei Gelosi anche in occasione delle famose recite fiorentine del 1589. La sua presenza è ipotizzabile a partire dalla già ricordata testimonianza di Giuseppe Pavoni: dal suo resoconto de *La pazzia d'Isabella* emerge il ruolo non secondario assunto nella commedia dalla Servetta, confidente della protagonista e decisa ad organizzare con lei la fuga per potersi unire al servitore di Fileno. Nessun documento, però, può appurare che sia proprio Silvia l'interprete del personaggio. Possiamo solo rilevare che in questo caso la fantesca sembra perdere i suoi tratti più marcatamente comici per rivestire quasi le funzioni di una Seconda Innamorata (infatti assente dal *plot*): sembra quindi verosimile che la parte fosse affidata a un'interprete femminile, più adatta alle sottigliezze vocali e sceniche probabilmente richieste dal canovaccio.

Le successive notizie certe sulla nostra attrice risalgono al 1592: si ricavano dai due testamenti redatti il 29 febbraio di quell'anno dai coniugi Valerini. Adriano detta le sue ultime

1056 Licenza ai Comici Confidenti, Testimonianze di avvenuto spettacolo con tre donne, Madrid, Archivo Historico de Protocolos, tomo 24844, cc. 233v-235v. I documenti sono conservati in copia presso l'Archivio Herla.

1057 Cfr. H. A. RENNERT, *The spanish stage in the time of Lope de Vega*, Kraus Reprint, New York, 1909, p. 46. Se la presenza in Spagna della Roncagli è solo ipotizzabile sulla scorta dei documenti sopra citati, ancora meno fondata appare la notizia, fornita dal Bartoli, dei suoi trionfi in terra di Francia (cfr. F. S. BARTOLI, *Notizie storiche*, cit., p. 392).

volontà da malato, probabilmente ancora affetto da «quella “febre quartana” che l'aveva colpito nel 1591 e costretto ad una gravosa inattività, come egli stesso ricorda nella lettera dedicatoria dei suoi *Cento Madrigali*, composti appunto in quell'epoca»¹⁰⁵⁸. Il testamento del comico letterato è importante anche perché è il documento che ha permesso l'identificazione della moglie del celebre Innamorato con Silvia Roncagli: è infatti qui che compare il cognome dell'attrice. A lei sarebbe spettata, nel caso in cui i figli della coppia fossero morti, l'intera eredità, da dividere però con il fratello, «Claudium Ronchalium»¹⁰⁵⁹. Altre informazioni interessanti sono la presenza di un terzo figlio, Mario (di sei anni e quindi nato nel 1586), menzionato tra gli eredi universali del Valerini, e le disposizioni riguardanti la figlia Cinzia. La giovane è destinataria di una somma che le permetta di essere accolta nel convento delle monache di Sant'Orsola a Firenze: «la ragazza avrebbe così ricevuto una discreta istruzione e sarebbe rimasta lontana dalla vita girovaga dei genitori, senza possibilità di sentirsi attratta dall'arte del palcoscenico. Il Valerini doveva essere ben cosciente che, nonostante l'ammirazione e talvolta l'entusiasmo ottenuto presso il pubblico, gli attori venivano in pratica tenuti ai margini della società, e desiderava evidentemente per la figlia un avvenire migliore»¹⁰⁶⁰. Quanto alla Roncagli, si stabilisce che rientrerà in possesso della sua dote e che sarà usufruttuaria dei beni e dell'eredità finché si conserverà fedele alla memoria del coniuge¹⁰⁶¹.

Significativo anche il testamento di Silvia, dal quale si evince che la comica aveva avuto una figlia da un precedente matrimonio (la già ricordata Delia): viene infatti destinato un lascito alla giovane, nel frattempo diventata suora con il nome di Annamaria presso un monastero genovese¹⁰⁶². I due figli maschi nati dall'unione col Valerini sono nominati eredi universali, Cinzia è destinataria di altri beni, mentre Adriano è dichiarato usufruttuario dell'intera eredità; in caso di morte dei familiari, le sostanze della Roncagli saranno divise tra il fratello e alcune istituzioni religiose veronesi.

Gian Paolo Marchi rileva come nel 1593 Silvia e Adriano siano già morti: in quello stesso anno i tre figli risultano orfani e vengono affidati alle cure di una certa Isabella de' Bianchi (forse parente di Ludovico)¹⁰⁶³. Le ultime notizie sulla famiglia Valerini risalgono al 1595,

1058 S. UGHI, *Di Adriano Valerini, di Silvia Roncagli*, cit., p. 152.

1059 Testamento di Adriano Valerini, ASV, Antico ufficio del registro, *Testamenti*, mazzo 187, n. 230. Il documento è citato e parzialmente trascritto ivi, pp. 151-152.

1060 Ivi, p. 152.

1061 «In vita viduali pro ipso testatore», *ibidem*.

1062 «R(everen)dae D(ominae) sorori Annemariae eius filiae ex p(rim)o matrimonio nunc professae in uno mon(asteri)o R(everend)arum D(ominarum) Monacharum nominae cuius monasterij ipsa textatrix dixit non recordari in civitate genuae alias in seculo nominatae Deliae», ivi, p. 153.

1063 G. P. MARCHI, *Introduzione* in A. VALERINI, *Le bellezze di Verona*, cit., pp. XXXV-XXXVI. Quanto alla morte del Valerini, Marchi individua come termine *ante quem* il 26 agosto 1593, grazie a un'annotazione

quando ne vengono stimate le scarse ricchezze¹⁰⁶⁴: a capo del nucleo familiare risulta adesso Leandro, in seguito all'avvenuta morte di Adriano. Un'altra stima era stata effettuata nel 1584¹⁰⁶⁵, registrando anche a quell'epoca una modesta condizione economica (documentata, del resto, anche dai due testamenti).

La Roncagli, prima che più recenti studi consentissero di ricostruirne – seppur a grandi linee – la biografia, era già assurta al mito grazie al noto elenco dei comici Gelosi tramandato da Francesco Andreini ne *Le bravure del capitano Spavento*:

e non solo ho conosciuto lui [Graziano], nominato Lodovico da Bologna, ma ho conosciuto, insieme, Giulio Pasquati da Padova, che faceva da Pantalone; Simone da Bologna, che faceva da Zanne; Gabrielle da Bologna, che faceva da Francatruppe; 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, e da Piombino, la Signora Isabella Andreini Padovana, che faceva la prima Donna Innamorata; la Signora Prudenzia Veronese, che faceva la seconda Donna; la Signora Silvia Roncagli Bergamasca, che faceva da Franceschina; e un certo Francesco Andreini, marito della detta Signora Isabella, che rappresentava la parte d'un Capitano superbo e vantatore che, se bene mi ricordo, dal mio nome si faceva chiamare il Capitano Spavento da Valle Inferna¹⁰⁶⁶.

La testimonianza non è riconducibile a un periodo esatto della carriera della celebre *troupe*, ma rende conto di collaborazioni che sono state poi confermate da riscontri documentari (come quella tra Ludovico de' Bianchi da Bologna, il Valerini e la Roncagli, ad esempio). Allo stesso modo, *Il teatro delle favole rappresentative* di Flaminio Scala può essere usato, seppur cautamente, come una possibile fonte per tentare di ricostruire il repertorio della nostra attrice. Tenuto conto del fatto che Andreini e lo Scala molto probabilmente concordarono la pubblicazione delle rispettive opere, è possibile ipotizzare che il mitico elenco dei Gelosi sciorinato dal Capitano Spavento corrisponda, almeno in parte, al *cast* che troviamo negli scenari pubblicati da Flavio. Pertanto se, com'è ovvio, è facile individuare la celeberrima Isabella Andreini dietro l'omonima Innamorata protagonista dei canovacci – e lo stesso si può dire a proposito di Francesco, identificabile con il Capitano -, è ugualmente verosimile ravvisare qualche tratto della recitazione di Silvia nel personaggio di Franceschina. Tenendo conto però anche della convincente ipotesi di Lestini più sopra ricordata, procederemo ora a

redatta in margine alla segnatura di un atto notarile stipulato dall'attore nell'aprile del 1591 (ivi, pp. XXXIV-XXXV). Riguardo alla Roncagli, si può desumere la notizia della sua scomparsa entro l'anno 1593 dal registro dell'Anagrafe della contrada veronese di Ponte Pietra – dove risiedeva la famiglia -, dal quale risulta che a quell'altezza cronologica i tre figli della coppia vivevano con la sopra citata governante. Il documento è trascritto ivi, p. LII, ma lo studioso avverte che non ha potuto trovare l'originale (ivi, p. XXXVI): ha dovuto quindi attingere dalla trascrizione in R. BREZZONI, *Per la biografia di un umanista veronese: Adriano Valerini (1545 c. - marzo 1592)*, in *Nova historica*, VIII (1956), fasc. IV-VI, Appendice, 7. Brezzoni ipotizza che i due coniugi fossero deceduti prima del 5 marzo 1592, data della presentazione dei due testamenti (ivi, p. 2), ma la congettura non trova alcuna conferma documentaria.

1064ASV, Antico archivio del comune di Verona, *Campione d'estimo*, Registro 269, c. 310v. Il documento è citato in S. UGHI, *Di Adriano Valerini, di Silvia Roncagli*, cit., p. 153.

1065ASV, Antico archivio del comune di Verona, *Campione d'estimo*, Registro 267, c. 171r. Il documento è citato *ibidem*.

1066 F. ANDREINI, *Le bravure del Capitano Spavento*, cit., p. 70.

una sintetica analisi di alcuni scenari particolarmente rappresentativi di quella che poteva essere l'arte scenica della celebre Servetta.

Sono trentadue i canovacci dove compare Franceschina; tuttavia in alcuni di essi il personaggio

sembra disegnato appositamente per un uomo. Ne *Il marito* ad esempio, il motore principale dell'intreccio è proprio l'ambigua identità sessuale di Franceschina: per ingannare Pantalone e consentire a Isabella di sposare Orazio, la serva, in questo caso nutrice di Isabella, si finge morta con il classico espediente del sonnifero, per poi riapparire in abiti maschili col falso nome di Cornelio. [...] Identico discorso per *La fortuna di Flavio*, dove sin dal primo atto, tradendo Pedrolino, Franceschina amoreggia con lo schiavo Turchetto, che altri non è che Aliffa, la sorella di Orazio sotto mentite spoglie. In altri canovacci la scurrilità risulta uno dei principali tratti distintivi di Franceschina: nel secondo atto de *Li duo capitani simili*, alle ingiurie di Flaminia risponde dicendo «se la gratti, se le pizzica» [...]. Anche in questo caso, se a pronunciare la ben poco allusiva battuta è un attore *en travesti*, l'effetto comico sembra maggiormente riuscito¹⁰⁶⁷.

Lo studioso individua invece in *Flavio finto negromante* l'esempio più calzante di come la Servetta, stavolta molto probabilmente interpretata dalla Roncagli, esibisca il «nuovo registro interpretativo»:

All'inizio della commedia ben tre personaggi, Graziano, Pantalone e Pedrolino, dopo aver lodato le sue grazie se la contendono venendo alle mani. Poco dopo essere stata evocata, Franceschina entra in scena presentandosi come perfetta mezzana della padrona Isabella: furba, scaltra, petulante, abilissima tessitrice di trame segrete. Controcanto della sua arguzia è il marito Burattino, goffo, tardivo e credulone, inevitabilmente destinato a subire i ripetuti tradimenti della consorte. Nel secondo atto infatti si consuma l'inesorabile beffa: Franceschina finge uno svenimento tra le braccia di Pedrolino e prontamente l'ingenuo Burattino affida la moglie alle cure dello stesso Pedrolino. Appena uscito di scena Burattino «Franceschina, abbracciando Pedrolino li dice aver doglia di madre. Pedrolino: che li darà il padre, et entrano a godersi». Anche quando, nel terzo atto, il tradimento viene scoperto, la furbizia di Franceschina è così perfida e sottile da riuscire a far credere al marito che si sia trattato soltanto di un'innocente burla, così che Burattino «piglia Franceschina per buona e per bella»¹⁰⁶⁸.

Anche nei canovacci che ci accingiamo ad esaminare Franceschina è, a nostro avviso, probabilmente impersonata da un'attrice. Ne *La fortunata Isabella*¹⁰⁶⁹, ad esempio, è moglie dell'oste Pedrolino e allo stesso tempo amante di Graziano: si produce in una scena di gelosia nei confronti di quest'ultimo quando il Dottore mostra qualche interesse nei confronti di Isabella, giunta a Roma sotto le mentite spoglie di una serva francese per inseguire il fedifrago Capitano. L'ostessa, una volta scacciata la presunta rivale, «finge la scorocciata con Graziano, et egli cerca di placarla con amoroze parole»¹⁰⁷⁰. Successivamente, credendo che il Dottore abbia avuto un incontro amoroso con Isabella, «si lamenta di lui, piangendo, che gli abbia tolto l'onor suo e poi per quella forestiera l'abbia abbandonata; e tanto sa dire e fare, che Graziano

1067 R. LESTINI, *Roncagli, Silvia*, cit.

1068 *Ibidem*.

1069 F. SCALA, *Il teatro delle favole rappresentative*, cit., vol. I, pp. 43-53.

1070 *Ivi*, p. 47.

fa pace seco e la conduce in casa per goderla»¹⁰⁷¹. La relazione extraconiugale viene poi scoperta da Pedrolino: deciso in un primo momento a consegnare il Dottore alla giustizia e ad uccidere la moglie, viene poi convinto di aver frainteso, a causa dell'alcol, la conversazione da cui era emersa l'infedeltà di Franceschina. Quest'ultima, mentre tutti danno dell'ubriaco al marito, «fa la donna da bene e la scorocciata, et induce Pedrolino a chiederle perdono»¹⁰⁷².

Franceschina è un'ostessa, stavolta moglie di Burattino, anche ne *Le burle d'Isabella*¹⁰⁷³. Qui l'intreccio principale ruota intorno agli inganni escogitati dalla protagonista per poter sposare il Capitano, ma i passaggi più spiccatamente comici riguardano le vicende matrimoniali della coppia di locandieri e prevedono sviluppi che ricordano in parte la trama della *Mandragola* di Machiavelli. I due entrano in scena litigando a causa dell'impotenza di Burattino: se riuscissero ad avere un figlio maschio, infatti, «uscirebbono di povertà»¹⁰⁷⁴, dato che in quel caso riceverebbero mille ducati da Pantalone¹⁰⁷⁵. Franceschina dice al marito «che non val nulla; e qui si dicono i loro mancamenti, e forte»¹⁰⁷⁶. Nel secondo atto, però, la coppia dimostra complicità e affiatamento nel prendersi gioco di Pedrolino, vittima, insieme a Pantalone, delle burle di Isabella e Flaminia. Le due giovani fanno credere di essere innamorate, rispettivamente, del Vecchio e dello Zanni: quando l'oste e sua moglie li vedono ballare «per allegrezza»¹⁰⁷⁷ li deridono, e mentre Burattino rincara la dose sbeffeggiando Pedrolino, che «promette di farlo un becco»¹⁰⁷⁸, Franceschina lo insegue addirittura armata di bastone. Burattino, non pago, escogita una burla ai danni di Pantalone e Pedrolino e poi, nel terzo atto, ha di nuovo occasione di prendersi gioco di quest'ultimo insieme alla moglie: «Burattino li dice che si ride di Pedrolino, signor impregnatore. Loro lo burlano, et entrano»¹⁰⁷⁹. Ma finalmente lo Zanni trova il modo di vendicarsi: d'accordo con l'amico Guidone, finge di aver appena ingravido la moglie di quest'ultimo, che partorirà un figlio maschio. Guidone lo paga per il servizio e lo esorta a lasciare la città il prima possibile, a salvaguardia dell'onore della sua sposa. Burattino assiste alla scena e, dopo aver appreso della strana virtù di Pedrolino, lo convince, d'accordo con Franceschina, a giacere con quest'ultima

1071 Ivi, p. 51.

1072 Ivi, p. 53.

1073 Ivi, pp. 55-63. Il personaggio dell'ostessa torna anche ne *La mancata fede* (ivi, vol. II, pp. 271-281), ma non sembra assumere, in quel canovaccio, un particolare rilievo né offrire significative indicazioni circa lo stile recitativo della nostra attrice.

1074 Ivi, p. 56.

1075 Pantalone racconta a Pedrolino «come, dopo l'aver avuta la verginità di Franceschina, sua serve, la marito in Burattino, con dote di cinquecento scudi, e d'averli fatta una promessa rogata: al primo maschio che ella farà, li dona (in vita sua di lui) mille ducati», *ibidem*.

1076 *Ibidem*.

1077 Ivi, p. 58.

1078 *Ibidem*.

1079 Ivi, p. 60.

per renderla gravida. Tuttavia l'inganno viene scoperto: Burattino insegue lo Zanni con uno spiedo, l'ostessa con un bastone. Pedrolino, messo alle strette, confessa le proprie intenzioni malevole, precisando però «che non ha voluto, per non li far torto. Franceschina dice perché ella non ha voluto, non l'ha fatto»¹⁰⁸⁰. La commedia si chiude con questa nota di comica ambiguità e con la riappacificazione generale, seguita dalle doppie nozze tra Isabella e il Capitano da un lato e tra Flaminia e Flavio dall'altro.

Ne *La sposa*¹⁰⁸¹ il ruolo di Franceschina è invece piuttosto passivo. Promessa in moglie a Pedrolino da Pantalone, ma amata da Arlecchino, sposerà quest'ultimo in seguito a una grave contesa tra i due rivali e ad una provvidenziale agnizione: l'arrivo di Burattino, padre della serva, chiarirà la parentela tra la fanciulla e Pedrolino, che si scopriranno rispettivamente nipote e zio. Particolarmente concitato è il momento in cui gli Zanni si scontrano per ottenere la mano della fantesca all'inizio del terzo atto:

Romore grande in casa Pantalone; poi esce
ARLECCHINO il quale, con l'arme ignude, per forza mena via
FRANCESCHINA gridando, in quello
PEDROLINO di casa, con la stanga, piglia Franceschina per un braccio, Arlecchino la
tiene per l'altro¹⁰⁸².

In questo scenario, dunque, Franceschina perde i connotati di spiccata e a volte scurrile comicità che generalmente la contraddistinguono per assumere tratti di serietà: il 'triangolo' formato da lei e dai due Zanni infatti non ha niente di buffonesco. La Servetta si trova al centro di vicende potenzialmente tragiche e sembra accettare il proprio destino senza mostrare quel brillante spirito d'iniziativa che altrove la caratterizza. La sostanziale passività e il coinvolgimento in situazioni più drammatiche che 'boccacesche' sono elementi che assimilano la Franceschina di questo canovaccio quasi a una Seconda Innamorata.

Ne *Il capitano*¹⁰⁸³ Franceschina assume la funzione di balia di Isabella, incarnando il ruolo di una donna che si suppone più matura della giovane Innamorata, ma che non per questo ha rinunciato alla passione amorosa. Infatti, fin dall'Argomento, apprendiamo che la nutrice, mentre aveva sotto la sua custodia la fanciulla, l'aveva in un primo momento portata con sé a Bologna per seguire un giovane di cui si era invaghita; alla partenza di quest'ultimo, Franceschina si era di nuovo messa sulle sue tracce lasciando Isabella al servizio di una gentildonna locale come dama di compagnia e si era poi stabilita a Milano aprendo una locanda. È proprio qui che si ritrovano casualmente i protagonisti della commedia, il cui intreccio ruota intorno alle vicissitudini delle due coppie di Innamorati (Isabella e Orazio da

1080 Ivi, p. 63.

1081 Ivi, pp. 111-117.

1082 Ivi, p. 115.

1083 Ivi, pp. 119-127.

un lato, il Capitano e Flaminia dall'altro). Anche Franceschina assume un ruolo negli intrighi sentimentali: amata da Pedrolino ma innamorata di Orazio, viene ingannata da quest'ultimo, che desidera aiutare lo Zanni. In un primo momento il giovane finge di ricambiare l'affetto della locandiera e le dà appuntamento in una camera (così suscitando la prevedibile gelosia di Isabella): al suo posto però si presenta Pedrolino travestito. Franceschina scopre lo scambio di persona e accusa il servo «dicendo averli levato l'onore, fingendosi Orazio»¹⁰⁸⁴, ma poi i due vengono riappacificati proprio grazie all'intervento dell'Innamorato, che ne incoraggia le nozze. Nel terzo atto la locandiera, mentre lo sposo è lontano, si mostra «dolente, perché più non vede Pedrolino suo marito»¹⁰⁸⁵; subito dopo incontra Cassandro, padre di Isabella, e, da lui riconosciuta come balia della figlia, è costretta a raccontare i rocamboleschi trascorsi bolognesi e a chiedere perdono per aver abbandonato la fanciulla. Nel finale sarà Franceschina, dopo essersi ricongiunta al marito, a svelare l'identità del Capitano – figlio di Cassandro e quindi fratello di Isabella –, contribuendo alla felice conclusione della vicenda. In questo scenario dunque il personaggio presumibilmente interpretato dalla nostra attrice svolge un ruolo non secondario nell'economia dell'intreccio e assume diverse sfaccettature, spaziando dalla brama amorosa all'ira, dall'affetto coniugale alla scena di pentimento, fino all'agnizione conclusiva.

In *Li tre fidi amici*¹⁰⁸⁶ Franceschina appare nelle vesti di serva e confidente di Isabella, ma si rende anche protagonista di una scena di seduzione con il Capitano: «alla finestra, facendo della lasciva. Capitano la saluta. Ella: che venirà in strada. Capitano si fa pulire d'Arlecchino»¹⁰⁸⁷. Successivamente la fantesca «s'accorda col Capitano d'andar seco, vestita da uomo»¹⁰⁸⁸, portando con sé Flaminia, anche lei travestita, per aiutarla a seguire le tracce del presunto fedifrago Flavio. La commedia si chiude, come di consueto, con la riappacificazione delle coppie di Innamorati e con il matrimonio tra Franceschina e uno degli Zanni (in questo caso Pedrolino), che - come in altri scenari - si contendono, disputando tra loro, le grazie della bella Servetta. In questo scenario Franceschina svolge la tipica funzione di fantesca e di aiutante (di entrambe le Amoroze), ma la sua *performance* sembra contraddistinta da un erotismo abbastanza sottile: non solo la già ricordata scena con il Capitano sembra priva di volgarità e caratterizzata da una componente di astuzia, ma la Servetta si presenta in scena anche *en travesti*, acquisendo lo stesso ambiguo fascino delle Innamorate in abiti virili. Infatti subito dopo appare anche Flaminia con un analogo travestimento, espediente che raddoppia l'attrattiva esercitata sul pubblico dall'attrice vestita da giovinetto. Certo, se il ruolo della

1084 Ivi, p. 123.

1085 Ivi, p. 125.

1086 Ivi, pp. 195-204.

1087 Ivi, p. 200.

1088 Ivi, p. 201.

fantesca fosse affidato a Battista degli Amorevoli le scene di cui è protagonista si colorerebbero di una ben più grossolana comicità. Ma le caratteristiche del personaggio fanno pensare a un tipo di recitazione giocata sulla furbizia e sul fascino femminile: è più probabile che in questo caso il ruolo fosse affidato alla Roncagli.

In *Li due fidi notari*¹⁰⁸⁹ Franceschina esercita le sue funzioni di serva e confidente di Isabella con particolare energia: nel primo atto non esita a dare un sonnifero a Pedrolino affinché la padrona possa ricevere indisturbata Orazio. Nel secondo atto regge abilmente il gioco della giovane, che finge di aver perso la parola: «piangendo, racconta come per accidente Isabella è diventata muta»¹⁰⁹⁰. Successivamente, quando Pedrolino dice di voler informare Pantalone e Graziano, padri rispettivamente di Flaminia e Isabella, degli incontri organizzati segretamente dalle due Amoroze con i propri amanti, «Franceschina lo minaccia di farlo ammazzare, se lo dice»¹⁰⁹¹. Nel terzo atto l'infido Pedrolino, che persevera nell'intento di scompaginare i piani degli Innamorati, viene quasi ucciso da Orazio e Flavio: i due desistono quando lo Zanni promette di aiutarli, ma la Servetta li avverte di non fidarsi¹⁰⁹². Alla fine però Pedrolino escogiterà una serie di burle che consentiranno la felice unione delle due coppie e anche Franceschina, pur di aiutare la sua padrona, asseconderà con destrezza le iniziative dello Zanni. Inoltre la fantesca troverà anche il tempo di amoreggiare con Arlecchino, suo *partner* prediletto in questo scenario.

Ne *Il finto negromante*¹⁰⁹³ Arlecchino e Franceschina collaborano alla burla – una vera e propria messa in scena – elaborata da Pedrolino per convincere Pantalone e Graziano (ancora una volta nel ruolo di padri severi e recalcitranti al volere dei figli) ad acconsentire alle nozze tra Flavio e Isabella da un lato e tra Flaminia e Orazio dall'altro. L'intreccio è complicato dall'avanzata gravidanza di entrambe le fanciulle, ma si risolverà positivamente proprio grazie all'attenta regia dell'astuto Pedrolino. Per suo ordine infatti Arlecchino si traveste da negromante e la Servetta da Mercurio, mentre i due Innamorati fingono di essere degli spiriti: sarà proprio Franceschina, nei panni del messaggero celeste, a comunicare ai due Vecchi il volere degli dei, cioè che le coppie si compongano secondo il desiderio dei giovani. Questa scena di magiche evocazioni assume un sapore decisamente metateatrale: alcuni protagonisti della commedia si travestono da personaggi fantastici o mitologici e inscenano un rituale di fronte alle altre maschere, che diventano così spettatori. Il momento di massima tensione – e

1089 Ivi, pp. 205-214.

1090 Ivi, p. 207.

1091 Ivi, p. 208.

1092 Con una delle poche battute riportate per esteso nello scenario; «dicendo loro: “Non vi fidate di lui!”», ivi, p. 209.

1093 Ivi, pp. 213-221.

comicità – è raggiunto quando

Arlecchino, guardando il cielo, chiama Mercurio, nunzio de gli Dei, che venga sopra la casa. FRANCESCHINA vestita come Mercurio; negromante gli domanda il voler de gli Dei intorno al maritar le figlie de i vecchi. Franceschina dice che gli Dei vogliono che Flaminia sia d'Orazio et Isabella di Flavio, e che, non contentandosi i padri, che quelli spiriti comparsi debbino condurli all'inferno¹⁰⁹⁴.

Poco dopo la fantesca, tornata nei propri panni, viene data 'in premio', come sposa, ad Arlecchino: prima «finge la timorosa, poi si contenta»¹⁰⁹⁵. Una sottile sfumatura, questa, che denota ancora una volta il carattere articolato e non sempre sguaiatamente comico della recitazione richiesta all'interprete della Servetta. Più spiccatamente buffonesca è invece una scena precedente, alla fine del secondo atto, in cui Graziano, il Capitano, Pedrolino e Franceschina, banchettando insieme, diventano «imbriachi come scimie»¹⁰⁹⁶, cadono in terra uno ad uno e vengono poi portati via da Arlecchino «in vari modi ridicolosi»¹⁰⁹⁷.

Un impegnativo travestimento¹⁰⁹⁸ per Franceschina è previsto anche ne *Il finto Tofano*¹⁰⁹⁹. Se nei primi due atti la parte della Servetta – qui fantesca e confidente di Isabella – è alquanto ridotta, nel terzo atto assume un particolare rilievo. La serva non esita a contestare la padrona che, credendo di non essere più amata da Orazio, ha deciso di prendere per marito Flavio: «Franceschina li mette molte considerazioni innanzi; alla fine, vedendola ostinata, li dice aver trovato rimedio al suo male, e di voler che si travestino, per far quello che li dirà in casa»¹¹⁰⁰. Da questo momento la Servetta diventa il *meneur de jeu* della commedia: fingendo di amare Arlecchino, lo convince a scambiarsi d'abito con lei, poi fa travestire anche Isabella con i panni del padre Tofano, in modo da confondere e mettere alla prova Orazio. Quest'ultimo, infatti, si imbatte prima nel finto Tofano, che - accompagnato dal falso Arlecchino - nega di volergli dare Isabella in sposa, poi incontra quello vero, che lo rassicura e lo induce a ben sperare in merito alle nozze con l'amata. Ma di nuovo compare Isabella nel suo travestimento, confermando l'intenzione di voler impedire il matrimonio. Intanto Arlecchino, che «finge la donna»¹¹⁰¹, e Franceschina, vestita come lo Zanni, imbrogliano e mandano in confusione Graziano e il Capitano. Alla fine tutti i travestimenti vengono svelati: Isabella e i due servitori chiedono perdono, ottenendo la riconciliazione generale e la felice composizione delle due

1094 Ivi, p. 221.

1095 *Ibidem*.

1096 Ivi, p. 218.

1097 Ivi, p. 219.

1098 Anche nello scenario *Il finto cieco* (ivi, vol. II, pp. 345-354) Franceschina si traveste da Zanni: in questo caso veste i panni di Burattino. Il suo intervento, però, risulta meno incisivo rispetto a quanto avviene ne *Il finto Tofano*.

1099 Ivi, vol. II, pp. 239-247.

1100 Ivi, p. 244.

1101 Ivi, p. 246.

coppie di Innamorati (Isabella e Orazio, Flaminia e Flavio). La Servetta, amata invano da Pedrolino, sarà moglie di Arlecchino.

Ne *La gelosa Isabella*¹¹⁰² il ruolo di Franceschina – serva di Flaminia – è quello di una cinica e pericolosa intrigante. È infatti lei la causa della gelosia che affligge la protagonista: Orazio, amante di Isabella, finge per scherzo di essere innamorato della Servetta. Questa in un primo momento «[...] fa cerimonie amorose anch'ella con Orazio»¹¹⁰³ e poi, apostrofata da Isabella, non esita a contrastare con lei da pari a pari. Quindi si adopera per mettere in crisi ulteriormente il già precario equilibrio della coppia e «parla sotto voce amorosamente con Orazio, fingendo esser Isabella»¹¹⁰⁴. Dopo aver suscitato le ire dell'Innamorata, esce di scena ridendo compiaciuta. In seguito, dopo aver rivelato a Pantalone, padre della giovane, i sentimenti di quest'ultima per Orazio, e dopo essere riuscita ad inimicarsi anche Flavio per difendere Arlecchino, si rende protagonista di una scena caratterizzata da una comicità piuttosto piccante e grossolana: la fantesca e lo Zanni contrastano «poiché, avendo goduta Franceschina, non li vuol dare più d'una lira; fanno giudice Burattino, il quale dice che lo lascino provar la mercanzia, che poi farà il prezzo»¹¹⁰⁵. Ma alla fine la Servetta sposterà Arlecchino proprio in virtù della loro precedente *liaison*, mentre dopo travestimenti, agnizioni e inganni finalmente Isabella farà pace con Orazio.

Ne *Li tappeti alessandrini*¹¹⁰⁶ il ruolo di Franceschina – serva del francese Claudio - si caratterizza per la sua particolare veemenza e aggressività. Se da un lato sembra accettare senza particolare contrarietà la rivalità della sua pari Olivetta nell'amore di Pedrolino, dall'altro, quando quest'ultimo si invaghisce di Flaminia travestita da zingara, si oppone vigorosamente: «[...] bellamente gli vien dietro, lo piglia nella gola per volerlo strozzare. Pedrolino grida, Orazio mette di mezzo, fa far essi la pace. Pedrolino chiede perdono a Franceschina ginocchioni, et ella entra in casa»¹¹⁰⁷. L'ira della Servetta non sembra tuttavia placata, dato che in seguito, «sendo gelosa della zingana per amor di Pedrolino, la sgrida, dicendo che vada via di quella strada, se non che la bastonerà. Donne la sgridano; ella, arrabbiata, dice villania a tutte due»¹¹⁰⁸. Quando Arlecchino interviene in difesa di Isabella, la fantesca «gli salta addosso per strozzarlo»¹¹⁰⁹: la furibonda lite viene sedata solo dal provvidenziale intervento di Graziano. Tuttavia la costanza di Franceschina sarà premiata, dato che alla fine potrà sposare l'amato

1102 Ivi, pp. 249-257.

1103 Ivi, p. 251.

1104 Ivi, p. 252.

1105 Ivi, p. 256.

1106 Ivi, pp. 259-269.

1107 Ivi, p. 264.

1108 Ivi, p. 266.

1109 *Ibidem*.

Zanni.

Ne *Li due finti zingari*¹¹¹⁰ Franceschina, serva di Pantalone, è convinta di essere rimasta vedova di Pedrolino. In realtà lo Zanni era partito qualche tempo prima con Isabella sulle tracce di Flavio: all'inizio della commedia i due sono appena tornati, travestiti da zingari. Ancorché affezionata al ricordo del marito, la fantesca confessa il proprio amore al Capitano: questi «[...] se ne burla. Franceschina lo stimola, dicendo voler che l'ami per forza. Contendon»¹¹¹¹. Quando Pantalone e Graziano domandano il motivo del litigio, la Servetta accusa il Capitano di aver tentato di toglierle l'onore. In seguito incontra Pedrolino, ma non lo riconosce: anzi, riceve dal falso zingaro conferma della morte del coniuge e gli chiede aiuto per conquistare l'amore del Capitano. Lo Zanni sfrutterà abilmente la passione della moglie per il militare e quella di Graziano nei confronti della stessa Franceschina per ordire travestimenti e scambi di persona. Alla fine si presenterà nei propri panni spaventando tutti gli altri personaggi e in particolare la Servetta (che fugge «con dire che lo spirito di suo marito Pedrolino la vuole impregnare»¹¹¹²); ma Isabella rivelerà l'identità di entrambi ottenendo di poter sposare Flavio e favorendo l'unione di Flaminia con Orazio.

Franceschina è la causa principale de *Le disgrazie di Flavio*¹¹¹³, come recita il titolo dello scenario. Il giovane, innamorato di Isabella, subisce una serie di angherie da parte della Servetta, decisa a vendicarsi di alcune bastonate ricevute dalla padrona e ad ostacolare l'amore della coppia. La fantesca in un primo momento «dalla finestra getta una caldara di lavatura di scodelle sul capo a Flavio»¹¹¹⁴, poi, con vari stratagemmi, fa credere a Isabella che il giovane sia innamorato di Flaminia. Particolarmente sottile appare il gioco ordito da Franceschina quando, nel secondo atto, prima convince Flavio a scambiare alcuni convenevoli con la Seconda Innamorata, poi induce la padrona a credere che quello sia un colloquio amoroso: infatti Isabella «per opra di Franceschina lo crede che, parlando con Flaminia, sia di lei innamorato»¹¹¹⁵. È evidente, in questa scena, l'astuta regia della Servetta, così come l'efficacia del suo eloquio. Infine, durante una lite tra Flavio e Pantalone sotto le finestre di Isabella, la fantesca getterà sulle loro teste il contenuto dell'orinale, con effetti di greve comicità. Alquanto burrascosi anche i rapporti tra Franceschina e Pedrolino, di lei innamorato: prima lo fa ingelosire concedendo un bacio a Burattino, poi, quando lo Zanni, per vendicarsi, l'accusa di essere una ladra, non esita ad azzuffarsi con lui. I due «s'attaccano di parole et alle pugna»¹¹¹⁶,

1110 Ivi, pp. 327-335.

1111 Ivi, p. 329.

1112 Ivi, p. 335.

1113 Ivi, pp. 355-362.

1114 Ivi, p. 356.

1115 Ivi, p. 358.

1116 *Ibidem*.

finché non interviene il Capitano a separarli. Ma nel terzo atto la Servetta chiederà perdono delle proprie malefatte e, dopo aver sbeffeggiato un'ultima volta Pedrolino, vestito con gli abiti di Flaminia, accetterà di sposarlo.

Caratterizzata da un'astuzia più leggera e meno malevola è la Franceschina de *La caccia*¹¹¹⁷: qui la Servetta, fantesca di Flaminia e amante di Pedrolino, si rende protagonista, insieme allo Zanni e al Capitano, di una scena dalla comicità particolarmente buffonesca: il militare

arriva senza spada. Pedrolino e Franceschina li danno la burla, per vederlo senza spada. Capitano, sofferente, dice non voler esser appiccato. Pedrolino lo strapazza. Alla fine Franceschina, con belle parole, lo piglia a cavallo. Pedrolino con un bastone lo bastona sul culo. Franceschina, avendolo posto in terra, li fa una riverenza dicendo: «Buon pro vi faccia, Signor Capitano», et entra. Pedrolino fa l'istesso, via; Flavio il medesimo, e parte; Orazio il simile, via; Isabella il simile; Flaminia il simile; Capitano fa riverenza al popolo, dicendo: «Buon pro vi faccia, Signori», e via¹¹¹⁸.

Successivamente la Servetta contribuisce alla realizzazione della burla che consentirà alle due Innamorate, fingendosi malate, di ricevere i rispettivi amanti travestiti da medici. I padri dei quattro giovani, inizialmente contrari alle nozze, dovranno infine accettarle. Anche Arlecchino userà lo stesso travestimento per intrattenersi con Franceschina – che nel primo atto era stata sorpresa ad amoreggiare con Pedrolino -, ottenendola poi in sposa.

Fin qui abbiamo analizzato alcuni canovacci di genere comico in cui compare il personaggio di Franceschina, scegliendo quelli dove, a nostro avviso, dietro la Servetta potrebbe celarsi verosimilmente Silvia Roncagli. Tra questi, abbiamo preso in esame solo gli scenari più rappresentativi dell'arte recitativa della nostra attrice. Concluderemo ora la panoramica facendo un breve cenno a un canovaccio già menzionato nelle pagine dedicate a Vittoria Piissimi: *Il ritratto*¹¹¹⁹. Qui, a nostro avviso, la figura della Roncagli non è adombrata dal personaggio di Franceschina – peraltro assente -, ma da quello della Terza Innamorata Silvia, che porta il suo nome di battesimo. Anche la provenienza geografica dell'ardimentosa fanciulla milanese è piuttosto vicina a quella, bergamasca, dell'attrice. La giovane, innamorata del Capitano e in un primo momento da lui ricambiata, aveva visto ostacolati i propri progetti matrimoniali dal volere del padre. Il militare si era quindi allontanato da Milano e la fanciulla lo aveva seguito fino a Parma, dove, assunta la falsa identità di Lesbino, era poi riuscita a diventare suo paggio e confidente. Vedendo l'amato invaghito – come tutti gli altri personaggi maschili - della diva Vittoria, cerca di distoglierlo da quella passione e di fargli ricordare l'antico affetto. Non riuscendoci, tenta in un primo momento di farsi uccidere da Arlecchino, fedele servo del militare, dicendogli di aver ricevuto da Silvia l'incarico di eliminare l'amante

1117 Ivi, pp. 375-383.

1118 Ivi, p. 381.

1119 Ivi, pp. 397-409.

spergiuro. Lo Zanni si limita a sgridare e “strapazzare” Lesbino, allora questi «si duole della sua mala fortuna e come il Capitano non prezza l'amor suo, sendo donna che tanto l'ama, per cagione del nuovo amore che egli porta a quella comediante. Disperatamente si vuol dar la morte con la sua spada»¹¹²⁰, ma viene fermato da Isabella e Flaminia, che «come donna lo conducono in casa»¹¹²¹ di quest'ultima. A questo punto le tre Amoroze si coalizzano, dandosi reciproco aiuto nel conseguimento dei rispettivi obiettivi sentimentali. Approfittando di una maldicenza di Arlecchino, Isabella fa credere al suo amante Orazio, per farlo ingelosire, di intrattenere, a turno con Flaminia, una relazione con il giovane paggio. Silvia si presta al gioco, ma quando anche Pantalone, marito della Prima Innamorata, si mostra sospettoso, le donne gli rivelano la vera identità di Lesbino e lo pregano di andare alla commedia, dove sicuramente troverà il Capitano, per tentare di farlo riconciliare con la giovane. Il Vecchio, già intenzionato a recarsi a teatro per corteggiare Vittoria, acconsente di buon grado. Quando, insieme a Graziano, marito di Flaminia, Pantalone si allontana per raggiungere la diva, le mogli ne approfittano per intrattenersi con i rispettivi amanti. Inoltre, con un inganno, inducono il militare ad incontrarsi con la fanciulla. Quando vede lo sposo fare ritorno a casa prima del previsto,

Isabella dice il Capitano essere in casa con Silvia, e come l'hanno ingannato, dandoli a credere, per via di Pedrolino, che la comediante era nelle camere terrene aspettandovi Pantalone e, perché dubitavano che il Capitano, vedendosi ingannato, non facesse loro qualche dispiacere, avevano pregato il signor Orazio e il signor Flavio a pigliarsi un poco di scomodo di stare in casa con esse loro a giocare a primiera¹¹²².

Grazie all'astuzia escogitata dalle Innamorate, ognuna ottiene ciò che desidera e anche Silvia può finalmente unirsi al Capitano, mentre tutte vedono con soddisfazione allontanarsi la 'pericolosa' comediante.

Il travestimento in abiti virili – e il conseguente comico equivoco, elegantemente malizioso, concertato con le altre due dame –, le tirate di amor non corrisposto, lo sconfinamento nel tragico del tentato suicidio sono tutti elementi che permettono di riscontrare nella recitazione della Roncagli – se di lei si tratta – tutte le caratteristiche dell'Innamorata. Caratteristiche che, in parte, erano già affiorate in alcuni scenari precedentemente analizzati, dove la comicità della Servetta sembra lasciare il posto a tratti più seri che buffoneschi. In generale dall'esame degli scenari emerge una recitazione prevalentemente giocata sull'astuzia e sulla seduzione, ma non improntata esclusivamente su questi aspetti: altri elementi, come il pianto – vero o simulato –, la malvagità da intrigante, l'ironico compiacimento nell'ordire le burle, la comica o disperata violenza nelle risse, la

1120 Ivi, p. 404.

1121 *Ibidem*.

1122 Ivi, p. 409.

passiva ingenuità, il trasformismo nei travestimenti, le virate verso il lamento patetico o addirittura tragico (come nel caso appena citato di Silvia / Lesbino), rendono lo spettro espressivo della nostra attrice particolarmente ricco e sfaccettato. Se a tutto ciò aggiungiamo le doti canore e l'abilità della comica di esibirsi anche negli intermedi, come testimoniato dalla già ricordata lettera di Ludovico de' Bianchi, otteniamo un quadro particolarmente complesso e interessante. A proposito della capacità della Roncagli di spaziare da un genere all'altro, vale la pena ricordare che alcuni canovacci di Flaminio Scala non sono commedie, bensì tragedie, opere regie e pastorali¹¹²³. Sebbene in questi scenari non figuri il nome di Franceschina e sia quindi più difficile individuare dietro a quale personaggio possa celarsi l'identità della nostra comica, è verosimile immaginare che anche Silvia prendesse parte a queste meno convenzionali rappresentazioni all'interno della compagnia dei Gelosi.

Faremo ora qualche considerazione sull'eventuale ruolo dell'attrice bergamasca ne *La pazzeria d'Isabella*. Non abbiamo preso in esame l'omonimo canovaccio¹¹²⁴ perché in esso la figura di Franceschina, pur presente, non denota particolari caratteristiche in grado di fornire elementi interessanti per ricostruire lo stile di recitazione dell'interprete, ma si limita ad adempiere alle tipiche funzioni di serva e confidente. Tuttavia, come accennato più sopra, il ruolo della fantesca all'interno dello spettacolo andato in scena presso la corte medicea nel 1589 non è affatto trascurabile. Riportiamo di seguito i passi del *Diario* di Giuseppe Pavoni dove viene menzionata la Servetta:

La serva d'Isabella s'innamorò ancora lei del servitore del Signor Fileno, e il servitore di lei; per il cui mezo li loro patroni si servivano dell'ambasciate. [...] li giovani innamorati vedendo il lor negotio andar tutto al contrario, vennero in tanta disperatione, che non sapevano che partito pigliare al fatto loro, e stando le cose in questi termini, Isabella si risolse alla fine di torsi di casa del padre una notte, e andarsene con Fileno in altri paesi, e così posero l'ordine per la sera, dandosi i cenni l'un l'altro del riconoscersi. Simile accordo fece la serva con il servitore di star uniti, e seguir la fortuna de i lor patroni. [...] né appena [Isabella e Flavio] ebbero volte le spalle, che comparve Fileno col servitore, e fatti li cenni ordinati, non comparve mai nessuno. Alla fine la serva si fece fuori dell'uscio, e disse a Fileno, che non trovava la Patrona, e cercando di nuovo per casa, non la seppe mai ritrovare¹¹²⁵.

Il personaggio della Fantesca presenta le tipiche caratteristiche di confidente, aiutante e mezzana della giovane Innamorata - oltreché di amante dello Zanni -, ma in più decide di seguirne le tracce predisponendosi a fuggire insieme a lei. La coppia formata dalla Servetta e dal servitore di Fileno fa da specchio a quella, più 'nobile', composta dai due protagonisti. Non si tratta però di uno specchio deformante, teso a ridicolizzare e ad 'abbassare' gli elevati

1123 Si tratta dei seguenti canovacci: *La forsennata principessa*, *L'Alvida*, *Rosalba incantatrice*, *L'innocente persiana*, *L'arbore incantato*, *La fortuna di Foresta principessa di Moscovia* e i tre scenari che compongono la trilogia dell'*Orseida*. Ve n'è poi un altro, *Gli avvenimenti comici, pastorali e tragici*, che presenta in ogni atto un genere diverso. Qui Franceschina appare nel primo atto, quello dedicato alla commedia.

1124 Ivi, pp. 385-396.

1125 G. PAVONI, *Diario*, cit., cc. 44-45.

sentimenti dei due Amorosì: sembra piuttosto un espediente volto a raddoppiare e amplificare gli effetti delle vicende, ora avventurose ora tragiche, degli amori di Isabella e Fileno. La fantesca e il suo amante assumono quasi la funzione che in alcuni scenari acquisisce la seconda coppia di Innamorati. Non sempre infatti, nell'economia dell'intreccio, la Seconda Ammosa o il suo corrispettivo maschile hanno lo scopo di turbare gli equilibri sentimentali dei protagonisti; talvolta i loro amori producono semplicemente l'effetto di complicare la trama attraverso un gioco di imitazioni e rimandi. Lo stesso sembra accadere in questa versione della *Pazzia*: se ne ha conferma quando si pensa che il personaggio della Seconda Innamorata è qui totalmente assente, mentre Flavio sembra svolgere la funzione spesso affidata al Capitano, cioè quella di insidiare l'armonia della coppia principale.

Che la Servetta in questione sia proprio Franceschina lo afferma il cronista nel suo *Diario*, quando elenca i diversi personaggi imitati alla perfezione dall'Andreini durante la sua mirabolante *performance*¹¹²⁶. Certo, questa non è una prova sufficiente per concludere che fu proprio la Roncagli a interpretare il ruolo della fantesca durante le celebri recite fiorentine. Ma l'esame della testimonianza del Pavoni porterebbe a ipotizzare il coinvolgimento di un'interprete capace non solo di dare vita a situazioni buffonesche, ma anche di esibire, all'occorrenza, una recitazione più improntata alla serietà e alla compostezza. Chi meglio di Silvia Roncagli, ottima comprimaria con *in nuce* tutte le qualità espressive non solo della Servetta ma anche dell'Innamorata, avrebbe potuto essere, allo stesso tempo, valida compagna di scena e 'specchio' della grande Isabella?

Infine, a parziale conferma dell'ampiezza del repertorio della nostra attrice, riportiamo un sonetto di Adriano Valerini verosimilmente a lei dedicato:

Chi le Gratie esser tre, le Muse nove,
Una Venere finse, e vide un Sole
Risplender solo in questa eccelsa mole,
Che Mondo è detta, in cui balena, e piove.

Diria nel veder Voi, che son di Giove
Quattro le figlie, e diece l'altra prole,
Due Veneri, e duo Soli, e che si dole
Il Ciel, che un altro Sol riluca altrove,

Silvia gentil, voi quarta Gratia sete,
Decima Musa, e la seconda Dea
Di Gnido, e un altro Sol, che splende a noi.

Me se a l'annoverar l'ultimo havete,
Si dee nel merto il primo loco a Voi,

1126 «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, e della Franceschina tanto naturalmente, e con tanti dispropositi, che non è possibile il poter con lingua narrare il valore, e la virtù di questa Donna», ivi, c. 46.

L'ultimo verso potrebbe contenere un'allusione alle *performances* della Roncagli nelle vesti di divinità: sappiamo che la comica si esibiva anche negli intermezzi; inoltre in uno degli scenari esaminati Franceschina si traveste da Mercurio. L'interpretazione, da parte dell'attrice, di personaggi di origine divina si prestava dunque sia a rappresentazioni auliche a carattere mitologico, sia, in commedia, alla parodia delle stesse. In questo sonetto, che testimonia forse una ricorrente prassi scenica, l'interprete della procace e scaltra Servetta non è poi così distante dalla grande Vincenza Armani, che proprio nelle sue incarnazioni di figure olimpiche fu celebrata dal Valerini e non solo (v. *supra*).

L'arte scenica di Silvia Roncagli, almeno per come appare da questa forzatamente lacunosa ricostruzione, è un'ulteriore dimostrazione della sorprendente versatilità delle prime comiche e di come i loro percorsi, spesso in equilibrio tra i più diversi generi teatrali, si snodassero lungo il labile confine tra serietà e comicità, tra 'alto' e 'basso'.

II.2

3

Silvia, Adriano e gli Accademici Filarmonici di Verona

Verona, negli ultimi decenni del XVI secolo vive un periodo di particolare vivacità culturale, anche grazie alla fioritura dell'Accademia dei Filarmonici, che, fondata nel 1543, diventa col tempo un importante punto di riferimento per i nobili e i cittadini più facoltosi dediti ad attività musicali e letterarie. Scrive Marco Materassi: «Tra le righe degli Atti possiamo cogliere dopo il 1560 i primi segni di mutamento nella mentalità e nella vocazione del sodalizio, ormai non più chiusa conventicola di “fidati amatori” della musica, ma organismo autorevole che anche nei rapporti con le istituzioni pubbliche cerca la propria legittimazione quale primario referente culturale e sociale (ma, perché no, anche politico) della città»¹¹²⁸. È in seno all'Accademia che si svolgono significative rappresentazioni teatrali:

e proprio per tenere alta la reputazione si intensifica l'impegno sul fronte delle “azioni pubbliche”, soprattutto con allestimenti di commedie, favole pastorali e piscatorie con tanto di apparati scenici e musicali [...]. Il più importante, e forse il più ambizioso, di questi allestimenti è quello di *Aminta*, “pastorale” di Torquato Tasso che alcuni “amorevoli Accademici” mettono in scena nel maggio 1581 con intermedi poetici di Antonio Cozza (anch'egli accademico) e l'immane corredo di musiche»¹¹²⁹.

1127 A. VALERINI, *Rime diverse*, cit., cc. n.n.

1128 M. MATERASSI, *Dalla fondazione all'acquisizione della sede ai «portoni della Brà»*, in *L'Accademia Filarmonica di Verona dalla fondazione al Teatro. Tre saggi*, a cura di M. MAGNABOSCO, Verona, Accademia Filarmonica di Verona, 2015, p. 14.

1129 Ivi, pp. 17-18.

La recita avviene nel giardino di palazzo Giusti, sede dell'Accademia (che di lì a poco dovrà però cercare una nuova collocazione):

Si come per avanti erano state recitate degnamente altre opere dalla gioventù filarmonica inimica all'ozio e al vizio, con nobil gara impieghandosi in essercizii lodevoli, così sotto il 17 maggio fu preso parte di recitar l'Aminta del Tasso, che nell'amenità de' giardini de' conti Giusti riuscì egregiamente, alla presenza de' signori rettori, di dame e di auditorio tutto ben scielto¹¹³⁰.

Nel 1601 i Filarmonici accoglieranno tra i propri affiliati anche Battista Guarini¹¹³¹, ulteriore prova del loro accresciuto interesse per le lettere e il teatro.

Anche gli attori professionisti trovano spazio in città, sebbene sia difficile ricostruire il sistema teatrale veronese dell'epoca. Esistono però alcuni documenti in grado di testimoniare il passaggio dei comici dell'Arte o le loro richieste di autorizzazione a recitare nel territorio veronese. Ad esempio, nel maggio del 1580 i Confidenti chiedono licenza di esibirsi nella città veneta: nonostante sia Guglielmo Gonzaga in persona a scrivere al Podestà, la richiesta non andrà a buon fine¹¹³². Nell'agosto del 1583 Angelica Alberghini invia una lettera al duca di Mantova per chiedergli di intercedere presso i Rettori di Verona: la *troupe* dei Martinelli desidera infatti recarsi lì a recitare e ha bisogno della raccomandazione del Gonzaga¹¹³³. Nello stesso anno, come ricorda Nicolò Barbieri, «Si trovava in Verona la compagnia del signor Adriano Vallerini, comico et gentilhuomo di quella città, dottore et assai buon poeta latino e volgare»¹¹³⁴. Nel maggio del 1591 un carteggio¹¹³⁵ che coinvolge ancora una volta il duca di Mantova, Mario Bevilacqua¹¹³⁶ e i Rettori testimonia l'intenzione, da parte degli Uniti¹¹³⁷, di esibirsi a Verona; la licenza verrà in un primo momento negata, ma poi, probabilmente in seguito a ulteriori pressioni del duca Vincenzo, concessa. Qualche mese più tardi la questione viene di nuovo discussa, probabilmente a proposito di una nuova *tournee* degli Uniti in città: questa volta, oltre alla mediazione del Gonzaga e del Bevilacqua, interviene anche il Podestà Giacomo Bragadin, ma le discordie in città sull'opportunità di autorizzare i commedianti sono tali da fargli prendere altro tempo. Una decisione in merito, promette Bragadin, verrà presa

1130 [Origine et progressi dell'Accademia Filarmonica], Verona, Biblioteca Comunale, ms. 912, fol. 6 r e v, in G. P. MARCHI, *Introduzione*, in A. VALERINI, *Le bellezze di Verona*, cit., p. XXVII.

1131 M. MATERASSI, *Dalla fondazione all'acquisizione*, cit., p. 20.

1132 A. D'ANCONA, *Origini del teatro italiano*, cit., vol. II, pp. 474-475.

1133 Lettera di Angelica Alberghini al duca di Mantova, Brescia, 7 agosto 1583, ASM, *Archivio Gonzaga*, b. 1513, fasc. IX, c. 655. Il documento è conservato in copia presso l'Archivio Herla.

1134 N. BARBIERI, *La supplica, discorso familiare di Nicolò Barbieri detto Beltrame*, cit. Adottiamo qui la trascrizione in L. RASI, *I comici italiani*, cit., vol. II, p. 616.

1135 Lettera di Mario Bevilacqua al duca di Mantova, Verona, 23 maggio 1591 e lettera dei Rettori di Verona al duca di Mantova, Verona, 27 maggio 1591, ASM, *Archivio Gonzaga*, b. 1523, fasc. IV, cc. 561-562 e cc. 571-572. I documenti sono conservati in copia presso l'Archivio Herla.

1136 Conte veronese, mecenate e protettore di musicisti, artisti e letterati. Adriano Valerini gli dedica alcune delle sue opere.

1137 Gian Paolo Marchi suppone che Adriano Valerini facesse parte della *troupe*. Cfr. G.P. MARCHI, *Introduzione* in A. VALERINI, *Le bellezze di Verona*, cit., p. XXXIV.

possibilmente entro Natale; ma non sembra sia rimasta ulteriore traccia della *querelle*. Ciò che possiamo desumere da questo ulteriore carteggio¹¹³⁸ è la non troppo calda accoglienza che le compagnie dovevano ricevere a Verona e i non pochi ostacoli, forse di ordine moralistico, che alcuni esponenti istituzionali probabilmente frapponevano alla concessione delle licenze. Appare complesso anche il sistema di richiesta delle autorizzazioni: i comici chiedevano l'intercessione dei propri nobili protettori, questi contattavano a loro volta l'aristocrazia locale e, per mezzo di gentiluomini particolarmente interessati al teatro – come il Bevilacqua –, la supplica giungeva nelle mani dei Rettori o del Podestà. Tale complessità rispecchia la realtà politica di una città in parte governata da rappresentanti autoctoni, ma posta sotto il controllo di Venezia.

Tuttavia le difficoltà cui abbiamo fatto cenno non dovevano essere tali da tenere le *troupes* lontane da Verona: proprio nei dintorni della città, nel 1586, era avvenuto un fatto di sangue che aveva costretto i Martinelli a lasciare l'Italia (segno che la compagnia si trovava molto probabilmente nel veronese a recitare)¹¹³⁹; nel 1599 troviamo Tristano-Arlecchino in città, come dimostra una sua lettera indirizzata al duca di Mantova proprio da Verona¹¹⁴⁰. Inoltre, la già ricordata lettera di Giusto Giusti a Vincenzo Gonzaga testimonia come l'attrice Aurelia, desiderosa di unirsi alla compagine guidata da Vittoria Piissimi, fosse «da ciascuno generalmente ben vista»¹¹⁴¹ a Verona, dove i comici della celebre primadonna veneziana speravano di esibirsi. Il Giusti, notabile locale, chiede al duca di intervenire affinché la giovane attrice venga accolta nella compagnia; in cambio, sembra offrire la propria intercessione affinché la stessa possa recitare nella città veneta. Qui, stando alle parole del nobile, Aurelia era già piuttosto apprezzata: segno che gli spettacoli degli attori professionisti non erano affatto banditi.

Come abbiamo appena visto, alcuni nobili veronesi si incaricano di fare da tramite fra le istituzioni cittadine e le compagnie. Il principale punto di contatto tra la nobiltà locale e i comici dell'Arte è probabilmente rappresentato da Adriano Valerini, che proprio a Mario Bevilacqua dedica le sue *Rime Diverse*: la personalità del conte è particolarmente interessante perché sembra collocarsi come punto di snodo tra l'*élite* aristocratica, il mondo accademico (è anch'egli membro dell'Accademia dei Filarmonici) e quello di artisti, musicisti e attori di

1138 Lettera di Mario Bevilacqua al duca di Mantova, Verona, 7 settembre 1591, lettera del duca di Mantova al podestà di Verona, Mantova, 16 settembre 1591, lettere del duca di Mantova a Mario Bevilacqua, 16 e 24 settembre 1591, lettera del podestà di Verona al duca di Mantova, ottobre 1591, ASM, *Archivio Gonzaga*, b. 1523, fasc. IV, cc. 675-676, b. 2958, c. 21, c. 21r/v e c. 26r/v, b. 1523, fasc. IV, cc. 730-731. I documenti sono conservati in copia presso l'Archivio Herla.

1139 Su questo episodio vedi *infra*.

1140 Lettera di Tristano Martinelli al duca di Mantova, Verona, 7 agosto 1599, ASM, *Autografi*, b. 10, c. 144.

1141 Lettera di Giusto Giusti al duca di Mantova, Verona, 27 marzo 1593, cit.

professione¹¹⁴². Il comico letterato tenta dunque di intessere una fitta rete di contatti tra personalità di spicco, non solo al fine di individuare possibili protettori ed intermediari, ma anche per promuovere la propria attività di letterato. Tra i dedicatari delle sue raccolte poetiche – o dei singoli componimenti – si contano numerosi nomi non solo di aristocratici (veronesi e no)¹¹⁴³, ma anche di artisti, letterati, intellettuali¹¹⁴⁴. Che questa azione di autopromozione fosse, almeno in parte, riuscita¹¹⁴⁵, lo dimostra la partecipazione dell'attore a una raccolta curata dal filarmonico Francesco Pola. Si tratta della già citata *In illustrissimos adolescentes Philippum, et Albertum Fucheros fratres diversorum carmina*, edita a Verona nel 1586 per i tipi di Sebastiano Dalle Donne¹¹⁴⁶. Ne esamineremo di seguito il contenuto, cercando di mettere in luce soprattutto l'apporto del Valerini e di Silvia Roncagli, autrice di un sonetto che ne rivela, forse, le ambizioni letterarie.

L'opera è una raccolta di componimenti encomiastici dedicati ai due giovani fratelli Fugger, in occasione di una loro visita a Verona. La celebre e ricca famiglia di mercanti e

1142 L'Accademia dei Filarmonici dimostra, anche negli anni immediatamente successivi, un atteggiamento di interesse nei confronti dei comici dell'Arte: alcuni suoi membri infatti dedicheranno versi ad Isabella Andreini. Per i rapporti tra gli accademici veronesi e la celebre Innamorata si veda S. CARANDINI, L. MARITI, *Don Giovanni o l'estrema avventura del teatro. 'Il nuovo risarcito convitato di pietra' di Giovan Battista Andreini*, Roma, Bulzoni, 2003, p. 149.

1143 Vincenzo Gonzaga, Paolo Canossa, Marco Verità, Antonio Prioli, Paolo Camillo e Lisca Giusti, Tullo Guerrieri e Giulia Brambati, ecc...

1144 Nella già ricordata raccolta *Rime diverse* (1577) ci sono componimenti dedicati a Bernardo Tasso, al pittore Orlando Flacco, e, come abbiamo visto nel primo capitolo, a Tintoretto (v. *supra*). Pagine dedicate ai poeti veronesi coevi all'autore e all'Accademia dei Filarmonici si trovano in A. VALERINI, *Le bellezze di Verona*, cit. (pp. 83-87 e pp. 97-98), opera edita nello stesso anno, il 1586, della pubblicazione dei già menzionati *In illustrissimos adolescentes Philippum, et Albertum Fucheros fratres diversorum carmina*. Nella lettera al conte Marco Verità che prelude ai *Cento madrigali* (1592) Valerini dichiara di aver approntato una traduzione dell'*Olimpia* di Pindaro «per dedicarla alla Illustrissima Academia de gli S. Olimpici di Vicenza» (A. VALERINI, *Al molto illustre signor mio osservandissimo il signor conte Mario Verità*, in *Cento madrigali*, cit., cc. n.n.); nella postfazione alla stessa raccolta poetica, indirizzata *A gli accorti lettori* (ivi, cc. n.n.), il comico letterato elenca le sue numerose amicizie tra i poeti a lui contemporanei: tra questi spiccano i nomi di Battista Guarini e Torquato Tasso. Valerini menziona anche Angelo Grillo ed il pavese Cassone, forse identificabile con Geromino Cassone, autore di versi per Angelica Alberghini (v. *infra*); vengono inoltre ricordati molti letterati veronesi, alcuni dei quali avevano collaborato alla raccolta poetica in onore dei fratelli Fugger (Federico Ceruti, Policarpo Palmeri, Flaminio Borghetti, Francesco Pola e Orlando Pescetti). Infine la tragedia *Il Tancredi*, mai reperita, doveva essere dedicata ai Filarmonici (G. P. MARCHI, *L'esperienza teatrale di Adriano Valerini*, cit., p. 175).

1145 Diversa, a questo riguardo, l'opinione di Marchi: «Il Valerini tornò nella sua città dove, nell'autunno 1585, scrisse le *Bellezze di Verona*. Quale fu il motivo che l'indusse ad affrontare una così impegnativa fatica? [...] ritengo che egli si proponesse in primo luogo di ingraziarsi le autorità civili e religiose, e insieme le più cospicue personalità dell'aristocrazia e della cultura, allo scopo di ottenere una stabile licenza di recitare in città. In ogni modo, la reazione cittadina non fu positiva; mi pare assai sintomatico che l'attore non sia stato accolto tra i Filarmonici, malgrado la palese *captatio benevolentiae* nei loro confronti [...]: avrà giocato in senso negativo il diffuso pregiudizio nei confronti del commediante.», G. P. MARCHI, *Introduzione*, in A. VALERINI, *Le bellezze di Verona*, cit., p. XXXIII. Lo studioso tuttavia non sembra tener conto della partecipazione del comico letterato, insieme alla moglie, alla pubblicazione redatta in onore dei giovani Fugger. Certamente il Valerini non ottenne la possibilità di essere ammesso nella prestigiosa accademia, né di recitare stabilmente a Verona, ma dovette almeno guadagnarsi un posto non irrilevante tra gli intellettuali locali.

1146 Si tratta dello stesso stampatore presso il quale il Valerini ha pubblicato la maggior parte delle sue opere ed i Filarmonici hanno dato alla luce, nel 1578, *Il Giardino de Madregali a Quattro Vico de Diversi Eccellentissimi Musici* (cfr. M. MATERASSI, *Dalla fondazione all'acquisizione*, cit., p. 17).

banchieri, originaria di Augusta, si trova in questo periodo forse già nella sua fase di declino (che la porterà a una crisi irreversibile nel 1607), ma la sua importanza dal punto di vista finanziario – tra i suoi clienti spiccano l'Imperatore e i maggiori regnanti europei – è tale da giustificare una così calorosa accoglienza, da parte della città veneta, nei confronti dei due rampolli. Filippo e Alberto infatti, nei versi loro dedicati da alcuni dei letterati più in vista di Verona e non solo, vengono paragonati a dei ed eroi: un espediente celebrativo, quest'ultimo, generalmente usato per magnificare esponenti di casate aristocratiche.

La raccolta è divisa in due parti: nella prima trovano spazio alcuni componimenti in latino, nella seconda sonetti e madrigali in volgare. Tra gli autori non sono pochi i nomi riconducibili a membri dell'Accademia dei Filarmonici, a cominciare dallo stesso Francesco Pola¹¹⁴⁷, letterato e giurista veronese, autore della lettera di dedica, nonché del primo e dell'ultimo componimento dell'opera. Troviamo poi Giovan Battista Pona¹¹⁴⁸, medico, filosofo e poeta, Federico Ceruti¹¹⁴⁹, letterato e umanista, Policarpo Palermi¹¹⁵⁰, autore, nel 1598, di un'ode per Margherita d'Austria, e Flaminio Borghetti¹¹⁵¹. Tra gli altri emergono personalità come Orlando Pescetti¹¹⁵², autore di celebri sillogi di proverbi, Camillo Camilli¹¹⁵³, letterato di una certa rilevanza non riconducibile all'ambiente dei Filarmonici, Luigi Groto *alias* Cieco d'Adria¹¹⁵⁴, famoso oratore e drammaturgo, Claudio Forzatè¹¹⁵⁵, poeta padovano, e Moderata Fonte, pseudonimo della letterata e nobildonna veneziana Modesta Dal Pozzo¹¹⁵⁶.

1147 Nato a Verona nel 1568, letterato e professore di diritto a Padova, compone diverse orazioni in onore di personaggi veronesi illustri. Muore nel 1616 (alcune fonti però indicano il 1624 come data di morte).

1148 Nato nel 1558, è autore di un'opera filosofica, ma anche di una raccolta di componimenti poetici e della pastorale Tirreno, dedicata ai Filarmonici: *Tirreno pastorale dell'eccellentissimo Signor Giovan Battista Pona medico, et filosofo (...)*, Verona, Girolamo Discepolo, 1589.

1149 Nato nel 1532 e morto nel 1611, esercita anche la professione di medico. Letterato, latinista e pedagogo, è membro non solo dell'Accademia dei Filarmonici, ma anche di quella dei Moderati (cfr. L. OCH, *Dalla crisi di metà Seicento all'inaugurazione del Teatro*, in *L'Accademia Filarmonica di Verona*, cit., p. 70). Dai *Supplementi alla cronica di Pier Zagata dedicati a Sua Eccellenza il Signor Giampiero Dolce patrizio veneto, volume II della seconda parte* (Verona, Dionigi Ramanzini, 1749, p. 177), risulta la sua parentela con Francesco Pola, di lui nipote.

1150 Letterato e giureconsulto, pubblica e cura raccolte di componimenti poetici in latino e in volgare, orazioni e una dissertazione su Plinio il Giovane. Nella sopra ricordata ode a Margherita d'Austria si qualifica come Filarmonico, segno del prestigio ormai raggiunto dall'Accademia (*De Margarita Austriaca Philippi tertij Hispaniarum regis sponsa Verona in Hispanias iter faciente. Polycarpi Palermi iureconsulti et Academici Philarmonici Veronensis. Ode*, Verona, Angelo Tamo, 1598).

1151 Segnalato come Accademico Filarmonico in S. MAFFEI, *Verona illustrata (...). Parte seconda. Contiene l'Istoria Letteraria o sia la Notizia degli Scrittori Veronesi*, Milano, Società tipografica dei classici italiani, 1825, p. 404.

1152 Originario di Marradi ma trasferitosi a Verona per praticarvi l'attività di insegnante, è autore di componimenti poetici, opere teatrali, scritti teorici e raccolte di proverbi. Cfr. M. GARBELLOTTI, *Pescetti, Orlando*, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, vol. 82 (2015), [http://www.treccani.it/enciclopedia/orlando-pescetti_\(Dizionario-Biografico\)/](http://www.treccani.it/enciclopedia/orlando-pescetti_(Dizionario-Biografico)/).

1153 Per alcune note biografiche sul poeta e traduttore di origine toscana, si veda R. PASTORE, *Camilli, Camillo*, ivi, vol. 17, 1974, [http://www.treccani.it/enciclopedia/camillo-camilli_\(Dizionario-Biografico\)/](http://www.treccani.it/enciclopedia/camillo-camilli_(Dizionario-Biografico)/).

1154 Già ricordato nel primo capitolo (v. *supra*).

1155 Qualche notizia su Claudio Forzatè (o Forzatti) si trova in G. VEDOVA, *Biografia degli scrittori padovani*, Padova, Minerva, 1832, vol. I, pp. 422-423.

1156 Per alcune sintetiche notizie sulla biografia della letterata veneziana (1555-1592), autrice di opere poetiche a carattere sacro e profano, si veda M. VIGILANTE, *Dal Πορξρο, Modesta*, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, vol.

La circostanza che tra nomi legati ai più importanti cenacoli culturali veronesi ed a personalità di rilievo a livello non solo cittadino figurino anche quelli dei coniugi Valerini non può essere casuale. I due attori erano, con ogni probabilità, riusciti a introdursi negli ambienti intellettuali della città, probabilmente grazie all'attività letteraria del celebre Innamorato e alla sapiente rete di contatti da lui creata. Nei loro componimenti all'interno della raccolta, Adriano e Silvia non si qualificano come comici: ciò non tanto al fine di 'nascondere' la loro professione (che certo doveva essere nota), quanto allo scopo di collocarsi sullo stesso piano degli altri autori.

Riportiamo di seguito il sonetto «del signor Adriano Valerini»:

Ecco Alberto, e Filippo, anzi duo segni
 Duo termini, e due mete, oltra de quali
 Non può merto salir d'altri mortali,
 Né risplender virtù di humani ingegni,
 Abila, e Calpe ai naviganti, e ai legni
 Così prescrive il corso. Alme reali
 Che per bear altrui spiegando l'ali,
 Qua giù scendete dai superni regni.
 Voi ben, Voi sete i due Germani alati
 Di Borea figli, a discacciar comparsi
 De vitij, e de l'Arpie l'horrendo stuolo,
 Veggo ambi voi, fuor dei costumi usati
 Poggiar al Ciel, che a Voi dovrebbe alzarsi,
 Che il Mondo è spazio al vostro volo¹¹⁵⁷.

Lo stile encomiastico si adegua a quello che informa l'intera raccolta: abbondano i riferimenti mitologici e le metafore, mentre la parola «germani» assume il doppio significato di “fratelli” e “provenienti dalla Germania”¹¹⁵⁸.

Sempre improntato a toni celebrativi, ma caratterizzato da un tratto leggermente più personale, è il componimento «della signora Silvia Roncali de Valerini»:

Non come Aracne io bramo esser ne l'ago
 Dotta, e nel fuso; o ugal a te Camilla
 Ne l'armi; o qual Cassandra, over Sibilla
 Haver lo spirto del futur presago;
 Né posseder bellezza, onde sì vago
 È il sesso feminil: ma se a Prasilla
 Simil io fossi, a Saffo, a Telesilla
 Sarebbe il mio desir contento, e pago.
 A l'hor direi, che il foco de la gloria
 Di Filippo, e d'Alberto, a l'altrui fama
 Disfà la cera, e fa caderle i vanni,
 Che lo splendore oscura la memoria
 De' primi Heroi, che'l grido lor richiama
 Le smarite Vertù già cotant'anni¹¹⁵⁹.

Con il suo sonetto Silvia dunque esprime il desiderio di acquisire doti poetiche sufficienti a

32, 1986, [http://www.treccani.it/enciclopedia/modesta-dal-pozzo_\(Dizionario-Biografico\)/](http://www.treccani.it/enciclopedia/modesta-dal-pozzo_(Dizionario-Biografico)/).

1157 *In illustrissimos adolescentes*, cit., c. 79.

1158 Analoghi giochi di parole si riscontrano, in altri componimenti, con il termine «Augusta», usato sia come aggettivo sia come nome, per indicare la città di origine dei due giovani Fugger.

1159 *Ivi*, c. 47.

lodare le virtù dei due ricchi rampolli: un *topos*, questo, «per le celebrazioni delle attrici eminenti, tipico di Isabella Andreini»¹¹⁶⁰, come sottolinea Ferdinando Taviani. Significativa è, inoltre, la circostanza che il componimento della Roncagli segua immediatamente quello di Modesta Dal Pozzo, unica altra 'voce femminile' della raccolta: tale collocazione sembra voler attribuire all'attrice la 'qualifica' di donna di lettere, i cui versi sono degni di figurare accanto a quelli di una ben più celebre poetessa.

Tale breve ricognizione ha consentito di aggiungere un altro tassello alla personalità della comica bergamasca: dotata di ottima versatilità attorica, la Roncagli vanta un repertorio piuttosto vasto, non circoscritto al ruolo di Servetta (da lei interpretato peraltro con uno stile ricco di sfumature espressive). Moglie del comico letterato Adriano Valerini, ne condivide probabilmente le ambizioni letterarie e partecipa attivamente alla strategia di nobilitazione da lui promossa. Proprio grazie a questa oculata opera di autopromozione, l'attrice assurge – negli stessi anni della grande Isabella – al rango di poetessa: sebbene la sua fama sia molto inferiore a quella dell'Andreini e i suoi cimenti letterari (forse influenzati dal marito) si limitino, per quanto è dato sapere, al sopra citato sonetto, resta comunque significativa – e sorprendente – la circostanza che la prima interprete documentata del ruolo di Fantesca sia anche una delle prime attrici letterate di cui si abbia notizia. Un'acquisizione, quest'ultima, che forse non è stata messa abbastanza in risalto dalla storiografia, ma che offre ulteriore conferma della complessità e rilevanza del professionismo attorico femminile.

1160 F. TAVIANI, *La Commedia dell'Arte e Gesù Bambino*, cit., p. 70. Il sonetto della Roncagli è citato e parzialmente trascritto *ibidem*.

Capitolo III

Innamorate della terza generazione tra Italia e Francia

III.1

Compagnie dell'Arte in Francia (1571-1604)

La terza generazione comprende le attrici attive tra gli anni '80-'90 del XVI secolo ed il primo decennio del XVII. Dal punto di vista cronologico, possiamo rilevare che le sue esponenti raggiungono la piena maturità artistica in corrispondenza con il periodo di declino delle compagnie più anziane (indicativamente, gli anni '90 del '500). Ma il dato più interessante è che le rappresentanti di questo gruppo si proiettano ancora più decisamente, rispetto alle comiche che le hanno precedute, in una dimensione europea: le compagnie di cui fanno parte, infatti, intraprenderanno sempre più frequenti *tournées* in Francia – ma non solo –, ponendo le basi per la decisa affermazione della Commedia dell'Arte oltralpe, che vedrà i suoi massimi sviluppi nei decenni successivi.

Prima di addentrarci nelle biografie di alcune delle attrici più rappresentative di questa generazione, dedicheremo qualche pagina ai viaggi delle *troupes* professionistiche in terra di Francia, elemento comune a tutte le comiche di cui ci occuperemo¹¹⁶¹.

III.1

1

Un rapido excursus

La prima presenza dei nostri comici oltralpe si registra nel marzo del 1571, quando un'anonima compagnia italiana si esibisce a Parigi presso l'*Hôtel de Nevers*¹¹⁶². La *troupe* è forse

1161 Segnaliamo di seguito la bibliografia essenziale sull'argomento. In particolare, tra gli studi risalenti al XIX secolo, ricordiamo C. MAGNIN, *Teatro Celeste. Les commencements de la Comédie Italienne en France*, in «Revue des deux mondes», 15 dic. 1847, E. SOULIÉ, *Recherches sur Molière et sur sa famille*, Paris, L. Hachette, 1863, L. MOLAND, *Molière et la comédie italienne: ouvrage illustré de 20 vignettes représentant les principaux types du théâtre italien*, Paris, Didier, 1867, E. CAMPARDON, *Les comédiens du roi de la troupe italienne pendant les deux derniers siècles. Documents inédits recueillis aux Archives nationales*, Paris, Berger-Levrault et C.ie, 1880 e il già più volte ricordato A. BASCHET, *Les comédiens italiens*, cit., opera a tutt'oggi imprescindibile. Tra gli studi più recenti si segnalano W. DEIERKAUF-HOLSBOER, *Le Théâtre de l'Hôtel de Bourgogne*, Paris, Nizet, 1968, 2 voll., D. GAMBELLI, *Arlecchino a Parigi*, vol. I. *Dall'inferno alla corte del Re Sole*, Roma, Bulzoni, 1993, S. MAMONE, *Firenze e Parigi: due capitali dello spettacolo per una regina, Maria de' Medici*, Firenze, Industrie farmaceutiche A. Menarini, Cinisello Balsamo, A. Pizzi, 1987, *Le Théâtre professionnel à Paris 1600-1649*, a cura di A. HOWE, Paris, Centre historique des Archives Nationales, 2000, S. FERRONE, *Arlecchino. Vita e avventure*, cit., pp. 51-102, V. SCOTT, *Women on the Stage in Early Modern France: 1540–1750*, Cambridge, Cambridge University Press, 2010, pp. 59-87.

1162 A. BASCHET, *Les comédiens italiens*, cit., p. 16.

identificabile con i Gelosi, che due mesi più tardi recitano a Nogent-le-Roi¹¹⁶³. Nell'ottobre dello stesso anno troviamo a Parigi la compagnia guidata da Zan Ganassa, mentre alla fine di dicembre è segnalato il passaggio di un gruppo di attori italiani a Lione (forse identificabili con la formazione di Alberto Naselli)¹¹⁶⁴.

Nel marzo del 1572 si segnala la presenza presso la corte francese del fiorentino Soldino e del veneziano Antonio Maria che, con le rispettive *troupes*, offrono alcuni spettacoli a Carlo IX¹¹⁶⁵. I due capocomici uniscono poi le forze e si esibiscono insieme a Blois, sempre alla presenza del re¹¹⁶⁶. Nel giugno dello stesso anno una non meglio specificata compagnia italiana si esibisce presso i palazzi del Louvre e di Madril in occasione di una visita del conte di Lincoln, ambasciatore della regina Elisabetta I¹¹⁶⁷. Potrebbe trattarsi di una delle sopra menzionate *troupes* oppure del gruppo capitanato da Zan Ganassa, che in aprile aveva recitato una commedia presso l'*Hôtel de Nevers* per ordine del cardinale Luigi d'Este e che in agosto partecipa ai festeggiamenti organizzati per le nozze di Enrico di Navarra con Margherita di Valois¹¹⁶⁸. Otto Schindler individua, tra i comici ingaggiati per l'occasione, anche Giovanni Tabarino¹¹⁶⁹, che a settembre farà battezzare il figlio Massimiliano nientemeno che da un nobile rappresentante del re in qualità di padrino:

Le jeudy XXV^o septembre 1572, fut baptisé Maximilien fils de Jehan Thabarin, jtalien de Venise, et de dam.lle Polonya de Vincence (*sic*), sa femme; le parrin (*sic*) noble homme Jehan de Besme, pour le Roy, les marrines nobles damoiselles Jehanne de Mauvoisin tenant pour Mad. de Guise, et damoiselle Françoise Clerc tenant pour Madame de Nevers¹¹⁷⁰.

1163 V. *supra*, cap. I e II.

1164 Per la ricostruzione della presenza di Naselli e compagni in Francia, v. *supra*.

1165 Pagamenti a Soldino e compagni, 2 e 25 marzo 1572, BNF, Manuscrits, *Fonds Clairambault*, n° 233. Troisième volume de l'Espargne de l'année mil cinq cens soixante douze, fol. 2769 e 3153. Pagamento ad Antonio Maria e compagni, 27 marzo 1572, *ivi*, fol. 3154. I documenti sono conservati in copia presso l'Archivio Herla e trascritti in A. BASCHET, *Les comédiens italiens*, cit., pp. 35-37.

1166 Pagamento a Soldino fiorentino e ad Antonio Maria veneziano, 11 aprile 1572, BNF, Manuscrits, *Fonds Clairambault*, n° 233. Troisième volume de l'Espargne de l'année mil cinq cens soixante douze, fol., 3238. Il documento è conservato in copia presso l'Archivio Herla e trascritto in A. BASCHET, *Les comédiens italiens*, cit., pp. 37-38.

1167 J. NICHOLS, *Progresses and public processions of Queen Elizabeth, among which are interspersed other solemnities (...). Collected from original manuscripts (...) illustrated with historical notes by John Nichols*, Londra, J. Nichols and son, 1823, pp. 301-305, A. BASCHET, *Les comédiens italiens*, cit., pp. 41-42.

1168 V. *supra*.

1169 O. SCHINDLER, *Viaggi teatrali tra l'Inquisizione e il Sacco*, cit., p. 119.

1170 A. JAL, *Dictionnaire critique de biographie et d'histoire: errata et supplément pour tous les dictionnaires historiques d'après des documents authentiques inédits*, Paris, Plon, 1872, p. 1162. Poco si sa a proposito di Polonia, moglie di Tabarino (forse precedentemente sposata a un altro attore, Valerio Zuccato). Per alcune scarse notizie su questa comica si veda il *Dizionario biografico* in appendice. Quanto a Jehan de Besme, padrino del piccolo Massimiliano in vece del re, si tratta di «Hans von Janowits detto "Bême", l'assassino della guida degli Ugonotti, l'ammiraglio Coligny», O. SCHINDLER, *Viaggi teatrali tra l'Inquisizione e il Sacco*, cit., p. 119. Sulla figura di Tabarino si vedano O. SCHINDLER, *Zan Tabarino "Spielmann des Kaisers". Italienische Komödianten des Cinquecento zwischen den Höfen von Wien und Paris*, in «Römische Historische Mitteilungen», n. 43, 2001, pp. 411-544; Id., «Il famoso Tabarino»: una maschera italiana tra Vienna, Parigi e Napoli, in *Commedia dell'Arte e spettacolo in musica tra Sei e Settecento*, Atti del convegno (Napoli, 28-29 settembre 2001), a cura di A. LATTANZI e P. MAIONE, Napoli, Editoriale Scientifica, 2003, pp. 147-163; Id., *Zan Ganassa, Tabarino & Co. überqueren die Alpen*, in «Maske und Kothurn», 2006, pp. 131-141.

Scriva lo studioso tedesco a proposito della fortuna in terra di Francia di questo celebre comico:

Tabarino, che a giudicare da ciò deve aver intrattenuto stretti contatti con la corte, poteva essere divenuto a Parigi una celebrità locale: il suo nome si trova menzionato anche nei registri di pagamenti del Cardinale Luigi d'Este (allora a Parigi in compagnia di Torquato Tasso), così come nei conti di spesa del già nominato Cavallerizzo maggiore imperiale Rudolf von Kuhen-Belasy, che nel 1573 in veste di inviato dell'Imperatore si era trovato a Parigi per il battesimo della figlia della coppia reale. [...] E mezzo secolo dopo la comparsa di Tabarino il leggendario buffone Tabarin parigino prenderà a prestito il suo nome dal predecessore italiano, appellativo che poi si trapianterà nei nomi di numerosi locali di intrattenimento fino ai nostri giorni¹¹⁷¹.

Troviamo poi Ganassa a Parigi ancora nell'ottobre del 1572: come già anticipato nelle pagine dedicate a Barbara Flaminia, la maggior parte degli studiosi ritiene che Naselli e compagni si siano trattenuti in Francia fino all'improvvisa morte di Carlo IX.

Le successive notizie sulla presenza di attori italiani in Francia risalgono al gennaio del 1576, quando si registra il passaggio di un gruppo di comici a Lione¹¹⁷². Qui nel novembre dello stesso anno si trovano tracce di un'altra compagnia – la cui origine è però incerta –, mentre a dicembre una *troupe* italiana è segnalata a Parigi. Sulle diverse ipotesi circa l'identità di questa compagnia si è già detto (vedi *supra*), così come sulla celebre *tournee* dei Gelosi a Blois e poi nella capitale nel 1577¹¹⁷³.

Tra il dicembre del 1578 e il febbraio dell'anno successivo alcuni comici italiani, tra cui il già ricordato Massimiliano Milamino, Marco Antonio Scotivelli e Paolo da Padova, si trovano alla corte del re di Navarra, al seguito di Caterina de' Medici durante un suo lungo soggiorno a Nérac¹¹⁷⁴. Nel giugno del 1581 una *troupe* italiana segue Margherita di Navarra durante un suo viaggio a Bagnères-de-Bigorre, recitando per l'occasione la tragedia di Ifigenia e l'*Aminta*¹¹⁷⁵. Una compagnia diretta da un certo Battista Lazzaro è segnalata nel febbraio del 1583 presso l'*Hôtel de Bourgogne*, la sala pubblica parigina gestita dai *Confrères de la Passion*¹¹⁷⁶.

Agli anni 1584-1585 risale il famoso viaggio oltralpe di un gruppo di comici italiani, tra

1171 *Ibidem*.

1172 Ricevuta, Lione, 24 gennaio 1576, Archives Municipales de Lyon, *Hôpital de la Charité*, Administration de l'établissement – comptabilité générale – Etats et livres des recettes et dépenses, CH/E/181, c. 65r. Il documento è trascritto in C. BROUCHOUD, *Les origines du théâtre de Lyon*, cit., p. 59 e citato in A. BASCHET, *Les comédiens italiens*, cit., p. 71.

1173 V. *supra*, cap. II.

1174 *Le Registre des despesches de la reine mère au voyage de Guyenne, Languedoc et Dauphiné pour l'edit de pacification*, BNF, Manuscrits, Fonds Français, n° 3300. A. BASCHET, *Les comédiens italiens*, cit., p. 86.

1175 L. ZILLI, *L'italianisme à la Cour de Marguerite de Valois*, in *Marguerite de France, Reine de Navarre, et son temps*, a cura di M. LAZARD e J. CUBELIER DE BEYNAC, Agen, Centro Matteo Bandello di Agen, 1994, p. 243. In particolare, la notizia si ricava da una lettera di Margherita a Enrico di Navarra, scritta nel giugno 1581 durante una lunga sosta nella località di Bannières. La missiva è pubblicata in *Revue rétrospective, ou Bibliothèque historique, contenant des mémoires et documens authentiques, inédits et originaux (...)*, tomo I, 3° serie, 1838, pp. 98-99 e in P. LAUZAN, *Itinéraire raisonné de Marguerite de Valois en Gascogne, d'Après Ses Livres de Comptes (1578-1586)*, Paris, Alphonse Picard et fils, 1902, p. 177.

1176 E. SOULIÉ, *Recherches sur Molière*, cit., p. 153, A. BASCHET, *Les comédiens italiens*, cit., p. 88.

cui i Martinelli, che vede lo sviluppo del personaggio di Arlecchino. Su questa importante *tournée*, cui abbiamo fatto cenno nel capitolo precedente, torneremo più approfonditamente nelle pagine dedicate ad Angelica Alberghini.

Tracce della presenza italiana a Parigi si trovano ancora nel dicembre del 1588, quando il Parlamento emana un *arrêt* per vietare le rappresentazioni teatrali:

10 décembre 1588. Ce jour, sur la remontrance faicte par maistre Antoine Séguier, advocat du Roy, pour le procureur général dudit seigneur et ayant esgard aux conclusions par luy prises, a faict et faict inhibicions et deffenses à tous commédiens tant italiens que françois, de jouer commédies soit aux jours de festes ou ouvrables et autres semblablement, de jouer et faire tours et subtilitez à peyne d'amende arbitraire et punition corporelle, s'il y eschet, quelques permissions qu'ils ayent impêtrées et obtenues¹¹⁷⁷.

Segno che i comici italiani, a questa altezza cronologica, continuano ad esibirsi nella capitale francese. Non è verificabile la congettura, formulata da Louis Moland e poi ripresa da Campardon e da altri studiosi, che in questo lasso di tempo i Gelosi fossero tornati a Parigi e che il sopra citato *arrêt* o lo spavento in seguito all'assassinio del duca di Guisa li avessero costretti a fare marcia indietro¹¹⁷⁸.

Per circa dieci anni non si hanno notizie di compagnie italiane oltralpe: le guerre di religione provocano un «arresto della vita spettacolare francese»¹¹⁷⁹ e tengono lontani i nostri comici dalla Francia. Progressivamente il governo di Enrico di Navarra, salito al trono con il nome di Enrico IV nel 1589, riesce a ripristinare una certa stabilità e grazie all'editto di Nantes, emanato nel 1598, si concludono i conflitti a sfondo religioso. Proprio in questo periodo si comincia a registrare di nuovo la presenza di *troupes* italiane in territorio francese. Già nell'agosto del 1597 i *Confrères de la Passion* avrebbero avuto nuovamente contatti con una compagnia di comici dell'Arte, alla quale avrebbero notificato un *arrêt* del Parlamento risalente al 1548¹¹⁸⁰. Datata 28 aprile 1599 è invece una sentenza dello Châtelet contro una non meglio specificata formazione di origine italiana¹¹⁸¹. Nello stesso anno Adolfo Bartoli colloca l'invito di recarsi oltralpe rivolto da Enrico IV alla compagnia dei Gelosi¹¹⁸², ma la notizia non trova

1177 Paris, Archives Nationales, *Parlement*, Registre du Conseil segret et commun, X1a, 1713, fol. 140v-141r, in E. CAMPARDON, *Les comédiens du roi de la troupe italienne*, cit., p. X.

1178 L. MOLAND, *Molière et la comédie italienne*, cit., p. 42.

1179 S. FERRONE, *Introduzione*, in *Commedie dell'Arte*, cit., vol. I, p. 19. Sulla temporanea sospensione delle attività teatrali in Francia a partire dal 1588 v. W. DEIERKAUF-HOLSBOER, *Le Théâtre de l'Hôtel de Bourgogne*, cit., vol. I, p. 36.

1180 La notizia è ivi, p. 40. La studiosa precisa che la compagnia sarebbe stata guidata da Tristano Martinelli. Abbiamo tentato di verificare la fonte, che non sembra citata in nessun altro studio inerente ai comici italiani in Francia, ma la segnatura indicata dalla Deierkauf nel suo lavoro (Paris, Archives Nationales, *Minutier central*, fonds XV, liasse 377) non è risultata corretta: vi si trovano infatti minute datate 1701.

1181 E. SOULIÉ, *Recherches sur Molière*, cit., p. 151, A. BASCHET, *Les comédiens italiens*, cit., p. 103. L'originale del documento è andato perduto: esso risulta citato in una sentenza successiva (Paris, Archives Nationales, *Minutier central*, ET/XXXV/373/B), a sua volta trascritta da Soulié. Cfr. W. DEIERKAUF-HOLSBOER, *Le Théâtre de l'Hôtel de Bourgogne*, pp. 48-49.

1182 Lo studioso cita una lettera di Tristano Martinelli del 18 marzo 1600 e la missiva con cui Enrico IV, nel dicembre del 1599, convoca Arlecchino e compagni in Francia (A. BARTOLI, *Introduzione*, in id., *Scenari inediti*

alcuna conferma documentaria: sappiamo infatti che la celebre *troupe* tornerà in Francia nel 1603-1604, e che non loro, bensì gli Accesi, verranno convocati dal re per allietare le sue nozze con Maria de' Medici.

Nel febbraio del 1600 si registra l'inizio di una collaborazione tra un gruppo di attori francesi guidato da Valleran Le Conte e Savinien Bony e una formazione italiana capitanata da Jules Rize e Saulo Donati (o Solve Donate): nel contratto, stipulato il 25 febbraio, i commedianti si impegnano a recitare insieme fino al successivo 24 giugno ed a «jouer et représenter par eulx ensemblement tant en ceste ville de Paris et faulxbourgs d'icelle que en maisons et visites où ilz seront mandez toutes comedees, pastorales et autres jeux qu'ilz adviseront ensemble bon estre»¹¹⁸³. Sarebbero stati i problemi finanziari a spingere Le Conte ad associarsi con gli italiani: si tratta infatti di un'iniziativa insolita, probabilmente mai intrapresa in precedenza (per quanto ci è dato sapere). Interessante anche il repertorio portato in scena dalla *troupe* mista, che sembra improntato alla valorizzazione delle 'specialità' di ciascuna delle due formazioni. Secondo Alan Howe la compagnia così costituita avrebbe poi, nel mese di maggio, preso in affitto dei locali dove esibirsi stabilmente per due settimane¹¹⁸⁴ e avrebbe continuato a recitare unita anche nel 1601, intraprendendo alcune *tournées* fuori dalla capitale¹¹⁸⁵. Lo studioso ha ricostruito la composizione della parte italiana della compagine, formata da un manipolo di commedianti che ruotano intorno al capocomico Rize: il già ricordato Saulo Donati, Jean-Baptiste Busca, Flaminio Cortese e Innocenza Gargante¹¹⁸⁶. Particolarmente significativa la presenza di questa attrice, moglie di Jules Rize, che ritroveremo nel 1603, sempre a Parigi, all'interno della *troupe* guidata da Angela Malloni¹¹⁸⁷.

Nel 1600-1601 si svolge, tra Lione e Parigi, la celebre *tournee* degli Accesi, invitati da Enrico IV in occasione delle sue nozze con Maria de' Medici. Del gruppo fanno parte comici

della *Commedia dell'Arte. Contributo alla storia del teatro popolare italiano*, Firenze, Sansoni, 1880, pp. CXXXIV-CXXXV), ma i documenti si riferiscono alla *tournee* degli Accesi del 1600-1601 (v. *infra*). L'erronea notizia che fossero proprio i Gelosi a recarsi in Francia intorno al 1600 è trasmessa anche in C. MAGNIN, *Teatro Celeste*, cit., p. 1102.

1183 Paris, *Archives Nationales*, Minutier central, ET/XV/9. Il documento è censito in *Le Théâtre professionnel à Paris*, cit., p. 25 e p. 135 e trascritto in W. DEIERKAUF-HOLSBOER, *Vie d'Alexandre Hardy poète du roi*, Paris, Nizet, 1972, pp. 183-184. Adottiamo qui la trascrizione di Deierkauf-Holsboer.

1184 Cfr. A. HOWE, *Une troupe de comédiens français et italiens aux Pays-Bas espagnols en 1604*, in «Revue belge de philologie et d'histoire», t. LVII, 1979, pp. 599-600.

1185 *Le Théâtre professionnel à Paris*, cit., p. 25. Per i rapporti economici e di amicizia che legano Valleran Le Conte a Jules Rize (il nome è una probabile francesizzazione di Giulio Ricci) e per i suoi contatti con altri attori italiani quali Flaminio Cortese e Fulvio Castione (forse identificabile con Fulvio Castiglioni) si veda ivi, p. 26.

1186 Ivi, p. 27.

1187 Il primo documento che attesta l'esistenza della moglie di Jules Rize (ma non la sua appartenenza alla professione comica) è una ricevuta rilasciata a Parigi il 29 aprile 1600 (Paris, *Archives Nationales*, Minutier Central, *Fonds XV*, liasse 9, cc.n.n.). Il documento è citato ivi, pp. 26-27 e p. 136 ed è conservato in copia presso l'Archivio Herla. Vi si trova anche il nome della figlia della coppia, Maria Rize. Innocenza risulta menzionata nell'elenco di comici della compagine che nel 1603 recita a Parigi sotto la guida di Angela Malloni: si tratta quindi di un'attrice. Per alcune notizie su questa *troupe* v. *infra*.

del calibro di Tristano Martinelli, Pier Maria Cecchini, Flaminio Scala e Diana Ponti. Nel giugno e nel settembre del 1603, come accennato poco più sopra, si segnala a Parigi la presenza di una meno nota – e meno fortunata - compagnia italiana: la sua peculiarità è quella di essere diretta ufficialmente da un'attrice, la già ricordata Angela Malloni, che firma in prima persona i contratti per potersi esibire nella sala dell'*Hôtel de Bourgogne*. Di questi episodi tratteremo approfonditamente più avanti, nelle pagine dedicate alle due Prime Innamorate appena menzionate.

Concludiamo l'*excursus* con qualche breve cenno alla nota (ancorché scarsamente documentata) *tournee* dei Gelosi in Francia nel 1603-1604. Secondo Baschet la compagnia - o almeno la sua capocomico Isabella Andreini - si sarebbe trovata in Francia fin dal 1602. Lo studioso infatti afferma di aver reperito un'annotazione, all'interno della copia delle *Rime* dell'Andreini da lui consultata, da cui risulta che l'attrice avrebbe fatto dono personalmente della sua raccolta poetica a un certo Pallarone, proprio in quell'anno, nella città di Lione¹¹⁸⁸. Non siamo riusciti a rintracciare l'esemplare citato da Baschet; tuttavia l'ipotesi non è improbabile in quanto le ultime notizie sulla diva relative al 1602 si ricavano da una sua lettera a Erycius Puteanus inviata da Torino nel mese di agosto¹¹⁸⁹: è possibile che Isabella e la sua *troupe* fossero già in viaggio verso la Francia e che, una volta esauriti gli impegni col duca di Savoia (cui si fa appunto cenno nella missiva), si fossero diretti a Lione per poi proseguire verso la capitale. Qui è attestata con sicurezza la presenza dei Gelosi circa un anno dopo, come dimostra un'altra lettera dell'Andreini, inviata a Belisario Vinta proprio da Parigi il 26 agosto 1603¹¹⁹⁰: la *troupe* è arrivata in Francia da qualche tempo, esibendosi nella capitale e a Monceaux alla presenza della regina.

Una seconda missiva dell'attrice al segretario ducale, spedita il 7 dicembre 1603¹¹⁹¹, ci informa che la compagnia aveva trascorso trentasei giorni a Fontainebleu, dove la corte si trovava in villeggiatura, ricavando lauti guadagni. Baschet segnala una ricevuta datata 31 dicembre, che attesta il pagamento a Isabella, Giovan Paolo Fabbri e Giovanni Polesini di una somma di seicento scudi per aver recitato per un periodo di cinque mesi¹¹⁹². Ad ogni modo da

1188 A. BASCHET, *Les comédiens italiens*, cit., pp. 132-133.

1189 Lettera di Isabella Andreini a Erycius Puteanus, Torino, 14 agosto 1602, Bruxelles, Bibliothèque Royale, *Manuscript*, ms. 19107B, c. 43. Il documento è conservato in copia presso l'Archivio Herla.

1190 Lettera di Isabella Andreini a Belisario Vinta, Parigi, 26 agosto 1603, AFS, *Mediceo del Principato*, f. 917, cc. 777r/v, 792v. Il documento è conservato in copia presso l'Archivio Herla e trascritto in A.M.At.I. al seguente link: http://amati.fupress.net/media//scritti/IsabellaAndreini_let_26081603.pdf.

1191 Lettera di Isabella Andreini a Belisario Vinta, Parigi, 7 dicembre 1603, AFS, *Mediceo del Principato*, f. 920, cc. 513, 555. Il documento è conservato in copia presso l'Archivio Herla e trascritto in A.M.At.I., http://amati.fupress.net/media//scritti/IsabellaAndreini_let_07121603.pdf.

1192 A. BASCHET, *Les comédiens italiens*, cit., pp. 137-138. «Polesini» è probabilmente un errore di grafia: si tratta infatti di Giovanni Pellesini. Il documento (di cui non abbiamo potuto trovare l'originale) è trascritto in A. N. LAVERDET, *Catalogue de la collection de lettres autographes, manuscrits du comte de Mirabeau, documents historiques sur la Ligue, la Fronde, la Révolution, etc., de feu M. Lucas de Montigny (...)*, Paris, Laverdet, 1860, p. 8, dove però è

dicembre 1603 fino all'aprile 1604 i Gelosi rimangono a Parigi, dove risiede la corte, recitando anche presso l'*Hôtel de Bourgogne*¹¹⁹³. Un'interessante indicazione sul repertorio portato in scena in questo periodo dalla *troupe* è contenuta nel *Diario* di Octavien, un «lieutenant en la prevoté de Baugé» in missione a Parigi. Il 4 gennaio i Gelosi si esibiscono presso la sala gestita dai *Confrères de la Passion*. Scrive il cronista: «Le 4 janvier 1604 [...] j'ay veu représenter à l'hostel de Bourgogne par la compagnie d'Isabelle et Pedrolin la tragédie du Calife d'Egypte tué en sa tente par Numantia, femme d'Acrisis citoyen de Numance, assiégé par le dit Calife»¹¹⁹⁴.

In aprile iniziano i preparativi per il rientro in Italia della compagnia: il re scrive al suo segretario per gli affari esteri di provvedere ai documenti necessari¹¹⁹⁵, mentre Maria de' Medici raccomanda Isabella Andreini alla sorella Eleonora, duchessa di Mantova, e allo zio Ferdinando, granduca di Toscana¹¹⁹⁶. Com'è noto, l'attrice morirà di parto durante il viaggio di ritorno nel giugno di quello stesso anno a Lione¹¹⁹⁷. Con la sua scomparsa si può considerare simbolicamente conclusa l'esperienza delle comiche della sua generazione, nonostante l'attività di alcune di loro prosegua ancora per alcuni anni. Tutt'altro che conclusi sono invece i successi dei comici italiani in terra di Francia, che anzi si consolideranno nei decenni successivi fino alla fondazione della *Comédie italienne*¹¹⁹⁸.

III.1

2

Città di passaggio: Lione e dintorni.

Come abbiamo appena ricordato, la grande Isabella si spegne a Lione. La circostanza

specificato che i comici avrebbero ricevuto il compenso «pour leur entretenement durant ung mois». C'è dunque discordanza fra la trascrizione e l'informazione fornita da Baschet.

1193A. BASCHET, *Les comédiens italiens*, cit., p. 143. W. DEIERKAUF-HOLSBOER, *Le Théâtre de l'Hôtel de Bourgogne*, cit., vol. I, pp. 59-61. V. anche *Les Italiens en 1604 a l'Hotel de Bourgogne*, in «Revue d'Histoire littéraire de la France» 40e Année, No. 1 (1933), pp. 77-79.

1194 Questo passo del *Diario* è citato in W. DEIERKAUF-HOLSBOER, *Le Théâtre de l'Hôtel de Bourgogne*, cit., vol. I, pp. 60-61.

1195 Lettera di Enrico IV a Monsieur de Villeroy, 13 aprile 1604. Il documento, citato in E. CAMPARDON, *Les comédiens du roi de la troupe italienne*, cit., p. XI, è trascritto, con un errore di datazione (l'anno indicato è infatti il 1607), in *Recueil des lettres missives de Henri IV*, a cura di J. BERGER DE XIVREY, Paris, Imprimerie Impériale, 1858, vol. VII, pp. 176-177. Tale trascrizione è ripresa, con la data corretta, in A. BASCHET, *Les comédiens italiens*, cit., pp. 144-145.

1196 Lettere di Maria de' Medici alla duchessa di Mantova e al granduca di Toscana, Parigi, aprile 1604, BNF, *Fond 500 de Colbert*, vol. 86, fol. 165-166. I documenti sono conservati in copia presso l'archivio Herla e citati in A. BASCHET, *Les comédiens italiens*, cit., p. 145 (la lettera a Eleonora de' Medici è ivi parzialmente trascritta).

1197 Registrazione del funerale e della tumulazione di Isabella Andreini, Lione, 11 giugno 1604, Lyon, Archives Municipales, *Reg. paroissiaux, Sainte-Croix*, 389, f.181. Il documento è trascritto in C. BROUCHOUD, *Les Origines du Théâtre de Lyon*, cit., p. 26.

1198 Si vedano in proposito R. GUARDENTI, *Gli italiani a Parigi. La Comédie Italienne (1660-1697). Storia, pratica scenica, iconografia*, 2 voll., Roma, Bulzoni, 1990; V. SCOTT, *The Commedia dell'Arte in Paris (1644-1697)*, Charlottesville, University Press of Virginia, 1990; D. GAMBELLI, *Arlecchino a Parigi*, vol. I. *Dall'inferno alla corte del Re Sole*, vol. II. *Lo scenario di Domenico Biancolelli*, Roma, Bulzoni, 1993-1997.

non è casuale: la città si trova infatti lungo il percorso abitualmente compiuto dai comici provenienti da Torino e diretti a Parigi (o viceversa). Qui le compagnie italiane, fin dai primi anni in cui si registra la loro presenza oltralpe, si fermano per soste più o meno lunghe, durante le quali non mancano di offrire i loro spettacoli alla cittadinanza, ai notabili locali o alla corte temporaneamente stanziata sulle sponde della Saône. Di seguito ripercorreremo brevemente le tappe dei soggiorni lionesi delle nostre *troupes*, soffermandoci poi sulle peculiarità di questo importante quanto poco studiato snodo teatrale.

Dei passaggi a Lione di compagnie italiane nel 1571 e nel 1576 si è detto (v. *supra*): ciò che interessa qui sottolineare è come i relativi documenti siano stati rinvenuti nei registri dell'*Aumône Générale*. Nelle tre occasioni in cui le *troupes* hanno lasciato traccia di sé¹¹⁹⁹, gli attori hanno devoluto parte del ricavato ai poveri: questo dettaglio di non poco conto testimonia come il sistema teatrale lionese fosse simile a quello vigente a Parigi e in altre realtà europee ed italiane¹²⁰⁰ e come la professione comica fosse accettata e giustificata soprattutto in virtù degli utili che da essa, indirettamente, potevano ricavare le attività di beneficenza. Poco o niente si sa del repertorio di queste compagini; nella ricevuta del 24 gennaio 1576 si legge: «A esté cuelly et amassé des personnes qui ons esté à la commédie et aultres jeux [...]»¹²⁰¹.

Alla fine del 1576 si registra la temporanea presenza a Lione dei Gelosi diretti a Blois¹²⁰²: la celebre compagnia, com'è noto, verrà di lì a poco sequestrata a La-Charité-sur-Loire dagli Ugonotti, ma grazie all'intervento di Enrico III verrà presto liberata per poi recarsi ad allietare le pause dei lavori degli Stati Generali.

Non si hanno più notizie a proposito di attori italiani in città fino al 1600, quando gli Accesi, su invito di Enrico IV, si mettono in viaggio verso la Francia¹²⁰³. Proprio a Lione si terranno le celebrazioni per il matrimonio tra il re e Maria de' Medici¹²⁰⁴, che egli sposa in

1199 Tuttavia, come abbiamo sottolineato più sopra, non siamo certi che la *troupe* di passaggio a Lione il 4 novembre 1576 sia italiana: nel documento, di cui abbiamo potuto consultare l'originale, non è specificata infatti la provenienza della compagnia (come sottolineato anche da Baschet: cfr. A. BASCHET, *Les comédiens italiens*, cit., p. 72).

1200 Come Madrid e, in Italia, le città di Firenze e Bologna. Cfr. S. FERRONE, *Attori mercanti corsari*, cit., pp. 52-91.

1201 Ricevuta, Lione, 24 gennaio 1576, cit. Adottiamo qui la trascrizione in C. BROUCHOUD, *Les origines du théâtre de Lyon*, cit., p. 59 poiché il documento risulta di difficile lettura.

1202 Lettera di Sinolfo Saracini al granduca di Toscana, Blois, 23 gennaio 1577, cit. Tra le varie ipotesi avanzate dagli studiosi vi è anche quella che i sopra citati comici di passaggio a Lione nel novembre 1576 fossero proprio i Gelosi. Tuttavia la congettura non è verificabile. V. *supra*, cap. II.

1203 Lettera di Enrico IV a Tristano Martinelli, Parigi, 21 dicembre 1599, ASF, *Mediceo del Principato*, f. 896, c. 300. Il documento è conservato in copia presso l'Archivio Herla e trascritto in S. MAMONE, *Firenze e Parigi: due capitali dello spettacolo per una regina*, cit., pp. 140-141. Lettera di Tristano Martinelli a Belisario Vinta, Mantova, 18 marzo 1600, ASF, *Mediceo del Principato*, f. 896, c. 299. Il documento è conservato in copia presso l'Archivio Herla e trascritto ivi, p. 163. Le due lettere, come abbiamo visto più sopra, sono citate anche da Adolfo Bartoli, che però attribuisce erroneamente la *tournee* del 1600-1601 ai Gelosi. Sull'episodio si veda anche S. FERRONE, *Arlecchino, vita e avventure*, cit., pp. 134-135.

1204 Le nozze vengono celebrate per procura a Firenze il 5 ottobre 1600: nell'occasione il granduca Ferdinando fa le veci dello sposo assente; dalla capitale del granducato di Toscana, dove non mancano fastosi

seconde nozze dopo aver annullato l'unione con Margherita di Valois. Il sovrano parte da Parigi il 16 giugno e arriva sulle sponde della Saône solo il 9 luglio; circa tre settimane più tardi viene raggiunto dal solo Drusiano Martinelli, che precede il resto della compagnia, bloccata a Torino per assecondare le richieste di intrattenimento della corte sabauda. Il comico viene incaricato di recuperare al più presto i compagni¹²⁰⁵, ordine che viene eseguito celermente: l'ambasciatore veneziano Francesco Contarini infatti, in data 8 agosto, racconta come Enrico si rechi quasi tutti i giorni alle commedie recitate da alcuni italiani¹²⁰⁶ (con ogni probabilità identificabili con gli Accesi). Tuttavia il re, impegnato nella guerra in Savoia, lascerà la città già il 12 agosto e vi farà ritorno il 9 dicembre per incontrare la sposa¹²⁰⁷.

Per qualche tempo non si hanno più notizie dei comici, ma dalla lettera di dedica a Roger de Bellegarde che prelude al *Trattato sopra l'arte comica* di Pier Maria Cecchini si apprende come il gruppo fosse rimasto inattivo per oltre un mese prima dell'arrivo della regina:

L'otio, che secondo le più approbate opinioni è il portinaro de i vitij, facilmente havrebbe aperto in me lo ingresso all'invidia, alla mormoratione, alla golla, o ad altro più scelerato vitio, s'io non l'havessi levate le chiavi, e datele in mano della fatica, e massime in questi trentasei giorni di vacanza, che ha havuta la Compagnia, per attender la venuta felice della singolare in virtù, et in bellezze, Regina Maria¹²⁰⁸.

Poiché Maria de' Medici giunge a Lione il 3 dicembre¹²⁰⁹, si può calcolare che il periodo di forzata inattività per gli Accesi fosse iniziato il 29 ottobre. Segno che tra il 12 agosto e quella data gli attori non dovevano essere rimasti inoperosi.

Le nozze regali, com'è noto, si celebrano il 17 dicembre con una messa officiata dal cardinale Aldobrandini, legato pontificio; circa un mese prima i nostri attori sono al centro di un interessante episodio, indicativo della temperie culturale che in questo periodo caratterizza la città. Enrico IV aveva accordato ai commedianti la prestigiosa sala dei *Clergeons*, situata all'interno del palazzo dell'arcivescovo¹²¹⁰, ma in seguito a una serie di proteste da parte delle autorità religiose il permesso viene revocato, come si apprende dalla testimonianza del

festeggiamenti, parte il corteo nuziale che, attraverso un percorso fluviale e marino, condurrà la regina a Lione. Per le celebrazioni fiorentine e il viaggio della regina fino a Lione si veda S. MAMONE, *Firenze e Parigi*, cit., pp. 13-105. A Lione avviene l'incontro con Enrico IV e vengono organizzate nuove celebrazioni alla presenza del sovrano, di cui i nostri comici sono parte integrante.

1205 Queste informazioni si ricavano da una lettera di Drusiano Martinelli al duca di Mantova, Lione, 10 luglio 1600, ASM, *Autografi*, b. 10, c. 140. Il documento è conservato in copia presso l'Archivio Herla e citato in S. MAMONE, *Firenze e Parigi*, cit., p. 141. Cfr. A. BASCHET, *Les comédiens italiens*, cit., p. 109.

1206 Lettera dell'ambasciatore di Venezia, Lione, 8 agosto 1600, Archivio di Venezia, Corrispondenza di Francia, ambasciata di Francesco Contarini, in A. BASCHET, *Les comédiens italiens*, cit., p. 110 (la segnatura è quella indicata da Baschet).

1207 S. FERRONE, *Arlecchino. Vita e avventure*, cit., p. 145 e p. 149.

1208 P. M. CECCHINI, *Trattato sopra l'arte comica cavato dall'opere di San Tomaso et da altri santi*, Lione, Roussin, 1600, c. 3.

1209 Per la descrizione della trionfale *entrée* predisposta dalle istituzioni cittadine per la sovrana si veda P. MATTHIEU, *L'entrée de la reine à Lyon le III decembre M. D. C.*, [Lyon], Thibaud Ancelin, 1600 ca. e *L'Entree de (...) Marie de Medicis Royne de France et de Nauarre, en la ville de Lyon. Avec l'Histoire de l'origine et progresz de l'Illustrissime maison de Medicis*, Rouen, J. Osmont, 1601.

1210 Dove erano alloggiati il re, la regina e la corte.

covicario Jehan de Rolland:

Le mercredi, 15^o jour de novembre 1600. Messieurs du chapitre de St-Jehan m'ont envoyé en Savoye où estoit le roy, y faisant la guerre et ce, pour remonstrer à sa Majesté le scandale qui fut advenu si les comédiens eussent joué dans la salle des clerjons, ainsi que sa Majesté le leur avoit accordé auparavant, et lesquelles remonstrances il print en fort bonne part, et manda aux dits sieurs du chapitre que cela ne seroit pas¹²¹¹.

Non è da escludere che i nostri attori, una volta allontanati dalle sedi ufficiali, si siano esibiti presso le residenze private degli italiani di stanza a Lione. Esisteva infatti una ricca colonia, composta soprattutto da fiorentini e lucchesi, stabilitasi ormai da decenni in città, i cui esponenti più in vista sono in stretti rapporti con la nuova regina di origini toscane. È questo il caso dei Bonvisi¹²¹², che il 20 dicembre ospitano a banchetto Maria de' Medici, accompagnata da Sébastien Zamet. Dal *Diario* del cardinale Aldobrandini apprendiamo che «con tutto ciò da alcuni giorni in qua pare, che ella [Maria de' Medici] cominci a rallegrarsi, e pigliar spirito, e gusto anche di questa libertà, la menò l'altra sera a cena col Zannetti in casa del Bonvisi, dove si recitò una comedia, e si stette con molto piacere, ma i nostri si sono scandalizzati, che si facesse il banchetto la vigilia di San Tomaso»¹²¹³. Sara Mamone ipotizza che protagonista dello spettacolo in questione fosse proprio il Cecchini, autore del già ricordato *Trattato*: l'opera si ispira infatti agli scritti di San Tommaso e la lettera di dedica che la introduce è datata appunto 20 dicembre¹²¹⁴, vigilia della festa religiosa e giorno dello spettacolo testimoniato nel *Diario*. Possiamo dunque affermare, con buona approssimazione, che fossero proprio gli Accesi ad animare con le loro commedie il convivio offerto alla regina dai Bonvisi.

Ad ogni modo la compagnia, che non gode delle simpatie degli ecclesiastici locali né tantomeno di quelli al seguito del legato pontificio, ha stabilito però ottimi rapporti non solo con la coppia reale, ma anche con i membri più illustri della corte. Basti considerare, a questo proposito, le dediche delle opere fatte stampare dai comici proprio a Lione in questo periodo. Abbiamo già menzionato Roger de Bellegarde, dedicatario del *Trattato* di Pier Maria Cecchini: precedentemente al servizio di Enrico III, era poi diventato un fedelissimo del nuovo sovrano,

1211 Lyon, Archives Départementales, Actes capitulaires, livre 66e, fol. 100. Adottiamo qui la trascrizione in C. BROUCHOUD, *Les origines du théâtre de Lyon*, cit., pp. 25-26. Brouchoud cita, ma senza indicarne la data, anche il documento che testimonierebbe l'assegnazione della sala dei *Clergeons* ai comici italiani: «La salle des enfants du choeur accordée aux comédiens pour jouer pendant que le roy et la reine seroient à Lyon» (Archive de l'Hotel-de-ville, bureau de l'état civil, GG, 59). Tuttavia non siamo riusciti a trovare l'originale del documento in questione, poiché la segnatura indicata dallo studioso è risultata non più corretta.

1212 Ricca famiglia di mercanti e banchieri di origini lucchesi: stabilitasi a Lione dall'inizio del XVI secolo, vi rimarrà fino al 1630 circa (v. J. BOUCHER, *Les italiens à Lyon à la Renaissance*, in «Bulletin de la Société Historique, Archéologique et Littéraire de Lyon», tome XXV, 1995, pp. 62-63 e R. GASCON, *Grand commerce et vie urbaine au 16e siècle. Lyon et ses marchands*, Paris, Ecole Des Hautes Etudes En Sciences Sociales, 1995, pp. 216-219). L'importanza della famiglia Bonvisi per i comici italiani si coglie anche grazie a un riferimento contenuti nella già ricordata commedia *Gli amorosi inganni* di Vincenzo Belando (cfr. S. FERRONE, *Arlecchino. Vita e avventure*, cit., p. 28).

1213 *Diario del viaggio fatto dal card. Pietro Aldobrandini nell'andare Legato a Firenze per la celebratione del sponsalio della Regina di Francia, et in Francia per la pace nel 1601*, BNF, *Fond italien*, n° 377, cc. 201v-202r.

1214 Cfr. S. MAMONE, *Firenze e Parigi*, cit., pp. 135-137.

che lo aveva incaricato di consegnare a Maria de' Medici l'anello nuziale durante le celebrazioni fiorentine. Aveva quindi accompagnato la regina durante il viaggio: al momento dei festeggiamenti lionesi è dunque «il personaggio più in vista dell'*entourage* reale»¹²¹⁵. Abbiamo fatto cenno anche a Sebastiano Zametti, finanziere di origini lucchesi, naturalizzato francese con il nome di Sébastien Zamet: è a lui, personaggio molto vicino a Maria de' Medici - tanto da scortarla, come si è appena visto, agli intrattenimenti offerti dai connazionali -, che Flaminio Scala sceglie di dedicare *Il Postumio*, commedia attribuita a un non meglio identificato I. S. e fatta stampare dal futuro autore del *Teatro delle favole rappresentative*¹²¹⁶. Su questa operazione editoriale e sul suo dedicatario torneremo nelle pagine su Diana Ponti, autrice di un sonetto preposto al testo. Diretta ai due regnanti, apostrofati in tono irriverente e confidenziale, è invece la dedica che Tristano Martinelli premette alla sua personalissima pubblicazione, le *Compositions de rhétorique*¹²¹⁷: «Gli stessi epiteti con cui Arlecchino apostrofa il re di Francia [...] lasciano intendere che ci troviamo in un clima, come si suol dire, “carnevalesco”. Attore e sovrano possono stare sullo stesso piano perché la situazione è eccezionale, fittizia. Ma la follia del buffone contiene anche delle verità [...]. Arlecchino fornisce la buffoneria, il re e la regina devono pagarla in moneta pesante d'oro zecchino»¹²¹⁸.

Siro Ferrone ha rilevato le sostanziali differenze tra l'opera del Martinelli e le pubblicazioni di Scala e Cecchini:

A differenza di Arlecchino i due attori nascondono il vero significato dello scambio. Si fingono rispettivamente un moralista e un letterato. Dilettanti, non mercanti. Eppure il destinatario della dedica di Flaminio Scala è, letteralmente, un finanziere, Sebastiano Zametti, figura determinante per il soggiorno lionese e parigino degli attori italiani. Ma lo Scala finge che non sia vero [...]. Il libriccino del Cecchini era dedicato a Ruggero di Bellegarde «Gran Scudiero di Sua Maestà Cristianissima» con vena altrettanto propiziativa. Come lo Scala anche lui non pubblica per vanità ma per vincere l'ozio [...]. Il *Postumio* e il *Trattato* enunciarono quindi gloriosamente la loro 'eteronomia', alla ricerca di una legittimazione che al professionismo teatrale poteva derivare solamente da discipline autorevoli come letteratura e teologia. Le carte stampate dal Roussin per i due attori erano, come le *Compositions de Rhétorique* del Martinelli, delle vere e proprie carte di credito esibite in cambio di una protezione quasi regale [...]. La differenza tra Arlecchino, da una parte, e Scala e Cecchini, dall'altra, consiste nel fatto che la carta-moneta del primo rinvia a una ricchezza che ha un corso effettivo, al mestiere di buffone, mentre le banconote degli altri due per poter avere validità devono fare ricorso a ingenti prestiti dalle banche centrali della letteratura e della teologia¹²¹⁹.

Infine, è interessante notare una piccola divergenza anche nell'indicazione dello

1215 S. FERRONE, *Attori mercanti corsari*, cit., p. 225. Per un approfondimento sulla figura di questo cortigiano e sulla sua successiva 'conversione' spirituale si veda M. T. DE LABARRE, *Le duc de Bellegarde: sa vie et sa rencontre avec François de Sales*, Limoges, UER de lettres et de sciences humaines, 1994.

1216 *Il postumio. Comedia del signor I. S. Posta in luce per Flaminio Scala detto Flavio*, Lione, Roussin, 1601.

1217 T. MARTINELLI, *Compositions de rhétorique de M. Don Arlequin, comicornum de civitatis Novalensis, corrigidor de la bonna lingua francese et latina, conductier de comediens, connestable de messieurs les badaux de Paris, et capital ennemi de tut les laquais inventeurs desrobber chapiaux*, Lione, 1600-1601.

1218 S. FERRONE, *Attori mercanti corsari*, cit., pp. 200-201.

1219 Ivi, pp. 201-202.

stampatore: se Scala e Cecchini pubblicano le rispettive fatiche editoriali presso Jacques Roussin, Martinelli fa scrivere sul frontespizio della propria opera, ai piedi di una figura arlecchinesca, «Imprimé delà le bout du monde». Ferrone ha individuato la valenza simbolica di tale dicitura¹²²⁰, mentre Sara Mamone ipotizza che essa possa alludere anche al nome del quartiere lionese degli stampatori (chiamato proprio *Le bout du monde*)¹²²¹. Anche questa scherzosa ambivalenza caratterizza in modo del tutto peculiare l'unico frutto della produzione 'letteraria' di Tristano-Arlecchino.

La permanenza a Lione degli Accesi, secondo Baschet, si prolunga fino a oltre la metà del gennaio 1601¹²²²: i comici seguiranno poi la corte verso Parigi, dove continuerà la loro *tournée* (v. *infra*).

Come abbiamo visto più sopra, è possibile che anche i Gelosi si fossero fermati nel 1602 a Lione durante il viaggio di andata verso Parigi, dov'è registrata la loro presenza nel 1603-1604. Ne sarebbe testimonianza un'annotazione rinvenuta da Baschet in una copia delle *Rime* di Isabella Andreini (v. *supra*). Si tratta però di una prova assai labile; tuttavia la circostanza non è da escludere, dato che la compagnia proveniva da Torino. Quel che è certo è che al ritorno la celebre *troupe* fa sosta a Lione, forse trattenendosi per qualche tempo a recitare in città. La partenza da Parigi viene infatti organizzata intorno alla metà dell'aprile 1604, mentre la sepoltura della capocomico è registrata il successivo 11 giugno. L'episodio della morte e dei funerali della diva è notissimo. La testimonianza principale è una nota nel registro della parrocchia di Sainte Croix:

Le vendredi XI^o apres vespres a esté interré le corps de feue dame Isabelle Andriny native de Padouie vivant femme de sieur Francisco Andriny, Florentin, de son estat comédien. Elle est décedée avec le commun bruict d'estre une des plus rares femme du monde tant pour estre docte que bien disante en plusieurs sorte de langues. Ils ont donné pour le droits cinq escuz et cinq pour la permission de mettre une pierre avec son nom et ses armes auprès du pillier du bénitier¹²²³.

1220 «Il suo legame con l'antica tradizione dei buffoni rinascimentali è suggerito dalla scherzosa indicazione tipografica [...] che ricorda i fantastici viaggi del veneziano Zuan Polo e di altri comici», *ivi*, p. 200.

1221 S. MAMONE, *Firenze e Parigi*, cit., p. 137.

1222 A. BASCHET, *Les comédiens italiens*, cit., p. 112. Gli Accesi sono sicuramente ancora a Lione i primi di gennaio: la lettera di dedica a Sebastiano Zametti che prelude a *Il Postumio*, commedia data alle stampe da Flaminio Scala, è infatti datata 1° gennaio 1601 (cfr. F. SCALA, *All'Illustrissimo Signor e Patron mio colendissimo il Signor Sebastiano Zametti*, in *Il Postumio*, cit., pagine non numerate).

1223 Registrazione del funerale e della tumulazione di Isabella Andreini, Lione, 11 giugno 1604, cit. Adottiamo qui la trascrizione in C. BROUCHOUD, *Les Origines du Théâtre de Lyon*, cit., p. 26. Sull'episodio si veda D. GAMBELLI, *Arlecchino a Parigi*, cit., vol. I, pp. 200-202. L'iscrizione su pietra cui allude la nota non ci è pervenuta, anche perché la chiesa di Sainte Croix fu distrutta durante la Rivoluzione Francese. È stato tramandato però l'epitaffio fatto incidere da Francesco Andreini: «Isabella Andreina, patavina, mulier magna virtute proedita, honestatis ornamentum, maritalisque pudicitiae decus, ore facunda mente facunda, religiosa, pia, musis amica et artis scenicae caput, hic resurrectionem expectat. Ob abortum obiit 4 idus Junii 1604, annum agens 42. Franciscus Andreinus moestissimus posuit. Carissima uxor, Isabella dulcissima, Franciscus tuus hoc tibi condere monumentum curavit. Si caret gemmis, non caret lacrymis. Mecum fletu amarissimo Lugdunenses omnes ingemuerunt. Quiescat corpus in tumulo et anima quiescat in Deo. Anno Sal. 1604 die 10 Junii», F. S. BARTOLI, *Notizie istoriche*, cit., p. 47, P. BAYLE, *Dictionnaire historique et critique*, Rotterdam, Leers, 1697, p. 264, P. JOLY, *Remarques critiques sur le dictionnaire de Bayle. Première partie*, Paris, Guerin, Dijon,

È interessante rilevare come una città dove solo pochi anni prima le autorità ecclesiastiche avevano ostacolato l'esibizione dei comici dell'Arte nel palazzo dell'Arcivescovo abbia poi celebrato con tanta solennità e con tanti onori le esequie di una commediante. L'autore del registro parrocchiale infatti non si limita a riportare la notizia del decesso e della sepoltura in terra consacrata dell'attrice – ed il permesso di porre una lapide all'interno della chiesa, seppur dietro compenso –, ma ne descrive le qualità con sincera partecipazione: tra queste spicca la capacità di Isabella di esprimersi perfettamente in diverse lingue. Non si tratta di una notazione irrilevante: essa testimonia, probabilmente, come la diva facesse uso anche nelle *tournées* all'estero della propria abilità linguistica, di cui aveva già dato saggio nel famoso spettacolo fiorentino del 1589. In quell'occasione si era prodotta anche nell'intonazione di alcune canzonette in francese, per compiacere Cristina di Lorena, sposa di Ferdinando de' Medici. Non è da escludere, dunque, che alcuni degli spettacoli dei Gelosi si svolgessero, almeno in parte, in francese, sebbene altre testimonianze indichino come generalmente le recite dei nostri attori si tenessero in italiano.

La celebre Prima Innamorata riceve inoltre l'omaggio di una medaglia, recante la scritta «Aeterna fama», probabilmente fatta coniare a Parigi per ordine del sovrano dall'incisore Duprée¹²²⁴. I trionfi e l'improvvisa scomparsa dell'Andreini trovano spazio anche nelle cronache di Pierre Matthieu, storiografo di Enrico IV, a ulteriore conferma del favore riscosso dalla comica presso la corte:

La bande d'Isabelle Andreini recita devant le Roy et la Roine. C'estoit une femme italienne sçavante en Poesie, qui n'avoit trouvé sa pareille en elegance, promptitude et facilité de toutes sortes de discours convenable à la Scene. Si elle eust vescu en Grece au temps que la Comedie estoit en vogue, on lui eust donné des statues, et est receu sur le theatre autant des couronnes de fleurs, comme les mauvais ioüeurs y recevoient de coups de pierres. Elle feust veüe et escoutée, avec un grand applaudissement, et la Comedie utile aux moeurs, et souvent utile aux Princes pour amuser le peuple, comme disoit un bouffon à l'Empereur Auguste, estoit le charme des vaines pensees et le divertissement des inutiles actions de Paris. Ce bel esprit voulant retourner en Italie pour revoir le iardin où avoit fleury sa ieunesse, passa à Lyon avec toute sa bande. Là il faussa compagnie au corps qu'il laissa à la terre pour s'envoler au ciel, sans que le voeux et les cris des ceux qui l'avoient admiré le peussent retenir¹²²⁵.

Successivamente i compagni d'Arte hanno circondato di un'aura mitica il decesso della diva, assunta a simbolo dell'arte comica intesa nella sua accezione più nobile e virtuosa. Non a caso l'episodio viene narrato in due celebri scritti teorici, volti a difendere la professione attorica da critici e detrattori. Giovan Battista Andreini scrive ne *La Ferzga*:

Hermil-Andrea, 1748, p. 129.

1224 Per un approfondimento in merito si veda J. TRICOU, *La médaille d'Isabella Andreini*, in «Revue numismatique», anno 1959, n. 2, pp. 283-287.

1225 P. MATTHIEU, *Histoire de France et des choses memorables, advenues aux provinces estrangeres durant sept annees de paix, du regne de Henry IV*, Genève, Pernet, 1620, 2 voll., vol. II, pp. 463-464.

[...] affermando non solo il pubblico di quelle graziosissime dame lionesi, e cavalieri e francesi e taliani che la visitavano e (grandezza de gli animi loro) la assistevano, ma dagli istessi Religiosi Cappuccini, non che la confortavano, ma da Lei erano confortati, che se anima alcuna era dirittamente per ardor di cuore, per vivacità di spirito salita a Dio, questa era quell'una¹²²⁶.

E ancora:

Dia credito a questa doppo la sua morte in Lione l'essersi formate a memoria di lei medaglie grandi di bronzo, d'argento e d'oro, dall'una parte con l'immagine di Isabella Andreini, dall'altra una Fama con due trombe. Ed ogni giorno, pellegrine genti non solo da così famosa città passando vanno (mercè loro) ad onorar il sepolcro di quella con preghiere, e celebrarla con lodi: ma cercano di quelle medaglie possedere¹²²⁷.

Con la stessa enfasi Nicolò Barbieri descrive le esequie lionesi della Prima Innamorata:

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 a ogni gentildonna; 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; ed ebbe un bellissimo Epitafio scritto in bronzo, per memoria eterna, come ne fa fede il Signor Piero Mattei storico e Consigliere del Re Cristianissimo¹²²⁸.

Queste descrizioni *a posteriori*, contenute in opere dal chiaro intento apologetico, non sono documenti del tutto attendibili dal punto di vista storiografico; tuttavia anche le fonti francesi sembrano testimoniare una certa partecipazione, tanto da parte delle istituzioni quanto della cittadinanza, al lutto che aveva colpito la compagnia dei Gelosi: i resoconti di Andreini e Barbieri, una volta emendati dalle espressioni più iperboliche¹²²⁹ - che contribuiscono alla creazione del mito -, offrono qualche suggestione su quello che dovette essere l'effettivo svolgimento delle esequie di Isabella nella città di Lione.

Qui le *troupes* italiane continueranno a fare tappa anche nelle successive *tournées* oltralpe¹²³⁰, lasciando traccia di sé, talvolta, anche nelle città vicine. È il caso di Chambéry, situata nel tragitto che da Torino conduce a Lione, che troviamo menzionata in due lettere di

1226 G. B. ANDREINI, *La ferza ragionamento secondo contra l'accuse date alla commedia (...) Gio. Battista Andreini fiorentino, trà comici del serenissimo s. duca di Mantova, detro [sic] Lelio*, in F. MAROTTI, G. ROMEI, *La professione del teatro*, cit., p. 508.

1227 Ivi, p. 521.

1228 N. BARBIERI, *La Supplica*, cit., pp. 18-19.

1229 Si noti, ad esempio, nel primo passo da noi citato de *La ferza*, il richiamo all'*Oratione* del Valerini. Se Andreini scrive: «dagli istessi Religiosi Cappuccini non che la confortavano, ma da lei erano confortati», l'amante di Vincenza Armani riferisce come l'attrice «consolava chi d'intorno la stava piangendo, e me sovra ogn'altro», (A. VALERINI, *Oratione*, cit., p. 40).

1230 Nel dicembre del 1607 si riscontra la presenza a Lione delle robbe e di due donne facenti parte del seguito della compagnia guidata da Pier Maria Cecchini, tra cui la madre dello stesso capicomico, mentre il resto della *troupe* è bloccata a Torino (lettera del Cecchini al duca di Mantova, Torino, 10 dicembre 1607, ASM, *Autografi*, b. 10, cc. 98-99. Il documento è conservato in copia presso l'Archivio Herla). Nell'agosto del 1613 Tristano Martinelli si trova di passaggio a Lione, dove con la sua compagnia recita quattro commedie, ricevendone lautissimi compensi (lettere di Tristano Martinelli ad Alessandro Striggi e al duca di Mantova, Lione, 26 agosto 1613, ASM, *Autografi*, b. 10, c. 179 e cc. 182-183. I documenti sono conservati in copia presso l'Archivio Herla). Nel dicembre del 1623 la compagnia guidata da Giovan Battista Andreini fa tappa a Lione, dove si esibisce alla presenza di Luigi XIII (A. BASCHET, *Les comédiens italiens*, cit., pp. 316-317).

celebri attori. La prima è una missiva inviata da Tristano Martinelli al duca di Mantova nell'agosto del 1613: la compagnia, dopo essere stata trattenuta, come al solito, a Torino, e dopo essere stata richiamata, mentre era in viaggio, dal duca di Savoia affinché offrisse nuovi intrattenimenti alla corte sabauda, si è finalmente rimessa in viaggio e si trova adesso sulle rive della Saône, «dove il luocotenente del signor governatore con tutti questi signori ne fecero pregare, et ne accomodò una stanza a sua spesa, et per forza ne ànno fatto fare in publico quattro comedie»¹²³¹. Da questa testimonianza si evince un'altra modalità con cui i comici possono accedere al pubblico lionese: non solo pagando un'elemosina per i poveri o recitando presso le residenze private degli italiani, ma anche, almeno nel caso delle formazioni più celebri, esibendosi presso una «stanza» a spese delle istituzioni cittadine. Arlecchino informa inoltre il duca che durante il percorso la *troupe* si è fermata a Chambéry: qui «l'eccellentissimo signor marchese di Larose governatore ne fece un altro affronto di ducatonì cinquanta per una comedia, et pagò tutte le spese cibatorie alla compagnia»¹²³². L'altra è una lettera di Giovan Battista Andreini inviata da Parigi nell'aprile del 1621 a un ignoto della corte di Mantova, probabilmente un segretario ducale, al quale l'attore chiede di consegnare un incartamento all'agente del duca a Venezia: «E perché sappia ancor che cos'è, le dico che questa è una fede, e del guardiano di Ciamberì, et un'altra di noi altri comici, intorno la morte del nostro signor Leandro, che Nostro Signore l'habbia in gloria, certissimo rendendosi il suo signor padre e suoi signori parenti di recuperar (per lo meno) 600 ducati veneziani». Il compagno scomparso in circostanze a noi sconosciute a Chambéry è Benedetto Ricci, figlio di Federico, il Pantalone dei Fedeli. La missiva testimonia dunque l'avvenuto passaggio della compagnia per la cittadina situata presso il confine con il regno di Savoia durante il viaggio verso la capitale.

Più labili tracce, se non dei nostri attori, almeno dell'influenza esercitata dalla Commedia dell'Arte nella cultura locale, si riscontrano anche a Grenoble, città ai piedi delle Alpi, distante poco più di un centinaio di chilometri da Lione e non lontana dal confine italiano. Nella biblioteca municipale è presente infatti un testo assimilabile a un generico: si tratta de *La pazzeria del dottore Budelazzzo* di un certo Carlo Pompeo Carcano¹²³³. L'opera, data alle stampe a Grenoble nel 1648¹²³⁴ e dedicata a Sebastiano di Lione¹²³⁵, reca sul frontespizio la

1231 Lettera di Tristano Martinelli al duca di Mantova, Lione, 26 agosto 1613, cit. Adottiamo qui la trascrizione in A.M.At.I, http://amati.fupress.net/media//scritti/TristanoMartinelli_let_26081613_2.pdf.

1232 *Ibidem*.

1233C. P. CARCANO, *La pazzeria del dottore Budelazzzo, rappresentata pubblicamente nella città di Grenoble*, Grenoble, Verdier, 1648.

1234 La datazione è incerta in quanto la vedova di Antonio Verdier, presso cui viene data alle stampe l'opera, risulta in attività dal 1658 al 1680, cfr. N. BINGEN, *Philautone (1500-1660). Répertoire des ouvrages en langue italienne publiés dans les pays de langue française de 1500 à 1660*, Genève, Librairie Droz S. A., 1994, pp. 127-128.

1235«Signore di Lessins, Consigliere Regio di Stato, e nel Parlamento del Delfinato; Nominato da sua Maiestà Christianissima, Intendente di Giustitia, Politia, et delle Finanze in Casale, et Monferrato», C. P. CARCANO, *La pazzeria del dottore Budelazzzo*, cit., p. 3.

dicitura: «rappresentata pubblicamente nella città di Grenoble». L'argomento recita:

Il Dottore Graziano Budelazzo, trovandosi innamorato di Fiorinda figlia di Pantalone, ne passa il contratto di matrimonio con il Padre, et venendo à casa per salutare la Sposa, mentre parla à Fiorinda delle nozze, viene altro amante qual l'abbraccia, e la conduce seco; di che rimasto attonito il Dottore ne forma questo discorso, et diviene alla fine pazzo¹²³⁶.

La *Pazzia* consiste in un monologo in toscano – circostanza insolita per un Graziano – con qualche inserto in latino: si tratta di una parodia di una dissertazione filosofica intorno alla natura dell'anima, che prende le mosse dalla poetica identificazione di Fiorinda con l'anima dello sfortunato Budelazzo. Il Dottore prende in considerazione le diverse teorie degli antichi filosofi sul tema, confutandole una per una fino a giungere alla conclusione che «Anima est Florinda filia Pantalonis»¹²³⁷. Il brano scivola poi verso il *non-sense* verbale con una lunga sequenza di parole legate non tanto dal significato quanto da figure retoriche di suono, per poi chiudersi con la visione dell'amata trascinata via dalla forza pubblica: forse un'allucinazione o forse un'allusione a quanto avviene in scena¹²³⁸.

Scriva infatti l'autore nella lettera di dedica al signor Sebastiano: «Havendo spesso posta l'anima mia sopra le labra, ragionando nel palco in publico, ovvero per dir meglio, havendola tante volte costituita nella punta della mia lingua per mandarla fuori a i amorevoli ascoltatori [...]»¹²³⁹. Carcano è dunque probabilmente un attore non professionista o un oratore, abituato a recitare e a parlare in pubblico. È possibile che il generico appena esaminato facesse parte di uno spettacolo più complesso o, invece, che l'autore lo avesse interpretato singolarmente, come 'pezzo di bravura'. Comunque sia, quel che ci interessa rilevare è come un letterato attivo a Grenoble verso la metà del Seicento avesse assimilato molte caratteristiche della 'produzione' dei comici dell'Arte, servendosi per una sorta di esercizio di stile: segno che in quell'area il ricordo dei passaggi delle *troupes* viaggianti era ancora vivo. Forse la scelta del nome di Fiorinda – talvolta chiamata anche Florinda - come ingrata Innamorata del Dottore adombra la memoria della grande Virginia Ramponi.

Le compagnie italiane, dunque, sono passate a più riprese nella città di Lione e dintorni, trovandosi terreno fertile per i loro spettacoli e, talvolta, anche ostacoli da parte delle autorità religiose. Qual era il contesto culturale e sociale in cui i comici si trovarono ad operare? Quali caratteristiche della città ne facevano una tappa importante, dove sostare per periodi anche piuttosto lunghi? Quali altre, invece, creavano un clima non sempre favorevole alle commedie dei nostri attori? Nelle prossime pagine cercheremo di tratteggiare

1236 Ivi, p. 5.

1237 Ivi, p. 12.

1238«Ohimè questi son i sbirri, la corte è questa, certo mi voranno menar prigionie, ah! No, che di già loro son con la preda. Ma chi è colei, che menano così stretta legata? Ella è Fiorinda mia. Qual delitto ha commesso; io non supportarò che la menate così malamente, lasciatela traditori, amazza, amazza, dentro, dentro», ivi, p. 15.

1239 Ivi, p. 3.

sinteticamente alcuni dei più salienti aspetti politici, culturali e sociologici che caratterizzano Lione tra gli ultimi decenni del XVI secolo e gli inizi del XVII.

Come accennato più sopra, tra '400 e '500 comincia a formarsi una colonia di italiani, per lo più composta da mercanti fiorentini e lucchesi¹²⁴⁰, attratti dalle opportunità offerte dalle *foires* istituite in città nel XV secolo e aperte ai commercianti stranieri. Nel 1538 i toscani impegnati nelle fiere vengono persino esentati dalle tasse, circostanza che attira a Lione un numero sempre crescente di italiani¹²⁴¹. I motivi della migrazione verso la città francese non sono solo di ordine economico: «Les Florentins établis à Lyon peuvent être divisés en quatre catégories différentes: les réfugiés, les exilés, les mécontents, c'est-à-dire ceux qui aimèrent mieux s'expatrier que subir le joug de vainqueurs, le *vae victis*, et enfin ceux qui y furent attirés dans le seul but d'y trafiquer»¹²⁴². I fiorentini stabilitisi a Lione si dotano poi, con l'autorizzazione di Caterina de' Medici, di proprie istituzioni (un console affiancato da quattro consiglieri), di una Loggia¹²⁴³ – una residenza nel quartiere collinare della *Fourvière* –, e, una volta raggiunto un solido benessere economico, non mancano di ostentare lusso e ricchezza durante le manifestazioni pubbliche cittadine, come le *Entrées* regali. Si tratta dunque di una comunità ben radicata, strutturata e benestante, che intorno alla metà del XVI secolo ha conquistato una posizione di prestigio, anche grazie al favore della regina, mantenendo alcune delle proprie tradizioni.

Sebbene le floride condizioni della comunità di mercanti di origine toscana a Lione siano in una fase di decadimento sullo scorcio del XVI secolo¹²⁴⁴, la presenza italiana è ancora piuttosto forte: da questo solido nucleo di connazionali è molto probabile che i comici abbiano ricevuto appoggio logistico, inviti per esibizioni in case private, mediazione con le istituzioni cittadine. Le relazioni tra gli italiani di stanza a Lione e la corte si rafforzano poi con la scelta di Maria de' Medici quale nuova regina di Francia e ciò ha ripercussioni positive anche sulle fortune delle compagnie dell'Arte oltralpe.

Un'altra peculiarità di Lione è proprio lo stretto rapporto instaurato con i regnanti a

1240 Oltre a lucchesi e fiorentini, per lo più grandi commercianti e banchieri, ci sono anche i genovesi, i milanesi (in gran parte dediti al piccolo commercio) ed i piemontesi (mercanti e artigiani). Cfr. R. F. GASCON, *Les Italiens dans la Renaissance économique Lyonnaise au 16e Siècle* in «Revue des Italiens», numero monografico *Lyon et l'Italie*, Paris, Didier, n. 2-3, aprile-settembre 1958, p. 172. Sull'importante ruolo giocato dagli italiani nell'economia e nella società lionese del XVI secolo si vedano J. BOUCHER, *Les italiens à Lyon à la Renaissance*, cit., R. GASCON, *Grand commerce et vie urbaine au 16e siècle*, cit., 204 e seg.; O. ZELLER, *Une fête fragile*, in *Lyon, 25 siècles de confluences. Art, histoire et architecture*, a cura di R. NEYRET, Paris-Lyon, Ville de Lyon-Imprimerie Nationale Editions, 2001, pp. 106-112.

1241 CHARPIN-FEUGEROLLE, *Les florentins à Lyon*, Lyon, Louis Brun, 1894, p. 4.

1242 Ivi, p. 7.

1243 La Loggia doveva essere una sorta di 'quartier generale' dei fiorentini. Un altro importante edificio è la residenza della famiglia Guadagni, ricchi banchieri. Il palazzo rinascimentale detto 'Gadagne', situato nel quartiere del *Vieux-Lyon*, è oggi la sede del museo di storia locale. Forse questo edificio potrebbe aver ospitato alcuni spettacoli dei comici dell'Arte. Si tratta però di una congettura priva di riscontri documentari.

1244 R. F. GASCON, *Les Italiens dans la Renaissance économique Lyonnaise*, pp. 177-181.

partire da Enrico IV. Sotto il regno di Enrico III la città era stata particolarmente segnata dalle guerre di religione: in seguito a gravi episodi come l'assassinio del duca di Guisa e l'incarcerazione del loro governatore e dell'arcivescovo¹²⁴⁵ nel 1588, i lionesi erano passati dalla parte della Lega cattolica, opponendosi decisamente al sovrano¹²⁴⁶.

La città resterà sotto il controllo della Lega per alcuni anni, finché l'avvento al potere di Enrico IV, che farà la sua *entrée* a Lione nel 1595, ristabilirà la fedeltà verso la corona e inaugurerà un nuovo corso politico. I lionesi avevano goduto fino ad allora di larghe autonomie municipali, che verranno progressivamente ridotte dal nuovo sovrano. In cambio, Enrico IV garantirà a Lione una posizione di particolare prestigio, eleggendola a sede di manifestazioni pubbliche di interesse nazionale. Emerge infatti «[...] l'action politique, économique et judiciaire d'une royauté qui fait du cas lyonnais l'un des principaux terrains d'exercice de sa légitimité retrouvée, honorant l'ancienne capitale des Gaules d'attentions particulières et de visites répétées, y scellant même son alliance avec Marie de Médicis, signifiant symboliquement pour les contemporains la fermeture définitive du temple de Janus et la fin des incertitudes»¹²⁴⁷.

Lione diventa così lo scenario di eventi particolarmente significativi: non solo la già ricordata *entrée* del sovrano, avvenuta nel settembre del 1595, ma anche i festeggiamenti per la pace di Vervins, siglata con Filippo II nel maggio del 1598 e celebrata solennemente nel mese di giugno¹²⁴⁸. Com'è noto, anche le nozze con Maria de' Medici verranno celebrate a Lione e qui verrà firmata poco dopo, nel gennaio del 1601, la pace con il ducato di Savoia¹²⁴⁹: le trattative erano state condotte dal cardinale Aldobrandini, il legato pontificio che aveva officiato la messa nuziale. L'ingresso della regina in città, il 3 dicembre 1600, acquisisce il significato simbolico della speranza di tutto il popolo francese nella nascita di un Delfino. Lione, in quanto sede del matrimonio reale, assume un ruolo centrale nel propiziare l'evento: il tema principale dell'*entrée* è infatti «l'assurance pour la France d'une prospérité authentique et la gloire pour Lyon d'être le théâtre aux yeux du monde de la fondation du bonheur du royaume»¹²⁵⁰.

1245 Rispettivamente il duca di Nemours e Pierre d'Epinaç, entrambi aderenti alla *Ligue*.

1246 D. ESTIER-FRESSEIX, *La fin des ligueurs*, in *Henry IV et Lyon. La ville du XVII^e siècle*, Lyon, Editions Lyonnaises d'Art et d'Histoire, 2011, pp. 115-116. Nel 1562 la città era sotto il controllo protestante. Nel 1572 era stata sconvolta dal massacro dei *Vespres Lyonnaises*, avvenuto qualche giorno dopo la 'Notte di San Bartolomeo' (il 31 agosto); dopo un periodo di transizione e gli episodi cui si è fatto cenno più sopra, Lione era entrata nella sfera d'influenza della Lega cattolica. Cfr. P. J. SOURIAÇ, *Entre capitale protestante et citadelle catholique. Lyon de 1563 à 1594 in Lyon 1562 capitale protestante. Une histoire religieuse de Lyon à la Renaissance*, a cura di Y. KRUMENACKER, Lyon, Éditions Olivétan, 2009, pp. 222-271.

1247 Y. LIGNERIEUX, *Lyon et le roi. De la «bonne ville» à l'absolutisme municipal (1594-1654)*, Seyssel, Champ Vallon, 2003, p. 44.

1248 Ivi, p. 66.

1249 Ivi, p. 68.

1250 Ivi, p. 71.

Proprio per le cause storiche che abbiamo molto sinteticamente delineato, la città da un lato si rivela una meta particolarmente appetibile per i comici dell'Arte, dall'altro un luogo segnato da recenti ferite inferte dalle guerre di religione e pertanto non sempre aperto nei confronti di spettacoli dai contenuti potenzialmente immorali. L'accorta gestione di Enrico IV ha fatto di Lione un centro importante: come si è visto, gli eventi dinastici non si celebrano più solamente nella capitale, ma anche nella città tra Rodano e Saône, strategica dal punto di vista geografico e politico. Questa circostanza rende Lione 'strategica' anche per i nostri attori, che vi vengono invitati in occasione delle nozze reali e che proprio qui cercano di stringere propizi legami con i più illustri esponenti della corte. Gli scrupoli di ordine moralistico che impediscono la concessione alla *troupe* italiana di una prestigiosa sala all'interno del palazzo dell'Arcivescovo sono dovuti invece, molto probabilmente, al clima non ancora del tutto sereno che nel 1600 pervade la città. Lione era stata prima sottoposta al controllo dei protestanti, poi a quello della Lega cattolica e successivamente era rientrata sotto la protezione della corona, sotto l'egida di un re che, com'è noto, si era convertito al cattolicesimo per poter essere eletto e che aveva da poco posto fine ai conflitti a sfondo religioso. Durante i lunghi anni di guerra civile la città da un lato era stata scenario di eventi cruenti (come i *Vespres Lyonnaises* dell'agosto 1572), dall'altro aveva subito l'influenza di predicatori gesuiti intransigenti come Antonio Possevino e Edmond Auger, attivi negli anni '60 del XVII secolo¹²⁵¹. Gli effetti di tali eventi si ripercuotono probabilmente anche sulla percezione della cittadinanza nei confronti dell'attività comica: se negli anni '70 i commedianti di passaggio vengono accolti, purché donino parte del ricavato dei loro spettacoli in beneficenza, circa trent'anni dopo gli Accesi vengono convocati dal sovrano in una città ormai pacificata ma non ancora scevra da tensioni e pregiudizi. Enrico IV dovrà quindi mediare tra la volontà di offrire alla sposa italiana e alla corte un divertimento particolarmente gradito ai regnanti francesi – fin dai tempi di Carlo IX – e l'esigenza di non turbare i delicati equilibri cittadini: le rimostranze espresse dagli alti prelati locali sono così forti da indurli a inviare in Savoia un loro rappresentante per convincere il re a revocare il permesso precedentemente accordato alla compagnia. Il sovrano cederà alle richieste del clero lionese, offrendo probabilmente agli attori una sede alternativa, meno 'ufficiale' e non implicata con le istituzioni ecclesiastiche.

Il clima religioso e politico di questo periodo si riflette in parte nell'offerta spettacolare cittadina. Le *sotties*¹²⁵², recitate da gruppi di attori non professionisti, per lo più composti da affiliati a una stessa arte o da residenti nello stesso quartiere, conoscono una stagione di

1251 P. J. SOURIAC, *Entre capitale protestante et citadelle catholique*, cit., pp. 241-242.

1252 Un tipo di farsa a tema satirico diffusa in Francia tra XIV e XIV secolo, basata sulla critica buffonesca della società e dei costumi dell'epoca. Gli attori che le interpretavano erano chiamati *fous* o *sots*.

particolare fioritura a Lione proprio tra gli ultimi decenni del '500 e i primi anni del '600. Si tratta di farse satiriche, per lo più in versi, incentrate sulla critica sociale e dei costumi, che affrontano con spirito irridente e buffonesco e tramite personaggi allegorici temi tanto di carattere universale quanto di stretta attualità¹²⁵³. In particolare, le *sotties* lionesi si caratterizzano per le loro molteplici allusioni agli eventi politici contemporanei: «Cette actualité souvent tendue est particulièrement claire dans les sotties lyonnaises [...]: on peut y décrypter, encore plus facilement que d'autres corpus et pièces isolées, les allusions aux conflits intra- ou internationaux, aux épidémies, aux difficiles conjonctures économiques, mais aussi aux luttes politiques internes à la ville de Lyon, tiraillé entre la Ligue et la fidélité à la personne du roi»¹²⁵⁴. Una *sottie* particolarmente significativa in questo senso è rappresentata dai *Plaisants devis* del 1601, dove si fa espresso riferimento al recente matrimonio del re e si preannuncia la nascita del Delfino¹²⁵⁵.

Non solo, ma vi si trovano anche riferimenti alla letteratura del tempo, locale e no. Questa particolarità si spiega con la circostanza che uno dei gruppi più attivi nella realizzazione e messa in scena delle *sotties* è composto da stampatori, riuniti sotto il nome della compagnia del *Seigneur de la Coquille*. Non sappiamo se Roussin, tipografo di fiducia dei nostri comici a Lione, ne facesse parte, ma è comunque possibile ipotizzare che gli stampatori rappresentassero un punto di contatto tra le compagnie dell'Arte e il teatro locale. Non è però documentata alcuna commistione tra le due forme spettacolari, è più verosimile immaginarne la giustapposizione: da una parte attori professionisti italiani specializzati in un vasto repertorio di commedie, pastorali, tragicommedie, ecc..., dall'altra gruppi di cittadini francesi, riuniti per arti e mestieri o per appartenenza 'geografica', dediti, nel tempo libero, a comporre e ad allestire farse satiriche e buffonesche. I primi hanno lasciato poche tracce scritte della loro produzione, i secondi, grazie anche al fondamentale apporto dei tipografi, hanno realizzato vere e proprie raccolte di *sotties*, i cui testi ci sono almeno in parte pervenuti. Le *troupes* viaggianti si esibiscono a Lione quando invitate dal re o durante le soste nei loro viaggi verso la capitale, le *compagnies joyeuses* rappresentano le loro farse in occasione di feste cittadine, scandite da un calendario piuttosto preciso¹²⁵⁶.

1253 «Certains personnages illustrant une thématique caractéristique des sotties de langue française y réapparaissent: le personnage de Bon Temps en particulier y est central, pour soutenir par contraste – car c'est justement son absence que l'on déplore – la réflexion sur l'actualité et les tensions liées aux guerres de religion [...]. D'autres personnages du répertoire traditionnel tels que le Monde et le Médecin [...] proposent [...] des conversations qui invitent à une réflexion morale sur la conjoncture difficile et sur les vies humaines», M. BOUHAÏK-GIRONÈS, J. KOOPMANS, K. LAVÉANT, *Recueil des sotties françaises*, Paris, Classiques Garnier, 2014, vol. I, p. 377.

1254 Ivi, pp. 377-378.

1255 Commento e testo ivi, pp. 577-599.

1256 Delle diciassette *sotties* lionesi reperite dagli studiosi, sette sono rappresentate la prima domenica di Quaresima, tre probabilmente nel mese di maggio, tre in autunno (mentre la rimanente è priva di indicazione).

Le compagnie dell'Arte si inseriscono dunque in un contesto culturalmente vivace, il cui centro propulsore sembra essere costituito dagli stampatori – non privi di cultura letteraria ed autori e interpreti di *sotties* – e dove la cittadinanza è tradizionalmente ben disposta, nonostante gli affioranti scrupoli religiosi, verso gli spettacoli. Anche questa circostanza deve aver facilitato l'accoglienza generalmente positiva riservata dai lionesi ai nostri attori, il cui apogeo viene raggiunto con gli onori tributati alla salma di Isabella Andreini.

III.2

Angelica Albergini

Esamineremo ora le biografie di alcune protagoniste di questa fertile stagione di *tournées* oltralpe e non solo. Tralascieremo di approfondire la già ampiamente studiata figura di Isabella Andreini, rimandando alla copiosa bibliografia esistente¹²⁵⁷, per concentrarci su attrici

Le recite avvenivano solitamente al termine di parate di carri, alle quali prendevano parte le diverse formazioni di *sots*. Ivi, pp. 378-379. A differenza dei comici dell'Arte, che non recitavano mai durante la Quaresima, le *compagnies joyeuses* di Lione si esibivano proprio all'inizio di questa festività cristiana.

- 1257 Di seguito la bibliografia essenziale su Isabella Andreini: F. S. QUADRIO, *Della Storia, e della Ragione*, cit., vol. III, parte seconda, p. 242; C. RUELENS, *Erycius Puteanus et Isabella Andreini. Lecture faite à l'Academie d'Archeologie le 3 Février 1889 en prenant possession du fauteuil de la présidence*, Anvers, Van Merlen, 1889; S. ANGELO, *Vita di Torquato Tasso*, Torino-Roma, Loescher, 1895; L. RASI, *I comici italiani*, cit., vol. I, pp. 87-106; A. BRUNO, *Gabriello Chiabrera e Isabella Andreini*, in «Bollettino della Società Storica Savonese», a. I, n. 1, 1898, pp. 28-33; R. LEBÈGUE, *Les Italiens en 1604 à l'Hôtel de Bourgogne*, cit.; A. FIOCCO, *Andreini, Isabella*, in *Enciclopedia dello Spettacolo*, cit., vol. I, coll. 555-557; J. TRICOU, *La Medaille d'Isabella Andreini*, cit.; V. PANDOLFI, *Isabella comica gelosa ovvero storia di avventure e maschere*, Roma, Edizioni moderne, 1960; L. PANNELLA, *Andreini, Isabella*, in *Dizionario biografico degli italiani*, cit., vol. XVII, 1974, pp. 704-705; C. MOLINARI, *L'altra faccia del 1589: Isabella Andreini e la sua «pazzia»*, in *Firenze e la Toscana dei Medici nell'Europa del '500*, Firenze, Olschki, 1983, vol. II, pp. 565-573; B. BRAY, *La traduction par François de Grenailles des Lettres d'Isabella Andreini*, in B. BRAY, I. TOSCANI, *Zur den Lettern Isabella Andreinis und ihrer französischen Übersetzung*, pp. 128-136, in *Italia Viva. Studien zur Sprache und Literatur Italiens. Festschrift für Hans Ludwig Scheel*, Tübingen, Narr, 1983; F. TAVIANI, *Bella d'Asia, Torquato Tasso, gli attori e l'immortalità*, in «Paragone Letteratura», a. XXXV 1984, n. 408-410, pp. 3-76; R. TESSARI, *Sotto il segno di Giano: la Commedia dell'Arte di Francesco e Isabella Andreini*, in *The Commedia dell'Arte from the Renaissance to Dario Fo. The Italian Origin of European Theater*, a cura di C. Cairns, Lampeter, Mellen, 1988, pp. 1-33; R. TESSARI, *O Diva, o «Etable 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, pp. 128-142; 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 XV Convegno del Centro Studi sul Teatro Medievale e Rinascimentale (Roma, maggio 1991), a cura M. Chiabò, F. Doglio, Viterbo, Union Printing, 1992, pp. 281-299; A. MACNEIL, *The Divine Madness of Isabella Andreini*, in «Journal of the Royal Musical Association», 1995, vol. 120, parte II, pp. 195-219; S. MAZZONI, *Genealogia e vicende della famiglia Andreini*, in *Origini della Commedia Improvvisa o dell'Arte*, atti del convegno (Roma, 12-14 ottobre 1995; Anagni, 15 ottobre 1995), a cura di M. Chiabò e F. Doglio, Roma, Torre d'Orfeo, 1996, pp. 107-152; S. FERRONE, *Pose sceniche di una famiglia di attori*, in *Domenico Fetti 1588/89-1623*, catalogo della mostra (Mantova, 15 settembre-15 dicembre 1996), a cura di Eduard A. Safarik, Milano, Electa, 1996, pp. 51-58; F. K. BARASCH, *Italian Actress in Shakespeare's World: Vittoria and Isabella*, in «Shakespeare Bulletin», a. XIX, n. 3, 2001, pp. 5-9; B. BRANDT, *Das Spiel mit Gattungen bei Isabella Canali Andreini. Band I: Zum Verhältnis von Improvisation und Schriftkultur in der Commedia dell'arte. Band II: Lettere (1607)*, Wilhelmsfeld, G. Egert, 2002 (Band II, pp. XII-XXXV); F. FIASCHINI, R. CARPANI, *Lo spettacolo fra scrittura e scena: gli Andreini, Maggi e Lemene*, in *Sul Tesin piantaro i tuoi laureti*, catalogo della mostra *Poesia e vita letteraria nella Lombardia Spagnola (1535-1706)*, Pavia, Multimedia Cardano, 2002, pp. 308 e ss.; S. CARANDINI, *Donne in difesa della commedia: Isabella Andreini, Demoiselle de Beaulieu, legittimazione della scena in Francia nel primo '600*, in *Granteatro. Studi in onore di Franca Angelini*, a cura di B. Alfonzetti, D. Quarta e M. Saulini, Roma, Bulzoni, 2002, pp. 81-92; *Omaggio a*

meno studiate, quali Angelica Alberghini, Diana Ponti e Angela Malloni. La prima¹²⁵⁸, cognata di Tristano Martinelli, compie un percorso artistico particolarmente rappresentativo, recandosi in Francia e in Spagna insieme alla *troupe* diretta dal coniuge Drusiano. Questo caso di studio è particolarmente interessante anche perché è possibile individuare, tanto nei tratti biografici della comica quanto nella ricostruzione del suo repertorio e dello stile di recitazione, una sorta di evoluzione: da elemento di spicco all'interno della compagnia – prima dell'*exploit* di Arlecchino – in quanto donna particolarmente avvenente, strategicamente impiegata dal marito capocomico per attirare pubblico e committenze, acquisisce successivamente anche più attive funzioni gestionali, firmando, ad esempio, alcune lettere indirizzate al duca di Mantova. Sebbene il ruolo organizzativo ricoperto dall'Alberghini all'interno della formazione non sia paragonabile a quello assunto da Vittoria Piissimi nelle compagnie da lei dirette, esso rappresenta comunque una crescita nel percorso professionale dell'attrice. Crescita che si riflette anche nella sua attività artistica, attraverso un ipotizzabile passaggio da ruoli caratterizzati da un ridotto impegno scenico ad altri di rilievo protagonista, fino al grande spettacolo del 1594 a Milano. Qui la Prima Innamorata dà ampio sfoggio di tutte le proprie risorse interpretative, raggiungendo probabilmente il punto più alto della propria carriera e raccogliendo simbolicamente il 'testimone' lasciato dalla «divina Vittoria».

III.2

1

«Madonna Angelica» negli anni '80 del '500: tra Italia, Francia e Spagna

Il primo documento dove viene menzionata la nostra attrice è la già ricordata lettera di

Isabella Andreini nel quarto centenario della morte (1604-2004), a cura di G. GUCCINI, numero monografico di «Culture Teatrali», a. VI n. 10, primavera 2004; S. MAZZONI, *La vita d'Isabella*, ivi, pp. 85-105; J. HALTON, *A Feminist Icon: Celebrating the Life and Work of Isabella Andreini and the Commedia dell'arte in Renaissance Italy*, in «Maynooth Musicology: Postgraduate Journal», 1, 2008, pp. 78-98; F. S. BARTOLI, *Notizie storiche*, cit., pp. 62-68; J. LOMUTO, A. EVANGELISTA, *Andreini, Isabella*, in A.M.At.I., 2012, <http://amati.fupress.net/S100?idattore=245&idmenu=8>, S. FERRONE, *La commedia dell'Arte*, cit., pp. 262-263; *Isabella Andreini. Una letterata in scena*, a cura di C. MANFIO, Padova, Il Poligrafo, 2014, R. KERR, *The rise of the Diva on the Sixteenth-Century Commedia dell'Arte Stage*, Toronto, University of Toronto Press, 2015, pp. 102-146.

1258Alcuni cenni biografici su Angelica Alberghini si trovano in F. S. QUADRIO, *Della Storia, e della Ragione*, cit., vol. III, parte seconda, p. 242; L. RASI, *I comici italiani*, cit., vol. I., pp. 15-16; *Alberghini (o Alberigi), Angelica*, in *Enciclopedia dello spettacolo*, cit., vol. I, col. 224. Notizie sparse si trovano inoltre in S. FERRONE, *Arlecchino. Vita e avventure*, cit. Le seguenti pagine sono frutto del lavoro di rielaborazione e approfondimento della mia tesi di laurea magistrale, dal titolo *Le pioniere della scena: profilo artistico di Angelica Alberghini*, discussa nell'ottobre 2013 presso l'Università degli Studi di Firenze, relatore prof.ssa Francesca Simoncini, correlatore prof. Siro Ferrone. I risultati dello studio sono confluiti in parte nel profilo biografico dell'attrice pubblicato su A.M.At.I. (v. E. PIERUCCI, *Alberghini, Angelica*, in A.M.At.I., 2014, <http://amati.fupress.net/S100?idattore=1012>).

Drusiano Martinelli al duca di Mantova, inviata da Firenze il 17 ottobre 1580¹²⁵⁹:

[...] Io ho inteso come l'Altezza Vostra voleva ch'io intrase con la moglie nella Compagnia di Pedrolino, la qual cosa averei molto volentieri fatto per amore di Vostra Altezza et averei pagato tal occasione tanto sangue, sol per obedire il mio signore et patrone, ateso che non ci è cosa al mondo ch'io non facesse per quella, però i Pedrolini si sono acomodati con la signora Vitori et io averò una bona compagnia, perché or meglio comoderò la mia et saremo la terza compagnia, sì che se Vostra Altezza Serenissima vol aver comedianti in Mantova per questo carnevale non ci è la meglio compagni (*sic*) de la nostra, ateso che i Gelosi e i Confidenti vano a Venezia il carnevale. Però se Vostra Altezza Serenissima vole che venimo per il carnevale a Mantova dia la risposta, o sì o no, al portatore di questa che sarà mio padre, o in carta o a bocca, che lui me la farà avere, ma meglio serà a farlo scrivere, volendo che veniamo, perché i compagni verano più volentieri. E questo lo scrivo perché, se Vostra Altezza Serenissima non me da risposta, tra un mese noi andiamo a Napoli per il carnevale [...]¹²⁶⁰.

Abbiamo già analizzato la missiva per ricostruire l'inizio della collaborazione tra Giovanni Pellesini e Vittoria Piissimi e gli spostamenti, in quel periodo, delle maggiori compagnie. Abbiamo altresì sottolineato la particolarità della firma apposta alla lettera dal capocomico, che si qualifica come «marito di Madonna Angelica»¹²⁶¹. L'attore fa riferimento alla consorte anche nel testo, informandoci come il Gonzaga avesse chiesto alla coppia di unirsi alla *troupe* di Pedrolino. Non si fa menzione di Tristano: segno che, almeno in questa fase, al duca interessa soprattutto la presenza di Angelica. La circostanza che Drusiano adduca come motivazione al mancato adempimento della volontà ducale l'accordo tra Pellesini e Piissimi, poi, è indicativo dell'intenzione, da parte del capocomico, di esaltare le qualità della compagna d'Arte e di vita: la compagine dello Zanni ferrarese ha già tra le sue fila una Prima Innamorata di chiara fama e Drusiano probabilmente non desidera, almeno per il momento, affiancare la meno celebre consorte a una presenza così ingombrante. Meglio potenziare la propria compagnia che unirsi a un'altra più affermata, rischiando di perdere la propria individualità e, così, gli eventuali mercati lasciati scoperti da Gelosi e Confidenti: in questa oculata strategia promozionale la figura dell'Alberghini, semplicemente evocata, gioca un ruolo fondamentale.

Un'altra informazione che possiamo cogliere dal documento è la presenza della coppia a Firenze nell'ottobre del 1580. Si deduce inoltre dalla missiva che Angelica e Drusiano sono già sposati a questa altezza cronologica e che il loro sodalizio professionale ha avuto inizio molto verosimilmente qualche tempo prima. La rilevanza centrale assunta dall'attrice nella lettera denuncia la relativa fama da lei raggiunta già nei primissimi anni '80. I suoi esordi devono dunque essere avvenuti precedentemente.

Niente sappiamo a proposito delle origini dell'Alberghini – registrata talvolta anche

1259 Lettera di Drusiano Martinelli al duca di Mantova, Firenze, 17 ottobre 1580.

1260 *Ibidem*. Adottiamo qui la trascrizione in A.M.At.I.,

http://amati.fupress.net/media//scritti/DrusianoMartinelli_let_17101580.pdf.

1261 V. *supra*.

come Alberigi¹²⁶² -: ci è nota solo la sua provenienza veneziana¹²⁶³. Poiché, come abbiamo appena visto, la sua attività deve essere iniziata prima del 1580, possiamo supporre che la sua nascita sia avvenuta nei primi anni '60 del XVII secolo: potrebbe essere quindi coetanea di Isabella Andreini. Quanto alla sua collaborazione con i Martinelli, Siro Ferrone ipotizza che l'attrice possa aver preso parte al viaggio dei due fratelli ad Anversa - con ipotetica tappa lionese¹²⁶⁴ - e, successivamente, alla loro *tournee* in Inghilterra. Nei documenti che attestano la presenza nelle Fiandre dei Martinelli insieme alla loro compagnia infatti sono citate anche tre donne, non meglio identificate¹²⁶⁵. All'inizio del 1578 si trovano tracce di Drusiano a Londra: qui, nonostante le generali condizioni di difficoltà in cui versa l'offerta spettacolare, il capocomico

[...] è così abile che riesce a procurarsi alla fine di febbraio del 1578 la sovvenzione per un'esibizione non sappiamo con quale contenuto e quale compagnia. Al di fuori delle aree protette dalla corte, i circa quattromila morti di peste registrati nel corso dell'anno provocano una paralisi quasi totale degli spettacoli. Drusiano, impavido o incosciente, riesce a cogliere l'unico varco aperto in quell'anno difficile e arriva anche a sostenere uno spettacolo nella turbolenta città. Ma subito dopo la Quaresima, ai primi segni della calura, deve essere filato veloce verso il Continente¹²⁶⁶.

Più labile, in questo caso, la prova dell'eventuale presenza muliebri all'interno della *troupe*. Oltre alla constatazione che le attrici dovessero rappresentare un'allettante novità per il pubblico inglese e alla conseguente supposizione che i Martinelli avessero portato con sé le loro compagne d'Arte anche in questo viaggio, esistono anche alcune testimonianze:

Non possiamo giurare che Angelica, futura moglie di Drusiano (si sposerà sicuramente prima del 1580), fosse già con il marito e con il cognato in questa prima 'missione', durante la quale - a sentire le notizie raccolte in Inghilterra - le acrobazie e i funambolismo furono prerogative anche delle donne. Che sia stata solo una ginnica saltatrice è però messo in dubbio da altre notizie, una volta che sia dimostrata la sua presenza. Sappiamo infatti che poco dopo il passaggio dei Martinelli, il 26 dicembre 1578 [...], a Richmond il conte di Warwick e i suoi cortigiani misero in scena una commedia intitolata *The three sisters of*

1262 Si veda A. D'ANCONA, *Origini del teatro italiano*, cit., vol. II, p. 279 e la voce a cura della redazione dell'*Enciclopedia dello Spettacolo: Alberghini (o Alberigi), Angelica*, in *Enciclopedia dello Spettacolo*, cit., vol. I, col. 224.

1263 Cfr. lettera del conte di Mombello ad Aurelio Pomponazzi, Mantova, 21 settembre 1591, ASM, *Archivio Gonzaga*, b. 2655, cc.n.n. Il documento è conservato in copia presso l'Archivio Herla.

1264 S. FERRONE, *Arlecchino. Vita e avventure*, cit., pp. 30-34.

1265 Cfr. in particolare il certificato di polizia del 7 settembre 1576, Anversa, Antwerpen, Stadsarchief - Schepenregisters, Certificatieboeken, Nm. 36, fol. 532v (MF 198K). Il documento, redatto il 7 settembre e rinnovato il successivo 8 ottobre, è conservato in copia presso l'Archivio Herla. Vi si legge: «[Drusian] Tristan Martinello de Mantua en Italie juravit comme ainsy soit que par certain temps il ait esté [avecq] en ceste ville d'Anvers avecq huyct hommes et trois [femmes] <dames> ayans joué et exhibé comédies et semblables passetemps pour le plaisir des marchans et aultres [gens de] qui les sont venuz veoir [...]». Adottiamo qui la trascrizione in A.M.At.I., http://amati.fupress.net/media//scritti/CDrusianoMartinelli_atto_07091576.pdf. Per un'approfondita analisi del documento e della permanenza dei comici ad Anversa si veda S. FERRONE, *Arlecchino. Vita e avventure*, cit., pp. 7-23.

1266 Ivi, p. 38. La presenza degli italiani in Inghilterra è attestata dalla licenza concessa a Drusiano dal Lord Major di Londra a recitare con la sua compagnia nel periodo compreso tra il rilascio dell'autorizzazione (13 gennaio) e la prima settimana di Quaresima. Il documento, trascritto ivi, p. 265, è riprodotto in J. R. DASENT, *Acts of the Privy Council of England*, New Series, London, H. M. Stationery Off., 1895, vol. X, p. 144. Per le fonti relative allo spettacolo per cui il Martinelli ottiene i finanziamenti nel febbraio dello stesso anno, cfr. sempre S. FERRONE, *Arlecchino. Vita e avventure*, cit., p. 265.

Mantua, evidente rimaneggiamento della contemporanea commedia *Tre sorelle* dell'ebreo mantovano Leone De Sommi [...]. Non è escluso che le tre attrici del mantovano Drusiano abbiano recitato per prime nella primavera di quell'anno il testo che poi gli inglesi avrebbero adattato ai loro scopi¹²⁶⁷.

La circostanza che l'Alberghini possa aver preso parte alle *tournées* dei Martinelli ad Anversa e Londra, per quanto verosimile, non è documentata. Ad ogni modo, se la nostra attrice avesse effettivamente recitato al fianco di Drusiano nella capitale inglese, sarebbero riconducibili anche a lei quelle abilità atletiche che caratterizzarono gli esordi di una giovanissima Barbara Flaminia. Accanto a queste capacità, però, in base alla convincente ricostruzione di Ferrone, sembra che la comica – se di lei si tratta – mostrasse già anche qualità recitative sufficienti a permetterle di interpretare il testo del De Sommi. In mancanza, però, di una più solida documentazione, le considerazioni sugli esordi artistici dell'Alberghini restano confinate, almeno per il momento, all'ambito delle ipotesi, per quanto plausibili.

Tornando al 1580, una fonte letteraria testimonia per quell'anno la temporanea fusione della compagnia dei Gelosi con quella degli Uniti nella città di Bergamo. In base ai componimenti che danno conto dell'evento, un sonetto e un madrigale del poeta bergamasco Cristoforo Corbelli¹²⁶⁸, Angelica sarebbe stata, in quel momento, membro degli Uniti. Sebbene non vi siano riscontri documentari circa la notizia, la maggior parte degli studiosi la dà per certa¹²⁶⁹. Noi la riportiamo qui con maggiori cautele, tenendo conto della non completa attendibilità della fonte. Quanto alla circostanza che l'Alberghini possa far parte degli Uniti, occorre fare qualche precisazione: l'attrice è sicuramente attiva nella compagine dei Martinelli, che, come abbiamo visto, tende a inserirsi nelle 'piazze' lasciate libere dalle *troupes* più famose. Occasionalmente, però, la compagnia a carattere familiare può integrarsi con «[...] una formazione più numerosa che, in tal caso, prende il nome di Uniti»¹²⁷⁰. Sarebbe stato quindi il gruppo nato dall'unione dei Martinelli con altri attori a fondersi a sua volta con i Gelosi. Alquanto sorprendente, poi, il fatto che nei componimenti venga nominata solo Angelica, e non anche Isabella Andreini: la giovane diva in quel periodo aveva ormai sostituito Vittoria Piissimi nel ruolo di Prima Innamorata all'interno della celebre *troupe*. Ciò che possiamo desumere con buona approssimazione dalle opere poetiche del Corbelli, a nostro avviso, è solo la circostanza che l'Alberghini possa aver recitato a Bergamo nel 1580 all'interno di una nutrita formazione: sembra che lei sola, tra tanti compagni e compagne, abbia colpito l'attenzione del

1267 Ivi, pp. 41-42.

1268 Per alcuni cenni biografici sul poeta bergamasco, v. *infra*.

1269 Cfr. F. S. QUADRIO, *Della Storia, e della Ragione*, cit., vol. III, parte seconda, p. 242. A. D'ANCONA, *Origini del teatro italiano*, cit., vol. II, pp. 465-466 (lo studioso afferma di aver ripreso l'informazione dal Quadrio e di aver avuto notizia del madrigale di Cristoforo Corbelli grazie ad Angelo Solerti), L. RASI, *I comici italiani*, cit., vol. I, pp. 15-16, *Alberghini (o Alberigi), Angelica*, in *Enciclopedia dello Spettacolo*, cit., col. 224. D'Ancona è l'unico a mostrare una certa prudenza nel dare la notizia della temporanea fusione tra Uniti e Gelosi.

1270 Ivi, p. 63.

letterato.

Il componimento fa parte di una raccolta intitolata *Rime di diversi celebri poeti dell'età nostra: nuovamente raccolte e poste in luce*¹²⁷¹, nella quale abbiamo potuto rintracciare anche il sonetto, composto dal poeta nella stessa occasione. I versi del Corbelli sono interessanti non solo perché possono essere considerati una testimonianza, seppur indiretta, dello stile di recitazione della nostra comica, ma anche perché rappresentano un punto di contatto tra l'Innamorata e il mondo letterario a lei contemporaneo. Si tratta, però, di un semplice omaggio che sottende l'ammirazione di uno spettatore: non è possibile dedurre la presenza, in questo caso, di una qualche collaborazione artistica. Su questi aspetti torneremo più avanti.

Rasi riporta la notizia che, dopo la breve fusione tra Uniti e Gelosi, Angelica e Drusiano sarebbero passati ai Confidenti¹²⁷²: ma anche di tale evento non sono rimaste tracce documentarie, bensì letterarie. Lo studioso cita infatti, a questo proposito, un madrigale – a sua volta menzionato dal Quadrio – del poeta Ieronimo Cassone «Sopra la Signora Angelica Alberghina, Comica Confidente»¹²⁷³, edito però nel 1591 (e non associabile ad alcuna data in particolare). Anche su questo componimento torneremo nelle pagine dedicate a repertorio e stile di recitazione della comica.

Sempre nel 1580 il principe di Mantova sembra voler dividere la *troupe* guidata da Vittoria Piissimi per inserire alcuni suoi componenti «nella Compagnia di quella Dona (forsi non troppo sana per quanto mi vien detto)»¹²⁷⁴. Sergio Monaldini ipotizza che l'attrice in questione possa essere Angelica Alberghini¹²⁷⁵, circostanza plausibile, sebbene non documentata.

Le successive informazioni certe sulla nostra comica risalgono al gennaio del 1583. La compagnia dei Martinelli si trova a Bologna, da dove cerca di organizzare i prossimi impegni e di assicurarsi una posizione privilegiata nell'ambito del Carnevale mantovano. Questa volta è Angelica in persona a scrivere: non più soltanto evocata quale elemento di spicco della *troupe*, l'attrice si presenta adesso nelle vesti ufficiali di capocomica o, almeno, di intermediario tra i suoi e il Gonzaga:

[...] Essendo desiderosa la nostra compagnia far comedie questo carnevale in Mantova la supplicamo resti servita di far che solo la nostra possa recitar comedie, poi che abbiamo da Filippo musico di Sua Altezza auto lettere che dobbiamo andare e perché ve ne vol venire un'altra non uguale a questa in far comedie. Però supplico Sua Altezza mi favorisca che non venghi altro che la nostra [...]¹²⁷⁶.

1271 Bergamo, Comino Ventura, 1587. La raccolta è curata da Giovan Battista Licinio.

1272 L. RASI, *I comici italiani*, cit., vol. I, p. 16.

1273 In *Scelta di rime di diversi moderni Autori non più stampate*, Genova, eredi di Geronimo Bartoli, 1591, p. 96. La raccolta è curata da Pietro Bartoli.

1274 Lettera di Augusto Trissino a ignoto della corte di Mantova, Mantova, 22 giugno 1580, cit.

1275 Cfr. S. MONALDINI, *Vincenzo Gonzaga, Alfonso II d'Este e i comici dell'Arte*, cit., p. 72.

1276 Lettera di Angelica Alberghini al duca di Mantova, Bologna, 15 gennaio 1583, ASM, *Archivio Gonzaga*, b.

L'invito ad esibirsi presso la corte era pervenuto ai comici tramite il musicista Filippo¹²⁷⁷; tuttavia i Martinelli, probabilmente piuttosto sicuri del favore ducale, si spingono fino a chiedere l'esclusiva, adducendo come motivazione l'inferiore qualità delle recite offerte dalla – non meglio identificata – compagnia rivale. Prosegue dunque la strategia promozionale della compagine familiare guidata da Drusiano: l'Alberghini non è più passivo strumento delle iniziative del marito, ma ne diventa parte attiva.

Nel maggio dello stesso anno troviamo più labili tracce dei Martinelli a Ferrara: una lettera di Paolo Moro¹²⁷⁸ informa il duca di Mantova che uno dei due fratelli – impossibile stabilirne l'identità – si sarebbe recato nella città estense per rintracciare una certa Delia. L'incarico gli sarebbe stato affidato dallo stesso Moro, che a sua volta aveva ricevuto ordine da parte del Gonzaga di riportare a Mantova la comica ribelle. L'attrice, forse identificabile con Camilla Rocca Nobili¹²⁷⁹, sarebbe giunta a Ferrara in compagnia di un suo «inamorato». Moro ha inoltre chiesto ad Alfonso II d'Este di offrire qualche agevolazione al Martinelli nel caso in cui l'amante di Delia tentasse di impedirgli di ricondurla in terra gonzaghesca. Non sappiamo niente di più a proposito di questo episodio, che potrebbe essere inserito tra le non poche situazioni rocambolesche e ai limiti della legalità vissute dalla famiglia di comici. Non possiamo dunque ricostruire l'eventuale ruolo di Angelica nella vicenda né stabilire se anche lei si trovasse a Ferrara in questa circostanza. Possiamo solo ipotizzare che la presenza di Delia fosse necessaria in vista di qualche spettacolo alla corte mantovana oppure che Guglielmo Gonzaga volesse aggregare l'attrice, contro la sua volontà, alla *troupe* dei Martinelli.

Sicure notizie a proposito dell'Alberghini e della sua compagnia risalgono a pochi mesi più tardi. In agosto la primadonna scrive di nuovo al duca:

Dopo le debite reverentie fatte co' Vostra Altezza me rallegrò del suo salvo ritorno, pregando il Signore che in ogni sua occorrenza le sia prospero et benigno: sinor havendo ferma credenza che Vostra Altezza Serenissima in ogni bisogno nostro, ne ha favorito, non dubito punto che in questo in che al presente siamo non ne soccorra; sapendo Vostra Altezza come dopo la sua felice partita per Spruch, siamo co' la nostra compagnia stati malissimo di guadagno, onde essendo venuti qui a Brescia si guadagna qualcosa, ma il

1162, fasc. II, cc. 112-113. Il documento è conservato in copia presso l'Archivio Herla, sul cui sito è indicato il principe di Mantova, anziché il duca, quale destinatario della missiva. Adottiamo qui la trascrizione in A.M.At.I., http://amati.fupress.net/media//scritti/AngelicaAlberghini_let_15011583.pdf.

1277 Secondo i responsabili dell'Archivio Herla, si tratterebbe di Filippo Perabovi, cantante bolognese al servizio dei Gonzaga tra la fine degli anni '70 e i primi anni '80 e, successivamente, negli anni '90 del XVI secolo (D. C. SANDERS, *Music at the Gonzaga court in Mantova*, Lanham, Lexington Books, 2012, p. 72). Ma potrebbe forse trattarsi invece di Filippo Angeloni, nominato dal duca nel 1580 'sovrintendente' alle attività spettacolari (carica che in seguito verrà affidata a Tristano Martinelli).

1278 Lettera di Paolo Moro al duca di Mantova, Venezia, 7 maggio 1583, ASM, *Archivio Gonzaga*, b. 1513, fasc. VII, c. 523. Il documento è conservato in copia presso l'Archivio Herla.

1279 Abbiamo già incontrato una Delia nelle pagine dedicate a Silvia Roncagli (v. *supra*). Dalla già ricordata lettera di Ludovico Bianchi al principe di Mantova del 16 dicembre 1585 emerge il carattere piuttosto burrascoso dell'attrice. Potrebbe quindi trattarsi della stessa persona. Per ulteriori notizie si veda il Dizionario biografico in appendice.

Signor capitano come quel ch'è teatino tutto il giorno e' alle orecchie del clarissimo podestà in modo che se intende che tra breve si partiremo, né havendo città da poterne salvare eccetto che Verona. La supplico, per quanto vaglio e posso con Vostra Altezza Serenissima si degni di far scriver una littera a quei clarissimi rettori acciò che possiamo per suo mezzo andar a recuperarci lì et questo con quella prestezza che suol far Sua Altezza quando vol favorirmi [...]¹²⁸⁰.

Dalla missiva apprendiamo gli ultimi spostamenti e i programmi futuri della formazione. Molto probabilmente prima della partenza del duca per Innsbruck i Martinelli si trovavano a Mantova: successivamente, a causa dell'assenza del principale committente, avevano dovuto cercare fortuna altrove e si erano recati a Brescia. È da qui che Angelica scrive al nobile protettore: i guadagni non sono scarsi, ma i comici sono oggetto di maldicenze e presto dovranno lasciare la città. La *troupe* è il bersaglio delle critiche del capitano, che l'attrice definisce «teatino»: si tratta quindi verosimilmente di attacchi a sfondo moralistico, così pressanti da influenzare anche il podestà. La prossima meta della compagine è dunque Verona: come abbiamo visto nel precedente capitolo, sembra necessaria una forte raccomandazione da parte di qualche personalità illustre per potersi esibire in quella piazza, non facilmente accessibile e anch'essa non scevra da pregiudizi nei confronti dell'arte comica¹²⁸¹.

Al biennio 1584-1585 risale la celebre *tournée* dei Martinelli e di alcuni loro compagni oltralpe¹²⁸². La partenza del manipolo di comici sembra legata al mecenatismo del duca di Joyeuse, ammiraglio di Francia, che nel 1583 aveva compiuto un viaggio in Italia per alcune trattative politiche con il pontefice. Sebbene non siano documentati gli eventuali legami instaurati dal nobile in quell'occasione con le compagnie dell'Arte, vi è motivo di credere che la sua figura sia stata un punto di riferimento fondamentale per gli italiani in trasferta: il duca risulta infatti dedicatario di alcune delle opere che gli attori daranno alle stampe a Parigi in quel periodo¹²⁸³.

Restano a tutt'oggi sconosciuti i tempi e le modalità del viaggio, mentre è stata ricavata qualche informazione in più sulla composizione del gruppo in cammino verso la Francia e sui compagni che erano già stanziati nella capitale:

Non sappiamo neanche quando si sia mosso dall'Italia il manipolo mantovano¹²⁸⁴, né quale strada abbia percorso questa volta. È però probabile che, arrivato a Parigi, si sia aggregato a pattuglie di attori già presenti in città dando vita, di volta in volta, nelle recite di palazzo e in quelle di strada, a combinazioni di *cast* estemporanee: oltre al Lombardi, a Bartolomeo Rossi e a De Fornaris, furono presenti anche il trevigiano Battista degli Amorevoli, già

1280 Lettera di Angelica Alberghini al [duca di Mantova], Brescia, 7 agosto 1583, cit. Il documento è trascritto in S. MONALDINI, *Vincenzo Gonzaga, Alfonso II d'Este e i comici dell'Arte*, cit., pp. 123-124.

1281 V. *supra*.

1282 Sulla *tournée* e sulla nascita del personaggio di Arlecchino si veda, oltre alla bibliografia citata di seguito, anche D.

GAMBELLI, *Arlecchino a Parigi*, vol. I. *Dall'inferno alla corte del Re Sole*, Roma, Bulzoni, 1993, pp. 154-174.

1283 S. FERRONE, *Arlecchino. Vita e avventure*, cit., pp. 61-62.

1284 Composto da Tristano e Drusiano Martinelli, dall'anziano padre Francesco e da Angelica. Cfr. *ivi*, pp. 62-63.

compagno d'arte di Pedrolino e assai noto in tutto il settentrione, Vittoria degli Amorevoli e lo zanni di buona fama Gabriele Panzanini, detto Francatrippa¹²⁸⁵.

Soltanto ipotizzabile, come abbiamo visto più sopra, la presenza di Vittoria Piùssimi; mentre è certa quella di Vincenzo Belando, che, come Bernardino Lombardi, aveva fatto parte della spedizione ad Anversa e che si era poi stabilito definitivamente a Parigi¹²⁸⁶.

Alcuni di questi attori, come abbiamo anticipato nelle pagine dedicate alla Piùssimi, fanno pubblicare le proprie opere teatrali. Le commedie di Lombardi e Belando¹²⁸⁷ vengono stampate in tempi diversi, ma potrebbero verosimilmente rappresentare la versione cartacea di canovacci messi in scena durante la *tournée* dei Martinelli: per questo le esamineremo più nel dettaglio quando tratteremo del repertorio dell'Alberghini. I testi di Bartolomeo Rossi e Fabrizio De Fornaris, invece, sono dati alle stampe proprio in questo periodo, per i tipi di Abel L'Angelier a Parigi¹²⁸⁸: si tratta, rispettivamente, della pastorale *Fiammella* (1584) e della commedia *L'Angelica* (1585). Entrambe sono dedicate al duca di Joyeuse e proprio nella lettera che De Fornaris indirizza al nobile per offrirgli la propria opera si può rinvenire un'importante testimonianza circa il soggiorno francese della *troupe*. L'autore-attore, narrando la genesi della sua commedia, afferma di averla messa in scena, per saggiarne l'efficacia, prima di donarne la versione cartacea al mecenate:

Con tal pensiero volsi dunque prima farla recitare, per vedere se li fusse stata alcuna parte soverchia o pure bisognevole, come in fatti io feci nel felicissimo battesimo de la figliuola del Eccellentissimo Signor Duca d'Umena, alla presenza de la Serenissima Regina Madre et de molti Illustrissimi Prencipi et Principesse¹²⁸⁹.

L'esibizione in occasione del battesimo della figlia del duca del Maine¹²⁹⁰ è, con ogni probabilità, realizzata dal composito gruppo di italiani in trasferta oltralpe. È plausibile ipotizzare la presenza della nostra comica, nelle vesti della protagonista, nel *cast* del prestigioso spettacolo. Scrive Ferrone a proposito del ruolo svolto dall'Alberghini nella *tournée*:

I compari mantovani hanno imparato, nel corso della loro avventura sulle rive della Schelda, del Tamigi e della Senna, alcune regole generali dell'Arte. Ad esempio, che i rivali in Arte ti avversano a causa delle tue qualità migliori, e che quella avversione può essere utile a capire meglio queste qualità e a perfezionarle: come l'ostensione della femminilità e del sesso,

1285 Ivi, p. 64.

1286 Sulle vicende biografiche di questo attore, dal percorso professionale particolarmente originale, si veda ivi, pp. 43-50.

1287 Le già ricordate *L'Alchimista* e *Gli amorosi inganni* (v. *supra*).

1288 Il tipografo ha sede «alla prima colonna della gran sala del Palazzo», come si legge nel frontespizio de *L'Angelica* di De Fornaris. Secondo Ferrone questa precisazione indicherebbe la particolare condizione di privilegio presso la corte goduta dal L'Angelier (S. FERRONE, *Arlecchino. Vita e avventure*, cit., p. 62).

1289 F. DE FORNARIS, *All'illustrissimo et eccellentissimo signore il signor duca di Gioiosa*, in *L'Angelica*, cit., pagine non numerate.

1290 Charles de Lorraine, fratello del duca di Guisa assassinato nel 1588. In un primo momento vicino a Enrico III, entrò poi a far parte della Lega cattolica. Cfr. *Mayenne, Charles de Lorraine duca di*, in *Enciclopedia Treccani*, <http://www.treccani.it/enciclopedia/charles-de-lorraine-duca-di-mayenne/> e E. HENRY, CH. LORQUET, *Avant-propos*, in *Correspondance du Duc de Mayenne*, a cura di E. HENRY e CH. LORQUET, Reims, Dubois, 1860, pp. V-XIV.

avversata dai moralisti e desiderata dal grande pubblico, quindi potenziata nel personaggio di Angelica che assunse il ruolo di *vedette* nella nuova missione francese, fino a figurare come eroina eponima – e cortigiana – nella commedia del De Fornaris [...] ¹²⁹¹.

Proprio grazie a questa strategia, che consiste nell'approfittare del teso clima politico e religioso, amplificando e quasi incarnando le più fosche descrizioni dei comici italiani prodotte da moralisti e detrattori, Tristano Martinelli darà vita alla demoniaca maschera di Arlecchino ¹²⁹². In questo modo il comico si presenta «non solo come il più importante e il più significativo attore della comunità teatrale italiana in Parigi, ma anche – indirettamente – come il simbolo stesso del mecenatismo spettacolare di Enrico e Caterina, miniatura in carne ed ossa del loro progetto apotropaico e utopico» ¹²⁹³. Inevitabile, così, suscitare le invidie dei colleghi francesi: nasce allora una *querelle*, a colpi di *pamphlet* infamanti, che vede scontrarsi Arlecchino e un attore parigino identificabile con l'interprete del personaggio clownesco di *Gros Guillaume*. La diatriba, ampiamente studiata da Delia Gambelli e Siro Ferrone ¹²⁹⁴, ha lasciato traccia di sé proprio grazie alle stampe dei libricini pubblicati dai due rivali, tutti datati 1585: ulteriore testimonianza, questa, del passaggio dei nostri comici in terra di Francia.

Infine, nel dicembre di quello stesso anno, un viaggiatore olandese testimonia la presenza, nel quartiere di *Saint-Germain*, di un gruppo di commedianti italiani, da lui identificati come Raccolti, impegnati costantemente in esibizioni a carattere comico. Tra loro spicca la presenza dell'attore principale, Arlecchino, cui poi sarebbe succeduto un certo Jacquin ¹²⁹⁵. Si tratta, con ogni probabilità, dei Martinelli e dei loro compagni: questa è l'ultima traccia del loro più importante viaggio in Francia. Di lì a poco i nostri attori sarebbero «partiti con le loro “robbe” per più pacifiche destinazioni» ¹²⁹⁶.

Qual è la meta successiva della *troupe* guidata da Drusiano? Le ricerche condotte finora avevano portato a ipotizzare che il gruppo, subito dopo la trasferta francese, si fosse diretto in Spagna. O, almeno, è in terra iberica che sono state rinvenute le successive tracce documentarie della piccola compagine familiare, risalenti al novembre 1587. Tuttavia oggi siamo forse in grado di colmare, almeno in parte, tale lacuna temporale, integrando alle fonti

1291 S. FERRONE, *Arlecchino. Vita e avventure*, cit., pp. 72-73. Il ruolo di cortigiana è in realtà probabilmente interpretato dall'Alberghini ne *L'Alchimista* di Bernardino Lombardi, dove il personaggio di Angelica è appunto un'etèra che si destreggia, più o meno abilmente, tra quattro spasimanti. Nella commedia di De Fornaris, invece, Angelica, che dà il titolo all'opera pur disponendo di una presenza in scena piuttosto ridotta, è riconducibile al più tradizionale ruolo di giovane innamorata. È verosimile che la nostra attrice abbia interpretato entrambi i personaggi nel corso della *tournee* oltralpe.

1292 Per un approfondimento sulla creazione del personaggio si veda *ivi*, pp. 72-81.

1293 *Ivi*, pp. 88-89.

1294 Cfr. *ivi*, pp. 88-99 e D. GAMBELLI, *Dall'inferno alla corte del Re Sole*, cit., pp. 167-174.

1295 S. FERRONE, *Arlecchino. Vita e avventure*, cit., p. 100 e p. 270. Ferrone indica la fonte della testimonianza dell'olandese: *Description de Paris par Arnold Van Buchel d'Utrecht*, in *Mémoires de la société de l'histoire de Paris et de l'Ile de France*, Paris, Champion, 1899, vol. XXVI, p. 150.

1296 S. FERRONE, *Arlecchino. Vita e avventure*, cit., p. 102.

già prese in esame dagli studiosi un documento noto, ma forse non ancora analizzato allo scopo di ricostruire gli spostamenti di Angelica e compagni. Si tratta dell'*Inventione* di Giulio Pallavicino¹²⁹⁷, patrizio genovese che dal 1583 al 1589 annotò tutti gli eventi salienti avvenuti nel territorio della Repubblica o comunque riguardanti i suoi concittadini.

Ma procediamo con ordine. Dalla lettera inviata da Drusiano alla madre Lucia da Madrid il 18 agosto 1588 si ricavano alcuni particolari attinenti a una spinosa questione giudiziaria: una sentenza pendente sul capo dei due fratelli e delle rispettive consorti (l'Alberghini e Cassandra Guantari, prima moglie di Tristano) impedirebbe al gruppo di rientrare a Mantova. La questione è in attesa di una risoluzione, che dipenderà dall'interessamento ducale:

Rubiano¹²⁹⁸ mi scrive che voi avete mostro una mia letra al Serenissimo Ducca, il quale è andato in colora, intendendo ch'io vi scrivevo che vendesti la casa perché io volevo andar a stare a Napoli. È vero ch'io scrivevo di andar a stare a Napoli, ma non potendo però stare in Mantova, ma avendo la grazia io voglio vivere e morire alla mia patria, però avete fatto male a mostrare le mie letre al Serenissimo Ducca. Tristano dice che li scriviate se avete fatto niente con la litra che andava a Verona, per scolparlo lui come innocente con la carta di procura; et mi scriverete se Rubiano ha venduto le robe che era nel cofano d'Angelica, come intendiamo ed avertite che non li sia molestato niente del suo in conto alcuno. Et scriveteme s'el Signor Pietro Scocia ha fatto niente per la nostra liberacione di Mantova e se potemo aver la gratia, o sì o no, e se Casandra è vero che sia bandita et la causa, e se avete auto sesanta scudi d'oro dal signor Vescoppo di Casale, Monsignor di San Giorgio, e chi vi fa contra e chi fa per voi e sel Capitano Cocodrilo è vivo o morto, e se vi è nova di Marzocco, che sia uscito de' frati, e se il Ducca tiene una compagnia al suo salario ferma per sempre, come abiamo qui inteso, perché si è vero noi lo volemo venire a servir per niente, e che ne faccia gracia, perché si dice che noi svalisasemo Antoniotto e che per questo noi non potiamo aver la gratia. Fate saminare i carocieri de l'Oste del Sole, che sano che non li fu tolto niente et fate vedere nel processo di quelli che per tal causa sono stati giusticiati, che si vedeva che non è statto tolto niente. Et se pure dicesino i giusticiati averli tolto alcuna cosa, la colpa non è mia, perché si sa che la mia intencione non era talle, poi ch'io li pagai di tante doble inanzi tratto, sì che fate ogni opra perché il Serenissimo Ducca resti con animo che siamo omeni dabene e suoi fidelli servitori¹²⁹⁹.

Sembra che la principale accusa a carico dei Martinelli sia un furto ai danni di tale Antoniotto: il fatto deve essere avvenuto presso l'Osteria del Sole, in quel di Verona (dove è diretta la lettera che dovrebbe discolpare Tristano). Drusiano elenca una serie di prove atte a scagionare se stesso e i familiari,

Tuttavia, pur dichiarandosi innocente, la coppia comica sa che la sua «liberacione» non dipende tanto dall'accertamento dei fatti quanto dalla «gratia» che potranno ottenere da vari personaggi altolocati mantovani. La lettera contiene un vero e proprio cartello di figure influenti: dai notabili di Casale Monferrato, come Pietro Scozia o il vescovo e conte di San Giorgio, monsignor Teodoro Biandrate, alla delegazione mantovana in Madrid comprendente il nunzio apostolico, vescovo Pietro Spacciani, e l'abate Alberto Cavriani, ambasciatore dei Gonzaga¹³⁰⁰.

1297 G. PALLAVICINO, *Inventione di Giulio Pallavicino di scriver tutte le cose accadute alli tempi suoi (1583-1589)*, a cura di E. Grendi, Genova, Sagep, 1975.

1298 Il terzo fratello Martinelli.

1299 Lettera di Drusiano Martinelli alla madre, Madrid, 18 agosto 1588, ASM, *Autografi*, b. 10, c. 132r/v. Il documento è conservato in copia presso l'Archivio Herla. Adottiamo qui la trascrizione in A.M.At.I., http://amati.fupress.net/media//scritti/DrusianoMartinelli_let_18081588.pdf.

1300 S. FERRONE, *Arlucchino. Vita e avventure*, cit., p. 110.

Ma l'*affaire* è ancora più complesso del previsto e vedrà una conclusione positiva solo verso la fine del 1591. È a questa epoca che risale un prezioso carteggio¹³⁰¹ tra il conte di Mombello e Aurelio Pomponazzi, protonotario e ambasciatore di Vincenzo Gonzaga a Venezia: dalle tre lettere a noi pervenute – sfortunatamente prive però degli allegati ivi citati – si apprende che era stato coinvolto persino l'Imperatore per la concessione di un salvacondotto a Drusiano e Angelica¹³⁰². In particolare, l'ultima missiva rivela il vero motivo della condanna subita dai due coniugi (non viene tuttavia fatta menzione di Tristano né di Cassandra):

[...] et perché la condennatione o reclamo che qui incluso Vostra Signoria vedrà è gagliardo contro li sopranominati, per esser essi stati condannati in contumacia et non aver auto in quel tempo chi dicesse le loro ragioni, vengo con la presente a notificar a Vostra Signoria che Drusiano è mantovano et Angelica sua moglie è venetiana et per quanto mi vien detto dell'omicidio incolpati, esso Drusiano aveva receuto un sfregio nel volto da quel Antonio genovese, oltre poi che seguitava sua moglie per torli l'onore, dove che detto Drusiano a forza fu spinto a cometter tal fallo¹³⁰³.

Drusiano dunque era stato costretto «a forza» ad uccidere tale Antonio di Genova, che aveva inferto uno sfregio all'attore e aveva tentato di sedurne la moglie. La coppia si era allontanata dal luogo del delitto presumibilmente subito dopo, ed era stata per questo processata in contumacia. Grazie al diario di Pallavicino, siamo in grado di collocare meglio nel tempo l'avvenimento e di dare un nome alla vittima. Scrive il nobile genovese in data 2 settembre 1586:

Con un huomo venuto da Verona è nova come era stato morto Antoniotto q. Manfredo Centurione lontano da Verona due miglia da un certo di Piacenza Gentilomo di casa [mentrale], havendo poco giorni prima il detto Antoniotto sparatogli un'archibusata in Piacenza medesima se ben non gli fece male, era in carochia con una Angelica Comediante e sua donna, ha lassiato erede però di sua legitima poiché non pottea far testamento Lorenzo Cattaneo e Stefano Spinola q. Giorgi, il resto rimane a opere pie ma dicono vi saranno litti¹³⁰⁴.

A parte il dettaglio – di non poco conto – circa l'identità dell'assassino, che secondo l'informatore di Pallavicino sarebbe «un certo di Piacenza Gentilomo», tutti gli altri particolari coincidono: il delitto è avvenuto nei pressi di Verona, l'«archibusata» potrebbe essere la fonte

1301 Lettere del conte di Mombello ad Aurelio Pomponazzi, Mantova, 21 settembre, 14 ottobre, 15 novembre 1591, ASM, *Archivio Gonzaga*, b. 2655, cc.n.n. I documenti sono conservati in copia presso l'Archivio Herla.

1302«Essendomi con molta istanza dalla corte cesarea state inviate le collegate scritte a favor di Drusiano Martinelli mantovano et Angelica venetiana sua moglie, non ho perciò potuto mancare per il molto obbligo ch'io tengo a chi di ciò me n'ha pregato, di non far ricorso a Vostra Signoria, pregandola che in grazia mia vogli restar servita di reccapitar nelle proprie mani quella di Sua Maestà con l'allegato memoriale, raccomandandole insieme a l'istesso Secretario, con tutta quella maggior caldezza che le parrà conveniente, li sudetti Drusiano et Angelica, affinché venghino quanto prima graziati del salvacondotto, che per essi l'istessa Maestà ne adimanda grazia a cotesti Signori.», lettera del conte di Mombello ad Aurelio Pomponazzi, Mantova, 21 settembre 1591, cit. Adottiamo la trascrizione in A.M.At.I., http://amati.fupress.net/media//scritti/MOMBELLO_let_21091591.pdf.

1303 Lettera del conte di Mombello ad Aurelio Pomponazzi, Mantova, 15 novembre 1591, cit. Adottiamo qui la trascrizione in A.M.At.I., http://amati.fupress.net/media//scritti/MOMBELLO_let_15111591.pdf.

1304 G. PALLAVICINO, *Invenzione di Giulio Pallavicino*, cit., p. 130.

dello «sfriso» subito da Drusiano, la circostanza che Antoniotto si trovasse «in carochia con una Angelica Comediante» combacia con le altre informazioni fornite dal carteggio sopra esaminato. Vi si legge infatti che il genovese avrebbe seguito l'Alberghini «per torli l'onore»¹³⁰⁵: la comica potrebbe essere quindi stata da lui rapita.

La vicenda potrebbe dunque essere ricostruita nel seguente modo: i Martinelli si trovavano a Piacenza, verosimilmente impegnati in una *tournée*. Qui avevano incontrato Antonio Centurione, che, forse invaghito di Angelica, forse per altri motivi a noi ignoti, aveva avuto un forte screzio con Drusiano: la lite si era conclusa con uno sfregio non troppo grave sul volto dell'attore e con il probabile rapimento della Prima Innamorata da parte del genovese. Questi aveva poi condotto la donna verso Verona e il Martinelli - verosimilmente accompagnato dal fratello - li aveva seguiti: a due miglia dalla città, presso l'osteria del Sole, era poi avvenuto il 'regolamento dei conti', con la conseguente uccisione del Centurione da parte di Drusiano. Optando invece per un'ipotesi meno rocambolesca, Antoniotto non avrebbe rapito l'Alberghini, ma si sarebbe limitato a seguire la compagnia nei suoi spostamenti: avrebbe quindi raggiunto gli attori nei pressi di Verona, dove presumibilmente avevano in programma altri impegni teatrali.

Il capocomico era stato poi accusato anche di furto, e proprio a questo riguardo scriverà alla madre di richiedere l'interrogatorio dei «carocieri de l'Oste del Sole, che sano che non li fu tolto niente»¹³⁰⁶. Tale allusione conferma la circostanza, riportata nel resoconto del Pallavicino, che il delitto fosse avvenuto mentre Antoniotto si trovava in carrozza. La discrepanza tra la reale identità dell'omicida e quella indicata nel diario si può spiegare se si considera che la notizia è 'di seconda mano': l'autore dell'*Imitazione* non ha assistito al fatto, ne ha solo avuto notizia da un messaggero arrivato da Verona. Questi potrebbe aver confuso il Martinelli con un gentiluomo piacentino, dato che il primo screzio tra il comico e il Centurione era appunto avvenuto a Piacenza – e a questo evento nemmeno il latore dell'informazione riportata dal Pallavicino aveva assistito di persona -.

Ma, al di là delle inevitabili incongruenze dovute alla natura composita della fonte appena esaminata, ciò che essa attesta con certezza è la circostanza che l'omicidio sia avvenuto prima del 2 settembre 1586 (probabilmente poco prima di quella data): ne consegue che la *troupe*, dopo il viaggio in Francia e prima della trasferta spagnola, aveva fatto ritorno in Italia, recitando a Piacenza e forse anche a Verona.

È plausibile ipotizzare che i Martinelli, dopo l'incretinoso episodio, si siano messi

1305 Lettera del conte di Mombello ad Aurelio Pomponazzi, Mantova, 15 novembre 1591, cit.

1306 Lettera di Drusiano Martinelli alla madre, Madrid, 18 agosto 1588, cit.

immediatamente in viaggio verso la Spagna¹³⁰⁷: si hanno le prime notizie della loro presenza a Madrid nel novembre del 1587, ma non sappiamo quando siano giunti effettivamente in terra iberica. Ad ogni modo alcuni documenti attestano la presenza di Angelica e suo marito, di Angela Salamona e consorte e di una non meglio identificata Franceschina presso il *Corral del Príncipe*: qui il gruppo, riunito sotto la celebre denominazione di «Confidentes», recita una commedia in data 21 novembre. Vale la pena, prima di proseguire con la cronaca del soggiorno spagnolo dei nostri attori, soffermarci brevemente sulle fonti che ne testimoniano l'esibizione madrilenas e sul contesto teatrale in cui le tre attrici – che assumono qui un ruolo chiave – si trovano ad operare.

I documenti relativi all'esibizione dei Martinelli e compagni non ci sono pervenuti in originale¹³⁰⁸. Nel novembre 1587 Pedro Paez de Sotomayor chiede e ottiene dalle autorità madrilenas una copia della licenza di recitare concessa dal *Consejo de su Magestad* alle tre donne della *troupe* italiana affinché il genero, l'*autor de comedias* Alonso de Cisneros, possa servirsene per ottenerne una analoga a Siviglia. Cisneros, infatti, che in questo periodo recita sulle sponde del Guadalquivir, vorrebbe trasmettere il documento, in quanto importante 'precedente', alle autorità sivigliane per poter chiedere a sua volta l'autorizzazione a far esibire le attrici della compagnia da lui diretta. Le tre italiane fanno dunque da 'apripista' alle colleghe spagnole in un momento in cui in Spagna vige il divieto¹³⁰⁹, per le donne, di recitare.

La copia ottenuta da Sotomayor riporta il testo della petizione e quello della licenza concessa ai Martinelli, dal quale emergono i nomi delle comiche e le condizioni, alquanto restrittive, alle quali è subordinata l'autorizzazione. Nella petizione si sottolinea l'importanza dell'apporto fornito dalle attrici, considerate una componente fondamentale per gli spettacoli: «las comedias que traen para representar no se podrán hacer sin que las mugeres que en su compañía traen las representen, y por que de mas de que en tener esta licencia no se recibe

1307 Cotarelo y Mori sostiene che il gruppo fosse partito per la Spagna da Genova nel 1586, ma non cita la fonte di tale notizia (cfr. E. COTARELO Y MORI, *Noticias biograficas de A. Ganassa*, cit., p. 61).

1308 Cfr. M. G. PROFETI, *Ganassa, Bottarga e Trastullo in Spagna*, in in *Zani Mercenario della Piazza Europea*, cit., pp. 179-180.

1309 Dal 1586. Occorre precisare che nel marzo del 1587 quattordici attrici spagnole avevano presentato un memoriale per chiedere che il divieto alle donne di recitare fosse abolito: «Las actrices que suscribían el escrito lanzaban así el balón al tejado de los del Consejo, utilizando *pro domo sua* los argumentos morales y proponiendo que se les diese licencia para representar con dos condiciones: la primera, que cada uno "representase en su genero y figura, el hombre con el habito de hombre y la muger con habito de muger", y la segunda que las actrices estén todas casadas y trabajen en la misma compañía de sus maridos» (I. FERRER VALLS, *La incorporación de la mujer a la empresa teatral: actrices, autoras y compañías en el Siglo de Oro*, Alicante, Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, 2015, p. 5). Si tratta delle stesse condizioni alle quali verrà concesso alle tre italiane di esibirsi a Madrid. Anche se la richiesta delle comiche non fu accolta, «hay que destacar que a la hora de conceder la licencia a la compañía italiana los del Consejo mostraban haber tomado buena nota del escrito de las actrices sobre la cuestión del travestismo, al prohibir no sólo que las mujeres representasen disfrazadas de varón, sino también que los muchachos lo hiciesen disfrazados de mujer» (ivi, p. 6). I Martinelli, per ottenere l'autorizzazione ad esibirsi in Spagna con le proprie donne, si inseriscono dunque in una linea già tracciata qualche mese prima dalle attrici locali.

daño de nadie ante mucho aumento de limosna para los pobres»¹³¹⁰. Nella licenza, rilasciata il 18 novembre, si legge:

Dase licencia para que pueda representar Angela Salamona y Angela Martineli, las cuales consta por certificación del señor Alcalde Bravo ser mugeres casadas y traer consigo sus maridos, conque así mismo no puedan representar sino en habito y vestido de muger y no de hombre y con que dé aquí adelante tampoco pueda representar ningun muchacho vestido como muger. [...] Si la Françesquina es la que yo ví en la posada del señor Cardenal, no la tengo por muchacho y así podrá representar¹³¹¹.

Angela Salamona – che tre anni prima aveva recitato a Genova – e Angelica Alberghini – qui denominata erroneamente «Angela» e identificata con il cognome del coniuge – sono dunque autorizzate ad esibirsi pubblicamente, poiché è stata accertata la loro condizione di donne sposate e poiché si trovano insieme ai rispettivi mariti. Potranno recitare solo in abito muliebre e, parallelamente, nessun attore dovrà esibirsi *en travesti*. A questo proposito l'unico dubbio riguarda l'identità di Franceschina: ma la comica è stata vista recitare precedentemente nella dimora del cardinale ed è stato acclarato che non si tratta di un ragazzo travestito, bensì di una donna. Per questo anche l'interprete della fantesca è autorizzata a prendere parte alla *performance* (sebbene non si faccia cenno alla presenza di un eventuale marito che dovrebbe assicurarne la moralità). L'allusione alla precedente *performance* di Franceschina lascia presumere che il gruppo si fosse esibito, non molto tempo prima, in un contesto particolarmente prestigioso: una rappresentazione privata nella residenza di un alto prelato¹³¹². Ad ogni modo, le condizioni elencate nella licenza sono particolarmente restrittive: esse denotano la guardinga posizione di sospetto da parte delle autorità iberiche nei confronti dell'arte comica. Tale atteggiamento è espressione del clima culturale dominante nella Spagna di Filippo II.

Per avvalorare ulteriormente la richiesta del genero, Sotomayor fa trascrivere, nello stesso incartamento, anche due testimonianze rese da spettatori che hanno assistito alla commedia degli italiani: da queste si deduce che la recita è avvenuta sabato 21 novembre «en el corral de la calle del Príncipe que es adonde se representa de ordinario»¹³¹³. Non sappiamo per quanto tempo i nostri comici si siano esibiti nel teatro madrilen, ma è plausibile supporre che non si siano limitati a una sola rappresentazione. Alla fine di dicembre, infatti, si segnala la presenza, nello stesso *corral*, di una compagnia molto verosimilmente identificabile con quella

1310 Petizione dei comici Confidenti, Madrid, novembre 1587, Madrid, Archivo Historico de Protocolos, tomo 24844, c. 233v. Il documento è conservato in copia presso l'Archivio Herla. Adottiamo qui la trascrizione in C. PÉREZ PASTOR, *Nuevos datos acerca del histrionismo espanol en los siglos XVI y XVII recogidos por D. Cristobal Perez Pastor*, Madrid, Imprenta de la Revista Espanola, 1901, I serie, p. 21.

1311 Licenza ai comici Confidenti, Madrid, 18 novembre 1587, Madrid, Archivo Historico de Protocolos, tomo 24844, c. 233v-234r. Il documento è conservato in copia presso l'Archivio Herla. Trascrizione *ibidem*.

1312 Si tratta probabilmente del cardinal Gaspar de Quiroga y Vela, particolarmente vicino alla corte (su questo importante personaggio si veda H. PIZARRO LLORENTE, *Un gran patrón en la corte de Felipe II. Don Gaspar de Quiroga*, Madrid, Universidad Pontificia, 2004).

1313 Testimonianze di avvenuto spettacolo con tre donne, Madrid, 23 novembre 1587, Madrid, Archivo Historico de Protocolos, tomo 24844, cc. 234v-235v. Trascrizione *ivi*, p. 22.

dei Martinelli. Nel memoriale del processo contro Lope de Vega, celebrato i primi di gennaio 1588 a causa di alcuni libelli infamanti da lui redatti contro attori e attrici, si legge la testimonianza di tale Amaro Benitez: questi, in data 3 gennaio, dichiara che circa dieci giorni prima si trovava «en el corral de las comedias en la calle del Príncipe oyendo a los italianos»¹³¹⁴. Un passo successivo del memoriale conferma la circostanza che si tratti, con ogni probabilità, dei nostri attori: vi si legge infatti che, qualche giorno dopo, lo stesso testimone si trovava «en la comedia del dicho arlequin»¹³¹⁵. Dal documento si evince inoltre che lo stesso Lope era presente in teatro e aveva quindi assistito alle *performances* di Tristano e compagni¹³¹⁶. Arlecchino, che non appare nei documenti relativi al novembre 1587¹³¹⁷, diventa qui il simbolo stesso della formazione italiana: la *troupe* sembra ormai nota al pubblico del *corral del Príncipe* e i testimoni al processo contro il grande drammaturgo madrilenno la identificano col suo attore più noto.

Nello stesso periodo, tra la fine del 1587 e l'inizio dell'anno successivo, si registra uno spettacolo rappresentato a corte, davanti al principe Filippo, nella sala dell'*Alcázar*: protagonisti alcuni attori italiani. Teresa Ferrer Valls ipotizza che possa trattarsi della compagnia dei Martinelli¹³¹⁸. La studiosa ha rintracciato, tra i conti del carpentiere di palazzo, le spese sostenute per adattare la sala alle esigenze teatrali: la costruzione di un palco, l'installazione delle gradinate per il pubblico e la creazione di un apposito spazio per i musicisti. Niente è pervenuto a proposito del soggetto della commedia, se non la sua ambientazione milanese: «Más se hicieron unas gradas en la sala para que viese el príncipe el castillo de Milán»¹³¹⁹. Si tratta forse di un omaggio, da parte dei commedianti, alla famiglia reale, i cui emissari sono

1314 *Proceso de Lope de Vega por libelos contra unos comicos*, a cura di Atanasio Tomillo e Cristóbal Pérez Pastor, Madrid, Estabilimientio Tipografico de Fortanet, 1901, p. 41.

1315 *Ibidem*. Il documento è citato anche in M. G. PROFETI, *Arlecchino in Spagna*, in *Per ridere. Il comico nei secoli d'oro*, Alinea, 2000, p. 58.

1316 Per l'influenza della Commedia dell'Arte sul teatro di Lope de Vega si vedano almeno N. L. D'ANTUONO, *Lope de Vega y la comedia dell'arte: temas y figuras*, in *Lope de Vega y los orígenes del teatro español*, Madrid, 1981, pp. 217-228, E. CANONICA, *El papel de Gli amorosi inganni, comedia "dell'arte" de Vincenzo Belando, en las primeras comedias de Lope*, in «Anuario de Lope de Vega», n. 4, 1998, pp. 75-86, M. G. PROFETI, *Arlecchino in Spagna*, cit., pp. 58 e seg., G. MAZZOCCHI, *La Commedia dell'Arte y su presencia en España*, in *Historia del teatro español*, a cura di J. HUERTA CALVO, Madrid, Gredos, 2003, vol. I, pp. 560-564. Il saggio di Canonica è per noi particolarmente interessante perché, individuando i punti di contatto tra alcune opere del *Fenix* e la commedia di Vincenzo Belando, lascia presupporre che *Gli amorosi inganni* – o, meglio, il canovaccio da cui poi sarebbe stato ricavato il testo – facesse parte del repertorio portato in scena dai nostri attori in Spagna. Una delle ipotesi avanzate dallo studioso è infatti che Lope potesse aver assistito a una rappresentazione dell'opera di Belando da parte di qualche compagnia italiana in trasferta in terra iberica (cfr. E. CANONICA, *El papel de Gli amorosi inganni*, cit., p. 15). Se così fosse, si tratterebbe molto verosimilmente dei Martinelli, che nel 1584-85 avevano probabilmente interpretato il relativo canovaccio a Parigi e che tra la fine del 1587 e l'inizio del 1588 furono visti recitare a Madrid dal grande drammaturgo ispanico.

1317 Nei documenti in questione infatti vengono citate solo le tre attrici e, indirettamente, i rispettivi mariti. Tristano non è sposato a nessuna delle comiche della *troupe*: per quanto ne sappiamo, sua moglie Cassandra non esercita la professione comica (e non risulta menzionata nella sopra citata licenza).

1318 T. F. VALLS, *Lope y la tramoya de la corte: entre tradición e innovación*, Alicante, Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, 2014, cit., pp. 166-167.

1319 Ivi, p. 166.

governatori della città lombarda. La circostanza che il futuro Filippo III, committente dello spettacolo – è lui stesso infatti a sostenerne le spese –, possa dirigere lo sguardo verso il simbolo della città controllata dalla sua casata lascia presumere che i comici abbiano voluto, con questo espediente concordato con gli scenografi, compiacere il proprio mecenate, riconoscendone la superiorità politica. Ad ogni modo l'esibizione a corte deve essersi svolta nel più grande sfarzo e con dovizia di mezzi: l'imponente scenografia e la presenza di musicisti testimoniano la ricchezza dell'apparato messo a disposizione dal giovane Filippo agli attori italiani. Anche questo significativo episodio denota la fama e il successo conseguiti in Spagna dai Martinelli – se di loro si tratta –.

Le successive notizie a proposito della compagnia italiana risalgono all'agosto del 1588, quando Drusiano scrive alla madre. L'argomento centrale della lettera è, come abbiamo visto, la questione giudiziaria che vede coinvolti i nostri attori. Il capocomico si preoccupa soprattutto di gestire, seppur da lontano, gli affari mantovani: dà istruzioni sulla vendita della casa e si interessa delle sorti – non molto liete – del fratello Rubiano e della sorella Barbara. Il primo si trova in carcere, mentre la seconda è stata mandata in convento per volere della duchessa «per tanto disonore che voi et lei ne faceva»¹³²⁰. Piuttosto scarse le notizie relative alla *tournée* in terra iberica: il Martinelli informa la madre che «staremo tutto questo anno qui in Spagna» e che «In casa del Signor Nuncio Angelica è pregna, vi sia a caro il mio putino»¹³²¹. Apprendiamo così non solo della gravidanza dell'Alberghini, ma anche della circostanza che la famiglia è alloggiata presso il nunzio apostolico: i Martinelli hanno stretto ottime relazioni con i rappresentanti italiani a Madrid – viene citato infatti anche l'ambasciatore mantovano – e molto probabilmente questi legami diplomatici sono stati loro utili per acquisire i contatti con la corte e con gli ambienti ecclesiastici (vale la pena ricordare l'esibizione di Franceschina¹³²², verosimilmente accompagnata dal resto della *troupe*, in casa del cardinale).

Successivamente non si hanno più notizie certe a proposito della formazione italiana. In base a una plausibile ipotesi di Severino Rodriguez Salcedo, il gruppo avrebbe recitato a

1320 Lettera di Drusiano Martinelli alla madre, Madrid, 18 agosto 1588, cit.

1321 *Ibidem*.

1322 Rimane per il momento misteriosa l'identità dell'interprete di Franceschina. Appurato, grazie ai sopra ricordati documenti del novembre 1587, che si tratta di una donna, risulta difficile formulare ipotesi attendibili circa la sua identità, dato che questi stessi documenti non ne citano il cognome né fanno riferimento ad un eventuale coniuge. La storiografia, come si è visto nel precedente capitolo, l'ha identificata con Silvia Roncagli (v. *supra*), ma non vi sono conferme in merito. In ogni caso, la comica – o il personaggio da lei interpretato – deve aver lasciato qualche ricordo di sé presso il pubblico spagnolo: segnaliamo qui un epitalamio composto da Gaspar Aguilar, membro della *Academia de los Nocturnos* di València, nel 1592. Il componimento è «Un soneto epitalamion en 4 lenguas, al casamiento de madona Francisquina» (*Actas de la Academia de los Nocturnos*. Estudio introductorio, edición crítica y notas de José Luis Canet, Evangelina Rodríguez, Josep Lluís Sirera, vol. II, Sesiones 17-32, València, Institució Alfons el Magnànim, 1990, p. 69) e potrebbe essere interpretato come un omaggio all'omonimo personaggio della Servetta, conosciuto in terra iberica fin dai tempi di Zan Ganassa. La fantesca è dedicataria della prima versione del sonetto, poiché il nome «Francisquina» risulta cancellato e sostituito con «Cathalina».

Palencia, un centro non lontano da Madrid, dal 21 agosto al 2 settembre 1588. Per l'occasione Martinelli e compagni si sarebbero associati temporaneamente all'*autor* Osorio (una formula già sperimentata da Zan Ganassa). Secondo lo studioso, il capocomico spagnolo avrebbe tratto vantaggio dall'unione con gli italiani perché questi ultimi disponevano dell'autorizzazione per far esibire le loro attrici: ciò sarebbe stato particolarmente utile alla compagine mista, date le regole ancora piuttosto restrittive in materia vigenti nella città castigliana¹³²³. Non ci sono conferme sull'identità del gruppo italiano che in quel periodo si unì a Osorio e compagni, ma non è da escludere che si trattasse proprio dei Martinelli, attivi proprio in quel periodo a Madrid – da dove avrebbero potuto raggiungere facilmente Palencia -. In ogni caso, è verosimile che la *troupe*, come annunciato da Drusiano alla madre, si sia trattenuta nella penisola iberica per tutto il resto del 1588, sebbene le successive tappe del viaggio ci siano sconosciute.

Nel settembre del 1590 a Mantova, in casa di Cesare Gonzaga, sono registrati due comici: Nobile de Nobile¹³²⁴ e una certa Ludovica Albergina. La notizia è data da Antonino Bertolotti¹³²⁵, che però trascrive «Ludovico»; il sito dell'Archivio Herla, dove il documento è censito, riporta invece il nome al femminile. Dopo una verifica dell'originale¹³²⁶, possiamo avvalorare quest'ultima lettura e concludere che si tratti di un'attrice. Non si può escludere l'ipotesi che dietro questa sconosciuta comica possa celarsi l'identità dell'Alberghini: non solo i cognomi sono quasi identici, ma anche il nome di Ludovica potrebbe essere un'errata trascrizione di «Angelica». Oppure – ma quest'ultima congettura appare più remota – Ludovica potrebbe essere il nome di battesimo della Prima Innamorata, che successivamente avrebbe scelto un più evocativo pseudonimo, dalle suggestioni ariostesche. Un ulteriore elemento che potrebbe confermare la nostra ipotesi è la provenienza veneziana di entrambe le attrici.

Anche la circostanza che il documento sia stato rinvenuto tra le «Note de Morti, e Forastieri in Mantova», nelle filze relative agli affari di polizia e sanità, non è in contrasto con la condizione di 'esule' che in questo periodo caratterizza la nostra comica: come sappiamo, a causa della condanna di Verona i Martinelli non possono ancora rientrare definitivamente in patria (e non vi faranno ritorno prima del 1592). Infatti l'attrice, originaria di Venezia, viene registrata come straniera e non come 'residente'; è possibile che il suo temporaneo soggiorno a Mantova sia stato consentito grazie all'interessamento di Cesare Gonzaga, presso la cui dimora

1323 S. RODRIGUEZ SALCEDO, *El teatro en Palencia de 1585-1617*, in «Publicaciones de la Institucion Tello Tellez de Meneses», n. 5, 1950, p. 48.

1324 Per alcune notizie su questo attore si veda F. FANTAPPIÈ, *De Nobile, Nobile*, in A.M.At.I., 2006, <http://amati.fupress.net/S100?idattore=2337&idmenu=8>.

1325 A. BERTOLOTTI, *Musici alla corte dei Gonzaga in Mantova dal secolo XV al XVIII. Notizie e documenti raccolti negli archivi mantovani*, Milano, Ricordi, 1890, p. 70.

1326 Registrazione di comici, Mantova, 12 settembre 1590, ASM, *Archivio Gonzaga*, b. 3090, cc. 2-3.

sono alloggiati il De Nobile e l'Albergina. Quanto al protettore e ospite dei due commedianti, si tratta probabilmente di Giulio Cesare Gonzaga, signore di Pomponesco¹³²⁷.

Se il documento in questione recasse effettivamente traccia dell'Alberghini, sarebbe la prima volta che la nostra comica viene menzionata, all'interno di una fonte archivistica, in una compagnia diversa da quella dei Martinelli, sebbene forse non si tratti esattamente di una *troupe*, quanto piuttosto di una collaborazione estemporanea tra due attori. Il Gonzaga potrebbe infatti averli convocati per una *performance* privata, magari insieme ad altri artisti a noi ignoti. Non disponiamo di ulteriori elementi per avvalorare la nostra ipotesi né per ricostruire l'occasione in cui Angelica-Ludovica si sarebbe esibita a Mantova. Certo questo episodio, se confermato, offrirebbe ulteriori dettagli sulle qualità artistiche dell'attrice, capace, all'occorrenza, di svincolarsi dal contesto familiare e di stringere sodalizi occasionali con altri compagni per spettacoli di corte.

III.2

2

Maturità artistica e screezi familiari

Non si hanno notizie a proposito della compagnia fino all'autunno del 1591. A questo periodo risale il già ricordato carteggio del conte di Mombello a proposito dell'*affaire* giudiziario che vede coinvolti Angelica e Drusiano. In questo stesso lasso di tempo una lettera del capocomico al capitano mantovano Alessandro Catrani ci informa di un altro episodio alquanto avventuroso vissuto dalla coppia.

La *troupe* si trova a Milano: ne fanno parte, oltre ai Martinelli, Carlo de' Vecchi,

1327 Per alcune notizie biografiche su Giulio Cesare Gonzaga (1552 ca - 1609), uno dei nipoti del già ricordato Federico da Gazzuolo, si veda R. TAMALIO, *Gonzaga, Giulio Cesare*, in *Dizionario biografico degli italiani*, cit., vol. 57, 2001, [http://www.treccani.it/enciclopedia/giulio-cesare-gonzaga_\(Dizionario-Biografico\)/](http://www.treccani.it/enciclopedia/giulio-cesare-gonzaga_(Dizionario-Biografico)/). Si tratta dell'unico Cesare Gonzaga vivente nel 1590, poiché Cesare I Gonzaga, signore di Guastalla – che abbiamo incontrato tra il pubblico di Barbara Flaminia, v. *supra*), era morto nel 1575 e il nipote Cesare II sarebbe nato nel 1592.

Francesco Pilastrì¹³²⁸, una certa Margherita¹³²⁹ e tale Gasparo Imperiale¹³³⁰. L'*incipit* della missiva chiarisce subito le dinamiche delittuose che hanno compromesso l'armonia all'interno della formazione:

Quella saperà come Gasparo Inpriale pavese è qui in Milano risoluto di tagliare il volto ad Angelica per commissione della Malgarita comica, non avendo riguardo alla parola data a S. A. S., e sta di questa maniera. Avendo la Malgarita fatto copia di sé a Gasparo con promessa di tagliar il volto di Angelica, avendo lei inteso che S. A. S. ne mandava a Milano, ne avisò Gasparo, qual subito come V. S. sa, venne a Mantova per tratarne insieme come avevano a incaminare il negocio, et alla nostra partita ne seguìto ma non ne agionse: però venne in Milano et sta qui per far l'effetto¹³³¹.

Si tratta di un piano premeditato da tempo: i due cospiratori, spinti da motivazioni diverse, complottano per sfregiare il volto della Prima Innamorata. Se Gasparo ha come movente la semplice brama di godere delle grazie di Margherita, quest'ultima è «mossa probabilmente da rivalità professionale (sarà stata una seconda amorosa) o da gelosia personale»¹³³². L'intenzione di colpire l'Alberghini in quello che rappresenta il suo capitale più prezioso denota la fama raggiunta a questa altezza cronologica dall'attrice: l'attentato è evidentemente diretto ad allontanare per sempre dalle scene la bella e ormai piuttosto celebre comica. Fortunatamente

[...] ha voluto Iddio che si sia scoperto qui con un principal cavagliero, et con il favore d'un gran gentilomo che lo favorisce, gli adimandò agiuto di giente non conosciuta. Dove il cavagliero essendo da tal gentilomo richiesto in favore di Gasparo, gli promise agiuto; or ispirato da Dio mandò a chiamar Leandro, con il quale aveva per il passato intrinca

1328 In arte Leandro, sarà il corago del famoso spettacolo milanese del 1594, al quale abbiamo già fatto più volte riferimento. Per i suoi contatti con l'ambiente milanese e con la corte, Ferrone lo definisce «[...] in rapporti di confidenza con la malavita locale, e soprattutto con i protettori altolociati» (S. FERRONE, *Arlecchino. Vita e avventure*, cit., p. 113). D'Ancona riporta il giudizio di Domenico Bruni, che ne *Le fatiche comiche* lo descrive come «dotto e grazioso» e ne esalta la memoria prodigiosa (A. D'ANCONA, *Origini del teatro italiano*, cit., II vol., p. 510). Il Bruni scrive che Leandro «in molti luoghi, e specialmente a Milano ha di tutte le famiglie illustri, in una occasione narrato le armi, descritti i colori, detto i nomi e la origine col nominare quanti castelli sono sotto quel dominio, et le cose notabili che in quelle parti nascono; ha fatto raccolta di sei, e settecento nomi, e con epiloghi differenti di quelli mostrato la sicurezza della memoria sua» (D. BRUNI, *Fatiche comiche di Domenico Bruni detto Fulvio...*, parte prima..., Parigi, Callemont, 1613, p. 12).

1329 Tra la fine del XVI secolo e l'inizio del XVII sono attive due comiche con questo nome: Margherita Pavoli, in arte Ortensia, e Margherita Luciani Garavini, nota come Flavia. La prima, per le poche informazioni di cui disponiamo, potrebbe essere collocata nella generazione di Vittoria Piissimi (si veda il Dizionario biografico in appendice), mentre la seconda, di cui si hanno notizie certe a partire dal 1602, vede la propria carriera proiettarsi decisamente nel '600. D'Ancona identifica la «Malgarita comica» cui allude la lettera di Drusiano con la Pavoli, Rasi con la Luciani. Dal punto di vista cronologico ci pare più verosimile l'ipotesi di D'Ancona. Segnaliamo infine, per completezza, un'altra «Margherita comica», forse identificabile con la Pavoli, che nel 1584 si trova al centro di una burrascosa questione ai limiti della legalità: la losca vicenda si conclude con l'arresto di due signori modenesi (cfr. lettera del governatore di Modena al duca d'Este, Modena, 29 agosto 1584, ASMo, *Archivio Segreto Estense*, Canc. Duc., Rettori dello Stato, Modena, b. 78. Il documento è conservato in copia presso l'Archivio Herla). Tale coinvolgimento in affari poco limpidi porterebbe ad associare questa figura alla Margherita di cui parla Drusiano: la donna è infatti artefice di un attentato contro Angelica.

1330 Attore non meglio identificato, originario di Pavia. Troviamo un certo «Gasparo saltatore» nominato in una lettera di Tristano Martinelli al duca di Mantova, Verona, 7 agosto 1599, ASM, *Autografi*, b. 10, c. 144 (il documento è conservato in copia presso l'Archivio Herla e trascritto in *Comici dell'Arte. Corrispondenze*, cit., vol. I, pp. 363-364). Non possiamo essere certi che si tratti della stessa persona.

1331 Lettera di Drusiano Martinelli ad Alessandro Catrani, Milano, 27 ottobre 1591. Il documento è trascritto in A. D'ANCONA, *Origini del teatro italiano*, cit., vol. II, pp. 504-506.

1332 S. FERRONE, *Arlecchino. Vita e avventure*, cit., p. 113.

amicizia, e interrogollo chi era questa Angelica et che vita teneva. Leandro gli narò esser maritata, e ch'onestamente esercitava l'arte comica, et come era stata mandata da S. A. S., qual per sua gratia l'aveva sempre favorita, et gli narò i favori, le grazie et i doni che S. A. S. gli aveva fatto. Queste parole comose talmente il cavagliero, ch'egli scoperse come Gasparo con il favore d'un suo amico gli aveva adimandato agiuto per tagliar il volto Angelica, ma per averli recircato cosa indegna a un par suo, et in particolare per amor di S. A. S. non voleva impaciarsene, ma che fuse secretamente avisata [...] ¹³³³.

Proprio i favori ducali nei confronti di Angelica, che verosimilmente avevano suscitato l'invidia di Margherita, avrebbero convinto il «cavagliero» assoldato da Gasparo a desistere dall'intento criminoso: questo, almeno, è ciò che si desume dalla narrazione alquanto enfatica e adulatoria di Drusiano, intenzionato a chiedere l'intervento di un capitano al servizio dei Gonzaga. Le parole del capocomico non sono soltanto tese a sottolineare le ottime relazioni della compagnia e della Prima Innamorata con la corte mantovana, ma anche a tessere le lodi della moglie: la donna conduce una vita rispettabile, divisa tra gli impegni familiari e la professione attorica, da lei esercitata «onestamente». Il tema della nobilitazione dell'Arte comica, e in particolare delle attrici – che troverà il suo apice nella glorificazione della figura di Isabella Andreini, sposa e madre esemplare -, riaffiora non casualmente in questa lettera: il Martinelli intende presentare se stesso e la consorte nella miglior luce possibile agli occhi dei propri protettori, e ciò non solo per ottenere aiuto nella losca vicenda dello sfregio, ma anche, indirettamente, per sollecitare una positiva soluzione dell'*affaire* veronese, in sospeso ormai da diversi anni.

I piani di Margherita vengono dunque sventati grazie a Francesco Pilastri, in confidenza con l'uomo che avrebbe dovuto aiutare Gasparo nel delitto. Questi viene convinto da Leandro a confidare tutto ad Angelica; a questo punto però si rende necessario l'intervento del Catrani, che dovrà

Far ordinare secretamente alla posta che tutte le lettere che vengono alla Malgarita et al Signor Masimigliano, et quelle che si danno alla posta in Mantova, che vengono a Gasparo Inprialo et a Carlo che fa da Franceschina, siano tute portate in mano di S. A. S., et letole e toltone copia, risanarle e darli recapito, a fine che le lettere corino: perché o in una o nell'altra si scoprirà il vero, non ch'io abbia suspetto ch'el Signor Masimigliano né Carlo siano intricati in tal cosa, ma perché molte lettere che vano alla Malgarita sono incluse in quelle del Signor Masimigliano, et di quelle che vengono a Gasparo sono incluse in quelle di Carlo [...] ¹³³⁴.

Carlo de' Vecchi, pur essendo «particolarmente avvezzo alle congiure e alle maligne provocazioni» ¹³³⁵, non è sospettato da Drusiano, tuttavia la sua corrispondenza dovrà essere esaminata per risalire alle lettere ricevute dall'Imperiale. Il capocomico è a conoscenza di un 'linguaggio in codice' vigente tra i due cospiratori e ne informa il capitano, in modo che questi

1333 Lettera di Drusiano Martinelli ad Alessandro Catrani, Milano, 27 ottobre 1591, cit.

1334 *Ibidem*.

1335 S. FERRONE, *Arlecchino. Vita e avventure*, cit., p. 114.

possa cogliere qualsiasi segnale e prendere eventuali provvedimenti. La lettera si conclude con la richiesta di informare il duca di tutta la questione:

Però V. S. mi farà gracia di far sapere il tutto a S. A. S. et mostrarli questa mia e suplicarlo per parte nostra a meterli provisione, ateso che non potiamo difendere con Gasparo per non sapere di far piacere o dispiacere a S. A. S., avendo comandato ad Angelica che stia savia, né contro alla Malgarita per essergli la sua parola. Piacia adunque a S. A. S. per l'amor di Dio, di far scrivere al conte Piro¹³³⁶ o a chi più li piace in favor d'Angelica, ovvero sia contento che si partimo et venirsene a Mantova, che questo carnevale lo serviremo costà. Ancor che parmi indignità a fugirmene in questa maniera, essendo sotto la protezione di S. A. S., per non aquistar fama esser fugiti per qualche infamia, però quanto comanderà S. A. S. tanto faremo, avisandolo che la cosa sia secreta: che trista Angelica; et anco perché Gasparo viene questo carnevale a Mantova: che se S. A. S. avendo saputo che questo è vero, ne potrà fare quella dimostrazione che li piacerà, ovvero darmi licencia a me, ch'io farò conoscere che sono omo dabene et che sempre fece onore alla mia patria, perché non siamo gente da sfrisi... [...] ¹³³⁷.

Scrive Ferrone:

Alla fine di questo episodio il capofamiglia dei Martinelli esibisce i suoi meriti: si fa vanto della discrezione con cui ha risolto l'affare senza creare scandalo, secondo la volontà della corte granducale e in particolare secondo quanto richiesto dal capitano Catrani, anzi facendo addirittura forza al proprio senso dell'onore che [...] avrebbe voluto una più esplicita risposta all'infamia ordita contro di lui e la sua donna. Come conseguenza di tutto questo [...] chiede che la compagnia faccia a meno di quel Gasparo Imperiale in occasione delle recite carnevalesche previste a Mantova per il carnevale dell'anno seguente ¹³³⁸.

E riguardo all'espressione con cui il capocomico chiude la sua missiva: «Appaiono chiare qui l'allusione all'affaire dell'Osteria del Sole e l'implicita richiesta di riabilitazione rivolta, sulla base di quest'ultima prova di lealtà, a un rappresentante dell'ordine costituito» ¹³³⁹.

Una ventina di giorni dopo la questione non è ancora risolta. Drusiano, che si trova temporaneamente a Caravaggio, scrive al Catrani per aggiornarlo sulla situazione:

[...] et abbiamo saputo anco che per far riuscire le cose con presteza, aveva dato danari ad uno che si adimanda il Piazza, perchè gli tagliasse il volto sul palco: ma la cosa è stata scoperta da un gentilomo mio amico et amico di questo Piazza, qual si ha fatto dare la parolla al detto Piazza non se ne impazzare, ma che si stia secreti che ne avisarà il gentilomo del tutto che succederà, et ha anco avisato il gentilomo, che advertisca che quando la Malgarita scrive al sig. Gasparo, che indirizza le letre qui a Milano, in mano d'un giovine della posta medema di Milano, che si chiama messere Paulo Girolamo Picotto, che lui poi li manda a chi le vano: però è di bisogno di avisarne anco di questo S. A. S., che faccia anco levare le letre indirizzate al detto giovine [...] ¹³⁴⁰.

Il capocomico si è probabilmente allontanato da Milano per tutelare la sicurezza della moglie: i due resteranno a Caravaggio ancora per otto giorni, ma poi, per esigenze teatrali, faranno ritorno a Milano. Qui «la Compagnia li vol star fino a Natale» ¹³⁴¹; tuttavia Drusiano si rimette

1336 Pirro I Visconti Borromeo.

1337 Lettera di Drusiano Martinelli ad Alessandro Catrani, Milano, 27 ottobre 1591, cit.

1338 S. FERRONE, *Arlecchino. Vita e avventure*, cit., p. 114.

1339 *Ibidem*.

1340 Lettera di Drusiano Martinelli ad Alessandro Catrani, Caravaggio, 9 novembre 1591. Il documento è trascritto in A. D'ANCONA, *Origini del teatro italiano*, cit., vol. II, pp. 505-507.

1341 *Ibidem*.

alla volontà del duca e si dichiara disposto a restare o a partire a seconda di quanto comanderà il Gonzaga, purché «S. A. S. si chiarisca della verità nel modo ch'io gli scrissi et scrivo»¹³⁴². Dalla lettera apprendiamo inoltre che lo sfregio avrebbe dovuto compiersi sul palco: questo particolare è indicativo di come talvolta intrighi, rivalità e vendette tra attori potessero avere ripercussioni dirette sulle esibizioni. Se il piano di Margherita fosse riuscito, il delitto sarebbe avvenuto molto probabilmente in scena, di fronte a spettatori forse attoniti, forse abituati alla circostanza che le esibizioni dei comici dell'Arte potessero sfociare in risse e violenze. Tale elemento ci porta a ipotizzare che le recite milanesi dell'autunno 1591 si svolgessero nel contesto di teatri a pagamento anziché di corte – o almeno che la compagnia indirizzasse i suoi spettacoli alternativamente alle due tipologie di pubblico, come spesso accadeva -; tuttavia non disponiamo di elementi sufficienti per ricostruire quella *tournée*. Arcaini ipotizza una verosimile composizione della formazione:

probabilmente facevano già parte di quella *troupe* alcuni comici nominati nell'elenco relativo al 1593:
Vittoria Piissimi,
Francesco Pilastrì (Leandro),
Andrea Zenari (Graziano),
Giovanni Pellesini,
il Capitan Cardone,
Giovanni Balestri,
Giovan-Paolo Fabbri,
Girolamo Salimbeni (Piombino),
Gabriele da Bologna (Francatruppe)¹³⁴³.

Quanto a Francesco Pilastrì, la prima lettera di Drusiano al Catrani conferma la sua presenza – attribuendogli inoltre un ruolo risolutivo nell'*affaire* dello «sfriso» -, mentre per gli altri attori menzionati nell'elenco non ci sono conferme. Possiamo immaginare che se la compagnia avesse potuto contare fra le sue fila una Prima Innamorata del calibro della Piissimi, forse il prestigio di quest'ultima avrebbe messo in ombra la meno nota ancorché emergente Angelica, distogliendola così dalla pericolosa invidia delle rivali. Tuttavia tale considerazione non costituisce un elemento sufficiente ad escludere la partecipazione di Vittoria agli spettacoli milanesi e ci porta nel campo delle mere congetture. Fanno invece sicuramente parte del *cast*, come abbiamo visto, Carlo de Vecchi e i due intriganti Gasparo e «Margarita» (che però non figurano nell'elenco citato da Arcaini).

Per alcuni mesi non abbiamo più notizie dei Martinelli, né vi sono altre testimonianze sul tentato sfregio ai danni di Angelica: è certo che l'attrice non subì alcun danno, ma non sappiamo se i due cospiratori furono allontanati dalla *troupe* o sanzionati in qualche modo. Non abbiamo informazioni nemmeno a proposito del successivo Carnevale, durante il quale

1342 *Ibidem*.

1343 R. G. ARCAINI, *I comici dell'Arte a Milano*, cit., p. 281.

Drusiano e compagni avrebbero dovuto esibirsi a Mantova¹³⁴⁴ (possibilmente senza la partecipazione dell'infido Imperiale, aveva auspicato il Martinelli). Ciò che i documenti successivi attestano con certezza è il rapporto di reciproca fiducia e collaborazione instauratosi fra il capocomico e il capitano Catrani in seguito alle vicende milanesi. Al giugno 1592 infatti risale un carteggio¹³⁴⁵ comprendente lettere inviate da entrambi alla corte di Mantova dalla città di Firenze:

Drusiano è a Firenze con tutta la famiglia, Angelica, Tristano e, forse, anche i tre figli Fulvio, Matteo e Vincenzo, il più piccolo, probabilmente di soli tre anni. Non c'è traccia di altri attori. Le prestazioni comiche presso la corte medicea non sono escluse ma sono forse limitate a *performances* private di Arlecchino [...]. Drusiano sta cercando di «acquistare beni stabili per i [suoi] figliolli» e il teatro non è sicuramente il mezzo più indicato alla bisogna. Ha ottenuto invece un contratto consistente di 10.000 scudi per una consulenza speciale, uno di quei mestieri collaterali, legati all'artigianato manifatturiero, che costituivano la risorsa suppletiva con cui gli attori compensavano le carestie delle annate comiche. [...] Drusiano parla infatti di «segreti» da lui elaborati a proposito delle armi da fuoco e dell'artiglieria, trasferiti in modellini in miniatura e pronti a essere realizzati in scala maggiore¹³⁴⁶.

Mentre chiede ai Medici il pagamento dell'intero compenso in un'unica erogazione – anziché in *tranches* come vorrebbero i committenti –, l'attore-inventore mantiene i rapporti con i Gonzaga, approfittando della situazione per mettere in buona luce il proprio operato:

Nel corso delle epistole negoziali Drusiano si autolegittima, ancora una volta, come protagonista di un romanzo di spionaggio: don Giovanni dei Medici in persona, accompagnato dall'architetto supremo di corte, Bernardo Buontalenti, sarebbe entrato segretamente nel suo appartamento di Firenze in cui erano conservati i prototipi delle sue invenzioni, nel tentativo di scoprirne il funzionamento [...]. In questo modo il teatrante ingegnoso appare autore della trama e regista di un gioco doppio, nientedimeno che tra due corti¹³⁴⁷.

Il Martinelli promette infatti di tornare a Mantova, se non otterrà il pagamento dovuto, e che una volta in patria non solo metterà al servizio del duca le proprie invenzioni, ma gli rivelerà anche i segreti militari e logistici che ha potuto strappare durante il servizio presso la corte medicea.

Da parte sua Alessandro Catrani «conferma da Firenze, punto per punto, tutte le osservazioni del Martinelli costruendo il ritratto apologetico di un fedele inventore cortigiano

1344 L'esibizione a Mantova in occasione del Carnevale del 1592 è documentata solo dalla lettera di Drusiano ad Alessandro Catrani del precedente 27 ottobre. Non sappiamo se i Martinelli si recarono effettivamente presso la corte gonzaghesca in quell'occasione: si sarebbe comunque trattato di un soggiorno temporaneo, dato che il rientro ufficiale in patria della famiglia di comici non avverrà prima dell'estate successiva (v. *infra*).

1345 Il carteggio comprende le seguenti lettere: Alessandro Catrani al duca di Mantova, Firenze, 1 giugno 1592, ASM, *Archivio Gonzaga*, b. 1119, cc. 522-523r; Drusiano Martinelli al duca di Mantova, Firenze, 1 giugno 1592, ivi, c. 524; un segretario del duca di Mantova ad Alessandro Catrani, [Mantova], 5 giugno 1592, ivi, b. 2233, c.n.n.; Alessandro Catrani a Guidobono Guidoboni, Firenze, 9, 11 e 21 giugno 1592, ivi, b. 1119, cc. 528-529, 532-533 e c. 546; Drusiano Martinelli al duca di Mantova, Firenze, 20 giugno 1592, ivi, cc. 544r/v, 545r; Drusiano Martinelli al duca di Mantova, Firenze, 10 giugno 1592, ASM, *Autografi*, b. 10, c. 135r/v. I documenti sono conservati in copia presso l'Archivio Herla.

1346 S. FERRONE, *Arlecchino. Vita e avventure*, cit., p. 115.

1347 Ivi, p. 116.

che “merita di essere acarezzato in tempo di pace e di guerra”¹³⁴⁸. L'astuta strategia promozionale condotta da Drusiano in collaborazione con il capitano ha per effetto la convocazione ufficiale del comico a Mantova¹³⁴⁹: segno che ormai anche la spinosa questione della condanna di Verona si è risolta positivamente. Il ruolo di Angelica nella vicenda fiorentina e nel successivo rientro in patria dei Martinelli sembra piuttosto marginale: l'attrice non viene infatti mai menzionata nel carteggio. Tuttavia, come vedremo meglio più avanti, la moglie del capocomico aveva assunto, anche in questo frangente, una funzione strategica.

Il ritorno a Mantova dei Martinelli avviene in tempi piuttosto rapidi: invitati ufficialmente il 26 giugno, i nostri attori si trovano in terra gonzaghesca sicuramente prima del 9 luglio, come si apprende da una lettera di Andrea Alberti delle Pomarancie inviata in quella data. Questi scrive da Firenze a Drusiano, che già si trova a Mantova, per metterlo al corrente di alcuni fatti di cui è venuto a conoscenza «dopo la vostra partita da me non saputa»¹³⁵⁰. Nella missiva si allude a un «negocio» tra il Martinelli e il granduca: Alberti teme, in seguito ad alcune voci infondate circolate presso la corte medicea, di poter essere accusato ingiustamente di aver «fatto male ufficio»¹³⁵¹ per il comico in questo non meglio specificato affare. Forse la missiva contiene qualche riferimento alla già ricordata questione del pagamento dei servizi offerti da Drusiano ai Medici in qualità di inventore. Ad ogni modo l'autore della lettera si professa fedele amico dell'attore, di cui si dichiara «quarto fratello amorevole», e mostra grande deferenza anche nei confronti dell'Alberghini: la missiva è infatti indirizzata «Al molto magnifico mio carissimo [...] Drusiano marito della signora Angelica comediante»¹³⁵².

Intanto il capitano Catrani si sta adoperando per trovare un'adeguata sistemazione per i Martinelli, da poco rientrati a Mantova: il 20 luglio scrive direttamente al duca per tenerlo aggiornato sulle diverse possibilità che si prospettano e per cercare la miglior soluzione possibile «[...] per il comodo di Drusiano»¹³⁵³. Il militare dimostra ancora una volta grande solerzia nel provvedere alle esigenze della famiglia, di cui sembra il principale protettore all'interno della corte. Nei mesi successivi il capocomico torna ad occuparsi, questa volta al servizio del Gonzaga, della progettazione di ingegni bellici:

una volta rientrata a Mantova, la ditta dei Martinelli aveva cercato di proseguire la

1348 *Ibidem*.

1349 Lettera di un segretario del duca di Mantova ad Alessandro Catrani, Mantova, 26 giugno 1592, ASM, *Archivio Gonzaga*, b. 2233, c.n.n. Il documento è conservato in copia presso l'Archivio Herla.

1350 Lettera di Andrea Alberti delle Pomarancie a Drusiano Martinelli, Firenze, 9 luglio 1592, ASM, *Archivio Gonzaga*, b. 1119, cc. 561-562. Il documento è conservato in copia presso l'Archivio Herla.

1351 *Ibidem*.

1352 L'espressione «vostro quarto fratello amorevole» è nella firma, mentre il riferimento ad Angelica si trova nell'indirizzo della lettera, dal quale si evince inoltre che Drusiano si trova a Mantova.

1353 Lettera di Alessandro Catrani al duca di Mantova, Mantova, 20 luglio 1592, ASM, Autografi, b. 10, c. 225. Il documento è conservato in copia presso l'Archivio Herla. Adottiamo qui la trascrizione in A.M.At.I., http://amati.fupress.net/media//scritti/CATRANI_let_20071592.pdf.

produzione fiorentina di armamentari, probabilmente godendo di uno stipendio ducale che garantiva l'intera famiglia, come si può ipotizzare riscontrando diversi bollettini di pagamento registrati nel 1593. Poi però quel lavoro aveva preso a languire e i «ducatoni» accumulati erano stati dirottati altrove in investimenti che sanno tanto di usura sistematica, sempre su concessione della corte [...]. Ma neanche quello è il 'colpo gobbo' capace di assicurare un soddisfacente e definitivo benessere a tutto il clan. Di qui il ritorno al teatro, o meglio, ai viaggi teatrali, a quel 'moto perpetuo' che era la dannazione e la speranza di tutti i comici¹³⁵⁴.

Il capofamiglia dei Martinelli si destreggia dunque, con esiti alterni, fra le più diverse attività e l'organizzazione di nuove *tournées*: «Tra i viaggi sognati, progettati e falliti da Drusiano, ce n'è uno nella primavera del 1593, negoziato tramite il legato mantovano a Venezia, addirittura con l'ambasciatore dell'imperatore in Costantinopoli»¹³⁵⁵. L'ambizioso piano è destinato a sfumare; tuttavia nel 1594 la famiglia di comici otterrà un importante riconoscimento tramite la partecipazione di Angelica e Tristano al fastoso spettacolo in onore del conte e della contessa di Haro andato in scena a Milano il 13 ottobre. Definita da D'Ancona «lo spettacolo più notevole dell'Italia superiore»¹³⁵⁶, la rappresentazione aprì «una nuova epoca di eventi festivi di particolare rilievo, dopo un periodo di relativa stasi nell'attività teatrale milanese, causata forse dalla peste del 1576 e dai divieti ecclesiastici»¹³⁵⁷.

Grazie all'imponente *budget* stanziato dal Tribunale di provvisione e al coinvolgimento di artisti e artigiani di provata esperienza, viene allestito un complesso apparato scenico in una delle due corti del Palazzo Ducale¹³⁵⁸. Protagonisti di una commedia di cui si ignora il titolo e degli spettacolari intermedi aventi per soggetto *Il precipitio di Fetonte* sono, come abbiamo visto nelle pagine dedicate a Vittoria Piissimi, gli Uniti. Francesco Pilastri è il corago e, diremmo, quasi il 'protoregista' dello spettacolo: dunque quello stesso Leandro che tre anni prima, sempre a Milano, aveva intercettato i piani delittuosi di Margherita ai danni dell'Alberghini ricopre in questo frangente un ruolo di primo piano. Da ciò si può dedurre che l'Angelica e l'Arlecchino menzionati nei documenti relativi all'esibizione siano, con ogni probabilità, rispettivamente la moglie e il fratello di Drusiano. Quest'ultimo ha forse lavorato 'dietro le quinte', sfruttando il legame di amicizia e collaborazione instaurato con il Pilastri all'epoca dello «sfriso», per promuovere la partecipazione dei 'suoi' attori al prestigioso evento. Comunque sia di ciò, è probabile che lo spettacolo milanese abbia costituito per i Martinelli

1354 S. FERRONE, *Arlecchino, Vita e avventure*, cit., p. 122.

1355 Ivi, p. 123.

1356 A. D'ANCONA, *Origini del teatro italiano*, cit., II vol., p. 514.

1357 A. PONTREMOLI, *Intermedio spettacolare e danza teatrale*, Milano, Euresis Edizioni, 1999, p. 200.

1358 Il tribunale affida l'organizzazione dello spettacolo a due membri del Consiglio dei Sessanta, dando loro a disposizione una cifra di settecento scudi. Gli artisti coinvolti sono Giuseppe Meda, Valerio Profondavalle, Antonio Maria Prata e Nunzio Galizi. Quanto alla scena, «prospettica e mutevole, rappresentava con ogni probabilità la tipica piazza con edifici, propria della commedia, sostituita, per gli intermedi, da altre prospettive stagiate su uno sfondato che voleva ricreare l'illusione del cielo. Era inoltre utilizzata una sofisticata macchinaria per gli effetti di volo e caduta previsti dal soggetto degli intermedi», ivi, pp. 200-201.

un'occasione di rilancio teatrale dopo un periodo di incertezze e di fallimentari tentativi di intraprendere attività di tipo diverso. Per Angelica, poi, tale esibizione rappresenta forse il punto più alto della carriera e il raggiungimento della piena maturità artistica: è in questa occasione che l'attrice mostra di possedere varie e diversificate competenze, emergendo nel pur numeroso gruppo di comici per talento e fascino.

Attraverso il confronto e l'integrazione di fonti diverse¹³⁵⁹, gli studiosi hanno potuto ricostruire l'esecuzione degli intermedi ed individuare qualche traccia relativa alla commedia. Abbiamo già trattato diffusamente di questo spettacolo nel precedente capitolo: torneremo più approfonditamente sul tema nelle pagine dedicate a repertorio e stile dell'Alberghini.

Come sappiamo, dopo la recita milanese gli Uniti si spostano a Firenze, dove si esibiscono presso il Teatro della Dogana fino alla successiva Quaresima. È possibile che Angelica abbia proseguito, insieme al cognato, la collaborazione con la *troupe*, sebbene il suo nome non figure nell'elenco dei componenti la formazione inserito nella supplica al granduca¹³⁶⁰. La sua presenza però si può dedurre da quella di Tristano: è plausibile ipotizzare che l'attrice, dopo aver contribuito al buon esito dello spettacolo per i conti di Haro, abbia seguito i compagni in territorio mediceo. Del resto i comici si erano premurati di prenotare lo stanzone delle commedie fin dal mese di marzo: dopo alcuni mesi la composizione della compagine poteva aver subito alcune variazioni.

Gli Uniti tornano poi a Milano nell'estate del 1595, come si evince da una supplica da loro inoltrata il 18 aprile al Governatore. La licenza viene subito concessa¹³⁶¹, anche grazie all'interessamento di un emissario della corte mantovana. Questi il 10 aprile aveva scritto a Lelio Belloni, ambasciatore dei Gonzaga in Milano, per pregarlo «di procurare con chi bisognerà, et anche presso il Signor Governatore, che non solo sia permesso questa estate a detta compagnia recitare in Milano le sue commedie, ma di più che sia sola, acciò si levi ogni concorrenza et occasione di scandalo»¹³⁶². Il cortigiano aggiunge che «Sarà presentatore di questa a Vostra Signoria messer Drusiano Martinelli, che nelle comedie recita la parte di Arlichino, o qualchedunaltro della Compagnia di Comici Uniti, che per altro nome si chiama la

1359 Disponiamo dell'elenco dei costumi, di quello dei personaggi e degli interpreti e di una sorta di 'appunti di regia': tali materiali, attribuibili a Francesco Pilastrì, sono oggi trascritti ivi, pp. 249-260. Esiste inoltre la relazione dell'ambasciatore mantovano a Milano Lodovico Falletti, riportata in A. D'ANCONA, *Origini del teatro italiano*, cit. II vol., pp. 514-517.

1360 Supplica dei comici [Uniti] al granduca di Toscana, Firenze, 26 marzo 1594, cit.

1361 Supplica dei comici Uniti al [Governatore di Milano] e licenza di recitare, 18 aprile 1594, ASMi, *Autografi*, b. 94, fasc. 43, c.n.n. I documenti sono conservati in copia presso l'Archivio Herla. La supplica è senza data: se ne può ricostruire la datazione grazie a quella della licenza, che si trova nella stessa carta.

1362 Lettera di un ignoto della corte di Mantova a Lelio Belloni, Mantova, 10 aprile 1595, ASM, *Archivio Gonzaga*, b. 2240, c.n.n. Il documento è conservato in copia presso l'Archivio Herla. Adottiamo qui la trascrizione in A. D'ANCONA, *Origini del teatro italiano*, cit. II vol., p. 518. Lo studioso identifica l'anonimo cortigiano con il consigliere Annibale Chieppio (cfr. ivi, p. 517).

Compagnia del Serenissimo Signor Nostro, come che serve a Sua Altezza più particolarmente, et anche per essere stata unita et mantenuta con l'auttorità sua»¹³⁶³.

Dalla lettera si evince quindi l'identificazione, in questo periodo, fra la *troupe* protetta dal Gonzaga e la compagnia degli Uniti. Drusiano ne è il capocomico o, almeno, il principale referente, sebbene l'autore della missiva dimostri di confonderlo con il fratello Tristano. Ad ogni modo, l'allusione ai Martinelli denuncia non solo il ruolo di spicco da loro assunto all'interno della compagine, ma anche il ricordo, ancora vivo, dell'episodio dello «sfriso». I comici del duca, scrive l'anonimo mantovano, dovranno essere gli unici attori presenti sulla 'piazza' lombarda non solo per ragioni di opportunità (potersi esibire senza concorrenza), ma anche per evitare possibili scandali: è molto probabile che ci si riferisca al fallito attentato di quattro anni prima, avvenuto proprio a Milano.

Il 20 aprile il Belloni risponde assicurando la possibilità per gli Uniti di esibirsi nella città lombarda durante la successiva estate – la licenza, del resto, è stata concessa due giorni prima –, senza però garantire l'esclusiva ai comici del duca, «quali, come migliori, spero che riceveranno poco sconcio da gli altri suddetti, a che concorre parimenti Arlecchino stesso»¹³⁶⁴. La partecipazione di Drusiano e Tristano a questa *tournee* milanese lascia presumere, con buona approssimazione, anche la presenza dell'Alberghini al loro fianco, sebbene in questo periodo i rapporti tra Arlecchino e la cognata non siano idilliaci. Il comico infatti redige, in data 4 aprile, uno dei suoi numerosi testamenti, nel quale esclude esplicitamente Angelica dall'asse ereditario¹³⁶⁵.

Ad ogni modo, possiamo ipotizzare che i Martinelli collaborino con gli Uniti almeno fino alla conclusione della stagione estiva del 1595. Nel dicembre di quello stesso anno, però, Arlecchino comunica a un segretario ducale la recente separazione dalla compagine guidata da Giovanni Pellesini e la sua nuova collaborazione con Diana Ponti: «Et se mi son partito dalla compagnia di Pedrolino io ne ò auto mille ocasioni, perché voglieno esere patroni et non compagni, et io, non esendo uso a servire, mi pareva che mi facesero torto, et per questo et per altre cose io mi son partito; ma non sono anco stato io il primo, che tre o quatro altri si sono partiti inanti di me per tante insolencie che costoro usano a' suoi compagni»¹³⁶⁶. Il comico ci tiene a promuovere i propri servizi da '*freelancer*': «Quelo che Vostra Signoria à da operare per me si è che Vostra Signoria dica a Sua Altezza serenissima, se si vole servire di me questo

1363 *Ibidem*.

1364 Lettera di Lelio Belloni a un ignoto della corte di Mantova, Milano, 20 aprile 1595. Il documento è parzialmente trascritto ivi, p. 519. Adottiamo la trascrizione di D'Ancona.

1365 *Testamentum domini Tristani de Martinellis*, Mantova 4 aprile 1595, ASM, Notarile, Notaio Francesco Tragnoli, b. 9309, cc. n.n. Il documento è conservato in copia presso l'Archivio Herla.

1366 Lettera di Tristano Martinelli a un ignoto della corte di Mantova, Cremona, 4 dicembre 1595, ASM, *Archivio Gonzaga*, b.1717,1 c.n.n. Il documento è conservato in copia presso l'Archivio Herla. Adottiamo qui la trascrizione in A.M.At.I., http://amati.fupress.net/media//scritti/TristanoMartinelli_let_04121595.pdf.

carnevale dela mia parte in comedia, ch'el mi comandi, che ad ogni minimo suo ceno io sarò prontissimo a venirlo a servire», specificando che «volendosi servire di me, Vostra Signoria mi dia aviso qui in Cremona nella compagnia de la signora Diana comica»¹³⁶⁷.

Non sappiamo se Angelica abbia seguito il cognato nei suoi spostamenti né se sia passata, come lui, dagli Uniti ai Desiosi; Siro Ferrone mette in evidenza la non facile convivenza in una stessa *troupe* di due Prime Innamorate quali l'Alberghini e la Ponti:

Pedrolino, che fa da primo e da secondo zanni, e Arlecchino, sempre secondo zanni, possono fra loro essere compatibili, ma se per qualche oscuro motivo c'è da sistemare in compagnia un altro zanni, primo o secondo che sia, diventa obbligatorio che uno dei due attori se ne vada; lo stesso vale per Angelica e Lavinia, entrambe amoroze di primo livello¹³⁶⁸.

Tristano collabora con la formazione diretta da Diana forse fino al 1598, «quando per volere del duca torna nella compagnia di Drusiano»¹³⁶⁹: la presenza della cognata al suo fianco in questo periodo è soltanto ipotetica, anche perché ignoriamo se gli screzi che avevano portato Arlecchino a escludere Angelica dall'eredità si fossero nel frattempo appianati. Un documento risalente alla primavera del 1598 sembra dimostrare il contrario: i rapporti familiari all'interno del clan Martinelli si sono più che mai inaspriti, giungendo quasi a un punto di rottura. Ne dà testimonianza una lunga lettera di Alessandro Catrani ad Annibale Chieppio¹³⁷⁰, dalla quale possiamo ricavare preziose informazioni circa i reali legami intercorsi a partire dal 1592 tra il capitano, l'Alberghini e Drusiano. Si tratta di un memoriale redatto dal militare al fine di informare il duca, fin nei minimi particolari, di tutti i torti da lui subiti a causa del comico, che lo aveva messo in cattiva luce di fronte al Gonzaga ed era stato in qualche modo responsabile della sua «pregionia di cinque mesi et vinti giorni» (circostanza su cui non si possiedono altri dettagli).

Scrive il Catrani:

Mentre Drusiano è stato ultimamente in questa città, che son da cinque mesi in circa, ha visso sempre de mio con il vivere ch'io mandavo a sua moglie, et egli atendeva a godere a star alegramente, sapendo bene de dove veniva la robba et comportava che sua moglie stesse da me et venisse alla mia abitatione, et non atendeva ad altro che a dormire magnare et lasciava correre il mondo, come di questo ne farò far fede avanti Sua Altezza, da più testimonie degni di fede. Ma perché circa otto giorni sono io li ho fatto intedere per la massara, che si trovi da vivere, che non voglio che egli viva de mio, mena rovina et parla di ricorso a l'Altezza Sua, et di più per averli fatto sapere che quella casa è mia, poiché io ne pago il fitto - come mostrerò - et che se ne proveda d'una, tratta alla peggio sua moglie, con farli quella mala compagnia che Sua Altezza potrà sapere, et di più per aver saputo che 'l mobile che è nelle sudetta casa è magior parte mio et che io lo vorrò quando mi tornerà comodo¹³⁷¹.

1367 *Ibidem*.

1368 S. FERRONE, *Arlecchino. Vita e avventure*, cit., p. 128.

1369S. FERRONE, *Martinelli, Tristano*, in A.M.At.I., 2009, <http://amati.fupress.net/S100?idattore=3&idmenu=8>.

1370 Lettera di Alessandro Catrani ad Annibale Chieppio, Mantova, 29 aprile 1598, ASM, *Archivio Gonzaga*, b. 2674, 2 cc. n.n. Il documento è conservato in copia presso l'Archivio Herla.

1371 *Ibidem*.

Drusiano aveva dunque accettato di buon grado la relazione tra la moglie e il capitano in cambio di cospicui favori economici da parte di quest'ultimo. Tale *ménage* era diventato particolarmente vantaggioso per l'attore negli ultimi cinque mesi, ma aveva avuto inizio molto tempo prima:

Me ritrovo aver un figlio di detta donna, il quale ho fatto alevare et sempre ho tenuto presso di me o della Signora Ippolita Aldegatta, di sei anni in circa. Il Drusiano sempre ha saputo che ho tenuto detto figlio per tale, né mai ha detto nulla, ma ora vinto dal sdegno, come di sopra, sapendo quanto io amo detto figlio, dice che vol suplicar Sua Altezza a farglene restituir, di che l'Altezza Sua, come informata prima che ora, son sicuro averà risguardo a l'occorrentie del mondo¹³⁷².

Il figlio di Alessandro e di Angelica, «di sei anni in circa», è nato intorno al 1592, proprio quando la coppia di comici e il capitano vivevano a Firenze: in quel periodo il Catrani si prodigava in ogni modo per aiutare i Martinelli, sia appoggiando la strategia autopromozionale condotta da Drusiano presso i Gonzaga, sia, poco dopo, adoperandosi per trovargli un alloggio al suo rientro in patria. Tanto impegno era ricompensato tramite le grazie dell'Alberghini: l'attrice era diventata il mezzo tramite il quale la famiglia poteva ricevere benefici e protezione da parte di un uomo d'arme - il cui intervento era stato risolutivo nell'*affaire* dello «sfriso» - particolarmente vicino alla corte mantovana. Ma appena l'accordo tra i due uomini salta, è proprio Angelica la prima 'vittima' delle ire del marito:

Fo sapere a Vostra Signoria che quando io fui liberato di pregione, per ordine di Sua Altezza andai con il Signor Ferrante Gonzaga in Ungheria et alla partita ch'io feci donai tutto il mio mobile che me ritrovavo alla sudetta donna, perché si potesse mantenere, avendola il marito abbandonata, di che nonostante ella si mantenne, ma assieme con altre sue cosette, le vendè al Signor Lodovico Bagno per scudi ducento in credenza, li quali io ho ultimamente riscossi et mi son contentato che la detta dona metti detti denari, a nome suo, sopra non so che terre. Et ora che questo infame ha visto che io ho consentito a tal alocatione, di che egli pensa godere, tratta male quel che non basta a credere sua moglie, con dirli a tutte l'ore quelle maggiori ingiuriose parole che si possano dire a una del fuso. Et perché egli diede parola a Vostra Signoria, quale lei prese (?) a nome di Sua Altezza, di far buona compagnia a sua moglie, come lei sa, poco doppo la lasciò senza nisuna sorte de recapito, in modo tale che se io non li dava un mio letto da dormir et provederli di casa con altre cosette necessarie et lasciarli da alimentar mio figliolo, quando son stato fuor d'Italia, con il quale ella parimente s'è mantenuta, sarebbe stata forzata o di andar mendicando o vero di aprir bottega pubblica¹³⁷³.

Stando alla ricostruzione del Catrani, Drusiano avrebbe prima abbandonato la moglie, poi avrebbe avanzato delle pretese sulle terre da lei acquistate grazie alla vendita di alcuni beni che l'amante le aveva donato, infine, non potendo trarre alcun vantaggio da «tal alocatione», avrebbe sfogato la propria frustrazione ingiuriando e maltrattando la consorte.

Questa, almeno, la versione del capitano. Da parte sua, però, anch'egli aveva cercato di intimidire i fratelli Martinelli. L'11 marzo Drusiano aveva scritto al Chieppio per informarlo

1372 *Ibidem*.

1373 *Ibidem*.

della presenza di «dua imbautati» che si aggiravano con fare sospetto intorno alla casa del comico¹³⁷⁴. Non si fa espresso riferimento a un qualche loro legame con il Catrani, ma la provenienza degli sgherri è chiarita da una successiva lettera di Tristano. Questi il 2 maggio scrive da Modena, probabilmente al duca in persona, quanto segue:

La saperà come che io son obligato per scrittura di andare a Fiorenza al suo tempo, et il serenissimo granduca à volsiuto che tuti si sottoscriviamo. Qui il signor duca anco lui à volsiuto che ci prometiamo per questo carnevale, et quello che a me inporta più, li fo sapere che venendo io a Manto[va] vengo in gran pericolo della vitta mia: dove averei ad esere più sicuro son manco sicuro, et se Vostra Altezza non ci mete la mano in dar ordine al capitano Alesandro, et a un altro che li dirò poi a boca, che mi lasano stare me et mio fratello, che no ne perseguitano più come àno fato per il pasato, come si sa publicamente che furno loro che mandorno alla strada per amazarne se ne trovavano, et questo l'ò saputo da molti, ét particolarmente da uno di medemi farinelli, per favore dil signor conte Ottavio Avogadro, con promisione di non lo palesare. Però prego Vostra Altezza per l'amor di Dio, come giusto signore et cristiano, di remediarmi in dirli solo una minima sua parolla sul saldo che ne lasano stare, poiché noi non recirchiamo né vendetta né giustitia, solo desideriamo eserli amici et servitori, et quel chi è pasato non se ne parla più, per vivere da cristiani et quietamente¹³⁷⁵.

«È proprio Arlecchino – che il Catrani accomuna al fratello nella diffamazione –», scrive Ferrone, «a impedire che la controversia matrimoniale e patrimoniale si trasformi in cronaca nera [...], barattando la sua adesione alla compagnia ducale con la garanzia di una protezione sicura, e facendo pesare [...] la contemporanea offerta di una prestigiosa scrittura da parte del granduca medico»¹³⁷⁶.

Dunque, per quanto sappiamo, il conflitto deve essersi chiuso in modo pacifico, grazie all'intervento del Gonzaga. Ignoriamo però le ripercussioni di tali contrasti sul legame matrimoniale tra Drusiano e Angelica: non sappiamo se l'attrice sia poi tornata a vivere con il marito – seguendolo nei suoi successivi spostamenti – o se abbia proseguito la relazione con il Catrani. Questa seconda opzione appare meno verosimile: dopo la vera e propria guerra che aveva contrapposto i Martinelli all'ufficiale, è difficile immaginare che questi abbia potuto mantenere un qualche contatto con la famiglia. Ugualmente avvolto nell'incertezza è il destino del figlioletto nato dalla relazione extraconiugale: tuttavia la circostanza che il suo nome non venga menzionato negli atti notarili, risalenti al 1607, in cui l'Alberghini viene citata insieme ai suoi figli (v. *infra*), lascia presupporre che il bambino sia rimasto sotto la custodia del padre.

L'episodio è comunque indicativo della condizione di precarietà, in instabile equilibrio tra rispettabilità e 'prostituzione', vissuta dall'attrice sul finire del '500. Angelica infatti

ha cavato un utile suo personale dal negozio avviato dal marito. Ha imparato da lui e

1374 Lettera di Drusiano Martinelli ad Annibale Chieppio, Mantova, 11 marzo 1598, ASM, *Archivio Gonzaga*, b. 2674, cc.n.n. Il documento è conservato in copia presso l'Archivio Herla. In calce alla missiva il Capitano di Giustizia conferma la versione di Drusiano.

1375 Lettera di Tristano Martinelli al [duca di Mantova], Modena, 2 maggio 1589, ASM, *Archivio Gonzaga*, b. 1294, 1 c.n.n. Il documento è conservato presso l'Archivio Herla. Adottiamo qui la trascrizione in A.M.At.I., http://amati.fupress.net/media//scritti/TristanoMartinelli_let_02051598.pdf.

1376 S. FERRONE, *Arlecchino. Vita e avventure*, cit., pp. 120-121.

dall'arte del teatro, a cui l'ha guidata, l'arte della sopravvivenza. Come sopravvivere e migliorare la condizione sociale ed economica, per sé e per i figli, venendo a patti con la propria libertà e vendendo ai compratori più ricchi i migliori dei suoi talenti, naturali o artificiali che fossero. I predicatori protestanti e cattolici uniti l'avrebbero detta – forse con qualche ragione – una puttana e lui, il marito, sarebbe potuto apparire agli stessi come un ruffiano¹³⁷⁷.

Per Ferrone «Si tratta di una storia ordinaria nella vita teatrale di quel secolo, indicativa della condizione femminile, che spiega l'enfasi con cui Drusiano paventa lo “sfriso” del volto della moglie nella lettera dell'intrigo milanese: un bene strumentale da tutelare e da sfruttare per la conquista di nuovi mercati. Un investimento per un'entrata a corte più facile»¹³⁷⁸.

È possibile – ma non ne abbiamo la certezza – che l'Alberghini abbia preso parte alla spedizione oltralpe del 1600-1601. Se la presenza di Tristano e Drusiano tra le fila degli Accesi è acclarata, dai documenti non traspare la partecipazione di Angelica alla *tournée*: possiamo solo ipotizzare che l'attrice abbia seguito ancora una volta i suoi familiari¹³⁷⁹, nonostante i recenti conflitti con il marito. Tuttavia nella formazione in partenza da Mantova, quale emerge dalla ricostruzione di Ferrone, non sembra ci sia spazio per la comica veneziana:

ci sono due «amorse» (Diana Ponti, Lavinia, e Orsola Posmoni, Flaminia), un Capitano (Silvio Fiorillo, Matamoros), due zanni (Giovanni Pellesini, Pedrolino e Tristano Martinelli, Arlecchino), un «amoroso» (Flaminio Scala, Flavio), due vecchi (Marc'Antonio Romagnesi e Cecchini – quest'ultimo ripiega su questo ruolo perché 'chiuso' in quello di zanni dai due più accreditati), il «portinaro» Austoni e infine Drusiano, addetto all'organizzazione; mancano al nostro appello i nomi di una servetta e di un secondo «amoroso», oltre a quelli degli aiutanti che solitamente accompagnavano gli attori nei lunghi spostamenti¹³⁸⁰.

I ruoli di Prima e di Seconda Innamorata sono già ricoperti dalla celebre Diana Ponti e dall'emergente Orsola Posmoni, moglie di Pier Maria Cecchini, attore che in questo viaggio acquisirà una particolare rilevanza. È lui che assumerà il comando della spedizione quando Tristano, poco prima dell'estate del 1601, farà ritorno a Mantova. Quanto a Drusiano, «forse contentandosi di un ruolo marginale e servizievole, probabilmente rimase con il nuovo capo: si era imbattuto nell'amore senile per una tal Caterina che gli avrebbe regalato proprio a Parigi un altro bambino, di nome Giovanni, a scorno finalmente di quella traditora di Angelica»¹³⁸¹. Ulteriore indizio, quest'ultimo, della possibilità che l'Alberghini abbia disertato questo importante viaggio. Del resto dal 1594, anno in cui la comica raggiunge probabilmente l'apice della propria carriera con la partecipazione allo spettacolo milanese, non sono più attestate con sicurezza altre sue esibizioni: inizia in quel momento una fase declinante che probabilmente porterà «madonna Angelica» al ritiro dalle scene.

Non si possiede alcuna notizia certa a proposito della nostra attrice nemmeno negli

1377 Ivi, pp. 119-120.

1378 Ivi, p. 119.

1379 *Comici dell'arte : corrispondenze*, cit., vol. I, p. 193.

1380 S. FERRONE, *Arlecchino. Vita e avventure*, cit., p. 143.

1381 Ivi, p. 150.

anni immediatamente successivi alla *tournée*. Tristano redige altri due testamenti¹³⁸², nei quali la cognata non è menzionata: non viene ribadita l'esclusione di Angelica dall'eredità stabilita nel 1595, ma forse questa disposizione viene ormai data per acquisita, dal momento che la donna non risulta beneficiaria di alcun lascito (a differenza del marito e dei figli Fulvio, Matteo e Vincenzo). Nel frattempo Drusiano procede all'acquisto di alcune terre, situate in località Pestenari, presso Castiglione Mantovano, dai coniugi Pietro ed Elisabetta de Terantiis¹³⁸³. Poiché uno degli appezzamenti è soggetto al controllo della Società di San Nicola da Tolentino, il comico diventa titolare della relativa investitura: proprio tale atto¹³⁸⁴, datato 30 maggio 1605, è l'ultimo documento che fornisce informazioni sull'attore ancora in vita. Un aggiornamento dell'ultimo testamento di Tristano, risalente a poco più di un anno dopo¹³⁸⁵, testimonia l'avvenuta scomparsa del maggiore dei fratelli Martinelli: tutti i beni precedentemente a lui destinati sono ora attribuiti a Cassandra Guantari.

Gli ultimi documenti riguardanti Angelica risalgono invece alla primavera del 1607. Drusiano, morto dopo l'acquisto delle terre, non aveva potuto effettuare il pagamento. I tre figli, eredi degli appezzamenti e del debito, non sono in grado di saldarlo: occorre quindi rivendere di nuovo le proprietà ai coniugi de Terantiis. Poiché i ragazzi sono ancora minorenni, questi nominano, con il consenso della madre, il causidico Antonio Rota come procuratore, affinché possa svolgere per loro conto l'operazione. L'atto di retrovendita viene stipulato il 30 maggio alla presenza di Tristano che, in qualità di fideiussore dei nipoti, assicura ai de Terantiis il rispetto degli accordi presi. Da questi documenti si ricava l'informazione che Angelica vive con Fulvio, Matteo e Vincenzo a Casale Monferrato; non viene fatta menzione del figlio da lei avuto con Alessandro Catrani, segno che il bambino non era stato 'riconosciuto' dal Martinelli e molto probabilmente non risiedeva con la madre. È verosimile che l'attrice, dopo la morte del marito – o forse anche qualche tempo prima –, si fosse ritirata dalle scene dedicandosi esclusivamente alla cura dei figli.

1382 *Testamentum magnifici domini Tristani de Martinellis dicti Arlichini*, 16 marzo 1603 e 17 maggio 1604, ASM, *Notarile*, Notaio Sinfioriano Forti, b. 4458, cc.n.n. I documenti sono conservati in copia presso l'Archivio Herla.

1383 I documenti che attestano la compavendita delle terre, redatti a Mantova tra il 5 e l'8 marzo 1605, sono conservati in ASM, *Notarile*, Notaio Sinfioriano Forti, b. 4459, cc.n.n. La dichiarazione del notaio Forti circa l'avvenuta vendita, Mantova, 8 marzo 1605, è invece ivi, Notaio Camillo Amigoni, b. 1300, c.n.n. I documenti sono conservati in copia presso l'Archivio Herla.

1384 *Investitura domini Drusiani de Martinellis a venerabili Societate Sancti Nicolae de Tolentino Mantuae*, Mantova, 30 maggio 1605, ASM, *Notarile*, Notaio Camillo Amigoni, b. 1300, c.n.n. Il documento è conservato in copia presso l'Archivio Herla.

1385 *Codicilli Domini Tristani de Martinellis*, Mantova, 18 maggio 1606, ASM, *Notarile*, Notaio Sinfioriano Forti, b. 4459bis, cc.n.n. Il documento è conservato in copia presso l'Archivio Herla. Qui viene citato anche «Gioanne, figliolo naturale del detto Messer Drusiano et della Cath[arin]a parigiana, nato in Parigi l'anno 1602» (adottiamo la trascrizione in A.M.At.I., http://amati.fupress.net/media//scritti/TristanoMartinelli_atto_18051606.pdf).

Repertorio e stile di recitazione

Nel tentativo di ricostruire, per quanto possibile, lo stile di recitazione della nostra attrice, analizzeremo i pochi componimenti poetici a lei dedicati che ci sono pervenuti. Passeremo quindi all'esame delle quattro opere teatrali probabilmente messe in scena dai Martinelli e dai loro compagni durante la *tournée* parigina del 1584-1585, allo scopo di individuare i personaggi verosimilmente interpretati dall'Alberghini e di definire così, almeno parzialmente, il suo repertorio e qualche altro elemento caratterizzante il suo stile. Chiuderemo la rassegna con un breve cenno a *Tre sorelle* di Leone de' Sommi, il cui legame con possibili esibizioni da parte di Angelica è più labile rispetto agli altri testi. Infine, approfondiremo il ruolo svolto dalla Prima Innamorata in occasione dello spettacolo organizzato a Milano nell'ottobre del 1594.

Abbiamo già menzionato i due componimenti di Cristoforo Corbelli¹³⁸⁶, dedicati all'Alberghini, che testimonierebbero la temporanea fusione tra Gelosi e Uniti a Bergamo nel 1580. Il primo è un madrigale:

Non più col foco de i sospir sperate,
né con quello d'amore,
voi, cui tutt'arde in strano incendio il core,
far, ch'ANGELICA un poco
senta ne le sue fiamme il vostro foco:
che, com'aspide chiude
sordo agl'incanti le sue orecchie crude,
Così cruda costei
perchè foco d'amor non entri in lei,

1386 Sono piuttosto scarse le notizie sul poeta bergamasco Cristoforo Corbelli. Qualche informazione si trova in un'opera di Donato Calvi: «Gentilhuomo ornato della più scelta, e nobile cognizione di belle Lettere, che possa desiderarsi in un gentilissimo spirito e per non essere manchevole in parte alcuna, per quello tocca à costumi, di tanto amabile natura e di tanta cortesia dotato, che l'Abbate Grillo confessava restargli affettionatissimo, e stimar molto il suo valore massime nella Poesia Toscana» (D. CALVI, *Scena letteraria degli scrittori bergamaschi*, Bologna, A.Forni, 1977, p. 111). Il rapporto con Angelo Grillo è infatti testimoniato da un sonetto dedicato dall'abate al giovane letterato, pubblicato in *Rime di diversi celebri poeti dell'eta nostra*, cit., p. 67 (il componimento si intitola *Tu non t'infermi Corbellin col mondo*), la stessa raccolta da cui sono tratti i versi per l'Alberghini. Qui è possibile leggere anche uno scambio poetico tra il bergamasco e Gherardo Borgogni, ammiratore di Isabella Andreini (ivi, p. 286). Cristoforo fu inoltre amico di Torquato Tasso, che «prese ad amarlo e a stimarlo» per le sue virtù di «dotto e cortesissimo gentiluomo, e poeta di molto merito, a' quali pregi» univa «una dolcezza di tratto, ed una soavità di costumi veramente singolare» (P. SERASSI, *La vita di Torquato Tasso*, Roma, Pagliarini, 1785, p. 402). Il Corbelli si inserisce dunque nella schiera dei poeti che ebbero contatti con le attrici, dedicando loro versi. Se nel caso dell'Andreini sono attestati veri e propri scambi letterari con il Tasso, con il Borgogni e con altri, nel legame tra Angelica e Cristoforo il ruolo della comica sembra piuttosto quello di musa ispiratrice e di passiva destinataria delle altrui fatiche letterarie. In *Rime di diversi celebri poeti dell'eta nostra* è possibile leggere altri componimenti del Corbelli, che si distribuiscono essenzialmente in due filoni tematici: quello amoroso, influenzato dal petrarchismo, con una predilezione per il versante più cupo e doloroso del sentimento, e quello religioso, caratterizzato da slanci di contrizione e pentimento in seguito a una fase della vita trascorsa lontano dalla fede.

facendo forza al Cielo,
UNITA si è, quasi per schermo, al GELO¹³⁸⁷.

Al di là dei convenzionali petrarchismi e dei giochi di parole che caratterizzano i versi, possiamo forse cogliere qualche aspetto attinente alla recitazione. Il poeta si rivolge a una pluralità di amanti, 'vittime' dell'altera freddezza della bella attrice: essi potrebbero essere identificati con gli spettatori e lo «strano incendio» potrebbe indicare metaforicamente le intense e contrastanti emozioni da loro provate di fronte a una sua *performance*. L'atteggiamento di sdegnoso riserbo potrebbe configurarsi invece come una tecnica teatrale. Infatti la comica viene descritta come un aspide «sordo agl'incanti»: la donna sarebbe non solo insensibile alle lusinghe, dunque, ma anche crudele e quasi compiaciuta della propria capacità di suscitare un trasporto amoroso non corrisposto. Il Corbelli tratteggia così la figura di una Prima Innamorata seducente, consapevole del proprio fascino, ritrosa e alquanto 'cinica'.

Il sonetto affronta gli stessi temi, aggiungendo qualche ulteriore elemento di interesse:

Voi, cui'l sembiente, e'n suon la voce intesa
D'Angelica gentil sin dentro à i petti
Serpendo avinse i cori in così stretti
Nodi d'Amor, che'l sciorgli è vana impresa;
Hor che fia poi, che la sua fiamma accesa
UNITA è al GEL, così contrari oggetti?
Quali saran d'intrambi in lor gli affetti,
Se per natura l'un fa all'altro offesa?
Come cristallo, cui rinchiusa in seno
Bella luce non sface, ò in acqua stilla,
Ned egli a lei fà col suo gelo oltraggio;
Saranno UNIti sì, ch'ella non meno
Godrà del Gel, che'l Gel la sua favilla,
Tal ch'uno avrà il suo chiar, l'altra il suo raggio¹³⁸⁸.

In questo caso il riferimento al pubblico è ancora più chiaro: il sembiente e la voce dell'attrice sono la causa diretta dei sentimenti d'amore instillati negli spettatori. Torna la metafora del serpente, ma questa volta non tanto per descrivere la crudele indifferenza della donna, quanto piuttosto per sottolineare la sua capacità di insinuarsi sottilmente nei "cuori" di chi assiste alle sue esibizioni. Possiamo cogliere così un altro aspetto della recitazione della diva, legato all'abilità di affascinare non solo con la bella presenza, ma anche con più raffinati artifici teatrali, come ad esempio la modulazione della vocalità. Vengono poi ripresi i giochi di parole che coinvolgono i nomi delle due compagnie, Gelosi e Uniti. In questo componimento si sottolinea più decisamente il contrasto tra gli elementi del gelo e del fuoco, che però si mescolano in modo armonioso esaltandosi reciprocamente. Il poeta non intende soltanto evidenziare gli effetti della fusione delle due formazioni comiche, ma anche esaltare la capacità

1387 Adottiamo la trascrizione in L.RASI, *I Comici italiani*, cit., vol. I, pp. 15-16.

1388 *Rime di diversi celebri poeti dell'eta nostra*, cit., p. 310.

di Angelica di combinare tecniche diverse, facendo leva ora sul *côté* passionale, ora sulle 'corde' della gelida alterigia.

Difficile ricostruire il rapporto tra l'attrice e il letterato bergamasco: egli fu, con ogni probabilità, spettatore di alcune esibizioni dell'Alberghini. Non possiamo sapere se gli omaggi poetici siano espressione della semplice ammirazione nutrita dal Corbelli nei confronti della Prima Innamorata o, piuttosto, indizio di un legame di natura artistica o sentimentale instaurato tra i due.

Lo stesso si può dire per Ieronimo Cassone, autore del già ricordato madrigale «Sopra la Sig. Angelica Alberghina, Comica Confidente». Come anticipato, il componimento fa parte di una raccolta di rime pubblicata a Genova nel 1591 da Pietro Bartoli, dedicata a F. Benedetto Spinola, cavaliere di San Giovanni. Esso si inserisce all'interno di un florilegio di versi del poco noto letterato¹³⁸⁹, che a proposito della nostra attrice scrive:

Pasco gli occhi, e l'orecchie
Mentre miro, e ascolto
Angelica di voi il canto, e'l volto.
L'un senso invidia l'altro,
Ma concordi poi sono,
Che co'l lume, e co'l suono
Rimanga acceso, e morto
D'un cantar dolce, e d'un guardar accorto¹³⁹⁰.

Il madrigale è interessante soprattutto perché descrive la comica intenta in una *performance* canora: la dolcezza del canto ammalia lo spettatore-poeta, contemporaneamente attratto dallo sguardo «accorto» della bella Angelica. L'attrice è in grado di dosare e fondere abilmente le diverse tecniche di cui dispone, piegando la voce a una melodia suadente ed accordando il movimento magnetico degli occhi al procedere della musica. Le competenze canore della comica, come vedremo più avanti, sono attestate anche da fonti documentarie.

Passeremo ora all'analisi dei quattro testi verosimilmente interpretati dagli italiani in trasferta in Francia nel 1584-1585. Si tratta, come accennato più sopra, della pastorale *Fiammella* di Bartolomeo Rossi e delle commedie *L'Alchimista* di Bernardino Lombardi, *L'Angelica* di Fabrizio de' Fornaris e *Gli amorosi inganni* di Vincenzo Belando.

Ai rapporti tra il Lombardi, in Arte Gratian Furbeson da Francolin, e i Martinelli si è già fatto cenno (v. *supra*): è lui, con ogni probabilità, il Bernardino da Cremona registrato ad Anversa nel 1576; l'attore, poi, si trova quasi certamente a Parigi negli anni della celebre *tournée*¹³⁹¹. Protagonista, come si è visto, di discutibili operazioni di 'pirateria editoriale', il

1389 Di lui Francesco Saverio Quadrio ricorda appunto il componimento in onore di Angelica Alberghini (F. S. QUADRIO, *Della Storia, e della Ragione*, cit., vol. III, parte seconda, p. 242). Non siamo riusciti a trovare altre notizie sull'autore.

1390 *Scelta di rime di diversi moderni Autori non più stampate*, cit., p. 96.

1391 Charles Magnin vorrebbe che tanto Bernardino Lombardi quanto Fabrizio De Fornaris si trovassero a Parigi già dal 1572 (e forse anche prima), per altro insieme a Maria Malloni, all'epoca non ancora nata (C.

comico risulta tuttavia inequivocabilmente autore de *L'Alchimista*, commedia che «non ebbe una sola edizione (Ferrara, Baldini, 1583), ma affrontò senza smentite una vita non breve, con altre due edizioni abbastanza ravvicinate: Venezia, Sessa, 1586, e Venezia, Spineda, 1602»¹³⁹². Edito dunque per la prima volta nel 1583 e preceduto da una lettera di dedica a Giulio Pallavicino¹³⁹³ in cui l'autore si firma «comico Confidente», il testo potrebbe verosimilmente far parte del repertorio portato in scena in Francia dai nostri comici. Il legame dell'opera con Tristano e compagni è tanto più stretto se si pensa che uno dei personaggi principali porta il nome di Angelica. Si tratta di «una cortigiana corteggiata, e addirittura da quattro uomini (un vecchio, un Graziano, un giovane e un Capitano spagnolo), [che] si produce in monologhi a effetto, quasi totalmente dominati dal tema della donna abbandonata, non riamata, ingannata, gelosa: luoghi comuni del repertorio contemporaneo»¹³⁹⁴. Possiamo dunque ipotizzare, con buona approssimazione, che il ruolo dell'affascinante etèra fosse ricoperto dall'Alberghini.

La commedia, in cinque atti, è ambientata a Roma e vede protagonista Momo, che, trasferitosi da Torino nella città pontificia dopo essere caduto in disgrazia, spera ingenuamente di ricavare ricchezze attraverso la pratica alchemica e, più concretamente, tramite un matrimonio di interesse con la ricca vedova Lucrezia, presso la quale ha preso servizio come segretario. L'intreccio ruota intorno alle vicissitudini sentimentali della coppia di Innamorati composta da Carlo, figlio di Lucrezia, e Lidia, figlia di Momo: l'unione tra i due giovani è ostacolata sia dalla contrarietà alle nozze della severa matrona, sia dalle pretese della cortigiana Angelica, con cui l'Innamorato aveva avuto in precedenza una relazione. L'etèra è però oggetto delle brame di Graziano (collaboratore di Lucrezia sotto le mentite spoglie dell'architetto Zanella), del Capitano Zigantes e dello stesso Momo. A complicare la trama, l'amore inizialmente non corrisposto di Mario, figlio dell'alchimista, per la vedova e la conseguente rivalità tra il giovane ed il padre. Vulpino, servo di Momo in cerca di rivalse contro un padrone poco generoso, riuscirà a favorire il matrimonio tra i due Innamorati e quello di Mario con Lucrezia, non senza aver prima messo a segno una serie di burle con la complicità dell'astuto Pirillo, al servizio di Carlo, e valendosi della collaborazione, talvolta involontaria, dei pazzi

MAGNIN, *Teatro Celeste*, cit., pp. 1099-1100), ma con certezza sappiamo solo che vi furono dal 1587 (cfr. A. D'ANCONA, *Origini del teatro italiano*, cit., II vol., p. 457). Proprio in quell'anno a Parigi infatti il Lombardi dà alle stampe *La Gismonda* per i tipi di Chevillot (la tragedia, che l'attore attribuisce a Torquato Tasso, è il realtà opera – con il titolo *Il Tancredi* – di Federigo Asinari, conte di Camerano), ma è probabile che il comico si trovasse in Francia già da qualche tempo. Cfr. S. FERRONE, *Nota biobibliografica*, in *Commedie dell'Arte*, cit., vol. I, pp. 73-75.

1392 Ivi, p. 74.

1393 «Si tratta probabilmente di un signorotto del ramo dei Pallavicini di Polesine, feudatario di un qualche rilievo finché i Farnese non si impossessarono dello stato di Busseto (1588). Morì nel 1600», ivi, p. 77. Si tratterebbe dunque di un semplice caso di omonimia con il Giulio Pallavicino autore della sopra ricordata *Inventione*.

1394 S. FERRONE, *Arlecchino. Vita e avventure*, cit., p. 42.

Gonnino e Pocointesta. Completano il quadro le Servette Fiore e Agnolina – accorta e maliziosa la prima, quanto ingenua e ottusa la seconda –, Nebbia, il perennemente affamato servo del Capitano, Forca, furfante che riesce a beffare persino il 'machiavellico' Vulpino, e Nafissa, ex cortigiana al servizio di Angelica, in preda a smanie amorose senili.

L'intreccio si dipana tra i fallimentari tentativi di Momo di produrre oro attraverso presunte alchimie, i travestimenti orditi da Vulpino per favorire i piani di Carlo, Lidia e Mario, agnizioni – Zigantes si scoprirà fratello del sedicente alchimista –, inganni e burle. Il fascino di Angelica viene astutamente sfruttato dal servo per beffare tanto il proprio padrone quanto gli altri spasimanti della bella etèra: Momo si presenta a lei vestito da spazzacamino e viene in un primo momento scambiato per Carlo, ma poco dopo inseguito e punito a suon di bastonate, mentre Zigantes e Graziano, ognuno ingannato dal travestimento dell'altro, si ritrovano a cena insieme convinti di avere appuntamento con la cortigiana. Da parte sua Lidia, simile nell'aspetto al giovane da lei amato, ne indossa le vesti per poterlo incontrare segretamente, ma viene intercettata da Angelica, che protestando il suo amore per Carlo rischia di incrinare la serenità della coppia. Infine Mario si finge Gonnino per poter entrare indisturbato in casa di Lucrezia ed ottenere più facilmente udienza in quanto pazzo: il piano riesce solo in parte perché la matrona, pur avendo ascoltato le profferte del giovane, si mostra irremovibile. Tuttavia Vulpino, travestito da Momo, le fa credere che Carlo abbia usato violenza a Lidia e che l'unica possibilità di evitare un delitto riparatore sia concedere la propria mano a Mario e al tempo stesso autorizzare le nozze del figlio con la fanciulla. L'alchimista, messo di fronte al fatto compiuto, dovrà accettare il doppio matrimonio, ma si consolerà facilmente grazie ai vantaggi economici conseguenti all'unione delle proprie carni con quelle, ben più consistenti, della facoltosa Lucrezia. La commedia si chiude così con una riconciliazione generale, che vede soddisfatti anche Graziano e Zigantes, e dove pure le beffe, talvolta crudeli, ordite da Vulpino trovano piena assoluzione.

Il personaggio di Angelica è particolarmente interessante perché 'ibrido' e perché caratterizzato da un registro patetico che contrasta con le situazioni, ora comiche, ora grottesche, in cui è coinvolto. Le tirate di amor non corrisposto fanno sicuramente parte del generico di un'Innamorata; in esse si alternano languore, ira, accuse e lodi alle grazie del giovane amato: «In pace eh? E che pace mi può restare, partendo tu caro il mio bene?», «Senza fede, privo di amore e di pietà, e che aspetti? Vuoi forse, novo Narciso, innamorarti di te stesso?», «Son pur chiara dell'amor mio, oh male impiegato tempo, oh miei sospiri, oh lamenti sparsi al vento! E forse che io non me l'avevo scelto bello fra i più belli?»¹³⁹⁵. Non manca un

1395 Le citazioni sono tratte dalla scena quinta del secondo atto. Facciamo qui ricorso all'edizione critica della commedia a cura di Siro Ferrone in *Commedie dell'arte*, cit., vol. I, pp. 71-195. Per i passi citati si veda ivi, pp.

certo uso scaltrito della retorica:

Dimmi che cosa fa egli sapiente il filosofo se non l'amore ch'egli porta alla sapienza? La maggior cognizione del medico è d'unire con amorosi e concordi temperamenti gli umori dell'infermo. L'astrologo con amore ancor egli cerca di fare che le più nemiche stelle amorosamente si uniscino. Il musico, unite ed accordate le voci, rende la musica perfetta. Sì che, se mi ami, sarai ancor tu perfetto e degno in ogni scienza¹³⁹⁶.

Ma a tale 'elevata' dissertazione fa subito da contrappunto comico il sarcastico commento di Pirillo: «Correte, correte, signori scolari, se volete addottorarvi, che la Filosofia, la Fisica, la Musica, l'Astrologia, con l'altre arti liberali, hanno levato scuola in chiasso»¹³⁹⁷.

Quando non sono gli altri personaggi ad evocare la provenienza 'bassa' e lo stile di vita equivoco di Angelica, è lei stessa a rendersi protagonista di situazioni improntate a una comicità ora giocata prevalentemente sull'astuzia – come nella scena sesta del secondo atto, dove la donna riesce a frenare l'ira del Capitano facendogli credere di amarlo¹³⁹⁸ –, ora basata sull'immediatezza del gesto, come nella scena prima del quarto atto:

«MOMO [*fuggendo*] Ohimè pian, piano, ch'io son morto; non più, che mi togliete in fallo [...].
ANGELICA [*inseguendo*] In fallo eh? Ladri in casa mia? Gente incognita in cambio di spazzacamino eh? Aspettava il mio Carlo, e mi veggo burlata [...]»¹³⁹⁹.

Caratterizzati da maggior sottigliezza ed ambiguità sono invece i dialoghi in cui la cortigiana, nella scena terza del quarto atto, si confronta con Lucrezia e con Lidia. L'irreprensibile matrona, dedita a far quadrare i conti del bilancio domestico – compromesso dalla cattiva gestione di Momo – e a crescere il figlio secondo principi di moralità e rispettabilità, teme che l'etèra possa insidiare il giovane: «Oh messer Carlo, che si fa? Ancor voi ci siete eh, messer Pirillo? E che pratiche son queste? Che negozi avete voi con questa donna?»¹⁴⁰⁰. La risposta di Angelica è un piccolo saggio di scaltra e maliziosa retorica, volto a mettere in dubbio la reputazione della rivale attraverso il negare – allo scopo di rafforzarle – alcune pesanti accuse:

Non altro se non che mi rallegrava qui con messer Carlo del suo bell'abito e delle sue nozze; e che vi credevate, che io gli volessi narrare il fallimento di messer Momo e la mala fama di quello? Scoprirgli la dionestà di Lidia sua figliuola? Non no, non è mia professione. E poi sì come i buoni da sé con l'opere buone si essaltano, così i tristi senz'altri mezzi si abbassano¹⁴⁰¹.

Carlo, che assiste alla scena, non è altri se non Lidia sotto mentite spoglie. Poco prima dell'arrivo di Lucrezia la giovane ha un colloquio con Angelica interamente giocato

106-107.

1396 Ivi, p. 105.

1397 *Ibidem*.

1398 Ivi, pp. 107-109.

1399 Ivi, p. 154.

1400 Ivi, p. 163.

1401 Ivi, p. 164.

sull'equivoco e sullo scambio di persona. La fanciulla approfitta della situazione per comprendere meglio la natura del rapporto tra l'Innamorato e la cortigiana, mentre le parole di quest'ultima la fanno ora dubitare ora rasserenarsi a proposito dei sentimenti di Carlo. Da parte sua, Angelica, convinta di trovarsi in presenza dell'amato, si produce nelle abituali tirate di gelosia e disperazione amorosa:

ANGELICA Che cosa ho avuto da te? Ah crudele! Né pure un bacio, non una parola, non un sol cenno, e di questo mi ramarico; né per altro biasimo Lidia, se non perch'ella è causa di questa alterezza che tu usi meco; perché ella è l'amata e l'onorata, ed io son l'odiata e la schernita; né ho giamai con maggior contento e più soavità gustata la dolcezza delle tue parole di quello che io mi faccia ora.

LIDIA [*a parte*] (Oh me felice! Oh Carlo mio fedele!) [...] ¹⁴⁰².

Astuta come una Servetta, intrigante come una Seconda Donna ottocentesca *ante litteram*, appassionata, patetica e padrona della retorica come un'Innamorata, Angelica è dunque un personaggio sfaccettato, difficilmente inquadrabile nel sistema dei ruoli e particolarmente arduo da interpretare.

Un'altra peculiarità è il suo carattere indirettamente metateatrale: da alcuni riferimenti presenti nel testo si possono ricavare allusioni che, se a una prima lettura corrispondono alla descrizione del 'mestiere' di cortigiana, potrebbero contenere anche qualche cenno alla professione comica. Si veda ad esempio il commento di Vulpino nella prima scena del primo atto: «Che a Milano la conobbi per Giannetta, a Pavia per Isabella, a Turino per Cinzia e qui per Angelica»¹⁴⁰³. Il cambiare spesso identità è prerogativa anche delle attrici in scena (ed i nomi citati dal servo potrebbero attagliarsi benissimo tanto a una «*meretrice honesta*» quanto a una comica), così come il viaggiare da una 'piazza' all'altra. Lo stesso concetto è ribadito da Nafissa nella sesta scena del secondo atto: «hai mutati tanti nomi, tante città, trovate tante invenzioni per vivere, che ormai non vi è più modo per coprirti»¹⁴⁰⁴. Anche i commedianti, come si è visto ripercorrendo alcune delle tappe salienti della *troupe* dei Martinelli, erano soliti trovare «tante invenzioni per vivere». Inoltre, resta volutamente avvolta nell'ambiguità l'età della cortigiana. Nella scena quinta del primo atto Pirillo apostrofa così l'etèra: «Madonna, il mio salario è poco, e poi con le pari vostre son puttana vecchia anch'io come voi»¹⁴⁰⁵. Nella scena successiva Nafissa conferma: «Tu non sei già dell'erba di quest'anno. Hai pur passata la prima e la seconda età»¹⁴⁰⁶. Ma poco dopo Angelica giustifica la propria passionalità con la scusa dell'età ancora acerba:

ANGELICA Son giovine, e però m'è lecito il cavarmi ogni voglia.

1402 Ivi, p. 162.

1403 Ivi, p. 84.

1404 Ivi, p. 111.

1405 Ivi, p. 106.

1406 Ivi, p. 109.

NAFISSA Tu sei giovine, te lo concedo [...] ¹⁴⁰⁷.

Se, come crediamo, l'Alberghini fu interprete del personaggio, nel 1584-1585 l'attrice, forse nata negli anni '60 del '500, doveva essere piuttosto giovane, anche in considerazione della circostanza che i suoi maggiori successi teatrali erano ancora di là da venire. Ma, come si è visto nel caso di Vittoria Piissimi, le comiche erano in grado di dissimulare la propria età anagrafica a seconda delle esigenze sceniche. Allo stesso modo il personaggio di Angelica, anche attraverso l'uso di unguenti e belletti, riesce a modificare il proprio aspetto e a confondere i propri spasimanti. Infine, un ultimo elemento sembra contenere un'allusione alla professione comica. Nella scena seconda del quarto atto Vulpino, fingendo di concedere un appuntamento galante a Nafissa, le suggerisce di vestirsi con «uno di quegli abiti da uomo che soleva già portate Angelica» ¹⁴⁰⁸. Com'è noto, la pratica di esibirsi in vesti virili era molto diffusa tra le comiche dell'Arte (così come presso le cortigiane): sebbene tale travestimento non sia documentato per l'Alberghini, esso fa parte, come si è appena visto, dei *topoi* inseriti dal Lombardi nella commedia (che molto probabilmente trova la sua genesi proprio nella prassi teatrale).

Quanto al resto del *cast*, è possibile, come abbiamo visto nel precedente capitolo, che il personaggio di Lucrezia fosse interpretato dall'esperta e autorevole Vittoria Piissimi. Il suo sodale Bernardino Lombardi avrebbe potuto vestire gli abituali panni di Graziano ¹⁴⁰⁹ oppure riservare per sé la più cospicua parte di Momo: tanto il Dottore quanto l'alchimista dispongono di numerose scene al fianco della matrona romana, circostanza che avrebbe potuto mettere in risalto l'affiatamento dell'attore-autore con la celebre primadonna. Nebbia, Secondo Zanni estimatore dei piaceri della tavola e 'spalla' del Capitano quando questi elenca le proprie 'bravure', potrebbe essere Tristano Martinelli: in un'immagine della *Raccolta Fossard* vediamo infatti Arlecchino in scena insieme al Capitano Coccodrillo ¹⁴¹⁰. Quest'ultimo era solitamente incarnato da Fabrizio De Fornaris, che forse in questa commedia avrebbe potuto essere l'interprete di Zigantes (sebbene le modalità espressive dei due militari 'spacconi' siano molto diverse) ¹⁴¹¹.

Il De Fornaris ¹⁴¹², come si è visto, fa parte del manipolo di comici impegnati nella

1407 Ivi, p. 110.

1408 Ivi, pp. 157-158.

1409 Il cui linguaggio «è variegato di sapori ferraresi, bolognesi, modenesi», S. FERRONE, *Nota bibliografica*, in *Commedie dell'Arte*, cit., p. 73.

1410 *Le Recueil Fossard, présenté par Agne Beijer, suivi des Compositions de Rhétorique de M. Don Arlequin, présentées par P.-L. Duchartre [...]*, edizione anastatica, Librairie Théâtrale, Paris, 1981, tav. XI. Per un commento sull'immagine si veda S. FERRONE, *Arlecchino. Vita e avventure*, cit., p. 82.

1411 Zigantes, nonostante il nome spagnolo, si esprime curiosamente in toscano, mentre il Capitano Coccodrillo, protagonista de *L'Angelica*, esibisce un linguaggio molto più colorito, fortemente intriso di ispanismi.

1412 Per alcune notizie biografiche sull'attore napoletano, cfr. C. MORINELLO, *De Fornaris, Fabrizio*, in

tournée francese a metà degli anni '80 del XVI secolo. Proprio la lettera di dedica che prelude a *L'Angelica*, fatta stampare a Parigi nel 1585 sotto il nome di «comico Confidente», fornisce alcune preziose notizie a proposito di un'esibizione offerta dal gruppo alla regina e ad importanti esponenti della corte (v. *supra*). La 'prefazione' narra anche la genesi della commedia, prima fatta rappresentare – probabilmente sotto forma di canovaccio – davanti a Caterina de' Medici, e poi fissata su carta. A differenza del collega Bernardino Lombardi, falsario disinvolto e impenitente, De Fornaris dichiara esplicitamente la fonte da cui la propria opera è tratta:

Ciò è che essendo in Venetia gl'anni adietro mi fu da un gentilomo napolitano virtuosissimo spirito donata questa comedia, la quale essendo da me vista, et in qualche parte imbellita, o fiorita, per quanto con la comica pratica sapevo introducendovi il Capitano Coccodrillo con alcune sue rodomontate, me disposi con questa dico comparirle davanti¹⁴¹³.

Com'è noto, il “gentiluomo napoletano” in questione è Giovan Battista della Porta, letterato contemporaneo e conterraneo del nostro attore-autore, e la commedia da cui il nostro ha tratto molto più di qualche spunto è *L'Olimpia*¹⁴¹⁴. Le novità più significative introdotte riguardano, come dichiarato nella lettera di dedica, la figura del Capitano:

Paradossalmente de Fornaris pone la pubblicazione dell'opera di un noto commediografo sotto il segno – così effimero – delle sue personali improvvisazioni ad indicare [...] che l'elemento primo da fissare in stampa è proprio la complessa drammaturgia d'attore che fonda l'improvvisazione anche se in essa si nasconde, sostanza e non apparenza che legittima addirittura la paternità dell'opera: portando alle estreme conseguenze le istanze della scena dallaportiana il comico elimina Dalla Porta dal frontespizio dell'*Angelica* e vi pone solo se stesso, «Comedia De Fabrizio de Fornaris», «ditto il Capitano Coccodrillo»¹⁴¹⁵.

La figura del Capitano, presente anche nell'originale dallaportiano, subisce una trasformazione tanto dal punto di vista linguistico (poiché Coccodrillo, a differenza dell'omologo Trasilogo, si esprime in spagnolo), quanto stilistico:

Nel De Fornaris la fantasia fiabesca e l'incantata rievocazione dellaportiana cedono il posto ad un fondale stravolto da guerre, colpi di cannone, torri abbattute, nemici polverizzati: il Capitano, abbandonato il personaggio per la maschera, si serve della fissità del suo ruolo

Enciclopedia dello spettacolo, cit., IV vol., col. 333, M. SCHINO, *De Fornaris, Fabrizio*, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, cit., vol. 36, 1988, [http://www.treccani.it/enciclopedia/fabrizio-de-fornaris_\(Dizionario-Biografico\)/](http://www.treccani.it/enciclopedia/fabrizio-de-fornaris_(Dizionario-Biografico)/) e A. PREDA, *L'Angelica di Fabrizio De Fornaris: il testo di un "comedien", la sua fonte, la sua traduzione*, in *La Commedia dell'Arte tra Cinque e Seicento*, cit., p. 196.

1413 F. DE FORNARIS, *All'illustrissimo et eccellentissimo signore il signor duca di Gioiosa*, in *L'Angelica*, cit., pagine non numerate.

1414 L'identificazione tra il “gentiluomo napoletano” e il Della Porta si deve ad Arthur Ludwig Stiefel (cfr. A. L. STIEFEL, *Tristan l'Hermite Le Parasite und seine Quelle*, in «Archiv für das Studium der neueren Sprachen und Literaturen», LXXXVI, 1891, pp. 48-60). Sebbene *L'Olimpia* sia stata data alle stampe cinque anni dopo rispetto a *L'Angelica* (Napoli, Orazio Salviani, 1589), è De Fornaris, per sua stessa ammissione, ad aver tratto ispirazione dall'opera del Della Porta, e non viceversa. Il letterato napoletano doveva dunque aver composto la sua commedia, facendola leggere al comico - con cui era in rapporti di amicizia -, prima del 1584. Per un'edizione moderna de *L'Olimpia*: G. B. DELLA PORTA, *L'Olimpia*, in *Teatro, secondo tomo – commedie*, a cura di R. SIRRI, Napoli, Edizioni Scientifiche Italiane, 2002, pp. 11-93. Per un confronto tra le due commedie si vedano E. DE TROIA, *Trasformazione di elementi dellaportiani nell' "Angelica" del de Fornaris*, in «Studi secenteschi», XVI, 1975, pp. 53-65 e A. PREDA, *L'Angelica di Fabrizio De Fornaris*, cit., pp. 193-206.

1415 A. PREDA, *L'Angelica di Fabrizio De Fornaris*, cit., p. 198.

per una forma di libertà espressiva assolutamente alogica e volutamente opposta all'intenzione erudita del commediografo napoletano. La linea compositiva questa volta non si affida più soltanto all'effetto scenico della suggestione verbale, ma anche ad un *climax* d'intensità comica, abilmente condotto sulla sistematica dilatazione della bugia¹⁴¹⁶.

Pochi altri particolari differenziano la rielaborazione ad opera di De Fornaris dall'originale: i nomi di alcuni personaggi¹⁴¹⁷, l'ambientazione veneziana anziché napoletana, l'assenza della figura satirica del pedante Protodidascalo¹⁴¹⁸, il ridimensionamento del personaggio del capo dei «birri». Questi ne *L'Olimpia* è caratterizzato da un comico linguaggio spagnoleggiante che diventa, ne *L'Angelica*, appannaggio esclusivo del Capitano Coccodrillo.

Dati i rapporti di collaborazione ed amicizia tra Fabrizio e la famiglia Martinelli, è possibile ipotizzare che il titolo dell'opera sia stato modificato non solo per ragioni di opportunità editoriale, ma anche per rendere omaggio alla Prima Innamorata della *troupe*. Allo stesso modo l'ambientazione della commedia, trasferita da Napoli a Venezia, potrebbe rappresentare un riferimento alle origini dell'attrice. Infatti «De Fornaris era molto vicino non solo ad Angelica (che dava il titolo alla commedia e che nella finzione era la padrona di Mastica¹⁴¹⁹), ma anche ai due fratelli Martinelli: tre anni dopo, a Madrid, Drusiano – in genere non molto attento alla sorte dei suoi compagni d'Arte – chiederà notizie di lui come di un compagno consueto»¹⁴²⁰. Ad ogni modo, siamo in presenza dell'unico testo di cui è documentata la rappresentazione in terra di Francia¹⁴²¹ – sebbene in una forma diversa da quella definitiva che fu data alle stampe -: è possibile quindi ascrivere con buona approssimazione l'opera di De Fornaris al repertorio dell'Alberghini.

L'Angelica, commedia in cinque atti, è, come abbiamo accennato poco sopra,

1416 E. DE TROIA, *Trasformazione di elementi dell'aportiani*, cit., p. 58.

1417 Nella commedia di Della Porta i personaggi sono: «Balìa, Anasira commare, Mastica parasito, Olimpia giovane, Trasilogo capitano, Squadra suo servo, Lampridio innamorato, Protodidascalo suo pedante, Giulio studente, Sennia vecchia madre di Olimpia, Teodosio vecchio marito di Sennia, Eugenio suo figlio, Filastrogo vecchio padre di Lampridio, Lallo paggio, Capitano di birri». V. G. B. DELLA PORTA, *L'Olimpia*, cit., p. 13.

1418 La funzione del pedante all'interno dell'intreccio – quella di accompagnare e ammonire il giovane Innamorato – è svolta ne *L'Angelica* dall'anziano servo Gherardo.

1419 Il Secondo Zanni de *L'Angelica*, probabilmente interpretato da Tristano Martinelli.

1420 S. FERRONE, *Arlecchino. Vita e avventure*, cit., p. 82.

1421 Qui la commedia dovette riscuotere un certo successo: qualche anno dopo viene data alle stampe la sua traduzione in francese (*Angelique, comédie, de Fabrice de Fournaris Napolitain, dit le Capitain Cocodrille Comique Confidant, mis en françois des langues italienne et espagnolle par le sieur L. C.*, Paris, Abel L'Angelier, 1599). Baschet identifica il misterioso L. C. con Pierre de Larivey, commediografo di origini fiorentine. Da questa versione francese dell'opera di De Fornaris Tristan l'Hermite avrebbe tratto la sua commedia *Le Parasite* (Parigi, Augustin Courbé, 1654). Alessandra Preda ipotizza invece che la traduzione, per la sua scarsa qualità letteraria, sia opera di un non meglio identificato collaboratore dello stampatore L'Angelier: v. A. PREDÀ, *L'Angelica di Fabrizio De Fornaris*, cit., pp. 203-206. Un'altra possibile eco del successo de *L'Angelica* di De Fornaris si può riscontrare nella stampa di *Les Neapolitaines*, commedia di François d'Amboise (Parigi, Abel L'Angelieri, 1584). Tra i personaggi figura un'Angelique, dama napoletana. Anche se l'opera fu composta verosimilmente qualche tempo prima rispetto alla sua pubblicazione – contemporanea a quella della commedia del nostro autore -, non è da escludere che alcuni elementi siano stati inseriti successivamente dal D'Amboise per rendere omaggio ai comici italiani. Nel testo è presente anche un riferimento ai Gelosi (cfr. H. SPIEGEL, *Introduction*, in F. D'AMBOISE, *Les Neapolitaines*, Heidelberg, Winter, 1977, p. XIX).

ambientata a Venezia, dove la giovane eroina eponima abita insieme alla madre Mabilia: le due donne sono rimaste sole a causa del rapimento, da parte dei Turchi, di Gismondo e Muzio, rispettivamente padre e fratello di Angelica. Non si hanno più notizie dei due da circa venti anni; nel frattempo Mabilia ha deciso di maritare la figlia con il Capitano Coccodrillo. La fanciulla, tuttavia, desidera sposare Fulvio, studente in Padova: i due Innamorati mettono quindi in atto un astuto stratagemma per scongiurare le nozze imposte dalla matrona. La ragazza, con l'aiuto del servo Mastica, fa in modo che l'amato la raggiunga a Venezia travestito da turco: egli dovrà recitare la parte del redivivo Muzio, per poter dare il proprio parere sfavorevole al matrimonio tra la 'sorella' e il Capitano. Il piano funziona solo in parte: se Mabilia viene facilmente ingannata dall'aspetto e dall'eloquio di Fulvio – che ne approfitterà per incontrarsi di nascosto con Angelica –, il raggirò verrà scoperto da Squadra, servo di Coccodrillo. L'astuto Zanni elabora a sua volta uno stratagemma per allontanare da casa della giovane il rivale del proprio padrone: riesce infatti a condurre da Mabilia due stranieri appena arrivati in città, vestiti di stracci e di età analoga a quella di Muzio e Gismondo. Sebbene l'identità dei due uomini corrisponda davvero a quella del figlio e del marito della matrona, quest'ultima si lascia nuovamente ingannare dall'abilità di Fulvio, che, facendo passare per pazzi i nuovi arrivati, riuscirà ancora una volta a convincere Mabilia di essere il vero Muzio. Nel frattempo però viene scoperta la sua relazione con Angelica e il giovane finisce in carcere; verrà salvato solo dall'intervento del padre Algenio. Il nobile e ricco napoletano, giunto a Venezia nelle vesti di un provvidenziale *deus ex machina*, convincerà infatti Gismondo – di cui nel frattempo è stata accertata l'identità - ad acconsentire al matrimonio 'riparatore' tra i due Innamorati. Anche Mabilia, felice per l'inaspettato ricongiungimento con i familiari dispersi, accetterà di buon grado la soluzione proposta, perdonando gli inganni subiti.

Pur rappresentando il fulcro intorno al quale ruota tutto l'intreccio, Angelica compare in una sola scena, la terza del terzo atto¹⁴²². Qui Fulvio si presenta a Mabilia sotto le mentite spoglie di Muzio, abbigliato alla turca e in catene, fingendo di rallegrarsi per l'insperato ritrovamento della madre e della sorella. Se la matrona accoglie il presunto ex prigioniero con ingenuo e spontaneo calore, Angelica mostra dapprima una calcolata e ben dosata modestia, che lascia poi spazio all'espressione di sentimenti amorosi non appena la fanciulla si trova da sola con l'amato. Di fronte alla madre, la ragazza si mostra riservata e timida, sebbene dal rapido scambio di battute con Fulvio emergano alcuni maliziosi doppi sensi – sottolineati dal

1422 F. DE FORNARIS, *L'Angelica*, cit., cc. 36r-38v. Nel testo di Della Porta Olimpia dispone invece di un'altra scena, la terza del primo atto: qui la giovane ordina al servo Mastica di recarsi a Salerno per avvisare l'amato Lampridio del piano da lei ordito (G. B. DELLA PORTA, *Olimpia*, cit., pp. 46-48). Nella versione di De Fornaris, invece, il comando viene impartito allo Zanni non direttamente dalla padrona, ma per mezzo della Balia.

commento di Mastica -:

MABILIA Angelica, figliuola mia, abbraccia il tuo fratello; perché stai sì vergognosa?
FULVIO O sorella dolcissima anima mia, quanto contento sento nel tenervi nella braccia.
ANGELICA O amato più che fratello non conosciuto ancora come io desidero!
MASTICA Gli sarà tempo di conoscervi più intrinsecamente¹⁴²³.

Il 'duetto' tra i giovani si svolge invece all'insegna delle più tipiche locuzioni petrarcheggianti, caratteristiche del generico degli Innamorati: «desidero vedervi sopra tutto sciolto da queste catene, che temo non vi offendino; ch'a questo collo delicato et a questi fianchi ci convengono le braccia de chi ve ama appar de la sua vita», «Ho speranza nei meriti dell'amor mio che più dure catene che non son queste me ligaranno con nodi d'inseparabile compagnia, né basterà nessuno accidente schiodarle se non la morte»¹⁴²⁴.

Il personaggio, rispetto all'omonima cortigiana de *L'alchimista*, è più canonicamente riconducibile al mansionario della Commedia dell'Arte: Angelica è una giovane Innamorata, ruolo che viene declinato soprattutto nel suo *côté* sentimentale, con una forte componente di scaltrezza, finalizzata però unicamente al conseguimento dei propri obiettivi matrimoniali. Il contrasto tra l'età ancora acerba e la capacità di ordire inganni particolarmente astuti è sottolineato dalla Balia: «Iddio le faccia succedere il tutto come lei desidera, che lo merita certo. Ma mi maraviglio ch'una giovane che ancor le putte la bocca di latte habbi potuto saper tanto»¹⁴²⁵.

Risulta arduo ricavare, dalle poche battute affidate al personaggio, ulteriori elementi per ricostruire lo stile di recitazione dell'Alberghini: possiamo solo ipotizzare che nella versione andata in scena davanti a Caterina de' Medici le doti interpretative dell'attrice siano state maggiormente sfruttate e che la sua parte sia stata in seguito ridimensionata dall'autore per dare maggior spazio alle «rodomontate» del protagonista. Tuttavia il prologo, identico a quello de *L'Olimpia*, può fornire qualche suggestione a proposito del 'training' attoriale che - immaginiamo - la comica potrebbe aver compiuto per interpretare l'apparentemente timida ma in realtà intraprendente fanciulla. Il testo è infatti ambiguamente costruito sul parallelismo tra la commedia e la sua eroina eponima:

[...] che mi siegue, né mai verrebbe fuora, s'io prima di lei non uscisse, a me sta il menarla dove mi piace. [...] Ella perché è vergine non ancora informata delle cose del mondo, stava alquanto vergognosetta, né pensava che avesse a comparire fra tante persone di autorità, né fra tanti scropolosi giudici di bellezze di donne per non porsi a pericolo d'essere passata per punta di Piche, e trafitta nel viso, così in segreto come in publico. [...] Miratela da la testa insino a' piedi, si corrispondono a se stessa tutte le parti e se il suo corpo è perfettamente proportionato. Vedetela camminare con quanta attillatura stende i passi. Gustate la lingua ch'è dolce e suave. Udite il parlare ch'è pieno

1423 F. DE FORNARIS, *L'Angelica*, cit., c. 36v.

1424 Ivi, cc. 38r-v.

1425 Ivi, c. 5r. La descrizione della Balia è in realtà eccessiva: poiché Gismondo è stato rapito venti anni prima, la fanciulla deve essere almeno ventenne. Non si tratta quindi di un'adolescente, ma di una giovane donna consapevole e tutt'altro che sprovvista.

di false burle, e di grave piacevolezza ch'a imparato in casa sua, e non le sono state poste in bocca da altri.[...] Porta una veste insino ai piedi e vi giuro che non è tanto aggratiata ne la faccia quanto è più bona robba sotto i panni. E giovanetta hor hora come rosa spunta fuor de la buccia? Et il più bello ornamento ch'abbia è che sia senza ornamento nessuno perché piace a se stessa più così schietta come nacque che con tutti i pulimenti e belletti che se pongono le donne altrui¹⁴²⁶.

Difficile ricostruire il resto del *cast* (fatta eccezione per il Capitano Coccodrillo, sicuramente interpretato da Fabrizio De Fornaris): abbiamo già avanzato l'ipotesi che Mabilia potesse essere incarnata da Vittoria Piissimi, mentre Mastica, corrispettivo del Nebbia de *L'alchimista* e anche in questo caso impegnato in alcuni duetti comici con il Capitano, potrebbe essere Tristano Martinelli¹⁴²⁷.

La terza commedia probabilmente portata in scena durante la *tournée* parigina è *Gli amorosi inganni* di Vincenzo Belando¹⁴²⁸. Il comico siciliano, a differenza degli altri colleghi - dediti a migrazioni oltralpe limitate nel tempo -, fissa la propria residenza in Francia¹⁴²⁹ fin dal 1565, alternando verosimilmente al mestiere di attore altre professioni: molto probabile, dunque, la sua collaborazione saltuaria con le *troupes* di passaggio, tra cui anche quella di Tristano e compagni. Sebbene l'opera venga data alle stampe solo nel 1609 – sempre presso Abel L'Angelier e sotto il 'patronato' di Sébastien Zamet -, lo stesso autore, nella 'prefazione' dedicata al «benigno lettore», afferma che la «[...] comedia è principiata l'anno del '93 da scherzo, e finita da vero»¹⁴³⁰. Se dunque la stesura è iniziata nel 1593, è probabile che il relativo canovaccio fosse presente già da tempo nel repertorio del nostro attore, interprete del personaggio di Catonzo. Del resto la commedia ha avuto qualche influenza anche sulla drammaturgia spagnola¹⁴³¹: molto probabilmente furono proprio i Martinelli, che recitarono nella penisola iberica nel 1587-1588, gli artefici di questo 'passaggio teatrale' tra Italia, Francia e Spagna. A quell'altezza cronologica lo scenario da cui poi fu tratto il testo doveva dunque essere già ben noto ai nostri comici.

Interessanti anche le dichiarazioni dell'autore a proposito dei linguaggi da lui usati per caratterizzare i diversi personaggi:

S'ella [la commedia] non parlerà fiorentino, almeno parlerà mezzo toscano; se'l Zanne non

1426 Ivi, cc. n.n.

1427 Sul rapporto tra Arlecchino e il Capitano si veda S. FERRONE, *Arlecchino*, cit., p. 82.

1428 Per alcune note biografiche sull'attore cfr. Belando (o Belardo), Vincenzo (detto Cataldo Siciliano), in *Enciclopedia dello Spettacolo*, cit., vol. II, col. 158, A. MIGLIORI, Belando, Vincenzo, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, cit., vol. 7, 1970, [http://www.treccani.it/enciclopedia/vincenzo-belando_\(Dizionario-Biografico\)/](http://www.treccani.it/enciclopedia/vincenzo-belando_(Dizionario-Biografico)/), C. MELDOLESI, *Les Siciliens: da Vincenzo Belando allo Scaramouche dei pittori*, in *Studi in onore di Giovanni Macchia*, Milano, Mondadori, 1983, vol. II, pp. 653-668 e S. FERRONE, *Nota biobibliografica*, in *Commedie dell'Arte*, cit., vol. I, pp. 199-202.

1429 Qui nel 1588 fa pubblicare, per i tipi del noto stampatore Abel L'Angelier, le *Lettere facete, e chiribizzose in lengua antiga, venetiana, et una a la gratiana, con alcuni sonetti, e canzoni piaseuoli venetiani, e toscani enel fin trenta villanelle a diversi signori e donne lucchesi et altri...*

1430 V. BELANDO, *Gli amorosi inganni*, in *Commedie dell'Arte*, cit., p. 206.

1431 E. CANONICA, *El papel de Gli amorosi inganni*, cit.

parlerà tutto bergamasco, parlerà mezzo lombardo, ma più intelligibile; il Magnifico parlerà all'antica veneziana, e non come si scortica al presente a Vinegia; lo spagnolo favellerà castigliano più che potrà; il siciliano, ch'è la mia lingua materna, spiegherà e' suoi concetti più chiari che sia possibile, ancor ch'io sia stato quarantaquattro anni fuor della patria¹⁴³².

Belando, schermendosi dietro la mancanza di un'adeguata preparazione letteraria («Mi si deve dunque perdonare s'io non vi dessi la commedia [...] limata e tersa, raccordandovi ch'io non son mai stato alla scuola, ma a mala pena a conoscere le sillabe»¹⁴³³), associa a ciascuna 'maschera' il suo tradizionale dialetto, cercando però di rendere ogni parlata il più possibile comprensibile: non ne uscirà un'opera levigata, degna di essere approvata dall'Accademia della Crusca – che, ricorda il comico, aveva sottoposto a severe critiche linguistiche *La Gerusalemme liberata* del Tasso –, ma un testo che trova un suo equilibrio tra velleità letterarie ed esigenze teatrali. Anche la scansione in tre atti denuncia la genesi dell'opera, verosimilmente nata da un canovaccio, senza che l'autore cerchi di mascherarne la provenienza attraverso la più canonica divisione in cinque atti, tipica della commedia erudita. Infatti, nota Mariangela Miotti:

La molla di tutto è ovviamente l'amore, un amore non corrisposto che permette così agli innamorati di recitare la propria parte senza mai entrare in contatto tra loro, preoccupati esclusivamente di far leva sul pubblico, indifferenti alla coerenza della finzione teatrale. Gli elementi di coesione tipici della commedia erudita, quegli elementi che formano l'intelaiatura della *fabula*, sono completamente assenti. Belando ne è cosciente e lo dimostra la non volontà ad adeguare il suo lavoro ai canoni della commedia letteraria¹⁴³⁴.

Il testo è caratterizzato da qualche elemento autobiografico: l'ambientazione parigina e la circostanza che il servo Catonzo, dietro cui si nasconde l'identità di Cataldo, sia un «forastiero siciliano»¹⁴³⁵, costituiscono chiari riferimenti alla personale esperienza dell'autore. Piuttosto lineare e convenzionale la trama: «Lo schema d'intreccio e il mansionario delle parti rimanda ad uno stadio primitivo della Commedia dell'Arte. Due relazioni amorose che prevedono lo scambio dei *partner* (Cinzio-Camilla e Capitano-Dorotea); un Magnifico che non fa coppia con un altro vecchio, bensì con Zanne, una servetta e un secondo zanni siciliano»¹⁴³⁶. Questi i personaggi della vicenda, che ruota intorno alle vicissitudini sentimentali del quartetto di Innamorati (di cui fa parte anche il Capitano, nelle vesti di Secondo Amaro). Dorotea, giovane vedova, è invaghita di Cinzio ma non ne è ricambiata perché questi ama a sua volta Camilla. La fanciulla, da parte sua, spasima invece per il Capitano Basilisco, i cui slanci amorosi sono rivolti unicamente a Dorotea, concupita – senza speranza – anche dal vecchio veneziano Busnatico. Cinzio e Basilisco si danno sostegno a vicenda nel tentare di risolvere l'intricato caso: il primo esorta Dorotea ad amare il Capitano, il secondo cerca di convincere Camilla ad

1432 V. BELANDO, *Gli amorosi inganni*, in *Commedie dell'Arte*, cit., p. 205.

1433 *Ibidem*.

1434 M. MIOTTI, *Gli Amorosi inganni di Vincenzo Belando*, in *La Commedia dell'Arte tra Cinque e Seicento*, cit., p. 226.

1435 *Ivi*, p. 207.

1436 S. FERRONE, *Introduzione*, in *Commedie dell'Arte*, cit., vol. I, p. 28.

accettare le profferte dell'amico. Nel frattempo Catonzo, servo di Basilisco, corteggia la disinibita Filicetta, fantesca e confidente di Dorotea, ma la Servetta lo disprezza perché invaghita di Zanne, servo del Magnifico. Questi, stanco di lavorare per un padrone avaro, ordisce un astuto stratagemma per ricavare qualche utile dal complicato intreccio amoroso. Dopo aver impedito il suicidio a Dorotea prima ed a Camilla poi, decide di aiutarle – dietro lauto compenso - a conquistare i rispettivi Innamorati: grazie ai suoi inganni, Cinzio si reca a un convegno amoroso con la vedova, credendo che si tratti della fanciulla amata, mentre quest'ultima avrà la possibilità di sedurre il Capitano, convinto di avere appuntamento con l'altra dama. Zanne sfrutta cinicamente anche il proprio ascendente su Filicetta: fingendo di concederle un *rendez-vous* in casa del padrone, si guarderà bene dal presentarsi, facendosi sostituire da Busnatico. Questi, dal canto suo, si lascia ingannare credendo di recarsi a un incontro con l'amata Dorotea.

Le coppie vengono ricomposte non solo grazie a questo espediente, ma anche tramite una serie di agnizioni: Cinzio accetta di sposare Dorotea dopo essersi scoperto fratello di Camilla, nome fittizio di Beatrice Pelagani, gentildonna napoletana. La dama si era stabilita a Parigi sotto falsa identità dopo la morte del marito: si apprende così lo stato vedovile dell'Innamorata, tratto che la rende in tutto speculare all'altra giovane. Camilla/Beatrice può così unirsi a Basilisco, che accetta non solo di sposarla, ma anche di abbandonare le armi e le 'bravure' per amor suo; intanto Busnatico ritrova in Dorotea la figlia rapita dieci anni prima da un fiorentino (successivamente morto, così come il figlioletto nato dalla coppia). Infine anche Catonzo apprende di essere cugino di Filicetta e, al tempo stesso, riceve da Cinzio notizie a proposito di suo fratello Cataldo, di cui aveva perso le tracce¹⁴³⁷. Zanne, artefice degli «amorosi inganni», viene festeggiato e abbondantemente ricompensato da tutti: su consiglio di Busnatico – e dietro cospicua dote generosamente elargita dagli amanti e dal Magnifico -, accetterà finalmente di prendere in moglie Filicetta.

In assenza di indizi legati al nome della nostra attrice, risulta più arduo, in questo caso, ipotizzare quale personaggio potesse interpretare in questa commedia. Il dubbio riguarda però esclusivamente le due Innamorate: non sono documentate infatti esibizioni dell'Alberghini come Servetta. Camilla e Dorotea, all'interno di un intreccio dalla struttura quasi 'geometrica', sono perfettamente speculari e hanno paritetiche funzioni drammaturgiche e uguale presenza

1437 Il personaggio di Cataldo (nome d'Arte del Belando, di cui Catonzo è la storpiatura in chiave grottesca) viene menzionato per rendere omaggio ai nobili protettori dell'autore: Cataldo, infatti, racconta Cinzio, «E visso con la sua industria, e ruinato dalle guerre, attempato, ma affezionatissimo alla gloriosa casa di Lorena, come parimente è servitore di cuore al non mai a bastanza lodato Principe di Nemours, ed a quella gloria del sesso femminile, specchio di castità, onore, carità e liberalità, dell'Eccellentissima sua madre Anna d'Este, ramo vero e legittimo della casa estense, decoro ed ornamento d'Italia, nella qual casa ha il suo più caro pegno, che Dio e la natura gli ha concesso», V. BELANDO, *Gli amorosi inganni*, in *Commedie dell'Arte*, cit., p. 284.

in scena. Entrambe rappresentano la declinazione nel versante patetico e sentimentale del ruolo di Amatora: i loro lamenti e le loro tirate di amore non corrisposto sono ricchi di espressioni petrarcheggianti e caratterizzati da uno spiccato uso della retorica. Il momento di massimo *pathos* viene raggiunto quando le due giovani vedove, a turno, tentano il suicidio. Totalmente assenti elementi di malizia o astuzia: non appena scorgono in Zanne il possibile risolutore del complicato intreccio amoroso, si affidano completamente alla sua sagacia, senza mostrare il minimo spirito di iniziativa. Prima dell'intervento dell'astuto servo, le due Innamorate non fanno nient'altro che supplicare senza speranza i rispettivi amanti riottosi e respingere con sdegno gli spasimanti indesiderati. Questo atteggiamento sostanzialmente passivo le distingue dall'accorta e 'machiavellica' Angelica tratteggiata da De Fornaris, così come dalla passionale ma pur sempre arguta cortigiana de *L'alchimista*; ma è proprio la totale fiducia che le dame nutrono nei confronti di Zanne a offrire lo spunto per due situazioni caratterizzate da una spiccata comicità. Nella scena nona del terzo atto, Camilla e Dorotea gareggiano nell'offrire doni al 'benefattore', che viene riverito e vezzeggiato dalle due gentildonne trovandosi così, per una volta, in una posizione di dominio e di superiorità. L'effetto comico non scaturisce solo dal ribaltamento dei ruoli sociali, ma anche dalla circostanza che il nobile eloquio delle Innamorate venga impiegato in un contesto 'basso':

CAMILLA O mio signor Zanne, toglie questa scatola di confetti per ristorarvi, accettate questo vaso di conserva per rinfrescarvi, pigliate questi pistacchi per ingagliardirvi, non sdegante questo bacio nella vostra tabocchina gota.

DOROTEA Godetevi questa dozzina di fazzoletti, mutatevi con queste sei camicie bianche, toglie questo scartoccio di confettura secca, e finalmente un bacio nella vostra ruffianissima bocca, mio confalone coniugale.

ZANNE Al corpo de io, che a' ve darò una sguanciata, per parlà toscà, alias schiaffaz, se no me portè respet. [...] ¹⁴³⁸

Lo schema si ripete nella scena sedicesima, dove la comicità acquisisce tratti marcatamente osceni:

CAMILLA Ohimè sogno io, o son pur desta? Io v'abbraccio, e bacio dunque, dolce condottiero d'amore.

DOROTEA Non vò che mi vinciate di cortesia: se voi l'abbracciate e l'avete baciato nella gota, ed io l'abbraccio, e bacio nella bocca. Ecco che ambedue lo teniamo stretto, stretto [*lo abbracciano*].

ZANNE Andè in bordel, no m'abbrazzè, ca mi farì mover i vermi. Va' a bas, Mambrin, che questa non è erba per la toa bocca ¹⁴³⁹.

Siamo portati ad ipotizzare che l'Alberghini potesse interpretare la parte di Dorotea anziché quella di Camilla solo in considerazione delle sue origini veneziane, che accomunano l'attrice al personaggio: «Signor Cinzio», spiega la giovane nell'ultima scena del terzo atto, «né io son meno gentildonna della signora Camilla, o Beatrice, perch'io son figliuola d'un

1438 Ivi, p. 271.

1439 Ivi, p. 276.

gentiluomo veneziano detto per nome Busnadego Saraca»¹⁴⁴⁰. La giovane vedova veneziana è il primo personaggio ad entrare in scena subito dopo il prologo, producendosi in un lungo monologo dove l'abilità oratoria si mescola all'espressione di una passione dolorosa, tra invocazioni struggenti e riferimenti classici e mitologici:

[...] Quel dolore, che per morte avviene de' carissimi, benché intensissimo sia, col tempo manca per essere irrecuperabile, superfluo e nulla giovevole; ma il dolore dell'infelice amante, a quel di Tizio uguale, mai non cessa perché la cura e la sollecitudine nel petto concepita sempre si rinnova, con dolce cruciato lo tormenta, la passione lo perseguita, la disperazione lo distrugge, il pensiero lo sveglia, la tristezza lo condanna, la morte lo minaccia, e la fede non lo salva, ed essa speranza gli porge disperazione, a tal che di tutte le passioni nessuna è più veemente di questa amorosa, e se all'esperienza e a Marco Tullio crediamo, niuna è più grave, più noiosa e violenta, che più ne risolve, commova e disturbi. [...] Ma che giova (ahi lassa) ad un'infelice amante il rammentare quali e quanti siano le pene che si provano in questo carcere amoroso? [...] ¹⁴⁴¹

Ma è nella scena del tentato suicidio – la terza del terzo atto - che gli accenti di Dorotea trascolorano quasi nel tragico:

[...] O Amore per me amaro, maledetta sia la tua potenza, annichilar si possa la tua forza, spezzata sia ogni tua saetta, rotto sia ogni tuo dardo, gelo divenghi il tuo fuoco, e nulla divenghino le tue fiamme. Invida Parca, perché non tronchi il filo letale di questa mia misera vita? O nocchiero infernale affretta la tua cimba, e levami da questo mortal mondo, e portami al tuo, qual sarammi più dolce soggiorno. [*Impugna un coltello*] Ferro a che tanto tardi ad aprirmi il petto? Mano ardita, fa' l'ufficio, non temere. Anima sconsolata, non ti sgomentare, ma felice esci di questa pregione corporale, e volando domanda giustizia dell'assassinio di questo crudele di Cinzio, che brama più la mia morte che i mortali non desiderano la vita. Eccoti tutto ascoso nel mio petto [*fa per uccidersi*] ¹⁴⁴².

Quanto al resto degli interpreti, fatta salva l'ovvia identificazione tra Catonzo e Vincenzo Belando, possiamo solo fare delle congetture: accettando la nostra ricostruzione in base alla quale l'Alberghini avrebbe recitato, durante la *tournée* francese, al fianco della Piüssimi, questa potrebbe essere stata l'interprete di una delle due Innamorate (difficile stabilire quale, anche in considerazione del fatto che pure la «divina Vittoria» era veneziana come Angelica). Poiché però in questo caso, come abbiamo visto, siamo in presenza di due figure femminili del tutto paritetiche e non legate da un rapporto gerarchico – come invece nelle commedie di Lombardi e De Fornaris -, è possibile ipotizzare che l'altra Amatora fosse interpretata da una comica che avesse all'incirca la stessa età ed esperienza della primadonna dei Martinelli. Nel contesto della trasferta oltralpe, l'unica altra presenza muliebre accertata sembra Vittoria degli Amorevoli, di cui si sa poco o niente. Se la commedia, com'è probabile, fosse stata rappresentata anche in Spagna, qui l'Alberghini avrebbe avuto al suo fianco Angela Salamona, mentre la non meglio identificata Franceschina sarebbe stata l'interprete ideale di Filicetta. Durante le recite francesi invece la procace Servetta avrà avuto verosimilmente le sembianze di

1440 Ivi, p. 282. Busnadego Saraca è il vero nome del Magnifico, che, dopo il rapimento della figlia, si era trasferito a Parigi per vergogna facendosi conoscere come Busnatico.

1441 Ivi, p. 213.

1442 Ivi, p. 263.

Battista degli Amorevoli, con effetti di grossolana comicità. Poiché il ruolo di Secondo Zanni è qui ricoperto da Catonzo, appare particolarmente arduo trovare una collocazione per Tristano-Arlecchino: difficile infatti immaginarlo nella parte dell'astuto e ben poco acrobatico Zanne (con cui avrebbe in comune solo la parlata 'lombarda', non spiccatamente contrassegnata da elementi bergamaschi). Fabrizio De Fornaris sembrerebbe invece un perfetto Capitano Basilisco, che con il suo omologo Coccodrillo condivide la spavalda 'braveria' e il linguaggio spagnoleggiante. L'unico Innamorato accreditato nella composita *troupe* attiva a Parigi nel 1584-1585 è Bartolomeo Rossi. Questi potrebbe essersi prestato ai ruoli di Carlo ne *L'alchimista*, Fulvio ne *L'Angelica* e Cinzio ne *Gli amorosi inganni*.

È Rossi¹⁴⁴³ l'ultimo dei quattro autori-attori compagni dei Martinelli durante la *tournée* francese. Comico veronese specializzato nella parte di Amoruso con il nome di Orazio, fa stampare la sua pastorale *Fiammella* a Parigi, presso Abel L'Angelier, nel 1584. La sua probabile collaborazione con il gruppo mantovano è testimoniata anche da alcune immagini della *Raccolta Fossard*, dove Arlecchino compare insieme ad Orazio¹⁴⁴⁴. È quindi verosimile che anche quest'opera facesse parte del repertorio portato in scena dai nostri attori.

La pastorale è preceduta dalla dedica al duca di Joyeuse e da un'avvertenza ai lettori, dove l'autore si scusa per i molti refusi che questi potranno trovare nella sua opera: Rossi non ha avuto modo di rivedere il testo a causa di una grave malattia e ha dovuto affidarlo alle cure degli stampatori francesi, non esperti nella lingua italiana. Se Belando esibirà quasi con orgoglio il proprio *status* di autodidatta, il collega cerca di schermirsi il più possibile da eventuali critiche. I due sono però accomunati dall'intenzione di rendere esplicite le proprie scelte linguistiche. Il comico veronese pone l'accento sull'esigenza di svincolarsi da un uso dei dialetti troppo legato alle convenzioni:

Da l'altra parte vi fo avertiti che le parti ridicole hanno da esser libere nel dire, come Bergamino, se bene non osserva la vera parola bergamasca, non importa, perché la sua parte è come quella di Pedrolino, di Buratino, d'Arlecchino ed altri che imitano simili personaggi ridicolosi, che ogni uno di questi parlano a suo modo, senza osservanza di lingua, differenti da Messer Simone, Zanne de' signori Gelosi, e Messer Battista da Rimino, Zanne de' signori Confidenti, ché questi osservano il vero decoro de la bergamasca lingua. E Graziano chi vol che parli bolognese, chi ferrarese, chi da Francolino, loro non parlano né l'una né l'altra lingua, solo che si sforzano di dire il tutto alla riversa. Del Pantalone, per l'obbligo dei bestici e versi, non avrò forse fattolo parlare in la vera lingua di "andao",

1443 A proposito di questo attore si veda L. RASI, *I Comici italiani*, cit., II vol., pp. 413-417. Per ulteriori ipotesi sulla ricostruzione della sua biografia si veda E. MOSELE, *La Fiammella del veronese Bartolomeo Rossi*, in *La Commedia dell'Arte tra Cinque e Seicento*, cit., pp. 183-184.

1444 *Recueil Fossard*, cit., tavv. XII e XV.

“stao”, “vegno”, con tutto che in Venetia a questo modo non si favella [...]”¹⁴⁴⁵.

«Quest'ultima osservazione», nota Elio Mosele, «rivela che il Comico veronese era perfettamente conscio della inevitabile artificiosità del parlato scenico e del notevole scarto esistente fra oralità teatrale e oralità comunemente impiegata nella comunicazione reale»¹⁴⁴⁶.

La pastorale, divisa in cinque atti e composta in endecasillabi sciolti, è aperta da un prologo con personaggi allegorici: lo stesso Prologo, l'Ingoranza, la Virtù e la Commedia disquisiscono sulle sorti di quest'ultima, un tempo onorata perché in grado di riprendere i vizi, oggi umiliata e offesa a causa dell'Ingoranza. Questa viene subito scacciata dalla Virtù e la Commedia può finalmente tornare agli antichi splendori. Rossi qui sviluppa il tema della difesa dell'arte comica, distinguendo fra un teatro 'rispettabile', caratterizzato da una funzione pedagogica e capace di indurre un divertimento sempre onesto, e un teatro degradato dall'ignoranza e dalla vanità. Si può riscontrare in questa dicotomia la contrapposizione che emerge in molti scritti teorici dei comici dell'Arte, spesso intenti a rimarcare la distanza tra il proprio operato e quello di buffoni e ciarlatani¹⁴⁴⁷. L'ultimo intervento del Prologo offre poi uno spunto per immaginare quale potesse essere il contesto delle prime rappresentazioni della *Fiammella*:

Voi almi spettatori state attenti
Che qua or la vedrete comparire [la commedia]
Sotto un nuovo poema pastorale.
Et non v'incresca allontanarvi alquanto
Da vostri alberghi, non dico col corpo
Ma con la mente et col pensar, che certo
Vostri egreggi palaggi, e adorne case
Per opra occulta dell'autor di questa
Trasformati si sono in questi boschi¹⁴⁴⁸.

Questi versi fanno pensare a una recita eseguita nelle residenze private dei protettori francesi dei nostri comici, com'è del resto documentato nel caso de *L'Angelica* di De Fornaris.

L'intreccio non si discosta molto dagli intrighi sentimentali che solitamente caratterizzano il genere pastorale, tra amori non corrisposti e scambi di coppie operati per astuzia o, più spesso, per magia; oltre ai canonici personaggi di ninfe e pastori appaiono però

1445 Questa e le successive citazioni sono tratte dall'edizione moderna della pastorale, a cura di Cesare Molinari. B. ROSSI, *La Fiammella*, in C. MOLINARI, *La Commedia dell'Arte*, cit., pp. 371-372. «Messer Simone» è Simone da Bologna, *alias* Zan Panza de Pegora, mentre «Messer Battista da Rimino» non sembra meglio identificabile. Rossi avverte poi: «nel leggere questi tre personaggi, dove troverete “il”, legete “el”, e dove entrerà “d'i” di leggere “d'e” “de”» (ivi, p. 372) e dà altre avvertenze su come leggere correttamente le battute di Pantalone, Bergamino e Graziano. Tali indicazioni non sono volte soltanto ad emendare i refusi di stampa, ma forse anche a suggerire la corretta pronuncia agli interpreti.

1446 E. MOSELE, *La Fiammella del veronese*, cit., p. 185.

1447 Cfr. ivi, pp. 185-186. Mosele confronta il lamento della Comedia nel Prologo del Rossi con un passo del *Discorso sopra l'arte comica* di Pier Maria Cecchini.

1448 B. ROSSI, *La Fiammella*, cit., p. 379.

anche alcune 'maschere' della Commedia dell'Arte¹⁴⁴⁹ e trovano largo spazio divinità e creature mitologiche. La trama è incentrata sulle reciproche incomprensioni di un quartetto di Amadori: Fiammella è innamorata di Montano ed Ardelia ama Titiro, ma naturalmente non ne sono ricambiate. Come spiega la protagonista all'amica nella seconda scena del primo atto:

Questo arcier dunque Titiro tu ami,
Et ei dice per me che spasma, et muore.
Il mio Montano adoro, et ei te brama,
Onde quanto d'Amor da un lato scorre
Maggior odio si volge a chi ci segue¹⁴⁵⁰.

Nel frattempo Pantalone, capitato in Arcadia in seguito a un naufragio, chiede a un potente Mago, capace di governare gli spiriti infernali, di richiamare in vita i suoi compagni di viaggio, Bergamino e Graziano, che erano annegati. Il Mago compie un rito che prevede l'apparizione delle tre Erinni, al termine del quale il trio può finalmente ricongiungersi. Più avanti il Magnifico chiederà allo Zanni e al Dottore di narrargli che cosa hanno visto nel mondo degli Inferi. Fa parte di questa scena – la sesta del terzo atto – il celebre monologo di Bergamino che afferma di aver trovato all'inferno anche un gruppo di commedianti:

Ho vist de là, messir, anc'una frotta
De comediant, e'l Barba Pariana
Le quel ch'i mena innanz' e indrè per tut,
Domandand Signor Luti la salcizza,
La Signora Vincenza i so cavai
De bianc son trasmutad tutt'in carbon,
La Polonia è tornada, col Battaia.
Ho vist la Lidia, ma quel so marit
Mi non l'ho vist, ma pens che'l sia andat
Dentr'el Zodiaco per formar quel segn
Che scomenza l'invern; e Ravanel
È con Carotta, che i crepò bevend,
Lessandro depentor, con Pantalon,
Or ride, or canta, or crida delle doie
Col Signor Fabio che tegnev ol terz.
I m'han dit Saio, ch'è 'l so servidor,
Con dir ch'avea bisogn d'un Burattin
[...]
Dov i ha propost di mand a tor il Zerla
Perché fa la cascada della scala¹⁴⁵¹.

L'incontro tra il grottesco mondo delle maschere e quello, ameno e selvaggio, dei pastori,

1449 Sull'originalità di tale elemento si veda E. MOSELE, *La Fiammella del veronese*, cit., pp. 184-185.

1450 B. ROSSI, *La Fiammella*, cit., p. 383.

1451 Ivi, pp. 416-417. Non è possibile identificare tutti i comici citati da Bergamino. Il «Signor Luti» potrebbe essere Luzio Burchiella o Luzio Fedele, la «Signora Vincenza» è, molto verosimilmente, l'Armani. Di difficile comprensione l'allusione ai suoi «cavai», che da bianchi diventano neri: Rasi ipotizza che possa trattarsi di un riferimento ai capelli dell'attrice e, comunque, congettura che la diva possa aver collaborato con il Rossi (L. RASI, *I comici italiani*, cit., vol. II, p. 25). La Polonia è probabilmente la moglie di Tabarino (detta anche Apollonia), mentre risulta più difficile fare delle ipotesi su Lidia (di cui si evince l'infedeltà nei confronti del marito, descritto come artefice del segno del Capricorno): Rasi congettura, non senza riserve, che possa trattarsi della misteriosa Lidia da Bagnacavallo descritta dal Garzoni, sulla cui identità – e sulla cui stessa esistenza – tuttavia sussistono non pochi dubbi (ivi, p. 24). Pantalone e Burattino non sembrano riconducibili a nessun interprete in particolare; allo stesso modo Fabio potrebbe essere semplicemente un tipico nome da Innamorato, privo di una specifica identità. Su tutti gli altri è difficile pronunciarsi.

produce effetti comici. Nella scena terza del secondo atto Graziano si imbatte in Fiammella: la ninfa scambia il Dottore per un mostro o per una divinità, ma, appena questi cerca goffamente di sedurla, la fanciulla si difende minacciandolo con un dardo. L'incontro di Ardelia con Pantalone e Bergamino – che con l'occasione si producono in una scena di canto – non sortisce migliori risultati.

Intanto Montano e Titiro escogitano un piano per sedurre le rispettive amanti: approfittando del fascino esercitato su Fiammella, il primo andrà a cercare la ninfa per condurla dal compagno; lo stesso farà il secondo con Ardelia. Il progetto però fallisce perché Titiro trova le due ninfe insieme. Sopraggiunge poi anche Montano: nel 'quartetto' che segue i pastori e le giovani esprimono a vicenda i propri sentimenti di amore e disprezzo. Ogni personaggio risponde all'altro riprendendo l'ultimo verso della strofa precedente, con un effetto di suggestiva musicalità, simile a quello prodotto dai poeti improvvisatori in ottava rima:

MONTANO [...] E pria che condescendere ad amarti,
Vorrei d'ogn'aspro mal esser ricetto.
FIAMMELLA Vorrei d'ogn'aspro mal [io] esser ricetto
Prima che mai fra ninfe si dicesse
Ch'io fosse stata a Titiro cortese [...].
E tu vedrai ch'in qual parte n'andrai
Lontano rimarrò per non vederti.
TTTIRO Lontano rimarrò per non vederti
Crudel Ardelia, poi che m'importuni
[...] sì che tu puoi
Esser sicura che prima ch'amarti
Nell'onde aver vorrei sepolcro e morte.
ARDELIA Nell'onde aver vorrei sepolcro e morte
S'io sapessi che mai Fato, o Destino
Mi sforzass'ad amarti. Però resta
In tua mal'ora, perfido Montano [...] ¹⁴⁵².

Non sappiamo se questa scena – la terza del terzo atto – prevedesse davvero una *performance* canora, ma l'ipotesi non è da escludere, date le molteplici competenze dei nostri attori ¹⁴⁵³ (come del resto dimostra anche il precedente 'duetto' tra Bergamino e Pantalone, mentre un altro momento musicale, con i due pastori protagonisti, si avrà nella seconda scena del quarto atto). Titiro e Montano, vedendosi impossibilitati a conseguire i propri desideri, si rivolgono al Mago: questi, dopo aver convocato il Tempo, la Speranza e la Pazienza, procede a un rito in cui trasforma le sembianze dei due giovani, conferendo all'uno l'aspetto dell'altro. I pastori

¹⁴⁵² Ivi, p. 407.

¹⁴⁵³ Molinari sottolinea il carattere virtuosistico di questa scena (pur non ipotizzandone un'esecuzione musicale): «Si tratta di un virtuosistico girotondo, in cui ogni personaggio inizia la sua battuta, riprendendo l'ultimo verso di chi lo ha preceduto, ciascuno alternando quelli che nell'arte verranno definiti i motivi di “scaccia” e “priega”. Un virtuosismo drammaturgico, cui evidentemente, nell'intenzione dell'autore, dovrebbe corrispondere un virtuosismo teatrale e coreografico. Coreografico in quanto l'attore si rivolge, quasi ricevendo e passando la palla, prima all'uno e poi all'altro partner (l'amato e l'amante), e interpretativo perché questo cambiamento dell'indirizzo comporta un improvviso trasmutarsi della supplica in ripulsa e viceversa», C. MOLINARI, *Bartolomeo Rossi*, in *Commedia dell'Arte*, cit., pp. 367-368.

riescono così ad ingannare le ninfe e ognuno ottiene le grazie della fanciulla amata. Fiammella e Ardelia, non appena gli amanti riprendono l'aspetto abituale, inizialmente si sdegnano per il raggirio di cui sono state vittime, ma poi ognuna concederà la propria mano al giovane da cui è stata 'disonorata'. L'atmosfera gioiosa in cui si svolge la riconciliazione tra ninfe e pastori viene interrotta da Bergamino, Pantalone e Graziano, che tentano di rapire le fanciulle ma vengono malmenati da Titiro e Montano.

Infine il Mago, colpevole di aver sfidato gli dei con la sua tracotanza, viene sottoposto a processo: intervengono le Erinni, Mercurio, Proteo, Plutone e Nettuno per chiedere a Giove una giusta sentenza contro chi aveva dichiarato di essere più potente di tutte le divinità. La condanna consisterà nel vivere il resto dei propri giorni al fianco dell'Ignoranza, imitandone i costumi e perdendo quindi tutti i poteri magici. Su richiesta del dio degli Inferi, poi, il primo incantesimo del Mago verrà annullato e così Graziano e Bergamino, risorti grazie al suo intervento, dovranno tornare nel regno dei morti. Pantalone, rimasto solo, chiede e ottiene di poter tornare a Venezia. La conclusione della pastorale è affidata a Mercurio, che si fa portavoce dell'autore nell'esprimere le lodi dei regnanti francesi:

Or lasserete Arcadia, i boschi, e i prati
E tornerete all'amplo e gran Parigi
Dove soggiorna santa religione,
Candida Astrea, intatta e bianca fede
D'un governo divin, d'un rege santo,
Circondato da principi famosi
Che per serviggio farli al quinto cielo
Andriano per levar il ferro a Marte,
Pur che ciò fosse grato al suo Signore¹⁴⁵⁴.

Anche in questo caso è difficile stabilire se l'Alberghini potesse essere interprete di Fiammella o di Ardelia: così come ne *Gli amorosi inganni*, anche qui le due Innamorate hanno funzioni in tutto e per tutto paritetiche. Forse si può rilevare una leggera preminenza dell'eroina eponima dal punto di vista della presenza in scena. Ma, a parte questo, le due ninfe, che spesso compaiono insieme anche perché legate da profonda amicizia e comunanza di intenti, sono caratterizzate dalla stessa espressività languida e patetica: entrambe si producono in lamenti, suppliche, invocazioni ad Amore, proteste contro la crudeltà della sorte e dell'amato indifferente, e allo stesso modo esprimono sdegno nei confronti dall'amante sgradito e degli altri goffi corteggiatori. Esemplificativa, in tal senso, è la già citata terza scena del terzo atto. Dal punto di vista del contenuto, le tirate delle due ninfe non sono molto diverse da quelle di Camilla e Dorotea nella commedia di Belando, ma dal punto di vista tecnico e stilistico, la probabile partecipazione di Angelica alla pastorale implica un arricchimento delle sue doti interpretative: non solo in *Fiammella* tutti i personaggi recitano in

1454 B. ROSSI, *La Fiammella*, cit., pp. 449-450.

versi – condizione che implica una maggiore difficoltà -, ma sono anche impegnati in *performances* canore. L'impegno musicale è sicuramente attestato per Bergamino, Pantalone, Titiro e Montano, ma è molto probabile che riguardi anche le ninfe. Lo si può desumere non solo dalla musicalità delle strofe, alcune delle quali sembrano destinate ad un'esecuzione musicale, ma anche da qualche riferimento testuale. Ardelia compare nella seconda scena del primo atto, subito dopo il monologo di Fiammella, e lo commenta così: «Volesse il ciel che quest'istesse note / Fossero state intese da colui / Per il qual spargi, e lacrime e sospiri»¹⁴⁵⁵. In seguito, quando i due pastori si accordano per andare a cercare l'uno la ninfa amata dall'altro (scena quarta del secondo atto), Montano dà indicazioni all'amico sul luogo dove potrà facilmente trovare Fiammella: «Ivi, alle vaghe schiere de' bei fiori / Vermigli, gialli, candidi, e celesti / Fiammella suol sovente fieder l'aria / Con un canto sì dolce e sì soave / Che l'aria e'l mar si tace, e'l sol si ferma / Per udir quelle note alme, et divine»¹⁴⁵⁶. Del resto le abilità canore della nostra comica sono attestate anche dal sopra ricordato madrigale di Ieronimo Cassone, ma, soprattutto, risultano documentate da alcune fonti relative agli intermedi *Il precipitio di Fetonte*, come vedremo poco più avanti.

L'altra ninfa potrebbe essere stata interpretata da Vittoria Piùssimi, oppure da qualche altra attrice più affine all'Alberghini per esperienza e abilità. Bartolomeo Rossi potrebbe invece aver incarnato uno dei due pastori o, in alternativa, la più eccentrica parte del Mago (che comunque si esprime in toscano come gli Innamorati). Tristano Martinelli fu probabilmente interprete di Bergamino – la cui parlata viene associata a quella di Arlecchino nelle 'avvertenze' al lettore -, mentre Bernardino Lombardi vestì, verosimilmente, i panni di Graziano.

Dall'esame delle opere pubblicate dagli attori-autori e dei personaggi probabilmente interpretati da Angelica, emerge un repertorio piuttosto variegato, che evidenzia al suo interno una sorta di 'evoluzione' artistica. Ne *L'Angelica il rôle-titre* compare in una sola scena – sebbene si possa ipotizzare un più largo spazio concesso alla giovane Innamorata nel canovaccio effettivamente rappresentato in Francia – e si inserisce all'interno di un rapporto gerarchico con una figura femminile più matura ed autorevole, la madre Mabilia. Ne *L'Alchimista* la cortigiana Angelica dispone di una maggior presenza in scena, ma è ugualmente destinata a scontrarsi con una forte presenza muliebre, quella di Lucrezia, che riveste un ruolo più spiccatamente protagonista. Allo stesso tempo, l'etèra trova una rivale in amore – e dunque anche nell'espressività petrarcheggiante delle tirate a sfondo sentimentale – nella più giovane Lidia. Ne *Gli amorosi inganni*, così come nella *Fiammella*, i personaggi delle due Amoroze stabiliscono un rapporto paritetico tanto nell'economia dell'intreccio, dove risultano figure

1455 Ivi, p. 381.

1456 Ivi, p. 398.

speculari e unite da legami di amicizia o collaborazione, quanto nelle funzioni sceniche. Il percorso dell'Alberghini sembra segnare il passaggio da una fase dove l'attrice ricopre ruoli marginali o, comunque, potenzialmente messi in ombra da personaggi interpretati da comiche più esperte, a un'altra in cui può confrontarsi da pari a pari con le compagne di scena. Se, come ipotizzato, fu Vittoria Piissimi l'interprete di Mabilia e Lucrezia, il 'praticantato' attorico dell'Alberghini si svolse, verosimilmente, sotto la guida della grande diva veneziana – o, almeno, attraverso il confronto con il suo illustre esempio –.

Comunque sia, i personaggi interpretati da Angelica rivelano anche la capacità, da parte della comica, di declinare il ruolo di Innamorata attraverso molteplici sfumature: l'astuzia e l'abilità dissimulatrice nell'eroina della commedia di De Fornaris, l'arguzia, l'uso della retorica, l'alternarsi tra patetismo e comicità nella cortigiana di Lombardi, l'espressione dolorosa del sentimento amoroso, l'arte del lamento, le tirate di sdegno nelle due Innamorate di Belando, le stesse caratteristiche, unite all'espressione poetica in versi e probabilmente anche canora, nelle ninfe di Rossi.

Come abbiamo accennato più sopra, è possibile che i Martinelli abbiano portato in scena *Tre sorelle* di Leone de' Sommi durante la *tournee* londinese del 1576. Sebbene la lettera di dedica a Vincenzo Gonzaga rechi la data del 24 settembre 1588¹⁴⁵⁷, non è da escludere che la commedia fosse stata composta precedentemente, né che fosse circolata presso i comici dell'Arte. Sono attestati infatti i rapporti tra questi e il drammaturgo mantovano – lo si è visto nelle pagine dedicate a Vincenza Armani e Barbara Flaminia –; inoltre, come evidenziato da Giovanna Romei, non sono pochi gli elementi del testo che risentono dell'influenza del teatro professionistico. Essa si può riscontrare tanto «nel processo di cristallizzazione cui sono sottoposti i nomi di alcuni personaggi [...] e dalla creazione di autentici 'numeri', come i duetti fra servi che finiscono in busse», quanto «all'interno della materia del testo, all'interno del suo linguaggio, nell'esasperazione del fine teatrale cui è sottoposto»¹⁴⁵⁸. Non solo, ma «il procedimento compositivo punta sul parlato e sul ruolo dell'attore: il discorso lascia intenzionalmente liberi degli spazi nel racconto di alcune azioni»¹⁴⁵⁹. Tale caratteristica porterebbe a ipotizzare la possibile esecuzione del testo anche da parte dei comici di professione, che con la tecnica dell'improvvisazione sarebbero in grado di colmare le 'lacune' volutamente lasciate dall'autore inserendovi stralci dal proprio generico.

L'argomento recita:

Ha tre figliole Euronica Carrara,

1457 L. DE' SOMMI, *Al Serenissimo signore il signor Vincenzo Gonzaga, Duca di Mantova e di Monferrato*, in id., *Tre sorelle*, a cura di Giovanna Romei, Milano, Il polifilo, 1982.

1458 G. ROMEI, *Introduzione*, ivi, p. XVIII.

1459 Ivi, p. XXI.

Olimpia è l'una, vedova, qual ama
 Fulvio: ma un suo congiunto invan la brama,
 Mosso da amor ma più da voglia avara.
 Lucrezia è l'altra, al suo marito cara,
 Il qual bramando eredi a l'opra chiama,
 Sciocco, un campion con disusata trama,
 Qual poscia a disamar per tema impara.
 La terza, ancor pulcella, ha poca dote,
 Ma con pazza prudenza alfin l'ottiene
 Un ricco, che per lei stolto si finge.
 Così, dopo il girar d'instabil ruote
 Fortuna, ond'hanno assai disturbi e pene
 Tutti, a più cari nodi Amor gli stringe¹⁴⁶⁰.

La vicenda, dunque, ambientata a Mantova, prevede tre trame che si sviluppano a partire da ciascuna delle sorelle del titolo. La vedova Olimpia è corteggiata tanto dal cavalier Fulvio quanto da Nardino, interessato soprattutto al suo patrimonio. Questi ha abbandonato la moglie Suevia, che, travestita da contadina, lo insegue per vendicarsi. La giovane troverà aiuto nella ruffiana Melite, presunta maga, e nei suoi falsi incantesimi. Lucrezia è felicemente sposata con Pacifico, ma la coppia non riesce a concepire un erede: approfitta della situazione il Capitano Frangiferro, che, innamorato della donna, riesce a introdursi nel suo talamo grazie agli inganni escogitati dal servo Zarda, travestito da medico. Sono evidenti, in questa parte dell'intreccio, i riferimenti alla *Mandragola* di Machiavelli (cui De' Sommi rende omaggio anche attraverso il nome della protagonista). Infine Diletta, la minore delle sorelle, è amata da Carino ma dispone di una dote piuttosto scarsa: il giovane, con l'aiuto dell'amico Fedele e fingendosi pazzo, riuscirà a ottenerla in moglie.

Tra i diversi personaggi femminili della commedia ve ne sono soltanto due che avrebbero potuto essere interpretati dall'Alberghini: Olimpia e Suevia. Si tratta, infatti, delle uniche figure riconducibili al ruolo di Innamorata, dato che Lucrezia e Diletta non compaiono mai in scena. La parte della giovane vedova è piuttosto ridotta: nelle poche scene in cui appare, Olimpia si caratterizza per la prudenza e l'intelligenza con cui si destreggia fra i due pretendenti, scegliendo alla fine il più onesto. Non si esprime mai con accenti di intensa passione, nemmeno nei colloqui con Fulvio (che sposerà). Il suo ruolo è quello di un'Amorosa insolitamente fredda, razionale e distaccata. Il personaggio di Suevia si colloca invece all'estremo opposto: i suoi sono gli accenti di una donna abbandonata e in preda al furore, nelle sue tirate dominano i temi dell'abbandono, dell'amore tradito e della vendetta.

Risulta comunque difficile ricondurre con sicurezza la commedia dell'ebreo mantovano al repertorio della nostra attrice. Possiamo invece attestare, con ogni probabilità, la sua interpretazione dei ruoli di Aurora e Primavera negli intermedii *Il precipitio di Fetonte*. Abbiamo più volte fatto cenno a questo spettacolo, andato in scena a Milano, in un contesto di corte,

¹⁴⁶⁰ L. DE' SOMMI, *Argomento della favola*, ivi.

nell'ottobre del 1594. Sappiamo che gli Uniti, impegnati nella recita sotto la direzione di Francesco Pilastrì, furono protagonisti tanto degli intermedi quanto di una non meglio specificata commedia. Le fonti di cui disponiamo per ricostruire la rappresentazione, in particolare gli appunti del corago¹⁴⁶¹ e la relazione dell'ambasciatore mantovano Falletti, differiscono su alcuni particolari (ad esempio, sul numero effettivo degli intermedi, che secondo gli intenti di Leandro avrebbero dovuto essere tre, mentre il cronista ne conta quattro). Tali divergenze si spiegano se si considera che gli scritti del 'protoregista' sono «indicazioni di una messa in scena *in fieri*»¹⁴⁶² e che quindi alcune delle sue idee iniziali sarebbero state verosimilmente modificate in seguito. Ad ogni modo, attraverso il confronto delle fonti, gli studiosi sono riusciti a ricostruire un'attendibile ipotesi sullo svolgimento della fastosa e complessa messa in scena.

Assai scarse le notizie ricavabili a proposito della commedia. Uno dei pochi dati certi è l'ambientazione partenopea, che si può dedurre dalla descrizione del prologo eseguito dall'attrice Vittoria – molto probabilmente si tratta della Piissimi – sullo sfondo della marina di Napoli¹⁴⁶³; peraltro tale scenario cittadino, unito alla presenza di personaggi allegorici e mitologici insieme ad alcune 'maschere', rende il soggetto difficilmente inquadrabile in un unico genere:

potrebbe dunque trattarsi di una commedia propria del repertorio dei Comici [...]. Se non fosse per l'esplicito riferimento che tanto il Falletti quanto Leandro fanno alla scena cittadina tipica della commedia [...], verrebbe da pensare a una pastorale in tre atti conclusa con l'apoteosi musicale dell'ultimo intermedio¹⁴⁶⁴.

Dalla descrizione dei costumi e degli oggetti di scena¹⁴⁶⁵, approntata dal Pilastrì, si deducono i

1461 Pontremoli precisa la natura di tale fonte: si tratta degli «appunti manoscritti del comico Leandro, sui quali mano moderna annota a penna la data del 26 settembre 1594 e chiosa “App. del comico Leandro firmati da Nunzio Galizi”, circa i costumi e le acconciature per Commedia e gli Intermedi», A. PONTREMOLI, *Fra drammaturgia e spettacolo*, cit., p. 5. Gli appunti, insieme ad altri documenti relativi allo spettacolo - i contratti sottoscritti nel luglio 1594 dal capomastro Antonio Maria Prata e dal pittore Valerio Profondavalle per la costruzione e la decorazione della scena -, sono conservati presso l'Archivio Storico Civico di Milano, *Parte Antica, Dicasteri*, cart. 22, 1594 luglio 21 (Milano). Lo studioso ha analizzato inoltre «il testo a stampa che riporta la coreografia di Cesare Negri per una delle danze eseguite nello spettacolo, vale a dire il “balletto [...] detto il Pastor Leggiadro, fatto da quattro Pastori, nel Palazzo Ducale, in occasione della Commedia, et intermedij di Fetonte”».

1462 A. PONTREMOLI, *Intermedio spettacolare*, cit. p. 203.

1463 V. *supra*. La descrizione della sirena Partenope si trova nella relazione del Falletti. Anche negli appunti di Leandro si legge: «seguita la città in prospettiva: si fingerà che sia Napoli con 4 porte, et 4 strade facendo trono [*sic* per tuono], lampi, tempesta e pioggia, sopra il cielo della siena» (ivi, p. 253).

1464 A. PONTREMOLI, *Intermedio spettacolare*, cit. p. 204.

1465 L'elenco dei costumi, quello dei personaggi e degli interpreti e gli appunti di 'regia' sono riportati in appendice ivi, pp. 249-260. Pilastrì, che inizialmente aveva previsto un'azione distribuita su tre intermedi, aveva organizzato il *cast* nel seguente modo. Primo intermedio: Fetonte (Ottavio), Epafò (Franceschina), Climene (Lucilla), Tempo (Leandro), Sole (Verginia), Aurora (Angelica). Secondo intermedio: Terra (Emilia), Po (Leandro), 4 fiumi (musicisti), Verno (Fortunio), State (Franceschina), Primavera (Angelica), Autunno (Silvio), Giove (Leandro), Vellano che parla (Piombo), 4 villani (4 ballarini). Terzo intermedio: Sole (Verginia), Terra (Emilia), Po con testa di toro (uno della statura di Leandro), 4 fiumi (musicisti), Climene (Lucilla), Verno (Fortunio), State (Cechino), Primavera (Angelica), Autunno (Silvio), Villano che parla (Piombo), 4 villani (4 ballarini), Giove (Leandro), Venere, e Cupido (2 musicisti), Concordia (musicista, cancellato), Marte (uno che non

nomi di alcuni personaggi della commedia, quali Concordia, Imeneo, Venere e Cupido – interpretati da quattro musicisti –; sono citati inoltre Lucilla, Franceschina, Verginia, Farinella (che compaiono in abito da serva) e Arlecchino (per il quale è prevista una scala). La circostanza che le due divinità – e forse anche Concordia, il cui nome risulta però cancellato – figurino anche (a quanto si apprende dalla testimonianza del Falletti) nel quarto intermedio e che tali personaggi, così come quelli allegorici, siano affidati a dei musicisti, offre ulteriori argomenti a favore del carattere 'misto' della cosiddetta «comedia», forse non così dissimile dagli intermedi (se non per l'ambientazione ed il soggetto, a noi sconosciuto). Infatti «I due filoni, quello aulico dell'Intermedio e quello ibrido della Commedia, si incontrano e si sovrappongono almeno in due momenti della rappresentazione»¹⁴⁶⁶, cioè quando alla fine del terzo intermedio Arlecchino e Pedrolino vengono 'travolti' da una tempesta di confetti e nel tripudio conclusivo, al quale prendono parte tutti i personaggi.

Dalle fonti esaminate, Pontremoli ha tratto altre suggestioni a proposito del contenuto della commedia:

Alcune informazioni sulla natura della Commedia ci vengono dallo stesso capocomico, e sono contenute nella solita lista da lui affidata a Nunzio Galizio per la realizzazione dei costumi, dove annota che quattro attrici, Lucilla, Franceschina, Verginia e Farinella vestono «habiti [...] di tela da serva», due dei quali devono essere «simili [...] e bisognerà far le spalle e i fianchi a Franceschina come quelli di Lucilla». Quest'ultima indicazione suggerisce l'ipotesi di una *sostituzione di persona* come elemento drammaturgico del *plot*, ingrediente fra i più frequentati tanto all'interno delle commedie dei comici quanto in quelle regolari, soprattutto se l'equivoco veniva poi risolto con una agnizione sorprendente¹⁴⁶⁷.

Infine, la cronaca dell'ambasciatore ci informa sul numero degli atti della commedia: «finito il terzo atto et la musica al solito, le tele di verdura copersero la scena»¹⁴⁶⁸, dando inizio al quarto e ultimo intermedio. Sembra dunque che l'azione principale si svolgesse in tre atti e che con la fine del quarto intermedio, accompagnata da canti e madrigali, si concludesse l'intero spettacolo.

La trama degli intermedi è tratta dalle *Metamorfosi* di Ovidio e narra la caduta del tracotante figlio di Apollo, colpevole di aver voluto guidare il carro del Sole pur non avendo la necessaria esperienza: il gesto azzardato provoca un gravissimo incendio che devasta la Terra e la conseguente punizione da parte di Giove. Pontremoli individua proprio nel tema dell'ordine ristabilito l'elemento celebrativo del soggetto mitologico scelto, apparentemente lontano dal contesto dei festeggiamenti nuziali in cui si inserisce lo spettacolo:

la caduta e la punizione di Fetonte alluderebbero, in modo allegorico, alla fine di un periodo di miseria e rovina, laddove i canti festosi e i balli dei pastori sarebbero il segno del ritorno

parla), Diana (uno che non parla).

1466 A. PONTREMOLI, *Fra drammaturgia e spettacolo*, cit., pp. 10-11.

1467 Ivi, p. 11.

1468 A. D'ANCONA, *Origini del teatro italiano*, cit., vol. II, p. 516.

alla tranquillità e all'idillio. Ciò non pare peregrino se riferito alla realtà politica e sociale della Milano di quegli anni, uscita da poco dal disastro della peste del 1575, cui era seguita una dura crisi durante gli anni Ottanta¹⁴⁶⁹.

Nel primo intermedio, secondo la testimonianza del Falletti, si svolge il dialogo tra Apollo e Fetonte, che ottiene dal padre di poter guidare per una giornata il carro del Sole. Per rassicurare il giovane, incerto sulla propria origine semidivina, il dio gli promette di esaudire qualsiasi suo desiderio: seppur riluttante, dovrà quindi lasciare al figlio inesperto le redini del pericoloso carro. Il Pilastri aveva previsto alcuni espedienti scenotecnici e scenografici di grande impatto, che però l'ambasciatore mantovano non ha registrato: gli effetti di illuminazione che avrebbero dovuto conferire uno splendore abbacinante alla casa del Sole, la grotta marina in cui si svolge il colloquio tra Fetonte e la madre Climene (precedente a quello con Apollo), l'apparizione del carro con quattro cavalli che gettano fiamme dalla bocca, dagli occhi e dalle narici. Non vi è alcuna menzione, inoltre, del personaggio del Tempo, interpretato dallo stesso Leandro; mentre l'apparizione dell'Aurora, prevista nel primo intermedio, viene riportata dal Falletti nella cronaca del terzo.

Il secondo intermedio, ambientato in uno scenario devastato, vede dispiegarsi i lamenti dei fiumi e le suppliche delle quattro Stagioni che si rivolgono a Giove. Questi appare a cavallo di un'aquila e colpisce con un fulmine il giovane incauto, il cui corpo precipita nel Po. Fetonte viene pianto dalla madre e dalle sorelle, trasformate in pioppi; quindi una pioggia di confetti, accompagnata dallo strepito del tuono, provoca l'ilarità di Pedrolino e Arlecchino. La presenza delle due maschere induce a credere che pure gli intermedi, al pari della 'commedia', prevedessero al loro interno una commistione di generi: agli interventi di divinità e personaggi allegorici, caratterizzati da un tono aulico ed elevato, si mescolano i lazzi degli Zanni. Anche in questo caso, Falletti tace a proposito dell'ingegno che avrebbe dovuto rendere particolarmente spettacolare la caduta di Fetonte nel Po.

Il terzo intermedio, caratterizzato dall'intervento canoro dell'Aurora, e il quarto, dove un lungo madrigale di ringraziamento è preceduto dalle lodi intonate dalle quattro Stagioni, sono di natura prevalentemente musicale e celebrativa. Negli appunti di Leandro si fa solo un breve cenno al terzo, mentre il quarto non viene menzionato. Vi possiamo leggere, però, la descrizione della complessa scenografia che avrebbe fatto da cornice all'apparizione dell'Aurora, collocata, secondo le intenzioni del corago, nel primo intermedio:

[...] la pittura del cielo quale sarà fatto in circuito di colore nocctuale con dentro il segno dello zodiaco alquanto più chiaro, sopra quale le saranno le figure con stelle lucenti. [...] et in detto celo, fuori d'esso zodiaco, le andaranno stelle fisse lucenti, compartite a proposito in quel sitto, le quali [...] però haverano da sparire a pocco a pocco quando comparerà l'Aurora¹⁴⁷⁰.

1469 A. PONTREMOLI, *Intermedio spettacolare*, cit., p. 205.

1470 Ivi, p. 253.

A quanto risulta dall'elenco dei personaggi e degli interpreti, fu Angelica a vestire i panni della dea: si tratta, con ogni probabilità, della nostra attrice (come si è anticipato più sopra). L'Alberghini dimostra, in questa occasione, di possedere eccellenti doti canore. Si legge infatti nella relazione del Falletti: «la bellissima donna vestita pomposamente [...] cantava bellissimi versi»¹⁴⁷¹. Anche negli appunti del corago si sottolinea il carattere musicale dell'intervento: «il carro dell'Aurora [...] con donna viva che cantarà un'ottava»¹⁴⁷², accompagnata dal canto degli uccelli. La scenografia particolarmente complessa, impreziosita da spettacolari giochi di luce, accresce il fascino della diva, che appare su un carro trascinato da due leoni adorna di vesti ricche e sgargianti, come risulta non solo dalla descrizione dell'ambasciatore, ma anche dall'elenco dei costumi redatto da Leandro: «Aurora di cendado gangiante giallo e rosso, chiome sparse d'oro, coronata di rose, et altri fiori, con veli sparsi di diversi colori; non si vedano i piedi che sono con parte del carro nelle nuvole»¹⁴⁷³.

Ugualmente curato il vestiario dell'altro personaggio interpretato da Angelica, Primavera, che nel secondo intermedio, quando le Stagioni supplicano Giove di punire l'artefice dell'incendio, appare abbigliata di una «veste di tela verde arsiccia con fiori abbruggiati, ghirlande de fiori in mano abbruggiate et in testa, con Pesci, Ariete, e Tauro, marzo aprile, maggio, succinta, stivaletti dell'istesso colore. Calze simili»¹⁴⁷⁴. Nel suo successivo intervento, invece, indossa una «vesta di cendado a fiori, corona di fiori in mano et in testa, succinta, calze e stivaletti simili come dinanzi, ma tutto allegro al possibile»¹⁴⁷⁵. Le due apparizioni di Primavera sono quindi molto diverse: nel secondo intermedio, dominato dalla disperazione per la devastazione provocata dal gesto di Fetonte, «comparvero i quattro Tempi dell'anno, ciascuno dolendosi del danno che pativano per il gran calore, et poi tutti insieme inginocchiati cantando invocavano Giove che li soccorresse»¹⁴⁷⁶. Nel quarto intermedio, celebrazione corale dell'armonia ristabilita, «comparsero le 4 Stagioni dell'anno, e ciascuna recitò versi in lode et ringraziamento delle racquistate sue ordinarie forze»¹⁴⁷⁷. La prima è sicuramente una scena cantata, che prevede una prima parte in cui si alternano gli interventi solistici di ciascuna Stagione, e una seconda eseguita dai quattro interpreti insieme: pur non

1471 Ivi, p. 208.

1472 Ivi, p. 253.

1473 Ivi, p. 256.

1474 Ivi, p. 257.

1475 Ivi, p. 259. Sebbene la descrizione si riferisca al terzo intermedio, il secondo intervento di Primavera e delle altre Stagioni è piuttosto da collocare nel quarto, stando alla descrizione del Falletti (redatta dopo lo spettacolo e quindi più attendibile per quanto riguarda il suo effettivo svolgimento). Pontremoli ipotizza che il terzo intermedio, ultimo secondo gli appunti di Leandro, sia stato in seguito diviso in due sezioni. La parte dove compaiono le stagioni è sicuramente quella conclusiva, caratterizzata dal tripudio generale per la ritrovata serenità (ivi, p. 203).

1476 A. D'ANCONA, *Origini del teatro italiano*, cit., vol. II p 515.

1477 Ivi, p. 516.

essendo pervenuti né il testo né, tantomeno, la partitura degli intermedi, grazie alla descrizione dell'ambasciatore possiamo immaginare il tono cupo e malinconico dei lamenti intonati. Di segno diametralmente opposto è la scena del quarto intermedio: il cronista usa il verbo 'recitare' per descrivere la *performance* delle quattro Stagioni, che forse si svolge senza accompagnamento musicale e che prevede brevi monologhi caratterizzati dall'espressione di gioia e gratitudine.

Il ruolo di Primavera, sebbene forse meno rilevante rispetto a quello di Aurora, presenta la difficoltà tecnica di passare dal canto alla recitazione, dall'assolo al 'quartetto', e presuppone un notevole affiatamento con gli altri tre compagni di scena (Fortunio / Inverno, Franceschina / Estate, Silvio / Autunno). Ma è nei panni di Aurora che la nostra attrice riscuote i maggiori apprezzamenti da parte dell'attento spettatore-cronista: è interessante notare come la dea della luce sia l'unico personaggio il cui intervento venga espressamente lodato a livello individuale. Vittoria, Arlecchino e Pedrolino vengono sì citati nella 'recensione', ma il Falletti non esprime alcun giudizio nei loro confronti, limitandosi ad elogiare in modo piuttosto generico tutti gli interpreti nel loro complesso: «li Comedianti che furono gli ordinarij, comparvero benissimo vestiti, li intermedij ornati»¹⁴⁷⁸. Il *cast*, comprendente attori e musicisti, è particolarmente numeroso. Confrontando la relazione dell'ambasciatore con gli elenchi approntati dal corago possiamo riscontrare la presenza di personalità di spicco nell'ambito del teatro professionistico. Oltre ai già ricordati Püssimi, Martinelli e Pellesini, vi sono lo stesso Pilastrì, Girolamo Salimbeni (identificabile con Piombo) e Rinaldo Petignoni (Fortunio). Abbiamo poi Ottavio, Silvio, Verginia, Lucilla, Emilia e Franceschina¹⁴⁷⁹. Colpisce quindi particolarmente la circostanza che, tra tutti, la sola Angelica abbia ricevuto parole di apprezzamento.

La descrizione della *performance* dell'attrice nei panni di Aurora non ne mette in rilievo solo l'avvenenza («la bellissima donna»), ma anche l'abilità canora («cantava bellissimi versi»). Scenografia, musiche e costumi accrescono ulteriormente lo *charme* della comica: se confrontiamo i già ricordati versi di Cristoforo Corbelli con l'effetto di fascinazione che dovette subire chi assistette a questa scena, possiamo immaginare, in qualche misura, il potere di seduzione dell'Alberghini, esercitato non solo grazie alla sua 'naturale' avvenenza, ma anche attraverso l'efficace uso di tecniche teatrali e canore. Angelica raggiunge probabilmente, con

1478 *Ibidem*.

1479 Difficile fare ipotesi a proposito dell'identità di Ottavio; Silvio è forse identificabile con il Fiorillo (la cui attività però è registrata a partire dal 1599: cfr. S. FERRONE, *Fiorillo, Silvio*, in *A.M.A.I.*, 2014, <http://amati.fupress.net/S100?idattore=2066&idmenu=8>). Verginia e Lucilla probabilmente sono, rispettivamente, Angela e Lucilla Malloni, mentre Emilia potrebbe essere la moglie di Leandro: nel dicembre del 1591 infatti i coniugi Francesco ed Imilia Pilastrì vengono registrati in una locanda mantovana (cfr. registrazione di comici, Mantova, 28 dicembre 1591, ASM, *Archivio Gonzaga*, b. 3090, c. 455. Il documento è conservato in copia presso l'Archivio Herla). Franceschina, chiamata anche «Cechino», è verosimilmente un attore en *travesti* (probabilmente Battista degli Amorevoli): Silvia Roncagli è infatti morta da almeno un anno.

questo spettacolo – dove non è escluso che ricoprisse un ruolo anche all'interno della 'commedia' -, l'apice della propria carriera, superando in fascino e nell'*appeal* sul pubblico finanche la grande Vittoria Piissimi.

Dalla parziale ricostruzione del repertorio e dello stile di recitazione dell'Alberghini emerge il ritratto di un'attrice in grado spaziare dalla commedia alla pastorale agli intermedi con musica (non risulta attestata, invece, alcuna interpretazione tragica da parte sua). Specializzata nel ruolo di Innamorata, ne esprime le più diverse sfumature, incarnando, talvolta, personaggi ibridi, difficilmente riconducibili alle tipologie previste dal mansionario della Commedia dell'Arte. Dotata di grande bellezza, la comica emerge non solo grazie all'avvenenza – che comunque rappresenta per lei e per la sua *troupe* un importante 'capitale' da salvaguardare – ma anche per le sue capacità recitative e canore. Angelica risulta infatti in grado di padroneggiare tanto lo stile comico quanto quello patetico, oltreché di intonare complesse partiture alternando interventi solistici a momenti corali. All'interno della sua carriera – per come l'abbiamo ricostruita – si delinea un percorso 'evolutivo' che porta l'attrice ad interpretare ruoli sempre più importanti e complessi, fino alla grande esibizione del 1594.

Lo spettacolo milanese rappresenta forse il punto più alto nella vicenda professionale della comica; tuttavia esso coincide con l'ultima sua interpretazione di cui si abbiano notizie. Il difficile *ménage* con il marito Drusiano, i conseguenti screzi con il celebre cognato Tristano e, infine, i sempre più gravosi impegni familiari in seguito alla morte del coniuge devono aver progressivamente allontanato dalle scene l'affascinante attrice. La sua 'parabola' biografica, in precario equilibrio tra onori e infamia, tra importanti *tournées* ed episodi di 'cronaca nera', è – come messo in evidenza anche da Siro Ferrone – rappresentativa della condizione femminile sullo scorcio del XVI secolo. L'impegno nella professione comica si rivela infatti particolarmente rischioso e gravoso per le donne: l'*appeal* esercitato sul pubblico grazie alla bellezza può diventare un'arma a doppio taglio quando suscita l'invidia delle rivali o le brame di pretendenti più pericolosi che munifici. Le difficoltà economiche possono indurre gli attori a sfruttare il fascino delle compagne non solo sulla scena, ma anche come merce di scambio da usare nei rapporti con alcuni potenti protettori. Meno attiva, rispetto ad alcune sue famose colleghe, dal punto di vista organizzativo, Angelica è stata spesso guidata quando non esibita come 'biglietto da visita' – dal marito-capocomico; ciononostante ha lasciato un'impronta non trascurabile attraverso le sue interpretazioni, le lodi ricevute da poeti e cortigiani e il ruolo importante da lei assunto negli spettacoli di corte e nelle *tournées* all'estero.

III.3

Diana Ponti

Un'altra attrice che possiamo collocare nella terza generazione è Diana Ponti¹⁴⁸⁰. Di origini settentrionali¹⁴⁸¹ e specializzata nel ruolo di Innamorata con il nome di Lavinia, fu capocomico dei Desiosi ma collaborò anche con altre formazioni. Partecipò inoltre alla celebre *tournée* degli Accesi in Francia nel 1600-1601, dove ricoprì un ruolo particolarmente importante. Le scarse notizie di cui disponiamo a proposito della comica sono comunque sufficienti a delineare un profilo di grande rilievo tanto dal punto di vista organizzativo quanto da quello artistico. Si tratta infatti di uno dei primi casi documentati di attrici con funzioni capocomiche, esercitate anche grazie all'intelligente gestione dei rapporti con mecenati e protettori. Sono attestate, inoltre, le sue capacità letterarie, piegate a fini encomiastici e sfruttate nell'ambito di strategie promozionali. Non è da escludere, tuttavia, un più ampio uso di tali competenze anche sul piano drammaturgico e creativo.

III.3

1

Capocomicato e tournées in Italia

Non sappiamo se la Ponti recitasse già insieme ai Desiosi quando Montaigne assistette alle loro recite a Pisa nel 1581¹⁴⁸². Secondo Luigi Rasi se ne avrebbero notizie certe a partire dal 1582, quando l'attrice si trova a Firenze; in questo periodo è attestata una sua collaborazione con i Confidenti¹⁴⁸³. Lo studioso ricava la notizia dall'opera di D'Ancona, che cita una lettera

1480 Di seguito la bibliografia essenziale a proposito dell'attrice: L. RASI, *I Comici italiani*, cit., vol. II, pp. 304-306; A. MANZI, *Ponti, Diana*, in *Enciclopedia italiana*, cit., 1935, http://www.treccani.it/enciclopedia/diana-ponti_%28Enciclopedia-Italiana%29/; B. BRUNELLI, *Desiosi*, in *Enciclopedia dello Spettacolo*, cit., vol. IV, coll. 541-542; Id., *Ponti, Diana*, ivi, vol. VIII, col. 331. Qualche breve cenno sulla Ponti si trova anche in S. F. QUADRIO, *Della storia e della ragione*, cit., vol. III, parte seconda, p. 244, dove però è registrata l'erronea notizia – smentita poi da Rasi – di un'amicizia tra la Ponti ad Agata Calderoni, attiva qualche decennio più tardi. Appaiono prive di fondamento anche le notizie sulla comica riportate in M. SAND, *Masques et bouffons: comédie italienne. Texte et dessins par Maurice Sand; gravures par A. Manceau; préface par George Sand ...*, vol. II, Paris, Michel-Lévy frères, 1860, pp. 175-176: l'autore, interpretando erroneamente alcune notazioni di Luigi Riccoboni, le attribuisce al ritrovamento dei canovacci firmati da Carlo Borromeo in occasione della famosa *querelle* che vide contrapporsi l'alto prelato ai Gelosi nel 1573.

1481 Siro Ferrone la definisce «Ferrarese di mestiere e di nascita» (S. FERRONE, *Arlecchino. Vita e avventure*, cit., p. 127), ma un documento poco noto sembra attestare le sue origini veneziane (v. *infra*).

1482 «Nel 1581 i Desiosi erano a Pisa, come ne fa fede il Montaigne [...], che ivi li trovò, e ricorda che ne faceva parte un Fargnoccola, che par nome di maschera. Egli si piacque della loro conversazione, e giuocò con essi alla riffa; e da buon cavaliere, mandò a regalare del pesce alle donne commedianti», A. D'ANCONA, *Origini del teatro italiano*, cit., vol. II, p. 477.

1483 Cfr. I SANESI, *La Commedia*, cit., vol. II, p. 11.

dei Confidenti al duca di Mantova del 6 luglio 1582¹⁴⁸⁴: i comici, temporaneamente a Bologna, sono pronti a partire per Mantova – dove il duca li ha invitati per allietare le celebrazioni delle nozze tra la figlia Anna Caterina Gonzaga e Ferdinando II d'Austria - non appena si sarà riunita tutta la compagnia. Da una missiva di Filippo Angeloni, inviata due giorni più tardi, si apprende che mancano all'appello solo «la signora Diana e Gratiano»¹⁴⁸⁵, che si trovano appunto nella città medicea. Secondo D'Ancona, «forse questi stessi comici Confidenti, all'andata o al ritorno, si fermarono alla villa estense di Belriguardo»¹⁴⁸⁶: vi è infatti un'attestazione di pagamento, datata 13 agosto, per cinque o sei recite offerte alla duchessa di Ferrara nella residenza estiva.

Riguardo agli impegni teatrali della nostra comica in questo periodo, Rasi scrive:

E come mai si trovava la Ponti a Firenze? Forse essa aveva abbandonato un anno i Desiosi ed era entrata con i Confidenti, e si trovava a Firenze in riposo? O forse Desiosi e Confidenti avean comuni gl'interessi, e la *Stella* passava da una compagnia all'altra? O forse, e questo è il più probabile, ella sciolta da ogni vincolo, si andava scritturando a brevi scadenze or con questo or con quello?¹⁴⁸⁷

Sebbene nella maggior parte degli studi e dei repertori il nome dell'attrice risulti spesso associato a quello dei Desiosi, le fonti non attestano un rapporto costante né esclusivo tra la comica e la *troupe*: quando non è espressamente indicata, la presenza di Diana all'interno della celebre formazione si può solo presumere; allo stesso modo, le compagnie con cui l'Innamorata collabora di volta in volta non possono essere identificate *tout court* con i Desiosi. Lo stesso Rasi osserva: «Ma talvolta nei documenti che ci danno indicazioni dell'itinerario, abbian soltanto i Desiosi, tal'altra soltanto la Diana. Nel primo caso, fu sempre con essi la Diana? Nel secondo caso, furon sempre con essa i Desiosi?»¹⁴⁸⁸.

Brunelli segnala la sicura presenza dell'attrice all'interno della compagnia nel 1585, «quando il principe Vincenzo Gonzaga pregava il Pomponazzi, ministro ducale a Milano, d'indurre Lodovico da Bologna a recarsi a Mantova per recitare nella compagnia “della Diana”»¹⁴⁸⁹.

Come abbiamo visto più sopra, nel 1586 si registra la presenza della Ponti a Genova, grazie ad un atto notarile rogato presso l'osteria del Falcone proprio nella stanza in cui risiede la comica¹⁴⁹⁰. Nella sua compagnia milita Cesare de' Nobili, detenuto presso la locanda per un

1484 Lettera dei comici Confidenti al duca di Mantova, Bologna, 6 luglio 1582, cit. Per alcune ipotesi sugli itinerari e le eventuali divisioni in gruppi della celebre compagnia v. *supra*.

1485 A. D'ANCONA, *Origini del teatro italiano*, cit., vol. II, p. 481. D'Ancona trascrive solo questo breve estratto dalla lettera e non ne indica la segnatura. Lo studioso identifica Graziano con Lodovico da Bologna, ma potrebbe trattarsi invece di un certo Andreazzo, in compagnia con la Ponti nel 1590 (v. *infra*).

1486 *Ibidem*.

1487 L. RASI, *I comici italiani*, cit., vol. II, p. 305.

1488 *Ibidem*.

1489 B. BRUNELLI, *Desiosi*, in *Enciclopedia dello Spettacolo*, cit., vol. IV, col. 541.

1490 T. L. BELGRANO, *La commedia nel Cinquecento*, cit., p. 1. L'atto è citato anche in A. F. IVALDI, *Gli Adorno e l'hostaria-teatro del Falcone di Genova (1600-1680)*, in *Rivista italiana di musicologia*, A. 15, 1980, p. 109.

debito non saldato.

Nel 1587 e poi nel 1588 è attestata la presenza dei Desiosi a Roma¹⁴⁹¹. Abbiamo maggiori notizie a proposito della seconda trasferta romana della *troupe*, come si legge negli Avvisi di Roma del 13 febbraio: «Dopo un gran contrasto fu concesso licenza alli Desiosi di poter fare delle Comedie di giorno, però senza donne, senza potersi portare dalli ascoltatori arme di sorta alcuna, et che havessero licenza che non si faccia rumore sotto le medesime scene»¹⁴⁹². Le recite per il popolo erano iniziate il 10 febbraio: i comici erano stati autorizzati ad esibirsi per un pubblico pagante, purché una parte dell'incasso fosse devoluto in opere di beneficenza e purché non intervenissero donne o uomini armati¹⁴⁹³. Scrive D'Ancona a proposito della presenza femminile in questo contesto:

Ma che vorrà dire quel *senza donne*? Senza che le attrici recitassero, e fossero, come più tardi prevalse in Roma e in parte dello Stato pontificio, sostituite da giovani, non sempre imberbi: o senza presenza di donne? Parrebbe più accettabile la prima spiegazione¹⁴⁹⁴, tanto più che altre attestazioni contemporanee ci assicurano che le donne intervenissero agli spettacoli. Il carnevale romano di cotesto anno '88 fu copioso ad ogni modo di rappresentazioni sceniche. Una commedia fu dai Desiosi rappresentata nel palazzo dell'Arciprete di S. Pietro, alla presenza di donna Camilla Peretti, sorella del Papa. Un'altra sera, essa co' figliuoli assisté ad altra recita nel palazzo Ridolfi [...]. Altri simili sollazzi si ebbero presso Virginio Orsini, Federico Cesi, Giuliano Cesarini e Orazio Rucellai. Anche il Cardinal Sforza fece recitare nel suo guardaroba, invitandovi alcuni Cardinali e parecchi prelati [...]. In queste recite, quasi private, non si potrebbe escludere che la signora Diana e le altre donne facessero la loro parte: la loro sostituzione con giovani sbarbati doveva essere riserbata alle rappresentazioni in pubblico¹⁴⁹⁵.

È plausibile, dunque, che le attrici dei Desiosi, durante la *tournee* romana, prendessero parte alle rappresentazioni private¹⁴⁹⁶; tuttavia la presenza di Lavinia fra loro, per quanto probabile, non è documentata.

1491 «Sisto V concesse nel 1588 ai Desiosi di dar rappresentazioni pubbliche, ma che gli uomini facessero le parti di donna», A. D'ANCONA, *Origini del teatro italiano*, vol. I, p. 416. Per il 1587 cfr. Avvisi al duca di Urbino, [Roma], 31 gennaio 1587, Città del Vaticano, Biblioteca Apostolica Vaticana, *Urbinate Latini*, b. 1055, cc. 37-38 (il documento è conservato in copia presso l'Archivio Herla): i Desiosi sono autorizzati a recitare sempre tranne il venerdì, i giorni di festa e la notte; ai loro spettacoli non possono assistere donne né uomini mascherati o armati. Per una ricognizione sulle attività teatrali a Roma si veda R. CIANCARELLI, L. MARTINI, *Roma capitale invisibile del teatro del Seicento*, in «Teatro e Storia», n.s. 33-2012, pp. 79-124, n.s. 34-2013, pp. 75-142, n.s. 36-2015, pp. 213-268.

1492 In A. ADEMOLLO, *Una famiglia di comici italiani*, Firenze, C. Ademollo, 1885, p. XXXI. Disposizioni analoghe si trovano in Decreti, Roma, 9 febbraio 1588, Città del Vaticano, Archivio Segreto Vaticano, *Miscellanea*, Armadi IV-V, n. 60, c. 126. Il documento è conservato in copia presso l'Archivio Herla.

1493 Avvisi al duca di Urbino, Roma, 10 e 13 febbraio 1588, Città del Vaticano, Biblioteca Apostolica Vaticana, *Urbinate Latini*, b. 1056, cc. 63-64 e cc. 74-75. I documenti sono conservati in copia presso l'Archivio Herla.

1494 Dai sopra ricordati Avvisi al duca di Urbino sembra invece di poter evincere che le donne non potessero assistere agli spettacoli. Ragione in più, questa, per ritenere che anche alle attrici fosse proibito recitare in pubblico.

1495 Ivi, p. 501.

1496 Di recite offerte dai Desiosi durante le sere di Carnevale all'interno di residenze private si ha notizia anche negli Avvisi al duca di Urbino, Roma, 24 febbraio 1588, Città del Vaticano, Biblioteca Apostolica Vaticana, *Urbinate Latini*, b. 1056, cc. 74-75 (il documento è conservato in copia presso l'Archivio Herla). In occasione degli spettacoli privati i comici ricevono un compenso di circa dieci scudi per volta, mentre il pubblico pagante che assiste alle loro recite diurne spende un giulio per assistere alle commedie e due per le tragedie. Tali rappresentazioni pubbliche sono effettuate quotidianamente, tranne il venerdì e i giorni di festa.

Nel gennaio 1590 Diana recita a Bologna, come si evince da un carteggio tra Marcello Donati, dignitario della corte di Mantova, e il conte Ulisse Bentivoglio. Dalle missive a noi pervenute è possibile raccogliere alcuni dati interessanti a proposito dell'attività capocomicale dell'attrice. Le lettere riguardano una sorta di 'conflitto di interessi' che vede protagonista un certo Andreazzo, specializzato nel ruolo di Graziano e forse identificabile con Andrea Zenari: il comico – che si trova a Bologna con la Ponti - si sarebbe rifiutato di recarsi a servire il Gonzaga «con dire che ha da andare colla compagnia della Diana a Roma per servizio dell'Ill.mo Card.e Montalto»¹⁴⁹⁷. Donati chiede al Bentivoglio di indagare con discrezione sulle reali motivazioni del diniego, «perché se così sia il vero, S. A. si acquieterà, antepoendo ad ogni suo gusto, la soddisfazione del sud.o Card.e Ill.mo»¹⁴⁹⁸.

Il conte risponde a stretto giro: Andreazzo viene di nuovo sollecitato a raggiungere Mantova, ma prima temporeggia e poi, poco prima della programmata partenza per la città dei Gonzaga, si tira indietro, «perché non sapeva trovar modo di apparente scusa con queste sue Donne». Intanto la Ponti scrive al duca «per domandar favore che d[ett]o Graziano andasse con loro a Roma sperando nella benignità di Sua Altezza che otterrebbe tal gra[zia]». Andreazzo rimanda di nuovo il viaggio verso Mantova, ma dopo qualche giorno contatta Bentivoglio per comunicargli «che li bisognava andare a Roma con la comp[agn]a per recitare, e che havea promesso a d[ett]a comp[agn]a et al Monsignor Montalto et che pensava, non essendo venuto risposto alla S[igno]ra Diana, ne à me, che Sua Altezza Serenissima non se ne curasse più, e perciò voleva partire risolutamente», ma con la promessa «che quando Sua Altezza mostrerà desiderio che egli vadia, per lettere alla Sig.ra Diana, come à me, che se ben fosse à Roma, ch'io gliene desse conto, che subito verrebbe». Appena ricevuta la lettera del Donati, Bentivoglio scrive all'attore - che ormai, sulla strada per Roma, ha raggiunto Firenze - per richiamarlo ai suoi doveri verso il Gonzaga. Infatti, sostiene il conte, «son certissimo che il Signor Cardinale Montalto che se ben ha fatto haver licenza à costoro di potere andare a Roma, credo non di meno che l'andata di costui non l'importi cosa alcuna, non l'havendo mai conosciuto ne sentitoli»: altrimenti, se l'alto prelado avesse manifestato qualche concreto interesse verso il comico, Bentivoglio non avrebbe sollecitato Andreazzo ad andare a Mantova. Secondo il nobile il presunto ingaggio presso la corte cardinalizia sarebbe solo una scusa. La vera motivazione alla base dell'ambiguo comportamento dell'attore sarebbe un'altra: «Sappia ben Vostra Signoria che quest'è un bordello di innamoramenti di puttane con questi furfanti»¹⁴⁹⁹.

1497 Lettera di Marcello Donati a Ulisse Bentivoglio, Mantova, 13 gennaio 1590. Il documento è trascritto in A. D'ANCONA, *Origini del teatro italiano*, cit., vol. II, p. 496. Adottiamo qui la trascrizione di D'Ancona.

1498 *Ibidem*.

1499 Tutte le citazioni contenute nel capoverso sono tratte dalla lettera di Ulisse Bentivoglio a Marcello Donati,

Non conosciamo l'esito della *querelle*. Ai primi di febbraio, il conte non ha ancora avuto notizie da parte dello staffiere mandato a Firenze in cerca del comico¹⁵⁰⁰. È probabile che anche in questo caso, che ricorda per certi versi la ben più accesa controversia nata intorno a Giovanni Pellesini nel 1581, le ragioni del 'mercato' abbiano prevalso su quelle del rapporto di 'vassallaggio' con l'aristocratico protettore. Alquanto riduttivo, infatti, appare il giudizio espresso da Bentivoglio a proposito delle scelte della compagnia: non si tratta solo di «innamoramenti di puttane con questi furfanti», ma anche a soprattutto di ragioni squisitamente teatrali – oltreché economiche -. Non è la prima volta che il duca di Mantova cerca di dividere una *troupe* per chiamare presso di sé gli elementi ritenuti migliori, ma tale atteggiamento confligge spesso con gli interessi delle formazioni comiche. La compagnia guidata dalla Ponti aveva ottenuto licenza di esibirsi a Roma e non poteva permettersi di rinunciare a uno dei suoi membri più importanti: ne avrebbe risentito la qualità degli spettacoli, basati su una drammaturgia che trova proprio nell'affiatamento di tutti i componenti il suo punto di forza. La capocomico, seppur attenta a mantenere rapporti almeno formalmente servili con il Gonzaga – al quale domanda la “grazia” di poter portare con sé a Roma Andreazzo -, si dimostra tenace e risoluta nel perseguire i propri obiettivi: è da credere che la strategia messa in opera dal comico, tra scuse, indugi e rinvii, sia stata da lei diretta.

Un altro significativo elemento che possiamo cogliere dalla vicenda è il rapporto di mecenatismo che la Ponti è riuscita ad instaurare con il cardinale Montalto. Al secolo Alessandro Damasceno Peretti, nipote di Sisto V, costui è personaggio di primo piano non solo all'interno della curia, ma anche nella vita culturale romana. Protettore di artisti del calibro di Antonio Carracci e Domenichino, il cardinale è famoso anche per il suo attivo interessamento nei confronti di musicisti e cantori:

Peretti protesse Luca Marenzio; accettò dediche da musicisti come Felice Anerio, Sebastiano Raval, Scipione Stella, Ottavio Durante [...]; ebbe contatti epistolari o personali con musicisti di alta levatura sociale come Scipione Dentice, Carlo Gesualdo, Emilio de' Cavalieri; apprezzò e propagò lo stile di canto monodico venuto in auge a Firenze sotto Ferdinando I de' Medici; tenne a servizio compositori e suonatori rinomati come Cesare Marotta, Ippolito Machiavelli, Giovanni Bernardino Nanino o l'arpista napoletano Orazio Michi, e cantanti di grido come Ippolita Marotta Recupito e Melchiorre Palontrotti; e li prestò al fastoso «festino» epitalamico *Amor pudico* ideato da Iacopo Cicognini, rappresentato, cantato e danzato [...] nel palazzo della Cancelleria per le nozze del fratello Michele Peretti, principe di Venafro, con Anna Maria Cesi (5 febbraio 1614 [...])¹⁵⁰¹.

Bologna, 24 gennaio 1590, ASM, *Archivio Gonzaga*, b. 1164, fasc. III, cc. 348-349. Il documento è conservato in copia presso l'Archivio Herla e trascritto in A. D'ANCONA, *Origini del teatro italiano*, cit., vol. II, pp. 496-497.

1500 Lettera di Ulisse Bentivoglio a Marcello Donati, Bologna, 2 febbraio 1590, ASM, *Archivio Gonzaga*, b. 1164, fasc. III, cc. 356-357. Il documento è conservato in copia presso l'Archivio Herla.

1501S. TESTA, *Peretti Damasceni, Alessandro*, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, cit., vol. 82, 2015, [http://www.treccani.it/enciclopedia/alessandro-peretti-damasceni_\(Dizionario-Biografico\)/](http://www.treccani.it/enciclopedia/alessandro-peretti-damasceni_(Dizionario-Biografico)/).

Meno documentato risulta il mecenatismo del Montalto nei confronti dei comici¹⁵⁰²; tuttavia dal carteggio appena esaminato si evince che il prelato aveva sicuramente concesso licenza di recitare alla compagnia guidata dalla Ponti. Difficile stabilire se Andrezza fosse stato espressamente richiesto dal cardinale o se, come ipotizzato dal Bentivoglio, la *troupe* avesse ricevuto non proprio un invito, bensì una semplice autorizzazione. Comunque sia, è molto probabile che fosse Diana, in qualità di capocomico, a mantenere i contatti con i potenziali protettori e ad organizzare le *tournées*. Il Peretti, del resto, aveva verosimilmente assistito alle rappresentazioni dei Desiosi due anni prima a Roma: un primo contatto tra la compagnia e il potenziale mecenate poteva essere avvenuto in quell'occasione. Occorre tuttavia precisare che dalle lettere sopra menzionate non emerge il nome della famosa compagine. Non è sicuro, quindi, che in questo caso si tratti dei Desiosi; è però probabile che nel 1588 il Montalto fosse entrato in contatto con alcuni degli attori che avrebbero in seguito programmato la successiva trasferta romana del 1590. Come abbiamo visto più sopra, due anni prima le donne avevano avuto probabilmente la possibilità di esibirsi, ma solo 'ufficiosamente', nell'ambito di recite private; questa volta, invece, la Ponti sembra aver ottenuto una licenza atta a consentire a lei stessa e alle proprie compagne di recitare pubblicamente: nel carteggio tra Bentivoglio e Donati, infatti, viene fatto cenno anche ad altre comiche presenti nella *troupe*, anch'esse dirette a Roma.

In questa occasione - come già Vittoria Piüssimi nella sopra ricordata *querelle* con il duca di Ferrara - la nostra attrice gestisce oculatamente gli impegni del gruppo: certamente in grado di scrivere, si occupa della corrispondenza con la corte mantovana¹⁵⁰³, cercando di mediare tra le richieste del duca e l'esigenza di mantenere unita la compagnia in vista delle esibizioni romane. Capacità di scrittura, abilità nei rapporti con i protettori e una moderna concezione del mestiere comico sono alcune delle caratteristiche che accomunano la Ponti alla più anziana collega: si delinea così una sorta di 'continuità intergenerazionale'. Si profila inoltre un gruppo - seppur ristretto - di attrici che rivestono la funzione capocomicale autonomamente, senza dividerla con eventuali coniugi o compagni d'Arte. Si è visto infatti come tra la Piüssimi e Pellesini, entrambi direttori dei Confidenti, fosse soprattutto la prima a 'tenere le redini' dell'organizzazione (oltre a condurre da sola altre meno celebri compagini). Tale modalità si differenzia da altri modelli gestionali: si è appena visto l'esempio di Angelica Alberghini, firmataria di alcune lettere a nome dell'intera compagnia ma pur sempre guidata dal marito; nel

1502 In qualità di legato pontificio a Bologna, il Peretti venne comunque in contatto con i comici, concedendo loro alcune licenze, il rilascio delle quali però avveniva «a Roma, dove egli continuava a risiedere nonostante il suo incarico di Legato di Bologna», S. MONALDINI, *Il teatro dei comici dell'arte a Bologna*, cit., p. 78.

1503 La lettera dell'attrice al duca di Mantova, cui fa riferimento il Bentivoglio nella sua risposta al Donati, purtroppo non ci è pervenuta.

rapporto tra Isabella e Francesco Andreini, invece, si denota una sostanzialmente equa ripartizione dei compiti direttivi.

Per circa tre anni non si hanno più notizie di Lavinia. Se ne trova menzione, nel novembre 1593, in una «lettera spropositatissima di un Alessandro Botto [...] diretta al segretario ducale G. B. Laderchi, alle Casette»¹⁵⁰⁴: «La Diana comediante se aritrova in Mantova per quanto ce dice e cerca de venire questo carneval a Ferrara siccome fa anco la compagnia della insabelina per venire a servire in queste noce»¹⁵⁰⁵. Nello stesso anno una missiva inviata da Ottavio Bandino il 20 ottobre al duca di Mantova¹⁵⁰⁶ ci informa che i Desiosi avevano recitato qualche tempo prima a Bologna¹⁵⁰⁷ e che il Gonzaga avrebbe di recente scritto in loro favore. La compagnia sta dunque attraversando un periodo particolarmente favorevole; non possiamo però attestare con sicurezza la presenza della nostra attrice nelle sue fila.

Nell'aprile del 1595 una supplica inoltrata dalla Ponti al governatore di Milano costituisce il primo documento che attesta con certezza il suo legame con i Desiosi:

[...] La fid[elissi]ma ser[vitri]ce di Vostra Eccellenza Diana Comica Desiosa desidera, per trattenimento della nobiltà di questa città, con la lei compagnia chiamata dei Comici Desiosi, venir a recitarsi le comedie in q[ues]ta città di M[i]l[an]o, atteso che si recitarano con modestia, et honestà, et con esempli buoni, ma per che gli obstano gli ordini che non si possino recitar senza special licenza di Vostra Eccellenza per ciò confidatisi nella bontà, et clementia sua da quella ricorre la supp[lican]te. Humil[men]te supp[li]ca si degni restar servita concederli licenza che possi con essa sua compagnia recitar le comedie al presente in q[ues]ta città non obstante qualunchi ordini in contrario fatti, il che si spera¹⁵⁰⁸.

Sebbene non sia indicato il cognome dell'attrice, il documento è associabile a lei con ogni probabilità. La licenza viene concessa, seppur con qualche limitazione:

Si concede, con che non si recitino le dette comedie prima che sia passata la festa del santissimo corpo di Nostro Signore; et che non si recitino ne i giorni di festa ne i Venerdì; et che si deponino gli abiti religiosi ne simili ad essi ne si mescolino cose divine; ne dicano parole disoneste et nel resto in forma solita¹⁵⁰⁹.

Pochi giorni dopo un'analogha autorizzazione verrà rilasciata anche agli Uniti, intenzionati ad esibirsi a Milano durante l'estate¹⁵¹⁰. In questo periodo, dunque, le condizioni alle quali le

1504 A. SOLERTI, D. LANZA, *Il teatro ferrarese*, cit., p. 182.

1505 Lettera di Alessandro Botto a Giovan Battista Laderchi, [Ferrara], 1° novembre 1593, ASMo, *Cancellaria ducale*, Particolari. Il documento è trascritto ivi, pp. 182-183. Adottiamo la trascrizione di Solerti-Lanza.

1506 Lettera di Ottavio Bandino al duca di Mantova, Bologna, 20 ottobre 1593, ASM, *Archivio Gonzaga*, b. 1165, fasc. III, cc. 240-241. Il documento è conservato in copia presso l'Archivio Herla.

1507 La licenza era stata concessa il 30 aprile 1593 (Bologna, Archivio di Stato, Legato, *Expeditiones*, n. 112, c. 43 r/v. Il documento è citato in S. MONALDINI, *Il teatro dei comici dell'Arte a Bologna*, cit., p. 78).

1508 Supplica di Diana [Ponti] al [governatore di Milano], s.l., 10 aprile 1595, ASMi, *Autografi*, b. 94, fasc. 43, c.n.n. Il documento è conservato in copia presso l'Archivio Herla, trascritto in G. PAGANI, *Del teatro in Milano*, cit., p. 23 e citato in R. G. ARCAINI, *I comici dell'Arte a Milano*, cit., p. 284. Non è indicata la data della supplica (sul documento è annotato solo che la trascrizione sul registro delle patenti è avvenuta il successivo 17 maggio): si fa quindi riferimento alla data della relativa licenza.

1509 Decreto, [Milano], 10 aprile 1595, ASMi, *Autografi*, b. 94, fasc. 43, c.n.n. Il documento, trascritto in G. PAGANI, *Del teatro in Milano*, cit., pp. 23-24, è nella stessa carta della sopra ricordata supplica ed è conservato in copia presso l'Archivio Herla.

1510 Decreto, [Milano], 18 aprile 1595, ASMi, *Autografi*, b. 94, fasc. 43, c.n.n. Il documento è trascritto ivi, p. 24, e conservato in copia presso l'Archivio Herla. Pagani ipotizza che le due compagnie possano aver recitato a

compagnie comiche sono legittimate a recitare nel milanese sono piuttosto restrittive. Si tratta probabilmente di un riflesso dell'eredità morale di Carlo Borromeo, deceduto nel 1584: il cardinale aveva cercato con una serie di decreti di rispondere alla «esigenza di riformare la pratica dei giorni festivi: il riposo piacevole della mente tipico di questi giorni non deve avvenire per il tramite di passatempi che poi si dimostrino in contrasto con il carattere religioso della festa»¹⁵¹¹. Il riferimento, contenuto nella supplica, alla «modestia, et honestà» ed agli «esempi buoni» è forse indice di una sorta di 'censura preventiva' operata degli stessi comici sui soggetti da mettere in scena, allo scopo di adeguare la propria 'offerta spettacolare' al clima di severità e rigore che domina nella città lombarda. Dopo la morte del Borromeo infatti «L'oblato Antonio Seneca, nativo di Norcia, clericale accanitissimo, vicario generale di san Carlo e ispiratore, anzi spesso unico autore delle più ardite riforme di lui, continuò a spadroneggiare nella nostra Curia arcivescovile anche sotto l'arcivescovo Gaspare Visconti [...] e nei primordi dell'arcivescovato del cardinal Federico»¹⁵¹². Probabilmente le concessioni ai comici recano traccia del clima 'oppressivo' favorito dall'operato del Seneca, anche se negli anni immediatamente successivi il governatore prenderà le distanze dalla severità della Curia, innescando un conflitto tra autorità civile ed istituzioni ecclesiastiche¹⁵¹³.

Al dicembre di quello stesso anno, come si è visto più sopra, risale l'inizio della collaborazione tra Tristano Martinelli e la celebre comica. Oltre alla già ricordata lettera di Arlecchino, che ne testimonia il passaggio dalla *troupe* di Giovanni Pellesini a quella della Ponti, non abbiamo altre notizie a proposito di tale sodalizio artistico. Tuttavia Ferrone ipotizza che Martinelli possa essere rimasto nella formazione guidata da Diana fino al 1598¹⁵¹⁴. Scrive lo studioso a proposito della capocomico e della sua attività negli anni '90 del '500:

Se Tristano vuole programmare una stagione di tournées e di carnevali deve forzare il blocco formato, oltre che dalle due citate compagnie [Gelosi e Confidenti], da un'altra, denominata dei Desiosi [...], nel frattempo costituita intorno a una giovanissima diva di nome Diana Ponti in arte conosciuta come Lavinia. Sia Lavinia che Pedrolino che gli Andreini sono capocomici secondo un'accezione antica, hanno paghe, poteri e prestigio pari, se non superiori, a quelli dei Martinelli. Ai quali le loro donne aggiungono grazie non meno gradite di quelle di Angelica: perciò hanno il diritto di scegliere gli attori che devono ricoprire gli altri ruoli e, di conseguenza, stabiliscono repertori e calendari, hanno quindi la responsabilità di firmare, anche per i loro occasionali compagni, le suppliche rivolte alle autorità per ottenere i permessi di entrata nelle varie città, nonché le licenze per recitare¹⁵¹⁵.

Milano contemporaneamente: in questo caso i Desiosi avrebbero offerto spettacoli prevalentemente alla nobiltà – almeno questa è l'intenzione espressa dalla Ponti nella supplica –, mentre gli Uniti si sarebbero esibiti per il popolo. Lo studioso contempla, in alternativa, la possibilità che le due *troupe* si siano avvicinate nel territorio milanese: in tal caso i Desiosi, avendo dato inizio alle loro rappresentazioni solo dopo la festa del *Corpus Domini*, si sarebbero trattenuti poco in città, subentrando gli Uniti nel periodo estivo.

1511 F. TAVIANI, *La fascinazione del teatro*, cit., p. 9.

1512 G. PAGANI, *Del teatro in Milano*, cit., pp. 40-41. Si allude a Federico Borromeo.

1513 Cfr. *ivi*, pp. 40-42.

1514 S. FERRONE, *Arlecchino, vita e avventure*, cit., p. 125.

1515 *Ivi*, p. 124.

Da qui la necessità, per i Martinelli, di associarsi di volta in volta con le compagnie più potenti. La *troupe* guidata dalla Ponti, verosimilmente ancora identificabile con i Desiosi, si segnala come una tra le compagini più prestigiose che in questo periodo gravitano intorno alle corti padane.

Nel dicembre 1595, dunque, Diana e i suoi comici si trovano a Cremona – come si deduce dalla sopra ricordata missiva di Tristano -. All'inizio dell'anno successivo si registra la presenza dei Desiosi a Mantova: il 6 gennaio Vincenzo Gonzaga scrive alla duchessa di Ferrara e a Cesare d'Este per raccomandare loro il gruppo, reduce da alcune rappresentazioni di «non poco gusto»¹⁵¹⁶ presso la corte mantovana e desideroso di esibirsi nella città estense in occasione del successivo carnevale. La presenza di Diana in questa circostanza non è documentata con certezza, ma è molto probabile. A fine mese la capocomico ottiene licenza di esibirsi insieme ai Desiosi presso la sala del Podestà a Bologna¹⁵¹⁷; da un'annotazione in margine al documento si apprende che le recite hanno inizio il 12 febbraio. Tre giorni più tardi i comici scrivono ad Ottavio Cavriani per ringraziarlo di «esserne stato protettore con S. A. S. nel farne rimborsare dell'utile dei Palchetti»¹⁵¹⁸, con probabile riferimento alle rappresentazioni mantovane da poco trascorse. La compagnia invia inoltre un piccolo dono al dignitario ducale e un altro al Gonzaga. La risposta del Cavriani dovrà essere inviata «a Giuseppe Scarpetta comico nella via della Mascarella»¹⁵¹⁹: apprendiamo così il nome di uno dei componenti della *troupe*, insieme con il loro indirizzo bolognese. Delle esibizioni ferraresi, programmate per il Carnevale, non si ha invece alcuna notizia certa: è possibile che i Desiosi si siano trattenuti a Bologna.

Un mese più tardi si riscontra la presenza dell'attrice a Mantova all'interno di un gruppo composito, che alloggia presso la locanda del Biscione: «Gierolamo Solarin di Roma Comico vien di Bologna et madonna Diana Ponti di Venecia, Teodoro Regazzo e messer Giovan Battista Canan di Ferrara. Tutti Comici e Giovan Maria Carlin di Vila Francha condutiero»¹⁵²⁰. Dal documento non è possibile ricavare informazioni sulla compagnia (si tratta dei Desiosi, o, com'è più probabile, di una formazione estemporanea?); la circostanza che il Martinelli non

1516 Lettera del duca di Mantova alla duchessa di Ferrara e a Cesare d'Este, Mantova, 6 gennaio 1596. La lettera è trascritta in A. D'ANCONA, *Origini del teatro italiano*, cit., vol. II, p. 520. Adottiamo la trascrizione di D'Ancona.

1517 Licenza a Diana Ponti, Bologna, 27 gennaio 1596, Bologna, Archivio di Stato, Legato, *Expeditiones*, n. 117, c. 36v. Il documento è conservato in copia presso l'archivio Herla e trascritto in S. MONALDINI, *Il teatro dei comici dell'Arte a Bologna*, cit., pp. 78-79.

1518 Lettera dei comici Desiosi a Ottavio Cavriani, Bologna, 15 febbraio 1596, ASM, *Archivio Gonzaga*, b. 1165, fasc. VI, cc. 524-525. Il documento è conservato presso l'Archivio Herla e trascritto in A. D'ANCONA, *Origini del teatro italiano*, cit., vol. II, p. 520. Adottiamo qui la trascrizione di D'Ancona.

1519 *Ibidem*.

1520 Registrazione di comici, Mantova, 12 marzo 1596, ASM, *Archivio Gonzaga*, b. 3092, c. 137. Il documento è conservato in copia presso l'Archivio Herla.

figuri nell'elenco, poi, non è sufficiente ad escludere per quella data la sua collaborazione con la Ponti: l'attore infatti, tornato a risiedere a Mantova dal 1592, non aveva certo necessità di pernottare in locanda, né di rendere note le proprie generalità. L'informazione più interessante che possiamo estrapolare dalla registrazione è la provenienza della nostra comica: il testo è alquanto ambiguo, perché la locuzione «di Venecia» potrebbe indicare tanto l'origine anagrafica di «madonna Diana» quanto la sua precedente tappa. La perplessità sorge soprattutto dal confronto con le indicazioni fornite a proposito di Gierolamo Solarin, originario di Roma ma proveniente da Bologna; tuttavia l'attrice si era esibita proprio lì a partire dal 12 febbraio: è molto probabile, dunque, che la diva fosse partita dalla città emiliana – e non da Venezia – alla volta di Mantova insieme al compagno. Ad ogni modo, dato che in documenti analoghi gli stranieri di passaggio nel territorio dei Gonzaga sono soliti indicare la propria 'nazionalità', possiamo ipotizzare con buona approssimazione che sia proprio Venezia – e non Ferrara – la patria della Ponti.

Nell'aprile del 1597 viene concessa una nuova licenza ai comici Desiosi di recitare presso la sala del Podestà a Bologna¹⁵²¹, ma forse Diana non è più tra le loro fila dato che a maggio risulta registrata come capocomica degli Accesi. Si trova di nuovo a Mantova, dove ha stabilito ottimi rapporti con la corte, tanto che è la duchessa in persona a scrivere a Belisario Vinta per assicurare alla compagnia la possibilità di esibirsi a Firenze durante il successivo autunno: «la Diana, c'hora si ritrova qui con la sua Compagnia de gli Accesi mi fa ricercare, ch'io voglia muovere Vostra Signoria ad impetrarli dal Signor Gran Duca cotesta scena per li ultimi tre mesi di quest'anno, et per quello che piacerà a Sua Altezza»¹⁵²².

Due anni più tardi, Tristano Martinelli racconta un episodio che mette in evidenza il perdurare dei buoni rapporti tra Lavinia e la duchessa Eleonora. Questa volta Arlecchino scrive in qualità di soprintendente ai comici e ciarlatani, incarico assegnatogli nell'aprile del 1599. In agosto l'attore, nell'esercizio delle sue funzioni, riscontra un grave problema con «quelli da le Bolete», addetti alla registrazione dei movimenti di ingresso e uscita dalla città di Mantova di stranieri e residenti. Questi funzionari – sostiene il Martinelli –, «per invidia e per dispeto che non li volsi dare a mangiare l'ufficio che Vostra Altezza per sua bontà mi donò per essere io avisatto che inganavano il povero Felipo¹⁵²³ molto bene, et anco per averne io gli utili

1521 Licenza, Bologna, 19 aprile 1597, Bologna, Archivio di Stato, Legato, *Expeditiones*, n. 118, c. 57r. Il documento è citato in S. MONALDINI, *Il teatro dei comici dell'Arte a Bologna*, cit., p. 78. Tuttavia Belgrano segnala la presenza dei Desiosi a Genova sotto la direzione di Flaminio Scala nella primavera di quell'anno. Cfr. T. L. BELGRANO, *La commedia nel Cinquecento*, in «Il Caffaro», 30 dicembre 1882.

1522 Lettera della duchessa di Mantova a Belisario Vinta, Mantova, 7 maggio 1597, ASF, *Mediceo del Principato*, f. 2942, cc. n.n. Il documento è citato in *Comici dell'Arte. Corrispondenze*, cit., vol. I, p. 202. Nell'estate del 1597 si registra la presenza degli Accesi a Genova (cfr. T. L. BELGRANO, *La commedia nel Cinquecento*, in «Il Caffaro», 30 dicembre 1882): è possibile che la Ponti fosse con loro.

1523 Si tratta del già ricordato Filippo Angeloni, che aveva ricoperto l'incarico di soprintendente ai comici e ai

che loro pretendevano avere», si erano accordati con tale signor Cotto per «far fare una grida che non se esercitase la comedia né il montar in banco per alcuni giorni». Non solo, ma avevano cacciato dalla città anche i commedianti ed i *performers* che già vi si trovavano ed avevano punito in modo esemplare, con «tre strapate di corda per uno», un saltatore di nome Gasparo ed i suoi compagni, arrivati a Mantova senza essere a conoscenza del «crudel bando». Ma c'è di peggio:

Et in quel medemo tempo arivò la compagnia di Vostra Altezza, che venevamo a Verona, et detto Cotto la note gli fece metere prigione tuti et ordinò che gli dasero la corda a tuti, chon tuto che lo avisasero che erano comici di Vostra Altezza; et lui se ne burlava, dicendo: «Io li volio ben dare, comici di Sua Altezza». Volse la bona sorte che la signora Diana andò subito da Madama serenissima fuori et li contò il fatto; Sua Altezza n'ebe gran disgusto et li fecero uscire, et se non si faceva così presto avevano tuti la corda, dove che i poveretti tuti sono restati confusi et mal satisfati nell'aver riceuto tal afronto in la città dove più sperano averne favori¹⁵²⁴.

La *troupe* «di Sua Altezza», identificabile con gli Accesi, viene salvata dalle arbitrarie violenze del Cotto solo grazie all'intervento della «signora Diana», che sollecita l'intercessione di Eleonora de' Medici per ottenere l'immediata scarcerazione dei compagni. Dalla lettera si deduce anche l'itinerario della compagine, che avrebbe fatto tappa a Mantova per poi recarsi a Verona. Vi troviamo infine testimonianza della prosecuzione del sodalizio artistico tra Arlecchino e la nostra comica: entrambi, infatti, fanno parte della formazione protetta dai Gonzaga.

La Ponti sembra ormai aver lasciato i Desiosi per recitare, più o meno stabilmente, con gli Accesi, tra i quali assume ugualmente un ruolo di primo piano. La collaborazione proseguirà anche in occasione della successiva *tournee* in Francia: capocomici della spedizione saranno prima Tristano e poi Pier Maria Cecchini, ma la nostra attrice svolgerà in questa occasione funzioni non meno importanti.

III.3

2

In Francia con gli Accesi: strategie promozionali

Abbiamo fatto più volte riferimento alla *tournee* intrapresa dagli Accesi, tra Lione e Parigi, nel 1600-1601, in occasione delle celebrazioni organizzate in Francia per le nozze di Maria de' Medici ed Enrico IV. Nei paragrafi precedenti abbiamo preso in esame, in particolare, la prima

ciarlatani prima del Martinelli.

1524 Le citazioni presenti nel capoverso sono tratte dalla lettera di Tristano Martinelli al [duca di Mantova], Verona, 7 agosto 1599, ASM, Autografi, b. 10, c. 144rv. Il documento è trascritto in A. D'ANCONA, *Origini del teatro italiano*, cit., vol. II, pp. 345-346 e in *Comici dell'Arte. Corrispondenze*, cit., pp. 363-364. Adottiamo qui la trascrizione in *Corrispondenze*.

parte del viaggio (v. *supra*). Approfondiremo ora la fase parigina della trasferta, evidenziando soprattutto le notizie relative alla nostra attrice. Concluderemo le pagine a lei dedicate con un cenno a *Il Postumio*, commedia fatta stampare a Lione da Flaminio Scala, particolarmente interessante sia per il suo utilizzo, da parte dei comici, a scopi 'promozionali', sia come fonte per ricostruire il repertorio della Ponti e la sua eventuale partecipazione tanto alle strategie di 'marketing' quanto alla creazione drammaturgica.

Dopo le recite lionesi – contestate dal clero ma ben accolte dai regnanti e dal loro *entourage* –, la *troupe*, nel gennaio 1601, parte alla volta di Parigi: raggiungerà la capitale, probabilmente, intorno ai primi di febbraio, in concomitanza con la celebre *foire di Saint-Germain*¹⁵²⁵. Poco o niente sappiamo a proposito degli spettacoli portati in scena dagli Accesi in questa seconda parte del viaggio: è plausibile che – come in altre precedenti o successive *tournées* di comici italiani oltralpe – possano aver alternato recite private per la corte a esibizioni pubbliche, magari presso l'*Hôtel de Bourgogne*. I primi di luglio, però, una lettera di Pier Maria Cecchini ci informa a proposito delle insanabili divisioni sorte in seno alla compagnia:

Fecci all'Altezza Vostra serenissima notte le persecuzioni d'Arlechino, le qualli finalmente m'hano fato levar di compagnia et unirmi con la signora Diana, la quale per le medesme cause poco dianci s'era partita anco lei; e per fine delle sue ribalderie hora è dietro per farmi amazzare, sì per tema ch'io non scuopri a Vostra Altezza il mal procedere, com'anco per paura che in Italia non gli racorda il mancamento [...] ¹⁵²⁶.

Frittellino, dopo aver rotto il sodalizio con il Martinelli a causa delle sue «ribalderie», aveva condiviso il capocomicato della *troupe* – o forse di un nucleo più ristretto della stessa – insieme a Diana, ma presto anche l'attrice era partita. Il Cecchini, rimasto solo al comando della spedizione, cerca di assicurarsi la piazza mantovana in vista del successivo Carnevale, consapevole però dell'imminente partenza del Gonzaga per la guerra in Croazia contro i turchi – e quindi eventualmente disponibile a «restar di qua dai monti sino a l'altr'ano»¹⁵²⁷, qualora i suoi servigi non vengano richiesti a Mantova -. Dalla missiva si può quindi dedurre che il viaggio di ritorno verso l'Italia della Ponti – secondo Ferrone favorito da Pier Maria, intenzionato a rimanere l'unico 'leader' sul campo¹⁵²⁸ – sia iniziato poco prima del luglio 1601. Non conosciamo i motivi di tale decisione, ma è probabile che le guerre intestine fra gli attori avessero creato un clima poco adatto all'affiatamento necessario per la buona riuscita delle esibizioni, rendendo infine troppo oneroso e poco vantaggioso il protrarsi della permanenza a Parigi. Il primo a intuirlo era stato appunto Tristano, il quale «tornerà infatti in Italia, da solo,

1525 Cfr. A. BASCHET, *Les comédiens italiens*, cit., pp. 113-114.

1526 Lettera di Pier Maria Cecchini al [duca di Mantova], Parigi, 3 luglio 1601, ASM, Autografi, b. 10, c. 70. Il documento è conservato in copia presso l'Archivio Herla e trascritto in *Comici dell'Arte. Corrispondenze*, cit., vol. I, pp. 201-202 e in A.M.At.I., http://amati.fupress.net/media//scritti/PierMariaCecchini_let_03071601.pdf. Adottiamo qui la trascrizione in *Corrispondenze*.

1527 *Ibidem*.

1528 S. FERRONE, *Arlecchino. Vita e avventure*, cit., p. 150.

prima dell'estate, probabilmente alla fine di giugno, subito dopo aver intascato i guadagni delle rappresentazioni della festa di San Giovanni»¹⁵²⁹. La direzione degli Accesi da parte della coppia Ponti-Cecchini deve dunque aver avuto breve durata.

Ad ogni modo, proprio nel periodo intercorso fra la partenza di Arlecchino e quella di Lavinia, si verifica un episodio di cui ci danno notizia due atti notarili, grazie ai quali gli studiosi hanno potuto ricavare altre preziose informazioni sui partecipanti alla *tournée*. Si tratta di due *testis ad perpetuam memoriam*¹⁵³⁰, testimonianze rese di fronte a un notaio: i comici Flaminio Scala e Marc'Antonio Romagnesi, in data 4 gennaio 1609, rendono conto di un tragico evento avvenuto a Parigi circa otto anni prima. A raccogliere le deposizioni è nientemeno che Iacopo Cicognini - padre del più celebre Giacinto Andrea - drammaturgo e uomo di teatro oltreché notaio, in rapporti di amicizia con non pochi attori professionisti. I due commedianti riferiscono a proposito della prematura scomparsa di Giovan Battista Fioretti, cantore e suonatore di liuto che aveva accompagnato gli Accesi nella loro *tournée*. La testimonianza è richiesta da Marchione Capizzucchi, aristocratico romano presso il quale il musico aveva prestato servizio.

I documenti forniscono dettagli interessanti sul soggiorno parigino dei nostri comici. Intanto apprendiamo che il gruppo aveva fissato la propria dimora «in una casa a pigione [...] nominata Batteò dal Rue, posta in contro al Palazzo del Re, l[oco] d[ett]o Borgo S[an] Germano»¹⁵³¹: dunque si tratta del quartiere di Saint-Germain, sede della famosa fiera, vicino al palazzo del Louvre e poco distante dal teatro pubblico. Una sistemazione 'strategica' per gli attori italiani, che probabilmente avevano scelto la stessa zona durante il viaggio del 1584-1585¹⁵³². Un altro elemento importante che possiamo ricavare è proprio la presenza del musico: Fioretti condivide l'alloggio con i comici e sembra far parte a tutti gli effetti della compagine. Gli Accesi avevano dunque scritturato stabilmente un compagno «che sapeva cantare e sonare di leuto»¹⁵³³, probabile indizio, questo, dell'importanza della componente musicale nei loro spettacoli.

Il reperimento delle testimonianze ha inoltre permesso di individuare i nomi di alcuni membri della *troupe* la cui presenza all'interno del gruppo era precedentemente ignota, quali Orsola Posmoni, Battistino Austoni e lo stesso Romagnesi, latore di una delle due deposizioni.

1529 *Ibidem*.

1530 Testimonianze, 4 gennaio 1610, ASF, *Notarile moderno*, prot. 11093, cc. 42v-45r. I documenti sono trascritti in A. SCALABRINI, *Parigi 1601, testis ad perpetuam memoriam*, in «Medioevo e Rinascimento», 6/n.s. 3 (1992), pp. 154-156. Alla studiosa si deve il ritrovamento di tali preziosi atti. Poiché la datazione delle deposizioni segue il calendario fiorentino *ab incarnatione*, occorre precisare che la loro data effettiva è il 4 gennaio 1609.

1531 Ivi, p. 154.

1532 Ricordiamo, a questo proposito, la testimonianza di un viaggiatore olandese a proposito degli spettacoli eseguiti proprio nel quartiere di Saint-Germain da Arlecchino e compagni nel 1585 (v. *supra*).

1533 A. SCALABRINI, *Parigi 1601*, p. 155.

In esse non viene invece mai menzionato il Martinelli, segno che il comico era già partito alla volta di Mantova. La morte di Fioretti, che i compagni assistono fino alla celebrazione delle esequie¹⁵³⁴, partecipando alle relative spese, avviene in estate: Scala indica come data del triste avvenimento il mese di luglio o agosto, mentre Marc'Antonio fa più vagamente riferimento al periodo estivo. Tuttavia l'evento va forse collocato verso la fine di giugno: dalla lettera di Pier Maria Cecchini sopra ricordata apprendiamo che il 3 luglio la Ponti era già partita, mentre il nome della diva è indicato tra quelli degli attori che si trovavano ancora a Parigi al momento del decesso di Giovan Battista. Ed è questo l'elemento di maggior interesse: nella relazione del Romagnesi infatti si legge che «m[adonn]a Diana, moglie di esso testimone», avrebbe cucito al morto «la veste bianca indosso per carità»¹⁵³⁵. L'attore elenca poi i compagni presenti alla sepoltura del Fioretti: «de' contesti disse di sé et di Flaminio Scala, di Pietromaria Cecchini, m[adonn]a Flaminia sua moglie, et di m[adonn]a Diana, moglie di esso testimone, et di Gio[van] Batista Austoni, tutti de Ferrara»¹⁵³⁶. Il riferimento alla città estense allude forse più alla residenza ferrarese dei commedianti citati che non alla loro provenienza geografica vera e propria¹⁵³⁷: da ciò non possiamo pertanto dedurre con certezza le origini ferraresi della Ponti, né possiamo quindi escluderne la nascita veneziana.

Comunque sia, ciò che più interessa sottolineare è l'unione coniugale tra la celebre comica e il futuro Pantalone dei Confidenti¹⁵³⁸, probabilmente più giovane della sposa e sicuramente attore non ancora affermato nel 1601. Non siamo a conoscenza della data delle nozze, né possiamo sapere con certezza se Agostino Romagnesi, che intraprenderà la carriera di attore specializzandosi nel ruolo dell'Innamorato Leandro, sia figlio della coppia: Marc'Antonio infatti risulta sicuramente padre del giovane attore, mentre il legame tra la Ponti e Agostino non appare documentato. Tuttavia la circostanza, sebbene al momento non verificabile, appare verosimile: tra le scarse notizie biografiche sul Romagnesi *senior* non si riscontrano riferimenti a una eventuale seconda moglie né ad amanti 'ufficiali'. Per contro, la data di nascita di Leandro ipotizzata dagli studiosi è da collocare intorno al 1618¹⁵³⁹, quando Diana, attiva fin dagli anni '80 del '500, doveva già avere un'età piuttosto avanzata. Se tuttavia la famosa attrice fosse effettivamente madre del Romagnesi *junior*, saremmo in presenza del secondo caso, dopo

1534 Che avvengono «in una chiesa d[ett]a la Badia», *ibidem*.

1535 Ivi, p. 156.

1536 *Ibidem*.

1537 Sappiamo infatti che Orsola Posmoni, moglie di Pier Maria Cecchini, era veneziana e che Flaminio Scala aveva probabili origini romane.

1538 Ci si riferisce alla nota formazione protetta da Don Giovanni de' Medici e diretta da Flaminio Scala, che forse proprio in occasione della *tournee* parigina conobbe l'allora ventottenne Romagnesi. Per alcune note biografiche sull'attore, capostipite di un'importante famiglia di comici, si veda F. FANTAPPIÈ, *Romagnesi, Marc'Antonio*, in A.M.At.I., 2006, <http://amati.fupress.net/S100?idattore=1164&idmenu=8>.

1539 Cfr. F. FANTAPPIÈ, *Romagnesi, Agostino*, 2008, in A.M.At.I., <http://amati.fupress.net/S100?idattore=2117&idmenu=8>.

quello di Isabella Andreini e Virginia Ramponi, di un'eredità artistica trasmessa da suocera a nuora: moglie di Agostino è infatti la famosa Prima Innamorata e cantante Brigida Bianchi.

In assenza di ulteriori documenti in grado di dirimere la questione, possiamo solo notare il netto 'squilibrio' artistico tra i coniugi Romagnesi. Al momento della *tournee* del 1600-1601 i due sono già sposati, ma mentre Diana è una comica e direttrice di compagnie ormai giunta all'apice della carriera, Marc'Antonio è un commediante relativamente giovane e oscuro, che forse sta muovendo i primi passi nell'Arte. Della prima si hanno notizie fino al 1611, del secondo fino al 1638. Tale dislivello si spiega non solo con la probabile differenza di età tra i due, ma anche con l'esigenza, maggiormente sentita dalle donne – spesso confinate nel ruolo della giovane Amatora o della piccante Servetta - di ritirarsi dalle scene prima del sopraggiungere della vecchiaia. Ad ogni modo non sembra attestato alcun sodalizio 'capocomicale' tra la Ponti e il marito: solo Lavinia avrebbe ricoperto funzioni gestionali. L'attrice, dunque, come anticipato più sopra, rientra nel ristretto gruppo di comiche in grado di dirigere autonomamente le proprie *troupes*, senza la figura di un coniuge 'tutore' o 'garante' al proprio fianco.

La comica proseguirà la sua attività di attrice e direttrice negli anni successivi: due lettere pubblicate dal Rasi testimoniano che nel 1605 Diana è a capo di una compagnia al servizio del principe della Mirandola. Questi scrive in due occasioni al duca di Modena per raccomandargli la *troupe*. Alessandro I Pico invia al suocero Cesare d'Este una prima missiva nel marzo 1605, dove lo informa che «Havendo la Diana Comica unita in Ferrara ad'istanza mia una buona, et numerosa compagnia, con obbligo di venir à servirmi ad'ogni mia richiesta, desiderarei, che potesse per qualche tempo trattenersi in Modena ad'essercitar l'arte sua»¹⁵⁴⁰. Nel maggio successivo il principe invia una seconda lettera – segno, forse, che la prima non aveva sortito gli effetti sperati -: «Partendo di qui la compagnia di Diana di cui hò scritto ultimamente à Vostra Altezza Ser.ma, per andar aspettando in diversi luoghi il Carnevale, al quale dovrà tornar poi alla Mirandola, et havendo risoluto di passar principalmente per Modena, per veder se fia di gusto à Vostra Altezza, che per tre o quattro giorni vi si trattenga recitando, hò voluto accompagnarla di questa mia»¹⁵⁴¹.

Non si hanno altre notizie a proposito della compagine protetta da Pico né siamo in grado di ricostruire per quanto tempo l'ex diva dei Desiosi vi militò. I documenti appena menzionati costituiscono però un'ulteriore testimonianza del talento gestionale della comica, in grado di

1540 Lettera del principe della Mirandola al duca di Modena, Mirandola, 26 marzo 1605. Il documento è trascritto in L. RASI, *I comici italiani*, cit., vol. II, p. 306. Per questa e per la successiva missiva adottiamo la trascrizione di Rasi.

1541 Lettera del principe della Mirandola al duca di Modena, Mirandola, 8 maggio 1605. Il documento è trascritto *ibidem*.

costruire fruttuosi legami con i propri mecenate. Per quel poco che gli elementi in nostro possesso lasciano ipotizzare, l'atteggiamento del principe della Mirandola sembra alquanto diverso da quello di 'magnati' ben più potenti, quali i Gonzaga o gli Este: 'titolare' di una corte più piccola, egli non punta a proteggere ora questa ora quella compagnia, né a fondere forzatamente gli elementi migliori di *troupes* diverse. In linea con la gestione delle attività culturali e artistiche da lui promosse nel piccolo centro¹⁵⁴², Alessandro I Pico si fa garante di una sola *troupe*, non certo tra le più famose, ma guidata da una Prima Innamorata di chiara fama e di grande intelligenza come la Ponti. Sembrerebbe, questo, il tentativo di creare una compagine 'stabile' sotto l'egida di un nobile 'impresario': questi mostra ancora qualche residuo di una concezione del potere di stampo 'feudale' quando vincola gli attori a servirlo in occasione del Carnevale, ma poi cerca di organizzare le loro *tournées* presso altre corti, come farà qualche anno più tardi – e con migliori risultati – don Giovanni de' Medici con i Confidenti.

Luigi Rasi interpreta il servizio prestato dalla Ponti presso il principe della Mirandola come un preludio al suo ritiro dalle scene: «Se dell' '82 ell'era già la celebre Diana, del 1605, [...] ella doveva correr verso la cinquantina: e assai probabilmente, avendo perduto il fascino della giovinezza, e il vigore dell'artista, non trovò più chi la volesse nel ruolo assoluto di prima donna, e fu costretta a farsi ella stessa conduttrice di compagnie»¹⁵⁴³. La congettura dello studioso, tuttavia, appare non del tutto corretta: è vero che l'attrice, nel primo decennio del '600, doveva essere non più giovanissima, ma per lei non era ancora giunto il tempo di chiudere la carriera teatrale. La circostanza che fosse «conduttrice di compagnie» non implica necessariamente un progressivo abbandono, da parte sua, del ruolo di Innamorata: giova ricordare che la sua attività capocomicale è attestata almeno a partire dagli anni '90 del XVI secolo. Non si tratta, quindi, di un 'ripiego' adottato dalla diva in vista di un prossimo declino artistico. Declino che era ancora di là da venire, come dimostrano alcune recenti acquisizioni.

Si deve a Teresa Megale la scoperta di un documento¹⁵⁴⁴ che attesta il soggiorno napoletano di Diana nell'autunno 1611. Scritturata da Carlo Fredi, in arte Luzio Fedele, la non più giovane ma celeberrima attrice calca a grande richiesta i palcoscenici partenopei:

Non è dato stabilire se Lavinia nell'ottobre di quell'anno si era esibita nella stanza della Porta della Calce o in quella di San Giorgio dei Genovesi; di certo ricevette un compenso rilevante, di oltre cinquantotto ducati, a dimostrazione della variabilità del *cachet* legata al talento dei singoli interpreti e alla stabilizzazione dei primi meccanismi divistici sorti nel

1542 A questo proposito si veda B. ANDREOLLI, *Pico, Alessandro I*, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, vol. 83, 2015, http://www.treccani.it/enciclopedia/alessandro-i-pico_%28Dizionario-Biografico%29/.

1543 L. RASI, *I comici italiani*, cit., vol. II, pp. 305-306.

1544 Archivio Storico dell'Istituto Banco di Napoli-Fondazione, Banco dello Spirito Santo, *Giornale di banco*, matr. n. 71 f. 308. Il documento è trascritto in T. MEGALE, *Tra mare e terra. Commedia dell'Arte nella Napoli spagnola (1575-1656)*, Roma, Bulzoni, 2017, p. 351.

mondo del professionismo attorico¹⁵⁴⁵.

Il lungimirante Fredi non avrebbe fatto tale cospicuo investimento se non avesse previsto un'adeguata contropartita in termini di incassi: segno che la Ponti, dieci anni dopo la *tournée* francese, è ancora una diva acclamata, ben lontana dal percorrere il 'viale del tramonto'. È questa l'ultima notizia finora reperita sulla «signora Diana», una comica dalla carriera particolarmente lunga¹⁵⁴⁶, contraddistinta da una non comune abilità organizzativa che trova nella cura dei legami con mecenati e committenti la sua cifra distintiva.

Un'ulteriore dimostrazione di tali capacità è la partecipazione dell'attrice alla strategia promozionale messa in atto a Lione da Flaminio Scala, Pier Maria Cecchini e Tristano Martinelli tra la fine del 1600 e l'inizio del 1601 attraverso la stampa di alcune loro opere¹⁵⁴⁷. In particolare, lo Scala pubblica *Il Postumio*, commedia del non meglio identificato I. S. dedicata a Sébastien Zamet. Le finalità encomiastiche dell'operazione editoriale non emergono solo nella lettera di dedica indirizzata al potente cortigiano¹⁵⁴⁸, ma anche da un sonetto «della signora Diana Ponti, detta Lavinia, Comica Desiosa»¹⁵⁴⁹.

Lo Zametti - di cui si è già fatto cenno - originario di Lucca, dove nacque nel 1549 (morirà a Parigi nel 1614),

fu un provetto arrampicatore sociale. Da addetto al guardaroba di Enrico III arrivò a essere uno dei più influenti finanzieri della corte di Enrico IV; rispettato da Sully, temuto dagli altri, faccendiere, mezzano del re, politico abile, svolse un ruolo di mediazione tra cattolici e ugonotti, ottenendo anche titoli nobiliari e incarichi di grande rilievo¹⁵⁵⁰.

Il suo ruolo all'interno della corte del borbone doveva essere particolarmente importante, non solo per gli incarichi politici ricoperti, ma anche per il rapporto di grande confidenza da lui instaurato con il re. La sua residenza parigina era uno dei luoghi dove Enrico incontrava le sue amanti: Gabrielle d'Estrées, favorita del sovrano – che aveva mostrato quasi l'intenzione di prenderla in moglie dopo l'annullamento del matrimonio con Margherita di Valois -, si trova appunto in casa Zametti quando viene colta dal malore che la condurrà alla morte¹⁵⁵¹. Il finanziere stabilisce subito un legame di fiducia anche con Maria de' Medici, scortandola alle feste organizzate dai ricchi italiani residenti a Lione all'indomani delle nozze.

Flaminio Scala non è l'unico a dedicare al potente Sebastiano il frutto delle proprie fatiche

1545 Ivi, p. 166.

1546 Almeno rispetto alle colleghe, mentre abbiamo già messo in evidenza il divario temporale tra il suo percorso artistico e quello del marito Marc'Antonio Romagnesi.

1547 V. *supra*.

1548 F. SCALA, *All'illustrissimo signor e patron mio colendissimo il signor Sebastiano Zametti*, in *Il Postumio*, cit., pagine non numerate.

1549 Ivi, pagine non numerate.

1550 S. FERRONE, *Attori mercanti corsari*, cit., p. 225.

1551 Per queste notizie v. R. VÈZE, *Mignons et Courtisanes au XVIe Siècle. D'après les Chroniques, Libelles, Pamphlets et Chansons du temps*, Paris, Bibliothèque des Curieux, 1908, pp. 79 e seg.

editoriali: lo aveva preceduto Vincenzo Belando¹⁵⁵², con le sue *Lettere facete e chiribizzose* del 1588, lo seguirà Isabella Andreini, con la sua edizione francese delle *Rime*¹⁵⁵³. Si tratta, dunque, di una scelta oculata e strategica. La circostanza che la Ponti faccia stampare il proprio sonetto tra gli scritti posti a 'prefazione' della commedia è indicativa della partecipazione della comica all'operazione editoriale, molto probabilmente concordata con il collega. La lettera di dedica, composta abilmente da Flavio, unisce all'intento dichiaratamente encomiastico un'istanza di autonobilitazione: infatti, come osserva Siro Ferrone,

Il nomadismo professionale viene esibito da lui come un «vago desio di veder variate genti». La trascrizione, edizione e confezione della commedia sono gesti disinteressati che pertengono al diletantismo dell'anima più che alla pratica teatrale: «a caso m'incontrai in povera ma nobil orfanella, la quale miserabil giacea, senza esser conosciuta, ond'io che nel primo affissar l'occhio, la conobbi d'alto genitore, pronto la raccolsi, e diligentemente l'esaminai: et trovatola compita di tutte quelle parti, che si richiedono a ben nata figliola, la tenni sì cara, ch'io deliberai da me non discostarla, sin tanto ch'io non l'avessi provisto di nuovo padre, degno dell'eccelenti sue qualità». Abilmente, l'eventuale sospetto di appropriazione indebita viene respinto grazie al ricorso alle virtù dell'altruismo e della generosità: «E perché non l'ho sin qui trovato ho giudicato non poter trovar appoggio, che più la possi sostentare, e far risplendere, anzi immortalare, che quello di Vostra Signoria Illustrissima, al valore et ai meriti della quale la raccomando, con ferma certezza che se lei non si allontanerà dal sentiero, che con tanta gloria tengono le sue invitte attoni, verrà inalzata dalle ali della protezione sua insino al cielo»¹⁵⁵⁴.

Il componimento di Diana assolve alle stesse funzioni, offrendo una sintesi in forma poetica della genesi dell'opera e sviluppando in particolare il tema celebrativo:

Se tu giacesti un tempo in cieco avello
 Quasi gioia sepolta e di diletto,
 E di moralità vaso perfetto,
 Postumio, parto di canoro augello:
 Ecco che germe del tuo proprio ostello,
 Redivivo ti mostra, e degno oggetto,
 Degno ch'ogni più raro alto intelletto,
 Vegg'oda, e ammiri del tuo buono il bello.
 Questi le fosche tue tenebre schiara,
 De cecità, SE BASTI A NObil'alma
 Gradire, egli t'invia, quella ti chiama.
 Ti resta sol per gloriosa palma
 Che a quel Zammetti invitto ch'ei tant'ama,
 Tu sia (se ben umil) vittima cara¹⁵⁵⁵.

Gli stessi elementi sono ripresi nel componimento che chiude la 'prefazione': si tratta di un sonetto di Giovanni Donato Cucchetti, teso ad esaltare le qualità artistiche dell'opera unitamente alle virtù morali del suo destinatario. Cucchetti, di origine veneziana ma probabilmente attivo in area ferrarese - anche noto come Ascentio Vignaiuolo -, fece stampare a Ferrara, per i tipi di Baldini, le prime edizioni delle sue opere: la pastorale *La pazzia* e la

1552 «Che fu al suo servizio fin dal 1580», *ibidem*.

1553 Parigi, Monstr'oeil, 1603.

1554 S. FERRONE, *Attori mercanti corsari*, cit., pp. 201-202.

1555 *Il Postumio*, cit., pagine non numerate.

commedia *L'amicizia*¹⁵⁵⁶. La prima, dedicata a Marfisa d'Este, vanta tra i suoi estimatori nientemeno che Torquato Tasso, di cui si può leggere un sonetto di lode preposto al testo. Flaminio e Diana – che proprio nella città estense potrebbero essere entrati in contatto con il drammaturgo – si fanno forti delle proprie conoscenze tra i letterati per accreditarsi presso il mecenate italo-francese come intellettuali e 'autori': il primo offre un saggio della propria prosa eloquente e 'nobile', la seconda sfoggia doti poetiche cimentandosi in figure retoriche e giochi di parole improntati sul nome del dedicatario.

Ipotesi da verificare, ma non peregrina, è che i due possano aver impiegato le proprie abilità letterarie anche nella stesura della commedia. La storiografia non ha ancora identificato il misterioso I. S. cui lo Scala attribuisce la paternità dell'opera: dietro questa sigla potrebbe celarsi il comico romano¹⁵⁵⁷, magari coadiuvato dalla celebre diva nell'opera di scrittura. In questo caso saremmo probabilmente in presenza di un esempio di drammaturgia consuntiva (successivamente riveduto e levigato nello stile). Potrebbe però trattarsi, altrimenti, di un'operazione di 'pirateria', simile a quelle realizzate da Bernardino Lombardi o dal più 'onesto' Fabrizio De Fornaris: anche in questo caso, tuttavia, non sarebbe comunque da escludere un qualche apporto creativo da parte del 'curatore' del testo. Vale la pena notare che ne *Il Postumio* gli Innamorati trovano largo spazio e che tutti i personaggi – Vecchi e Servi compresi – si esprimono in toscano. Tale scelta è verosimilmente il riflesso della volontà, da parte dell'autore (o autori), di adattare il proprio stile ai canoni letterari in vigore all'epoca: del resto l'intenzione di comporre un'opera teatrale sul modello della commedia erudita è denunciata anche dalla tipica scansione in cinque atti. Tuttavia il toscano è anche la lingua degli Ammosi e tali furono, com'è noto, Flaminio Scala e Diana Ponti (altrimenti noti, in scena, come Flavio e Lavinia). I due comici potrebbero aver sfruttato parte dei rispettivi generici per comporre o adattare la commedia, dove assumono grande rilievo monologhi, dialoghi e scene a sfondo sentimentale e dove il linguaggio tradizionalmente usato dagli Innamorati – e dalla Servetta – viene esteso a tutti gli altri ruoli.

Ad ogni modo, è plausibile supporre che *Il Postumio* facesse parte del repertorio portato in scena dagli Accessi durante la *tournee* in terra di Francia. La commedia è ambientata a Roma ed è incentrata sugli scontri generazionali tipici del genere comico. Lucrezio è innamorato di Ardelia, figlia della severa vedova Fileria, ma il padre Ordavero ha stabilito di dargli in moglie Flerida. Quest'ultima tuttavia ama, ricambiata, il giovane Emilio, deciso a impedire le nozze tra la fanciulla e Lucrezio. L'intreccio è complicato dalla passione senile di Leandro, padre di

1556 G. D. CUCCHETTI, *La pazzia favola pastorale di Giovanni Donato Cucchetti venetiano*, Ferrara, Baldini, 1581; Id., *L'amicizia commedia di Giovanni Donato Cucchetti, detto l'Ascentio vignaiuolo*, Ferrara, Baldini, 1587.

1557 Per questa ipotesi v. F. MAROTTI, *Introduzione*, in F. SCALA, *Il teatro delle favole rappresentative*, vol. I, p. XXII. L'identificazione di Flaminio Scala con I. S., come sottolinea Marotti, è di Louis Moland.

Flerida, per Ardelia, ma soprattutto dall'intraprendente Olimpia, giunta a Roma da Pisa sotto le mentite spoglie del servitore Acrizio per ricondurre a sé il fedifrago Lucrezio, che qualche tempo prima aveva promesso di sposarla. Postumio, a sua volta, travestito da fantesca con il nome di Agnesina, si è messo sulle tracce di Olimpia, di cui è innamorato. Grazie agli intrighi orditi dalle astute Servette Peronella e Spinella, coadiuvate dal ruffiano Travaglione, Lucrezio riuscirà a rompere il fidanzamento con Flerida; quindi il giovane potrà incontrare in segreto Ardelia e lo stesso farà Emilio con la propria amante. Infine le due coppie di Innamorati, felicemente ricongiunte, si sposteranno con il beneplacito dei vecchi, che a loro volta troveranno conforto in un nuovo matrimonio – come nel caso di Ordavero e Filiera – o in una decorosa solitudine – come in quello di Leandro -.

La più intricata situazione di cui è protagonista Olimpia viene invece risolta dall'intervento del nobile pisano Petr'Antonio, suo padre adottivo, giunto a Roma per cercarla: grazie a lui si apprende che la fanciulla è figlia di Ordavero e quindi sorella di Lucrezio; allo stesso tempo si scopre che Postumio è il figlio che Filiera aveva perduto e che ormai credeva morto. Infatti i due erano stati rapiti, ancora in fasce, dal Capitano Florio come parte del bottino di guerra: il militare, amico di Petr'Antonio, gli aveva affidato la bambina e aveva tenuto con sé il piccolo. Gli stemmi nobiliari ritrovati tra i panni dei neonati – che nel frattempo il gentiluomo pisano aveva custodito - ne rivelano le rispettive identità. Postumio può così finalmente liberarsi delle vesti muliebri e farsi riconoscere: otterrà quindi la mano dell'amata Olimpia, tra il giubilo generale provocato dalla doppia agnizione e dai festeggiamenti per le nozze delle quattro coppie.

Come si può evincere dalla sintetica esposizione della trama, sono i personaggi degli Innamorati a dominare la scena – sebbene anche le Servette e il ruffiano trovino largo spazio -. Si contano infatti tre Amoroze e altrettanti Amorosì, ai quali se ne aggiunge un quarto: Lepido, amico di Emilio, estimatore dell'amore platonico e non coinvolto negli intrighi sentimentali degli altri, si esprime però con le locuzioni retoriche tipiche del ruolo. Si tratta di un'interessante figura liminare, che anticipa, per certi versi, il *raisonneur* otto-novecentesco. Altra soluzione originale rispetto agli stilemi della Commedia dell'Arte è quella del doppio travestimento: se l'ardimentosa fanciulla in abiti virili è assurta a *topos*, nel genere comico e non solo, fin dai tempi di Vincenza Armani, meno 'abusato' risulta l'espedito dell'Innamorato in vesti muliebri. Postumio assume l'identità della fantesca Agnesina specularmente ad Olimpia, che si spaccia per Acrizio, servitore dell'amato ed infido Lucrezio. Tale attenzione riservata al ruolo dell'Innamorato - che in questo testo esce, almeno in parte, dai tradizionali *clichés* -, sembra confermare la possibilità di un cospicuo intervento drammaturgico da parte di

Flaminio Scala, che potremmo ipotizzare interprete del *rôle-titre* o del poco convenzionale Lepido. D'altra parte, pure la presenza, tra le Amoroze, di un personaggio preponderante per temperamento e per interventi in scena denuncia la volontà, da parte dell'autore, di conferire il più ampio spazio possibile a una diva di prima grandezza quale Diana Ponti. In questa prospettiva non è da escludere la congettura che l'attrice possa essere intervenuta sul testo, inserendovi ampi stralci del proprio generico.

Come sostiene Maria Ines Aliverti, la celebre comica sembra l'interprete ideale del personaggio di Olimpia¹⁵⁵⁸. Le altre due Innamorate, pur avendo uguale importanza nell'economia dell'intreccio, dispongono di una presenza sensibilmente inferiore. Florida non compare mai, mentre Ardelia figura in poche scene recitate alla finestra: in lei possiamo forse riconoscere una giovane Orsola Posmoni, sicuramente presente, al seguito del marito, durante la *tournée* francese. L'attrice, nel 1600 ancora poco conosciuta¹⁵⁵⁹, potrebbe aver svolto parte del proprio praticantato artistico appunto esibendosi, in parti minori, al fianco della grande Lavinia.

Il Postumio, dunque, contiene le uniche tracce di cui disponiamo per ricostruire lo stile di recitazione e il repertorio della Ponti. Olimpia incarna il ruolo di Innamorata nella sua declinazione patetica: tuttavia, nelle sue tirate di gelosia e di amore non corrisposto il sentimento della rabbia prevale sull'espressione del languore. Il *pathos* è riservato soprattutto ai momenti di autocommiserazione, in cui la fanciulla lamenta la propria sorte sventurata. Questi elementi emergono, ad esempio, nel primo monologo del personaggio (atto primo, scena quarta):

O disleale, e perfido Lucretio, ove sono hora i profondi sospiri, le larghe promesse, le calde lacrime, ove gl'immensi prieghi, che per scampo della tua vita a me porgevi? Ove son le parole piene di tanto amore? Maligno, et ingrato, che solevi dirmi, che più di te stesso non eri signore, e che la persona tua non era tua, ma mia, poiché a me l'avevi destinata [...]? Et hora d'altro fuoco ardendo, dementicato d'ogni cosa, credi ch'io ti sia per esser mezzo che tu godi l'amor d'Ardelia [...]. O infelicissima Olimpia, dove potrai mai più trovar fede: poi che un giovane così segnalato, che tanto mostrava amarti, honorarti, et riverirti, ha hauto ardire d'abbandonar te per altra donna, forse men bella di quello che tu sei? O scontenta, come te ne stavi allegra, confidata nella volubil fede d'un huomo, senza punto sospetto, di quello che all'ultimo con tuo duolo, ti è convenuto vedere¹⁵⁶⁰.

Nella scena successiva la giovane si confronta con Genevra, governante di origini pisane che svolge qui il ruolo di confidente. Dal dialogo emergono le attitudini 'oratorie' di Olimpia:

GENEVRA [...] Ah Olimpia, come ti lasciasti ingannare da questo falso amore che all'ultimo altro non è, che una oblivione di ragione, qual non conviene ad animo generoso come il tuo, poiché oltre il privar dell'intelletto, ci colma ancora d'affanno, et di tormenti.

1558 M. I. ALIVERTI, *Problematiche di soglia e problematiche di genere*, cit., p. 206. Per una ricognizione sui personaggi femminili della commedia e sul loro uso degli spazi scenici si veda ivi, pp. 206-209.

1559 Non è però un'esordiente, in quanto risulta attiva da almeno due anni. Cfr. Registrazione di comici, Mantova, 28 dicembre 1598, cit.

1560 *Il Postumio*, cit., pp. 8-9.

ACRITIO Ohimé Genevra, che hora ben conosco, questo che voi dite esser verissimo: ma prima io pensavo, che amore fusse un dolce fuoco, un sommo refrigerio, un vero gaudio, una somma satisfazione, da cui procedesse solo quiete, et riposo del corpo, et dell'animo, et di tutte queste cose mi pareva haverne per securissimo pegno la fede del mio Lucretio¹⁵⁶¹.

Ma l'apice del *pathos* e il punto più alto della retorica amorosa vengono raggiunti nella scena quinta del quinto atto, dove la fanciulla, costretta a rivelare la propria identità dal padre adottivo Petr'Antonio, chiede a quest'ultimo di punirla con la morte per la sua disobbedienza filiale. Di fronte alle esitazioni del vecchio, Olimpia tenta di uccidersi:

Risolvo dico da me stessa passarmi con questo pugnale il petto, che così la giustizia harà il suo luogo, et io uscirò di pene et di guai. Ma prima rivolgo a voi dolcissimo cuor mio, gentilissimo Lucretio, pregandovi, per quell'amore, che già portaste a quella misera, e più d'ogni altra scontentissima Olimpia, che quella son io, per la fede che già mi deste, e per quella ch'io detti a voi, che pur ha potuto in me tanto, che mi ha fatto partir di Pisa, dove in casa di questo gentilhuomo, che per gratia sua per figlia mi teneva, da gentildonna ero trattata, e venir qui in questo abito poco conveniente a saggia, e casta fanciulla, e pormi con voi per servitore, per tutto questo vi prego. Hu, hu, hu, hu!¹⁵⁶²

Lucrezio, commosso e pentito di fronte al pianto della giovane, le chiede a sua volta di dargli la morte. La potenzialmente tragica situazione innesca, nella scena successiva, un duetto amoroso dai toni estremamente patetici, interrotto solo dal pragmatico buon senso di Lepido:

ACRITIO Non vogliano i Cieli, dolce vita mia, ch'io dia morte a chi amo sopra ogn'altra cosa, anzi pregherò il Signor, che vi concedi lunga vita, con la vostra Ardelia.
LUCRETIO Et io vi dico, che poi che da voi non mi vien concessa questa gratia, [...] ch'ora con le mie proprie [mani] mi vo' privar di vita.
ACRITIO Questo non fate, dolce amor mio, serbate pure la vita vostra, acciò la possiate godere con quella donna, ch'amate.
LEPIDO Fermati Lucretio, che non conviene ad un par tuo tentar simili leggerezze¹⁵⁶³.

Olimpia è dunque un personaggio piuttosto 'granitico', che nel corso della commedia non tende a variare il proprio stile, basato su un'efficace oratoria di volta in volta piegata all'espressione dell'ira, dell'amore, della gelosia, del pentimento e dell'autocompassione. I toni da lei adottati nelle sue tirate sfiorano spesso il tragico: uno dei suoi monologhi più intensi, come si è appena visto, sfocia nel pianto - e potrebbe benissimo concludersi con un suicidio se non intervenissero gli altri personaggi -. Queste caratteristiche denotano la capacità, da parte della nostra attrice, di recitare in stile aulico ed elevato: l'appassionata ed infelice Innamorata che Diana probabilmente interpretò parrebbe quasi, se non fosse per il travestimento, una figura da tragedia inserita in un contesto comico.

Tali riflessioni ci inducono ad ipotizzare che il repertorio della Ponti fosse ampio al pari di quello delle sue colleghe – spaziando tra generi diversi - e che la diva fosse specializzata soprattutto in lamenti, invettive e tirate di carattere 'serio'. Quello che possiamo dedurre dall'analisi de *Il Postumio* è la particolare attitudine della nostra attrice allo stile aulico e

1561 Ivi, pp. 12-13.

1562 Ivi, pp. 119-120.

1563 Ivi, pp. 121-122.

all'eloquenza: è molto probabile, infatti, che il testo rechi traccia delle sue migliori qualità interpretative. Tuttavia gli elementi di cui disponiamo sono troppo scarsi per poter delineare un quadro completo e attendibile: la comica avrà certamente interpretato molti altri soggetti di cui non siamo a conoscenza.

Seppur in presenza di tali lacune, il profilo della celebre Diana, quale emerge dalle fonti prese in esame, si rivela particolarmente complesso e interessante: abile capocomica, poetessa e forse anche drammaturga, Lavinia instaurò proficui legami tanto con personalità politiche di spicco quanto con letterati (come dimostra il sopra ricordato sonetto del Cucchetti). In scena interpretò probabilmente personaggi di rilievo protagonista, caratterizzati da un forte temperamento e da un'espressività patetica e intensa; pur inserendosi nelle convenzioni del genere comico, seppe imprimere alle sue interpretazioni in commedia accenti e tecniche mutuati dalla tragedia, enfatizzando così – come alcune colleghe che l'avevano preceduta – quella commistione di generi che spesso possiamo individuare nella Commedia dell'Arte.

III.3

1

Angela Malloni: da capocomica a madre-agente della «vergine Celia»

Angela Malloni, in arte Virginia, è un'altra attrice, appartenente alla generazione di Isabella Andreini, che legò, almeno in parte, le sue fortune ai viaggi oltralpe. Niente si sa a proposito dei suoi esordi né delle sue origini – fatta eccezione per la provenienza veneziana, attestata da un documento di cui tratteremo più avanti -. Probabile, ma non certa, la sua presenza nella compagnia degli Uniti nel 1594. Nelle pagine dedicate a Vittoria Piissimi abbiamo avanzato l'ipotesi che la «Verginia» citata nella supplica dei comici al granduca di Toscana il 26 marzo potesse essere identificabile appunto con la Malloni¹⁵⁶⁴. Una Verginia è presente, sempre tra le fila degli Uniti, nel *cast* dello spettacolo organizzato per le nozze del conte di Haro a Milano nell'ottobre dello stesso anno: l'attrice è impegnata, negli intermedi, nel ruolo *en travesti* del Sole, mentre nella commedia compare in abito da fantesca.

Le prime notizie certe sulla nostra attrice sembrano delineare il profilo di una capocomica. Nel 1596 la troviamo infatti a capo dei Gelosi: nel maggio di quell'anno Angela ottiene licenza dal Senato di esibirsi a Genova con la sua *troupe* per quattro mesi¹⁵⁶⁵. L'autorizzazione è

1564 Supplica dei comici [Uniti] al granduca di Toscana, Firenze, 26 marzo 1594, cit. Per le ipotesi sull'identità di Verginia v. *supra*. Cfr. A. EVANGELISTA, *Nuove fonti per una storia documentaria*, cit., p. 132. Francesca Fantappiè, come si è visto, non ritiene verosimile la presenza della Malloni tra le fila degli Uniti (v. F. FANTAPPIÈ, *Malloni, Angela*, in A.M.At.I., cit.).

1565 Licenza a Virginia Malloni e ai Comici Gelosi, Genova, 20 maggio 1596, Genova, Archivio di Stato, *Sala Senarega*, f. 1589, doc. 346. Il documento, conservato in copia presso l'Archivio Herla, è trascritto in A.

subordinata alla condizione che la prima recita si tenga presso il Palazzo: questo dettaglio rivela un aspetto interessante del poco conosciuto sistema teatrale genovese sullo scorcio del XVI secolo. Infatti, come si è visto nel caso di Diana Ponti – che dieci anni prima si era esibita in città insieme a Cesare De Nobili presso l'osteria del Falcone -, gli spettacoli dei comici dell'Arte non si svolgevano in 'stanzone delle commedie' analoghi al fiorentino teatro della Dogana, bensì in ambienti più ristretti quali osterie o locande¹⁵⁶⁶. Tuttavia, come dimostra la licenza concessa ai Gelosi capitanati dalla Malloni, alcune rappresentazioni potevano avere luogo anche nelle sedi istituzionali. Verosimilmente, come in molti altri contesti, le compagnie si dividevano tra spettacoli per il pubblico pagante ed esibizioni offerte all'aristocrazia locale. Il sistema di richiesta e concessione delle autorizzazioni era tuttavia diverso rispetto a quello in vigore nelle città governate dai principi, perché subordinato alle decisioni di un organo collegiale, come appunto il Senato. Comunque sia, se nel 1596 Angela era già a capo di una formazione celebre come quella dei Gelosi, il suo percorso professionale doveva essere iniziato qualche tempo prima.

Un altro documento, non datato, ma probabilmente successivo al 1598, attesta l'esistenza di una *troupe* guidata da Virginia e Lucilla Malloni, intenzionata ad esibirsi a Reggio in occasione del Carnevale: si tratta di una supplica inoltrata dalle due attrici al duca di Modena, di cui ci dà notizia Luigi Rasi¹⁵⁶⁷. La compagna e parente della nostra attrice è probabilmente identificabile con la stessa Lucilla che partecipò allo spettacolo milanese del 1594 nei ruoli di Climene – negli intermedi – e di una serva – nella commedia -.

Nel 1599 la Malloni si trova a Ferrara – probabilmente impegnata in una *tournee* -, dove dà alla luce la figlia Maria¹⁵⁶⁸, che più avanti diventerà una celebre Innamorata nota con il nome di

EVANGELISTA, *Nuove fonti per una storia documentaria*, cit., p. 135 e citato in F. NATTA, *Festa e spettacolo nella Genova del Cinquecento*, Bari, Edizioni di Pagina, 2011, p. 21 e in A. F. IVALDI, *Gli Adorno e l'hostaria-teatro del Falcone di Genova*, cit., p. 111.

1566 Per la storia dell'osteria del Falcone e della sua evoluzione in teatro si vedano A. F. IVALDI, *Un Teatrino "qui est près la Loge des Banquiers"*, in «Critica d'Arte», Nuova Serie, fasc. 151, 1977, pp. 140-150 e Id., *Gli Adorno e l'hostaria-teatro del Falcone di Genova*, cit.

1567 Supplica di Virginia e Lucilla Malloni al duca di Modena, s.l., s.d. Il documento è trascritto in L. RASI, *I comici italiani*, cit., vol. II, p. 63. Possiamo ipotizzare che il documento sia successivo al 1598 perché, com'è noto, in quell'anno la capitale dello Stato estense, sensibilmente ridimensionato, viene trasferita da Ferrara a Modena. La città fino a poco prima governata dagli Este era passata, dopo la morte di Alfonso II, sotto il diretto controllo dello Stato Pontificio. Di conseguenza il dominio, ereditato non senza ostacoli di ordine 'burocratico' prima, militare poi, da Cesare d'Este, cambia la sua denominazione in 'ducato di Modena e Reggio'.

1568 Luogo e anno di nascita di Maria Malloni si deducono da un oroscopo conservato presso la Biblioteca Nazionale di Firenze (il documento è riprodotto in L. RASI, *I comici italiani*, cit., vol II, p. 62). Franca Angelini mette in evidenza i «frequenti scambi tra Maria e un'altra comica, forse anch'essa Cèlia in arte, che fu probabilmente la madre». L'ipotesi della studiosa nasce dall'erronea notizia, tramandata da Maurice Sand e Charles Magnin, a proposito della presenza di una Maria Malloni a Parigi nel 1572, insieme a Lombardi e De Fornaris. Vi è inoltre una raccolta poetica pubblicata a Venezia nel 1611, intitolata *Corona di lodi alla Signora Maria M. detta Celia comica*. Angelini sottolinea che «a quell'epoca la nostra Cèlia avrebbe avuto solo 12 anni», congetturando quindi l'esistenza di un'altra Maria Malloni, in arte Celia, madre dell'attrice, che avrebbe preso parte alla sopra menzionata *tournee* francese del 1572 (F. ANGELINI, *Malloni, Maria (detta Cèlia)*, in

Celia. L'oroscopo di quest'ultima, rinvenuto nella Biblioteca Nazionale di Firenze, segnala per il 1602 un suo viaggio in Francia. Come ipotizzato da Rasi, Maria, all'epoca treenne – sempre stando all'oroscopo –, si sarebbe recata oltralpe al seguito della madre¹⁵⁶⁹.

La presenza di Angela a Parigi è però attestata con sicurezza nel 1603, quando, in data 2 giugno, l'attrice stipula un contratto con i *Confrères de la Passion* per potersi esibire insieme alla sua compagnia presso la sala grande dell'*Hôtel de Bourgogne* da luglio fino all'ultimo giorno della Quaresima dell'anno successivo¹⁵⁷⁰. Dall'atto notarile si ricava l'indirizzo dove alloggiano i comici: *rue de Bussy a Saint-Germain de Pres*¹⁵⁷¹ (lo stesso quartiere strategico dove avevano vissuto gli Accesi due anni prima). Inoltre – ciò che più interessa – vi si possono leggere i nomi di tutti i membri della *troupe*: oltre alla Malloni e al figlio Andrea (che doveva quindi avere un'età tale da potersi esibire, a differenza della sorella minore Maria), troviamo Gabriel Rousseville, detto Breton, Jules César, chiamato anche Flaminio (o il Saltatore) e un certo Jean-Baptiste. Si tratta forse di attori italiani che potrebbero aver 'francesizzato' il proprio nome. Vi figurano poi i già ricordati Jules Rize (o Ricci) e Stefano Castiglione (detto Fulvio) con le rispettive consorti: Inotiancia Gargante e Blanche Gazette¹⁵⁷². Alan Howe sottolinea l'eccezionalità della menzione di nomi di attrici in un contratto di locazione. Ancor più straordinaria è la circostanza che una di loro, appunto Angela Malloni, ne sia la prima firmataria¹⁵⁷³. Infine c'è Lorenzo Nettuni, in arte Fichetto; nel contratto è citata anche la moglie Magdeleine Buttin, che però non figura come comica: la donna – probabilmente cittadina francese – si fa garante della decisione, unanimamente presa dal gruppo, di eleggere a domicilio la casa del Nettuni. Un altro dettaglio interessante è un secondo accordo¹⁵⁷⁴, che

Enciclopedia dello Spettacolo, cit., vol. VII, col. 18). Oggi, grazie a un carteggio relativo alle vicende della compagnia dei Confidenti protetta da don Giovanni de' Medici (v. *infra*), sappiamo con certezza che fu Angela – in arte Virginia – la madre della celebre Innamorata. Quanto alla raccolta poetica – di cui dà notizia il Bartoli - Francesca Fantappiè precisa che in realtà sarebbe priva di una datazione certa e che essa «è attualmente fatta risalire ad un anno posteriore al 1621» (F. FANTAPPIÈ, *Malloni, Maria*, in A.M.At.I., 2006, <http://amati.fupress.net/S100?idattore=2112&idmenu=8>).

1569 L. RASI, *I comici italiani*, cit., vol. II, pp. 62-63.

1570 Contratto di affitto, Parigi, 2 luglio 1603, Parigi, Archives Nationales, Minutier Central, Fonds CXXII, liasse 367, cc. n.n. Il documento, conservato in copia presso l'Archivio Herla, è citato e commentato in *Le théâtre professionnel à Paris*, cit., pp. 27-30 e p. 140, e trascritto ivi, pp. 228-229. Si tratta del primo documento dove appare il vero nome della Malloni (Angela) accanto a quello d'arte (Virginia).

1571 Fatta eccezione per Lorenzo Nettuni e per la moglie, Magdeleine Buttin, che alloggiano invece nel quartiere della parrocchia di *Saint-Sauveur*.

1572 In realtà, a causa di alcuni errori di trascrizione del notaio, non sappiamo se Inotiancia Gargante sia la moglie di Ricci o di Castiglione (e lo stesso dubbio sussiste per Blanche Gazette). Tuttavia, come si è visto più sopra, esiste un altro documento che attesta il vincolo coniugale tra Ricci e la Gargante (Paris, Archives Nationales, Minutier Central, *Fonds XV*, liasse 9, cc.n.n., citato ivi, pp. 26-27 e p. 136).

1573 «Le bail du 2 juin donne les noms non seulement des acteurs mais aussi – fait exceptionnel pour les baux passes en France - des actrices. C'est même une comédienne qui se trouve à la tête de la liste: Angela Maloni, dite Virginia en comédie. Contemporaine de la directrice renommée des Gelosi, Isabella Andreini, Virginia reçoit le même hommage que la comédienne padouane en se voyant accorder la place d'honneur parmi ses confrères», ivi, p. 28.

1574 Il documento – conservato in copia presso l'Archivio Herla - ha la stessa data e la stessa segnatura del sopra ricordato contratto ed è citato ivi, p. 30 e p. 140.

viene stabilito contestualmente, tra i comici e Jacques de Fonteny, referente dei *Confrères* e controllore delle attività dei commedianti tanto italiani quanto francesi. Questi potrà disporre della sala nei mesi di luglio, agosto e settembre se la compagnia non sarà ancora tornata dalla *tournée* che progetta di intraprendere (a condizione di rimborsare loro la metà dell'affitto durante il periodo di assenza). La Malloni, capocomico della formazione, ha dunque prenotato la stanza presso l'*Hôtel de Bourgogne* per quasi un intero anno comico, ma durante questo lasso di tempo ha intenzione di spostarsi (verso mete a noi ignote) per periodi più brevi allo scopo di recitare in altre piazze francesi. La sua strategia consiste nel fissare per sé e per i compagni una base stabile, dal punto di vista tanto teatrale quanto legale, dalla quale muoversi verso nuovi 'mercati' e alla quale poter tornare se i viaggi non sortissero gli effetti sperati in termini di guadagni.

Tale progetto si rivela però eccessivamente dispendioso: sostenere contemporaneamente i costi dell'affitto (seppur dimezzati) della sala parigina e quelli delle *tournées* deve aver rappresentato un impegno troppo gravoso per la direttrice. Infatti, il successivo 7 settembre, la Malloni firma – alla presenza del figlio Andrea - un atto di obbligazione¹⁵⁷⁵ con il mercante di vini Nicholas Vocquet per un prestito di centocinquanta lire, impegnandosi a restituire la somma entro il giorno di *Saint-Rémi*. A ulteriore garanzia, l'attrice dà in pegno quattro suoi abiti (probabilmente costumi di scena): uno di velluto nero, uno di tela dorata, una specie di drappo a tre colori e un quarto vestito di stoffa viola, insieme a un *cotillon* guarnito di un corpetto bianco e verde.

Dal documento emergono altri dati interessanti: Angela è originaria di Venezia ed è vedova del mercante veneziano Francesco Malloni¹⁵⁷⁶. Questo particolare indica come l'attrice, pur avendo successivamente avviato i due figli alla carriera teatrale, non appartenesse a una famiglia d'Arte. Angela aveva sposato un commerciante e non – come molte colleghe – un compagno di scena: la coppia doveva essere quindi di estrazione 'medio-borghese'. È possibile che la donna avesse intrapreso la professione attorica proprio in seguito alla morte del coniuge. Non disponiamo di elementi sufficienti a suffragare tale ipotesi: non sappiamo infatti quando fosse avvenuto il matrimonio, né possiamo collocare con precisione nel tempo il decesso del Malloni (avvenuto sicuramente prima del 1603). Tuttavia la presenza di Francesco insieme alla moglie non è registrata in nessuno dei documenti che attestano l'attività teatrale della comica: appare quantomeno poco credibile che una donna sposata, tra la fine del XVI

1575 Impegno di pagamento, Parigi, 7 settembre 1603, Parigi, Archives Nationales, Minutier Central, Fonds XV, liasse 14, cc.n.n. Il documento – conservato in copia presso l'Archivio Herla – è citato ivi, p. 30 e p. 140. Contemporaneamente Lorenzo Nettuni firma un'analoga obbligazione, per la somma di ventuno lire.

1576 Da questo dato Annamaria Evangelista deduce che la già ricordata Lucilla Malloni dovesse essere la cognata di Angela. Cfr. A. EVANGELISTA, *Nuove fonti per una storia documentaria*, cit., p. 131.

secolo e l'inizio del successivo, potesse viaggiare senza il marito in diverse città italiane e quindi in Francia. Sembra pertanto plausibile che Angela avesse iniziato a recitare dopo la scomparsa del consorte, avvenuta quindi, verosimilmente, prima del 1596. Dopo un periodo di praticantato, l'attrice avrebbe iniziato l'attività di capocomica, sia insieme ai Gelosi sia come direttrice di compagnie proprie. In questa ottica, è verosimile immaginare che la figlia Maria fosse nata dopo la morte del Malloni, da una successiva relazione di Virginia (a noi ignota e in ogni caso non ufficializzata), mentre Andrea, molto più grande della sorella, sarebbe nato dal matrimonio tra la comica e il mercante. La futura Celia avrebbe fin da subito assunto il cognome da sposata della madre, con il quale sarebbe poi diventata celebre. Tali considerazioni, sebbene basate su documenti ancora troppo scarsi, offrono però ulteriori spunti di riflessione a proposito della provenienza delle comiche appartenenti alle prime generazioni: il caso della Malloni, moglie di un mercante e quindi attrice, sembra costituire un ulteriore esempio di come alcune pioniere avessero in realtà ben poco in comune con il *milieu* delle *meretrices honestae*.

Comunque sia, la *tournée* oltralpe di Angela e compagni nel 1603 non ebbe, almeno per quel periodo, grande successo: dato che dal dicembre di quell'anno fino al successivo aprile si segnala la presenza a Parigi dei Gelosi, guidati da Isabella e Francesco Andreini. Howe ipotizza che i meno fortunati comici al seguito dell'attrice veneziana non recitassero più all'*Hôtel de Bourgogne* a partire dal gennaio 1604¹⁵⁷⁷. Un'ulteriore traccia del loro passaggio in Francia si individua in un documento successivo: si tratta della ricevuta¹⁵⁷⁸, datata 11 maggio 1605, con cui un certo Salvio Mangrella attesta di aver riscosso una somma di quindici lire da parte dei commedianti italiani Savio Rappel, Jules Rize, Andrea Malloni e Silvio. I quattro, che avevano pagato la quota come risarcimento per alcuni affronti inflitti al Mangrella, si trovano fuori città e per questo vengono rappresentati dallo scudiero Geronimo Chiossa. Tuttavia, come sottolinea Howe, la loro assenza sembra solo temporanea, poiché tutti risultano residenti a Parigi. La presenza, in questo gruppo, di almeno due comici affiliati alla *troupe* Malloni (Andrea e Jules Rize) sembrerebbe suggerire che la capocomica e i suoi, nel 1605, fossero ancora in Francia. Angela non viene menzionata, ma la circostanza che il nome del figlio figuri nel documento consente di ipotizzare che, a questa altezza cronologica, la comica fosse ancora impegnata nella lunga quanto travagliata *tournée* oltralpe.

1577 *Le théâtre professionnel à Paris*, cit., p. 30. Lo studioso sottolinea che proprio nel gennaio 1604 è attestata un'esibizione di Isabella e Pedrolino presso l'*Hôtel de Bourgogne*: si può dunque ipotizzare che a quell'altezza cronologica la compagnia della Malloni si fosse già ritirata (in anticipo, quindi, rispetto alla scadenza del contratto d'affitto stipulato il 2 giugno 1603).

1578 Ricevuta, Parigi, 11 maggio 1605, Parigi, Archives Nationales, Minutier Central, Fonds XV, liasse 15 cc.n.n. Il documento, conservato in copia presso l'Archivio Herla, è citato ivi, p. 31 e p. 142.

Le successive notizie sulla nostra attrice risalgono al 1616¹⁵⁷⁹: la Malloni, ormai ritiratasi dalle scene così come dall'attività capocomicale, ha trasmesso la propria eredità artistica alla figlia e cerca con ogni mezzo di promuoverne la carriera. Inizialmente i suoi sforzi in tal senso appaiono controproducenti:

Al fianco di Maria Malloni è puntualmente ricordata nel luglio del 1616 da Domenico Bruni, quando il possibile inserimento della giovane «Celia» nei Confidenti viene valutato dalla compagnia per la prima volta. La presenza di Angela, il cui intento è chiaramente quello di favorire il successo individuale della figlia a detrimento degli interessi del gruppo, appare subito ingombrante, rivelandosi un ostacolo all'ingresso di Maria nella prestigiosa formazione posta sotto il patrocinio di don Giovanni de' Medici. È così che la diciassettenne attrice viene inizialmente scartata, perché ha «madre, fratello e presunzione»¹⁵⁸⁰.

Due anni dopo, però, Celia riesce finalmente ad entrare nella celebre *troupe* dei Confidenti di don Giovanni de' Medici. Qui la giovane ed intraprendente Innamorata si scontra immediatamente con la primadonna del gruppo, Marina Dorotea Antonazzoni, in arte Lavinia. In questa circostanza l'intervento di Angela, coadiuvata dal figlio Andrea, è ancora più invadente. Come denuncia lo Scala nell'ottobre del 1618, «A Lucca, il clan della Malloni era arrivato a bloccare sul nascere una rappresentazione solo perché vi recitava, nel ruolo solista di Arianna, la bella Lavinia, e si era servito di gentiluomini prezzolati e di una *claque* di guastatori»¹⁵⁸¹. La madre di Celia viene definita «infame» e «scellerata vecchia»¹⁵⁸² da Flaminio, direttore della compagnia, che invoca il pronto intervento del nobile impresario per mezzo del maggiordomo Cosimo Baroncelli.

Qualche giorno dopo la *troupe* giunge a Firenze, dove proseguono i disordini provocati dalla giovane attrice e dai suoi familiari. La Malloni *senior* viene descritta di nuovo da Scala come la causa prima di tutti i mali che affliggono i Confidenti:

Io poi sono in un continuo travaglio per queste maladette donne, e del tutto è causa quella maladetta madre della Celia, quale vol stare del continuo sul palco appresso la figlia, con quelli modi puttaneschi che puol trovarsi in una che sia nata puttana nel corpo della madre. Il chiasso della gioventù fiorentina li è sempre attorno e la vecchia tiene conclusione e fa i partiti; Celia instrutta da la madre tien giocato con i sguardi al cardinale [...]. Non nomino a Vostra Eccellenza il nome de' tordi che sono nella ragna, perché son tanti che non so da qual cominciarli; so ben dirli che tutti questi compagni sono in una grandissima confusione, et io duro gran fatica a tenerli a freno. Tutti uniti assieme odiamo questo triumvirato, e per contrario tutti amano la Lavinia [...]¹⁵⁸³.

1579 Poiché questa seconda fase della biografia di Angela Malloni è già stata dettagliatamente indagata da Siro Ferrone (S. FERRONE, *Attori mercanti corsari*, cit., pp. 158-165) ed efficacemente sintetizzata da Francesca Fantappiè (F. FANTAPPIÈ, *Malloni, Maria*, cit.), ci limiteremo qui a qualche breve cenno, facendo ricorso principalmente alla bibliografia appena ricordata.

1580 F. FANTAPPIÈ, *Malloni, Maria*, cit. La lettera di Domenico Bruni cui la studiosa fa riferimento è quella inviata dal comico a don Giovanni de' Medici da Genova il 30 luglio 1616 (ASF, *Mediceo del principato*, f. 5143, c. 196r/v. Il documento è conservato in copia presso l'Archivio Herla).

1581 S. FERRONE, *Attori mercanti corsari*, cit., p. 160.

1582 Lettera di Flaminio Scala a don Giovanni de' Medici, Firenze, 13 ottobre 1618, ASF, *Mediceo del Principato*, f. 5150, cc. 519-520. Il documento, conservato in copia presso l'Archivio Herla, è trascritto in *Comici dell'Arte. Corrispondenze*, cit., vol. I, pp. 501-504.

1583 Lettera di Flaminio Scala a don Giovanni de' Medici, Firenze, 20 ottobre 1618, ASF, *Mediceo del Principato*, f.

Si rende così necessario l'intervento diretto del Medici: «La situazione degenera a un punto tale che, per porvi rimedio e riportare i tre Malloni all'ordine e alla disciplina, il protettore medico ordina al suo segretario Cosimo Baroncelli di passare alle minacce fisiche, facendo “offizi efficaci, bravatori et con spavento” contro di loro»¹⁵⁸⁴. Baroncelli esegue puntualmente il compito¹⁵⁸⁵, ma il suo intervento, sempre a causa dell'impenitente Angela, non sembra ottenere i risultati sperati:

La fulminante sua lettera è stata letta alla signora Celia, quale à cercato di confondere con le sue raggione il signor Cosimo, e in vero credo se sia trovato in un gran laberinto, perché è un mal contrastare un'Armida fumentata d'Aletto. [...] quella scellerata e vituperosa vecchia è troppo terribile, et alla presenza del signor Baroncelli à usato termini degni d'una par sua [...] ¹⁵⁸⁶.

Nel frattempo Celia cerca di difendersi con due lettere indirizzate al protettore medico¹⁵⁸⁷. Il maggiordomo, dopo essersi confrontato con lo Scala, riferisce di un potenziale ravvedimento dell'attrice, registrando come unico ostacolo la persistente arroganza dell'anziana madre¹⁵⁸⁸. Allora Don Giovanni chiede al proprio collaboratore di usare particolare crudeltà contro la 'vecchia' Malloni:

Reiteri Vostra Signoria l'offizio con la madraccia della Celia et, ancora che ella sia petulantissima et impertinente, mortifichila Vostra Signoria con le parole, perché se non s'humilia decentemente, per Dio, per Dio, che se io ho a metter le mani a' fatti, ancorché donna, gli farò mortificare le rene, le spalle, perché a simile sua pari, che arruffiano pubblicamente le figlie, ci va la frusta et la scopa de directo, et forse, non mi bastando questo, gli farò segnare il viso in croce, perché il diavolo si contenti dell'anima et lasci il corpo ai cani¹⁵⁸⁹.

Un paio di settimane più tardi, Baroncelli rinnova la sua disponibilità ad eseguire quanto necessario per controllare le intemperanze di Celia, in collaborazione con Scala e con gli altri

5150, c. 545rv. Il documento, conservato in copia presso l'Archivio Herla, è trascritto in *Comici dell'Arte. Corrispondenze*, cit., vol. I, pp. 504-505 (adottiamo qui tale trascrizione). Il cardinale cui fa riferimento la missiva è Carlo de' Medici.

1584 F. FANTAPPIÈ, *Malloni, Angela*, cit. Si fa riferimento alla lettera di don Giovanni de' Medici a Cosimo Baroncelli, Venezia, 20 ottobre 1618, *Carte Alessandri*, f. 2, cc. 323r-324v. Il documento è conservato in copia presso l'Archivio Herla e parzialmente trascritto in S. FERRONE, *Attori mercanti corsari*, cit., pp. 162-163.

1585 Lettere di Cosimo Baroncelli a don Giovanni de' Medici, Firenze, 27 e 30 ottobre 1618, ASF, *Mediceo del Principato*, f. 5147, cc. 213r-214r e cc. 215r-218v. I documenti sono conservati in copia presso l'Archivio Herla.

1586 Lettera di Flaminio Scala a don Giovanni de' Medici, Firenze, 27 ottobre 1618, ASF, *Mediceo del Principato*, f. 5150, c. 517r/v. Il documento, conservato in copia presso l'Archivio Herla, è trascritto in *Comici dell'Arte. Corrispondenze*, cit., vol. I, pp. 506-507 (adottiamo qui tale trascrizione).

1587 Lettere di Maria Malloni a don Giovanni de' Medici, Firenze, 30 ottobre e 2 novembre 1618, ASF, *Mediceo del Principato*, f. 5141, c. 216 e cc. 225-226. I documenti sono conservati in copia presso l'Archivio Herla.

1588 Lettera di Cosimo Baroncelli a don Giovanni de' Medici, Firenze, 3 novembre 1618, f. 5147, cc. 219r-221r. Il documento è conservato in copia presso l'Archivio Herla.

1589 Lettera di don Giovanni de' Medici a Cosimo Baroncelli, Venezia, 3 novembre 1618, ASF, *Carte Alessandri*, f. 2, cc. 327v. Il documento, conservato in copia presso l'Archivio Herla, è parzialmente trascritto in S. FERRONE, *Attori mercanti corsari*, cit., p. 163 (adottiamo la trascrizione di Ferrone). Sempre del 3 novembre è una lettera dello Scala che denuncia la solita sceleratagine esibita dalla 'diabolica' Angela: «Qui non si vedano se non bordelletti e chiassi in sul palco: chi sta in ginochioni davanti la figlia, chi all'orecchio della madre, e chi intartiene il figlio [...]» (Lettera di Flaminio Scala a don Giovanni de' Medici, Firenze, 3 novembre 1618, ASF, *Mediceo del Principato*, f. 5150, cc. 608-609. Il documento, conservato presso l'Archivio Herla, è trascritto in *Comici dell'Arte. Corrispondenze*, cit., vol. I, pp. 507-509).

attori della compagnia. Il cardinale Carlo de' Medici avrebbe scritto una lettera in favore dell'attrice, che però metterebbe in cattiva luce la madre e il fratello¹⁵⁹⁰. Le scaramucce e le divisioni all'interno dei Confidenti proseguono ancora per qualche tempo, ma verso la fine di novembre i toni delle lettere di Flaminio sono considerevolmente mutati: «La Celia va pigliando bona piega, è tornata a domesticarsi meco pur assai»¹⁵⁹¹. Si parla di un suo possibile matrimonio con Jacopo Antonio Fidenzi, in arte Cinzio, ostacolato però dalla «vecchia maladetta»¹⁵⁹². Si profila dunque un progressivo riscatto della giovane comica e un suo allontanamento dalle trame ordite dai familiari, che tuttavia l'attrice continua a difendere¹⁵⁹³. Ma in generale la condotta di Maria migliora a tal punto che lo stesso Scala, in occasione di un grave insuccesso di pubblico riscosso dall'*Innamorata*, ne prenderà le difese davanti agli spettatori¹⁵⁹⁴.

Maria viene quindi integrata nella compagnia: gli screzi vengono messi da parte in nome della recuperata armonia del gruppo. Come osserva Ferrone,

Nell'estate immediatamente seguente Celia ha allontanato definitivamente madre e fratello e viene segnalata a Milano completamente trasfigurata: «Hanno presa licenza da Palazzo gli itagliani comici, nominati della vergine Celia, che tra loro tale fin qui si va conservando». Con un training impeccabile l'abile attrice si è trasformata da «puttana» in «vergine». Nel nuovo abito di castità la celebreranno poeti e spettatori. È il trionfo della strategia puritana di don Giovanni, ma anche il tributo pagato al mito dell'eroismo sessuale che vedremo trionfare negli stessi anni nella drammaturgia di Virginia e Giovan Battista Andreini¹⁵⁹⁵.

Gli intrighi della «vituperosa vecchia» sono ormai lontani. Tuttavia un'eco degli antichi risentimenti contro l'ex comica si può forse rinvenire in una lettera di Flaminio Scala del 24 luglio 1620, dove si legge: «Il Romagnese fa umilissima riverenza a Vostra Eccellenza illustrissima, et il suo male va assai meglio [...]. Per quell'altro non va molto bene, così andasse per sua madre»¹⁵⁹⁶. Gli studiosi hanno colto in questo sprezzante cenno un riferimento ad Angela e Andrea Malloni, anche se non vi sono certezze al riguardo.

1590 Lettera di Cosimo Baroncelli a don Giovanni de' Medici, Firenze, 17 novembre 1618, ASF, *Mediceo del principato*, f. 5147, cc.227-228. Il documento è conservato presso l'Archivio Herla.

1591 Lettera di Flaminio Scala a don Giovanni de' Medici, Firenze, 25 novembre 1618, ASF, *Mediceo del Principato*, f. 5150, c. 549r. Il documento, conservato in copia presso l'Archivio Herla, è parzialmente trascritto in S. FERRONE, *Attori mercanti corsari*, cit., p. 164 e interamente trascritto in *Comici dell'Arte. Corrispondenze*, cit., vol. I, pp. 513-514 (adottiamo qui tale trascrizione).

1592 Lettera di Flaminio Scala a don Giovanni de' Medici, Firenze, 29 novembre 1618, ASF, *Mediceo del Principato*, f. 5150, c. 546 r/v. Il documento, conservato in copia presso l'Archivio Herla, è trascritto in *Comici dell'Arte. Corrispondenze*, cit., vol. I, pp. 514-515.

1593 Lettera di Maria Malloni a don Giovanni de' Medici, Firenze, 30 novembre 1618, ASF, *Mediceo del Principato*, f. 5141, cc. 269-270. Il documento è conservato in copia presso l'Archivio Herla.

1594 Lettera di Flaminio Scala a don Giovanni de' Medici, Firenze, 29 novembre 1618, ASF, *Mediceo del Principato*, f. 5150, c. 617r. Il documento, conservato in copia presso l'Archivio Herla, è parzialmente trascritto in S. FERRONE, *Attori mercanti corsari*, cit., p. 164 e interamente trascritto in *Comici dell'Arte. Corrispondenze*, cit., vol. I, pp. 516-517.

1595 S. FERRONE, *Attori mercanti corsari*, cit., pp. 164-165.

1596 Lettera di Flaminio Scala a don Giovanni de' Medici, Padova, 24 luglio 1620, ASF, *Mediceo del Principato*, f. 5150, c. 456r. Il documento, conservato in copia presso l'Archivio Herla, è trascritto in *Comici dell'Arte. Corrispondenze*, cit., vol. I, p. 570. Adottiamo la trascrizione in *Corrispondenze*.

Sebbene la 'metamorfofi' di Celia sia stata resa possibile solo grazie alla sua presa di distanze dalla madre, occorre mettere in evidenza la fondamentale importanza assunta dalla 'vecchia' Malloni nella formazione della celebre Innamorata: infatti «nella fulminante e brillante carriera di Maria Malloni, nell'immediato riconoscimento dell'alto livello della sua preparazione professionale, bisogna ricercare l'insegnamento di Angela, esponente quindi rispettabile, e non del tutto immeritevole, della propria generazione di attrici, la cui erede ufficiale si rivela appunto la figlia»¹⁵⁹⁷.

Ci preme sottolineare, infine, che siamo in presenza del primo caso documentato di trasmissione 'matrilineare' delle competenze attoriche. Abbiamo già preso in esame casi di giovani attrici che avrebbero appreso l'arte comica da colleghe più esperte: Vittoria Piissimi è stata un punto di riferimento per Angelica Alberghini, per una non meglio identificata Aurelia e forse anche per Isabella Andreini, mentre Orsola Posmoni, recitando al fianco di Diana Ponti, ha probabilmente tratto dall'esempio della celebre diva importanti insegnamenti. La maggior parte delle comiche, tuttavia, sembra voler evitare alle proprie figlie la carriera teatrale: per questo, almeno nei primi decenni del professionismo attorico femminile, la trasmissione dei saperi avviene sì di generazione in generazione, ma all'esterno del nucleo familiare. Quello di Virginia e Celia Malloni è dunque un caso eccezionale: la madre trascina con sé in *tournée* la figlia fin dalla più tenera età, instradandola appena possibile al mestiere comico e usando tutti i mezzi a sua disposizione per farla emergere.

Tuttavia si può forse leggere, nell'ossessione quasi maniacale che anima l'attempata Angela, intrepida e spesso scorretta 'agente' di Maria – quale appare, almeno, nelle feroci descrizioni dello Scala –, un sentimento non così lontano da quello che spinse molte colleghe ad allontanare le figlie dai pericoli del teatro. Silvia Roncagli, Isabella Andreini e più tardi Virginia Rotari affidano le rispettive eredi a istituzioni religiose¹⁵⁹⁸ per risparmiare loro le fatiche di una professione scomoda, spesso ingrata e particolarmente onerosa per le donne; la Malloni, invece, indirizza decisamente la giovanissima Celia verso quella stessa professione, ma cercherà con tutte le sue forze di farle raggiungere una posizione apicale nelle gerarchie comiche e di

1597 F. FANTAPPIÈ, *Malloni, Angela*, cit.

1598 Per Silvia Roncagli e le sorti delle figlie Delia e Cinzia v. *supra*. Per quanto riguarda i coniugi Andreini sappiamo che «Le figlie femmine sono tutte destinate alla vita monacale; Lavinia, forse la maggiore, nata intorno al 1580, entra nel monastero agostiniano di Santa Maria della Presentazione a Migliaretto, vicino Mantova, con l'appellativo di Suor Fulvia. Le altre sono Caterina (Suor Claristella), Suor Osana e Suor Claridiana, le ultime due note solo per il nominativo assunto nella vita claustrale, entrate nel convento delle Clarisse di Santa Chiara a Migliaretto. Grazie ai meriti artistici dei genitori, le figlie di Francesco e Isabella godono della protezione di illustri personaggi delle corti italiane» (J. LOMUTO, A. EVANGELISTA, *Andreini, Isabella*, in A.M.At.I., cit.). Recenti acquisizioni rivelano un destino simile per Leonora, figlia di Virginia Rotari e Giovan Battista Andreini: l'attrice nel 1628 chiederà alla duchessa di Mantova di raccomandare la giovinetta al fine di garantirle un buon matrimonio o la possibilità di entrare in convento (G. SARNO, *Rotari, Virginia*, in A.M.At.I., 2017, <http://amati.fupress.net/S100?idattore=3579&idmenu=8>).

farle ottenere i più cospicui guadagni. Il fascino di Maria viene esibito sia sulla scena, sia per scopi meno 'nobili' presso ricchi e influenti ammiratori, ma siamo tentati di leggere in questa strategia qualcosa di diverso dal semplice sfruttamento: vi possiamo cogliere infatti anche un 'arrivismo' finalizzato a migliorare le sorti della figlia rispetto a quelle della madre, una tensione costante verso la conquista, a vantaggio dell'erede, di una carriera in cui i sacrifici vengano ricompensati dai successi e da una relativa stabilità economica.

Ma il pur discutibile atteggiamento della Malloni *senior* è forse anche indice di una diversa realtà storica che si sta affermando nei primi decenni del XVII secolo: il ruolo dell'attrice sta infatti cambiando. In questo periodo aumenta il numero delle compagnie e delle comiche. Nelle formazioni più grandi cominciano a comparire più concorrenti al ruolo di Prima Innamorata; è diventata fissa, intanto, la presenza della Seconda Amatora ed anche la Servetta vede attivarsi una pluralità di interpreti. La figura della donna in scena, sebbene non ancora esente dalle critiche dei moralisti, è ormai accettata e non necessita più di quell'opera di nobilitazione che le pioniere ed i loro estimatori e compagni dovettero mettere in atto. La professione comica, per le donne, è adesso un'opzione lavorativa pur sempre rischiosa, ma più accessibile rispetto al passato e non priva di opportunità per chi, come l'abile e ben istruita Celia, è in grado di coglierle. La sua brillante carriera è la dimostrazione che la madre, pur con i suoi eccessi, aveva messo in atto un progetto e una strategia tutto sommato vincenti.

APPENDICE

Dizionario biografico

Albergina, Ludovica

Il 12 settembre 1590 l'attrice, di origine veneziana, viene registrata insieme al compagno d'arte Nobile de Nobile presso l'alloggio di Cesare Gonzaga. Non si hanno altre notizie della comica; la nostra ipotesi è che possa essere identificata con Angelica Alberghini e che «Ludovica» sia un errore di trascrizione oppure il nome di battesimo della celebre Prima Innamorata dei Martinelli.

Fonti

1) Registrazione di comici, Mantova, 12 settembre 1590, ASM, *Archivio Gonzaga*, b. 3090, cc. 2-3. Il documento è conservato in copia presso l'Archivio Herla.

A. BERTOLOTTI, *Musici alla corte dei Gonzaga*, cit., p. 70. Bertolotti trascrive «Lodovico», ma nel documento originale si legge chiaramente «Ludovica».

L. RASI, *I comici italiani*, cit., vol. I, p. 16.

Angela

Comica segnalata a Mantova nel luglio del 1567 nella compagnia di Barbara Flaminia e di un non meglio identificato Pantalone (forse Giulio Pasquati). Di lei si conoscono solo le ottime doti di saltatrice: tale caratteristica lascia presumere che Flaminia, inizialmente specializzata in *performances* atletiche, rinunciando successivamente alle esibizioni acrobatiche per dedicarsi a un repertorio più aulico, avesse 'passato il testimone' a un'altra interprete – Angela, appunto -. Se si trattasse di una comica dell'Arte, potrebbe essere annoverata fra le pioniere. Le poche notazioni che riguardano la misteriosa commediante-saltatrice fanno pensare ad una *performer* di strada, unitasi solo occasionalmente alla *troupe* di Pantalone e Flaminia. Se così fosse, saremmo di fronte a un'interprete a metà fra il mondo dei 'solisti' e quello delle *troupe* professionistiche. Potrebbe essere identificata con Angela Salamona (vedi),

sebbene non ci siano prove concrete in merito.

Fonti

- 1) Lettera di Luigi Rogna a ignoto della Corte di Mantova, Mantova, 1 luglio 1567, ASM, *Archivio Gonzaga*, b. 2577, cc. 156-157. Il documento è conservato in copia presso l'Archivio Herla e trascritto parzialmente in A. D'ANCONA, *Origini del teatro italiano*, cit., II vol., p. 449.
- 2) F. SIMONCINI, *Innamorate dell'Arte*, cit., p. 111.

Ardelia

Un'Ardelia compare nell'elenco dei comici Uniti che nel marzo del 1594 inoltra una supplica al granduca di Toscana per potersi esibire a Firenze nella successiva stagione autunnale e invernale. Nella compagnia figurano attori del calibro di Giovanni Pellesini, Tristano Martinelli e forse Vittoria Piüssimi (la cui presenza è però messa in dubbio dalla dicitura «Vittoria anzi Verginia»). Ardelia viene qualificata come «seconda donna». Non sappiamo se l'attrice possa essere identificata con Delia (vedi), comica a proposito della quale esiste una maggiore documentazione. Ad ogni modo il suo sembra un nome d'arte: molti personaggi femminili di commedie e pastorali interpretate da *troupes* di attori professionisti negli ultimi decenni del XVI secolo si chiamano infatti Ardelia.

Fonti

- 1) Supplica dei comici [Uniti] al granduca di Toscana, Firenze, 26 marzo 1594, ASF, *Dogana Antica*, f. 223, n. 318. Il documento è conservato in copia presso l'Archivio Herla e trascritto in A. EVANGELISTA, *Le Compagnie dei Comici dell'Arte*, cit., pp. 67-68.

Aurelia

Un'«Aurelia romana» è citata nell'elenco dei Gelosi riportato nella licenza loro concessa a Milano nell'ottobre del 1590. Un'attrice chiamata Aurelia Sorgga è segnalata a Mantova nel 1591 insieme a Luzio Fedele, presso l'alloggio di Camillo Sarmis. Nel 1598 Aurelia de' Vecchi è registrata nella città gonzaghesca, come moglie di Carlo de' Vecchi, insieme ai coniugi Cecchini e ad altri comici. Tanto il de' Vecchi (indicato come «Carlo Vegi») quanto Luzio Fedele sono menzionati nella già ricordata licenza del 1590: dunque l'Aurelia citata nei tre documenti potrebbe essere la stessa attrice. Infine, un'«Aurelia Comica» è menzionata in una lettera di

Giusto Giusti al duca di Mantova del marzo 1593: il nobile veronese chiede al Gonzaga di intercedere affinché la giovane commediante possa entrare a far parte della *troupe* di Vittoria Piùssimi, allo scopo di migliorare le proprie doti sotto il magistero della grande primadonna veneziana.

Luigi Rasi ipotizza che all'Aurelia citata nella lettera del Giusti sia stato dedicato un sonetto di autore ignoto, rinvenuto in un codice dei *Trionfi* del Petrarca (S.I, 33-1131) della biblioteca Riccardiana di Firenze. Secondo Rasi il componimento, intitolato *Sopra la signora Aurelia comica*, fu trascritto dal proprietario del codice, Francesco Orlandi, e potrebbe essere collocato cronologicamente verso la fine del XVI secolo:

Fonti

1) Licenza di recitare, Milano, 15 ottobre 1590, ASMi, Registri delle Cancellerie, s. XXI, n. 23, cc. 119v-120r. Il documento è citato in A. PAGLICCI BROZZI, *Contributo alla storia del teatro. Il teatro a Milano nel secolo XVII*, cit., p. 5 e R. G. ARCAINI, *I comici dell'Arte a Milano*, cit., pp. 273-274 e trascritto in A. EVANGELISTA, *Nuove fonti per una storia documentaria*, cit., pp. 235-236.

2) Registrazione di comici, ASM, *Archivio Gonzaga*, b. 3090, c. 103.

3) Lettera di Giusto Giusti al duca di Mantova, Verona, 27 marzo 1593, ASM, *Archivio Gonzaga*, b. 1525, c. 410. Il documento è trascritto in A. D'ANCONA, *Origini del teatro italiano*, cit., pp. 511-512.

I documenti sono conservato in copia presso l'Archivio Herla.

4) L. RASI, *I comici italiani*, vol. I., pp. 235-236.

5) C. MORINELLO, *Aurelio, Aurelia*, in *Enciclopedia dello spettacolo*, cit., vol. I, coll. 1143-1144.

Barbariggia, Concordia

Se ne segnala la presenza a Mantova nel dicembre 1590. L'attrice, di origini veneziane, alloggia presso Cesare Galassi da Fano insieme al proprio attendente Gilardino e ai comici Francesco Pilastrì (detto Leandro) e Guido Nolfi da Fano. Non si hanno altre notizie a proposito della commediante: tuttavia la sua presenza al fianco del Pilastrì, figura di spicco nel panorama attorico degli anni '90 del XVI secolo, lascia presumere che Concordia avesse, in questo periodo, una carriera bene avviata.

Fonti

- 1) Registrazione di comici, Mantova, 10 dicembre 1590, ASM, *Archivio Gonzaga*, b. 3090, c. 80. Il documento è conservato in copia presso l'Archivio Herla.
- 2) A. BERTOLOTTI, *Musici alla corte dei Gonzaga*, cit., p. 70. Bertolotti trascrive «Barbarizza».
- 3) L. RASI, *I comici italiani*, cit., vol. I, p. 265.

Bolico (o Brolo), Giulia

Attrice attiva a Mantova nel 1583-1584. Nell'aprile 1583 la comica si trova a Bologna, dove riceve una lettera di Vincenzo Gonzaga: il principe le scrive per proporle un ingaggio all'interno della compagnia dei Confidenti, in questo periodo al servizio del futuro duca. Nonostante il tono affabile e cordiale della missiva, non si tratta di un semplice invito, bensì di un ordine: contestualmente Vincenzo scrive anche a Pirro Malvezzi, chiedendogli «d'interporre l'autorità sua» qualora l'attrice rifiutasse l'incarico. È possibile, forse, spiegare la premura del principe con la necessità, da parte sua, di trovare una nuova Prima Innamorata per la *troupe* da lui protetta: Vittoria Piissimi infatti sembra essersi separata dagli Uniti Confidenti (altro nome con cui in questo periodo viene denominata la formazione), mentre Isabella Andreini ha da poco rifiutato – tramite una celebre lettera del marito Francesco - la proposta del giovane Gonzaga di unirsi alla nuova compagine da lui progettata. Ad ogni modo, se la Brolo viene ricercata da Vincenzo con tanta urgenza, è possibile ipotizzare che l'attrice fosse, a questa altezza cronologica, già abbastanza famosa e talentuosa: il principe la informa infatti di volerla reclutare tra le fila dei Confidenti «per intender la sufficienza vostra».

La comica non adempie però al volere del Gonzaga, facendo pervenire al principe una lettera di scuse (che purtroppo non si è conservata) tramite il Malvezzi. Vincenzo allora scrive di nuovo al cortigiano per informarlo che non accetta le giustificazioni della Brolo e che non vorrà mai più averla al proprio servizio. Mancano alcuni elementi per ricostruire integralmente la vicenda; tuttavia possiamo rinvenire, nel rapporto tra l'attrice e il nobile protettore, le stesse caratteristiche che contraddistinguono le relazioni tra principi e comici in questa fase: i primi trattano i secondi come servitori, gli attori, però, si svincolano progressivamente da questa logica, cominciando ad anteporre i propri interessi economici alle richieste dei 'padroni'. È probabile, dunque, che la Brolo avesse già preso accordi con altre compagnie e che per questo non potesse assecondare i desideri del Gonzaga.

L'anno successivo, tuttavia, troviamo un'attrice, molto probabilmente identificabile con la nostra comica, tra i firmatari di una supplica dei comici Uniti al principe di Mantova. Nel gruppo – dove spiccano i nomi di Giovanni Pellesini, Giovan Paolo Fabri e Valentino Cortesei

– figurano due donne: un'Isabella (non identificabile con la celebre Andreini) e tale Giulia Brolo. Come ipotizzato da D'Ancona, è verosimile che si tratti della Bolico. Gli Uniti scrivono a Vincenzo Gonzaga da Ferrara per chiedergli licenza di poter recitare a Mantova, nonostante l'opposizione di Filippo Angeloni, musicista e controllore delle attività spettacolari: la *troupe*, guidata da Pedrolino, presenta come particolare attrattiva l'aggiunta di «personaggi famosi nell'arte comica». Forse tra le *new entries* è da includere anche Giulia, la cui presenza tra le fila degli Uniti non è precedentemente documentata. Non sappiamo però quanto sia durata la collaborazione tra la celebre formazione e la comica, a proposito della quale non si hanno altre notizie.

Fonti

1) Lettera del principe di Mantova a Giulia Bolico, Mantova, 25 aprile 1583, ASM, *Archivio Gonzaga*, b. 2954, reg. 388, c. 116.

2) Lettera del principe di Mantova a Pirro Malvezzi, Mantova, 25 aprile 1583, ASM, *Archivio Gonzaga*, b. 2149, c. 740.

I documenti sono conservati in copia presso l'Archivio Herla e trascritti in A. D'ANCONA, *Origini del teatro italiano*, cit., vol. II, p. 485.

3) Lettera di Pirro Malvezzi, [Bologna], 25 aprile 1583. Il documento è trascritto *ibidem* (senza indicazioni archivistiche).

4) Lettera del principe di Mantova a Pirro Malvezzi, Mantova, 6 maggio 1583, ASM, *Archivio Gonzaga*, b. 2954, reg. 388, c. 120v.

5) Supplica dei comici Uniti al principe di Mantova, Ferrara, 3 aprile 1584, ASM, *Archivio Gonzaga*, b. 1257, c. 2.

I documenti sono conservati in copia presso l'Archivio Herla; il secondo è trascritto in A. D'ANCONA, *Origini del teatro italiano*, cit., vol. II, p. 486.

6) A. D'ANCONA, *Origini del teatro italiano*, cit., vol. II, pp. 485-486.

7) L. RASI, *I comici italiani*, cit., vol. I, pp. 470-471.

8) S. MONALDINI, *Vincenzo Gonzaga, Alfonso II d'Este e i comici dell'Arte*, cit., pp. 120-121.

Camia, Giulia

Attrice piacentina segnalata a Mantova nel dicembre 1590. La comica alloggia nella

casa di Domenico Torni insieme ad altri tre compagni: i fiorentini Tomasa de Mani e Francesco Anello e il bolognese Giovanni Pannello Righetto. Di lei non si hanno altre notizie.

Fonti

- 1) Registrazione di comici, Mantova, 11 dicembre 1590, ASM, *Archivio Gonzaga*, b. 3090, c. 81. Il documento è conservato in copia presso l'Archivio Herla.
- 2) A. BERTOLOTTI, *Musici alla corte dei Gonzaga*, cit., p. 70.
- 3) L. RASI, *I comici italiani*, cit., vol. I, p. 557.

Degli Amorevoli, Vittoria

Le notizie su questa comica, con ogni probabilità parente del più celebre Battista Degli Amorevoli, sono particolarmente scarse. Ferrone ipotizza che l'attrice abbia preso parte alla *tournée* dei Martinelli in Francia nel 1584-1584.

Fonti

- 1) S. FERRONE, *Arlecchino. Vita e avventure*, cit., p. 64.

Delia

Le prime notizie sulla comica risalgono al maggio 1583, quando il duca di Mantova incarica Paolo Moro di rintracciarla per condurla in terra gonzaghesca. Il dignitario ducale ha appreso che l'attrice si trova a Ferrara «con un suo innamorato»¹⁵⁹⁹ e ha messo sulle sue tracce uno dei Martinelli – non sappiamo se Drusiano o Tristano -: questi sarà agevolato nella missione dal duca di Ferrara, prontamente informato dal Moro, nel caso in cui il giovane amante di Delia volesse imperirgli di portarla a Mantova.

La comica viene poi menzionata in una lettera di Ludovico Bianchi a Vincenzo Gonzaga del dicembre 1585: il celebre Graziano si dichiara disponibile a recarsi a Mantova per servire il principe, a patto di non dover portare con sé anche Delia. L'attrice, soprannominata a 1599

Lettera di Paolo Moro al duca di Mantova, Venezia, 7 maggio 1583, ASM, *Archivio Gonzaga*, b. 1513, fasc. VII, c. 523.

Bologna «la Gobba», è mal vista dal Bianchi «per la grande in portunitade e superbia che va usando [...] non sol con me ma con quasi tutta la compagnia»¹⁶⁰⁰; inoltre la sua presenza ostacolerebbe la possibilità di scritturare per l'occasione Adriano Valerini e Silvia Roncagli, «parte tanto necessaria [...] così negli intermedi come nell'altre cose»¹⁶⁰¹.

Da queste poche testimonianze emerge un carattere ostinato, ribelle e intrattabile, più propenso all'individualismo che al lavoro 'di squadra'. Si potrebbe quindi ipotizzare che Delia avesse esordito come *performer* solitaria e che poi si fosse unita occasionalmente ora all'una ora all'altra *troupe*. Lo spiegamento di forze messo in atto dal duca di Mantova per averla al suo servizio è tuttavia indice del talento e della fama della comica, che doveva essere molto richiesta – almeno presso i Gonzaga – nei primi anni '80 del '500 e che forse per questo poteva suscitare qualche invidia nei colleghi. Tuttavia le fonti disponibili sono troppo scarse per confermare le ipotesi appena avanzate.

Risulta difficile, inoltre, stabilire con certezza se l'Ardelia (vedi) segnalata come «seconda donna» nella supplica dei Comici Uniti al granduca di Toscana del 1594 sia la stessa persona. Di conseguenza, non possiamo attribuire con sicurezza alla nostra attrice il possibile nome d'arte di Ardelia, personaggio che figura in diversi testi scritti da comici dell'Arte.

Francesco Bartoli cita una Delia «che fioriva intorno al 1595» e che «passava a miglior vita circa il 1615»: a lei è dedicato un sonetto del conte Ridolfo Campeggi¹⁶⁰². Lo stesso Bartoli, in una nota aggiuntiva, afferma che quel componimento era stato scritto dal letterato in occasione della morte di Camilla Rocca Nobili, in arte Delia¹⁶⁰³. Stefanella Ughi identifica la comica nominata nella lettera di Ludovico Bianchi proprio con la Rocca Nobili¹⁶⁰⁴. Tuttavia nemmeno questa attribuzione è certa, poiché la celebre Prima Innamorata militò tra i Confidenti di don Giovanni de' Medici – la cui attività è attestata tra il 1613 e il 1621 - e morì presumibilmente intorno al 1613. A quell'anno risale infatti la pubblicazione delle *Funebri rime*, a cura di Francesco Antonazzoni, composte in morte dell'attrice da compagni di scena e letterati¹⁶⁰⁵: da alcuni componimenti si evince la giovane età della comica al momento del decesso. Sembra quindi poco credibile che un'attrice celebre ma ancora giovane nel secondo decennio del XVII secolo fosse già affermata e ricercata presso le corti padane negli anni '80 del XVI.

1600 Lettera di Ludovico Bianchi al principe di Mantova, Bologna, 16 dicembre 1585, ASM, *Archivio Gonzaga*, b. 1162, fasc. IV, cc. 743-744.

1601 *Ibidem*.

1602 F. S. BARTOLI, *Notizie storiche*, cit., p. 203.

1603 Ivi, p. 204.

1604 S. UGHI, *Di Ludovico de' Bianchi*, cit, p. 184.

1605 *Le funebri rime, di diversi eccellenti autori, in morte della signora Camilla Rocca Nobili comica confidente detta Delia ...*, Venezia, Ambrogio Dei, 1613.

Fonti

1) Lettera di Paolo Moro al duca di Mantova, Venezia, 7 maggio 1583, ASM, *Archivio Gonzaga*, b. 1513, fasc. VII, c. 523.

2) Lettera di Ludovico Bianchi al principe di Mantova, Bologna, 16 dicembre 1585, ASM, *Archivio Gonzaga*, b. 1162, fasc. IV, cc. 743-744. Il documento è trascritto in S. UGHI, *Di Ludovico de' Bianchi e dei Comici Gelosi*, in «Biblioteca Teatrale», 10/11, 1974, p. 184.

3) Supplica dei comici [Uniti] al granduca di Toscana, Firenze, 26 marzo 1594, ASF, *Dogana Antica*, f. 223, n. 318. Il documento è trascritto in A. EVANGELISTA, *Le Compagnie dei Comici dell'Arte*, cit., pp. 67-68.

I documenti sono conservati in copia presso l'Archivio Herla.

Degli Inganni, Dorotea Cortigiana (Cinzia)

Ne dà notizia il Quadrio, secondo il quale l'attrice, nota sulle scene con il nome di Cinzia, «fu comica celeberrima circa il cadere del secolo sedicesimo, e circa il cominciare del decimosettimo»¹⁶⁰⁶. In questo periodo, tuttavia, l'unica commediante documentata con il nome d'arte di Cinzia è Angela Salamona (vedi). Dorotea sarebbe stata destinataria di numerosi componimenti poetici - Rasi ipotizza, ad esempio, che un sonetto di Carlo d'Aquino sia a lei dedicato – e, secondo il Quadrio, sarebbe stata ella stessa una valente letterata: la comica risulta infatti autrice di un'*Egloga Pastorale*, «componimento Tragicomico Pastorale in Versi piani di undici sillabe, dove gl'Interlocutori sono undici, ma sonovi introdotti Pantalone e Nina, che parlano il Dialetto Viniziano. Havvi anche per entro un Ecco, e sono figurati a penna di tratto in tratto i Personaggi sceneggianti»¹⁶⁰⁷. Secondo altre fonti risulta originaria di Vicenza e coetanea di Lucrezia Gonzaga e Maddalena Campiglia; sarebbe inoltre forse identificabile con la Cinzia Garzadora vicentina dedicataria di un sonetto del Cieco d'Adria. La redazione dell'«Apatista» colloca la sua attività teatrale intorno al 1590 e aggiunge: «Avea una vivacità ed uno spirito sì piacevole, e sì grande maestria nel recitare all'improvviso, che fece alcuna fiata supporre a' suoi spettatori, apprendesse a memoria le parti da lei recitate, anziché fossero un estemporaneo parto della sua facondia e del suo ingegno»¹⁶⁰⁸.

Non sono pervenute fonti documentarie a proposito di questa interessante e misteriosa figura, il cui nome sembra indicativo di una sua possibile provenienza dal mondo

1606 F. S. QUADRIO, *Della Storia, e della Ragione*, cit., vol. III, parte seconda, p. 243.

1607 Ivi, p. 408.

1608 «L'Apatista. Giornale d'istruzione teatri e varietà», anno II, n. 40, 1835.

delle *meretrices honestae*. Da quel poco che possiamo apprendere dalle fonti – tutte indirette – in nostro possesso, sembrerebbe trattarsi più di una cortigiana-letterata che di un'attrice con ambizioni poetiche. Innegabile è il suo interesse per il teatro, come dimostra la pastorale di cui sarebbe autrice; certo non è possibile escludere una sua attività attorica, ma forse questa si sviluppò soprattutto in occasione di recite private: non è infatti attestata la sua presenza in nessuna delle compagnie viaggianti a lei contemporanee – cioè attive nella seconda metà del '500 -.

Fonti

- 1) F. S. QUADRIO, *Della Storia, e della Ragione*, cit., vol. III, parte seconda, p. 243, 408.
- 2) «L'Apatista. Giornale d'istruzione teatri e varietà», anno II, n. 40, 1835.
- 3) V. DEVTI, *Dell'illustre donzella Issicratea Monti rodigina*, Padova, Tipografia del seminario, 1845, p. 27.
- 4) L. RASI, *I comici italiani*, cit., vol. I, p. 665.

De Mani, Tomasa

Attrice fiorentina segnalata a Mantova nel dicembre 1590, nello stesso gruppo di comici in cui si trova Giulia Camia (vedi).

Fonti

- 1) Registrazione di comici, Mantova, 11 dicembre 1590, ASM, *Archivio Gonzaga*, b. 3090, c. 81. Il documento è conservato in copia presso l'Archivio Herla.
- 2) A. BERTOLOTTI, *Musici alla corte dei Gonzaga*, cit., p. 70.
- 3) L. RASI, *I comici italiani*, cit., vol. I, p. 752.

Franceschina

Nome d'arte di alcuni interpreti, maschili e femminili, del ruolo di Servetta (Cesare Nobili, Battista degli Amorevoli, Carlo de' Vecchi e Silvia Roncagli), è associato anche ad un'attrice che la storiografia non è ancora riuscita ad identificare con sicurezza. Si tratta della Franceschina segnalata all'interno della compagnia dei Martinelli durante la trasferta in terra spagnola del gruppo (per i dettagli della *tournee* si veda *supra*, pp. 318-323). In particolare, la comica è menzionata in una serie di documenti risalenti al novembre 1587: i Martinelli, detti «Los Confidentes», sono impegnati in una serie di spettacoli presso il *Corral del Príncipe* di

Madrid e ottengono l'autorizzazione a recitare per le tre donne appartenenti alla *troupe*: Angelica Alberghini, Angela Salamona e la non meglio identificata Franceschina. Le prime due sono sposate e accompagnate dai rispettivi mariti; quanto alla terza, i documenti specificano che non si tratta di un ragazzo *en travesti* e che quindi ha il permesso di recitare insieme ai compagni. La licenza è infatti concessa a condizione che le donne – maritate e seguite dai rispettivi coiniugi – si esibiscano esclusivamente in abiti muliebri e che nessun ruolo femminile venga interpretato da giovanetti travestiti. L'identità di genere di Franceschina viene chiarita grazie alla circostanza che la comica è stata vista recitare poco tempo prima presso la dimora del cardinale. Troppo scarse le notizie in nostro possesso per ricostruire la biografia dell'attrice; Rennert – seguito successivamente da molti altri studiosi – la identifica con Silvia Roncagli, ma non sono state finora rinvenute prove documentarie che possano confermare l'ipotesi.

Fonti

- 1) Licenza ai comici Confidenti, Madrid, 8 novembre 1587, Madrid, Archivo Historico de Protocolos, tomo 24844, cc. 233v-234r.
 - 2) Testimonianze di avvenuto spettacolo con tre donne, Madrid, 21-23 novembre 1587, Madrid, Archivo Historico de Protocolos, tomo 24844, cc. 234v-235r/v.
 - 3) Registrazione di avvenuta rappresentazione con tre donne, Madrid, 23 novembre 1587, Madrid, Archivo Historico de Protocolos, tomo 24844, c. 234v.
- I documenti sono conservati in copia presso l'Archivio Herla.
- 4) C. PÉREZ PASTOR, *Nuevos datos acerca del histrionismo español*, cit., pp. 21-24.
 - 5) H. A. RENNERT, *The spanish stage in the time of Lope de Vega*, cit., p. 46.
 - 6) S. FERRONE, *Arlecchino. Vita e avventure*, cit., p. 106.

Gargante, Inostancia / Innocente / Innocenza

Attrice di origini italiane attiva in Francia nei primi anni del XVII secolo. I pochi documenti che la menzionano ne segnalano la presenza a Parigi nella primavera del 1600: la donna è citata in un atto notarile che riguarda il marito Jules Rize, comico italiano. Nel documento è menzionata anche la figlia della coppia, Maria Rize. Da questa fonte non si deduce che la Gargante sia un'attrice; tuttavia, pochi anni dopo troviamo la donna, al fianco del marito, all'interno della compagnia guidata da Angela Malloni. La capocomica, infatti, nel

giugno 1603, stipula un contratto d'affitto con i *Confrères de la Passion* per potersi esibire con la propria *troupe* nella sala grande dell'*Hôtel de Bourgogne* dal primo luglio fino all'ultimo giorno della successiva Quaresima. Contestualmente, viene firmato un accordo con Jacques de Fonteny, titolare della *Confrérie*, affinché questi possa usufruire della sala nel periodo in cui i comici saranno impegnati in una *tournee* fuori Parigi. I documenti presentano qualche discrepanza nel definire lo stato coniugale di Inostancia Gargante: la donna viene ora indicata come moglie di Jules Rize, ora come sposa di un altro membro della *troupe*, Stefano Castiglione. Tuttavia il documento del 1600 sembra sancire il legame matrimoniale tra il Rize e la Gargante. Non abbiamo altre notizie a proposito di questa poco nota attrice. Nel 1605 è ancora segnalata la presenza del marito a Parigi: possiamo ipotizzare che la comica abbia vissuto e recitato insieme a lui nella capitale francese almeno fino a quella data.

Fonti

1) Ricevuta, Parigi, 29 aprile 1600, Parigi, Archives Nationales - Minutier Central, Fonds XV, liasse 9, cc.n.n.

2) Contratto d'affitto, Parigi, 2 giugno 1603, Parigi, Archives Nationales - Minutier Central, Fonds CXXII, liasse 367, cc.n.n.

3) Accordo tra Angela Malloni e compagni e Jacques de Fonteny, Parigi, 2 giugno 1603, Parigi, Archives Nationales - Minutier Central, Fonds CXXII, liasse 367, c.n.n.

I documenti sono conservati in copia presso l'Archivio Herla e citati in *Le théâtre professionnel à Paris*, cit., p. 136, 140. Il contratto d'affitto stipulato in data 2 giugno 1603 è trascritto ivi, pp. 228-229.

4) *Le théâtre professionnel à Paris*, cit., pp. 27-30.

Gazette, Blanche

Altra attrice italiana segnalata all'interno della *troupe* diretta da Angela Malloni a Parigi nel 1603. È menzionata nei due sopra ricordati documenti con cui la capocomico prende in affitto la sala dell'*Hôtel de Bourgogne* (v. *supra*). Come nel caso di Inostancia Gargante, anche Blanche Gazette viene indicata, per un errore del notaio, ora come moglie di Jules Rize, ora come consorte di Stefano Castiglione. Riteniamo più probabile che la Gazette fosse sposata con il secondo attore, dato che la Gargante risulta, da altre fonti, maritata al primo. Non

abbiamo altre notizie a proposito della comica.

Fonti

1) Contratto d'affitto, Parigi, 2 giugno 1603, Parigi, Archives Nationales - Minutier Central, Fonds CXXII, liasse 367, cc.n.n.

2) Accordo tra Angela Malloni e compagni e Jacques de Fonteny, Parigi, 2 giugno 1603, Parigi, Archives Nationales - Minutier Central, Fonds CXXII, liasse 367, c.n.n.

I documenti sono conservati in copia presso l'Archivio Herla e citati in *Le théâtre professionnel à Paris*, cit., p. 140. Il contratto d'affitto stipulato in data 2 giugno 1603 è trascritto ivi, pp. 228-229.

3) *Le théâtre professionnel à Paris*, cit., p. 30, 32.

Liandra

Nel dicembre 1590 tale «madonna Liandra», originaria di Perugia, viene registrata a Mantova presso la locanda della Sirena insieme ad altri commedianti: un certo Bartolao senese e un Giovanni Zinoni veneziano. Completano il gruppo una donna al seguito di Liandra e un attendente, il cremonese Michello. Non si hanno altre notizie a proposito dell'attrice.

Fonti

1) Registrazione di comici, Mantova, 9 dicembre 1590, ASM, *Archivio Gonzaga*, b. 3090, c. 79v. Il documento, a quanto ci risulta, è inedito.

Lidia da Bagnacavallo

Attrice sulla cui effettiva esistenza sussistono non pochi dubbi. Tomaso Garzoni le attribuisce una relazione amorosa con Adriano Valerini sulla base della prima quartina di un anonimo sonetto, tuttavia la notizia non è verificabile. Bartoli sostiene che la comica avesse iniziato la propria carriera intorno al 1575. Rasi riporta le stesse, scarse notizie, evidenziando però la mancanza di dati certi intorno alla presunta attrice. Lo studioso attribuisce gli anonimi versi allo stesso Garzoni, mentre D'Ancona ritiene si tratti di un componimento del de' Sommi. Rasi inoltre collega la misteriosa Lidia all'omonima attrice menzionata da Bergamino nella pastorale *Fiammella* di Bartolomeo Rossi: sulla base di questa labile traccia si potrebbe

dedurre che la comica fosse sposata e che fosse spesso infedele al non meglio identificato marito. D'Ancona ipotizza invece che l'attrice potesse aver avuto un ruolo nella prematura e violenta scomparsa di Vincenza Armani. Si tratta, tuttavia, di congetture difficilmente verificabili.

Fonti

- 1) T. GARZONI, *La piazza universale*, cit., vol. II, p. 1182.
- 2) F. BARTOLI, *Notizie storiche*, cit., p. 289.
- 3) L. RASI, *I comici italiani*, cit., vol. II, pp. 24-25.
- 4) A. D'ANCONA, *Origini del teatro italiano*, cit., vol. II, pp. 461-462.

Lucilla

Capocomica o, comunque, elemento di spicco di una compagnia che si esibisce a Genova nel settembre 1572 e che aveva recitato nella stessa città anche l'anno precedente. La *troupe* ottiene licenza di rappresentare le proprie commedie appunto grazie alla «signora Lucilla», che si produce in un'orazione davanti al Consiglio: la non meglio identificata attrice mostra così di possedere non comuni doti retoriche. Gli spettacoli hanno quindi inizio, con un grande successo di pubblico. A dicembre la compagnia parte per Lerici e in seguito si reca a Lucca, dove ha intenzione di trattenersi fino alla successiva Quaresima.

Difficile stabilire se la comica sia identificabile con Lucilla Malloni (vedi), attiva negli ultimi anni del '500. Il nome 'Lucilla', ad ogni modo, sembra colpire in modo particolare l'attenzione dei letterati che entrarono, direttamente o indirettamente, in contatto con il mondo dei comici dell'Arte. Non sappiamo se tale interesse fu suscitato da una comica in carne ed ossa o se si trattò di una semplice suggestione. Ad esempio, tra le *Lettere facete* raccolte nel 1575 da Francesco Turchi, membro della senese Accademia dei Ferraiuoli, ve n'è una dedicata all'attrice Vittoria, detta in commedia Lucilla. È da escludere che il brano possa far riferimento alla celebre Piùssimi, che, a quanto risulta, non si servì mai di tale pseudonimo. È più probabile – come ipotizzato da Laura Riccò - che la dedicataria della lettera non sia una commediante realmente esistita, ma una figura fittizia. Lo stesso si può dire per la commedia *Les Neapolitaines* di François d'Amboise (Parigi, Abel l'Angelier, 1584), dove alcuni dei protagonisti raccontano di aver assistito a uno spettacolo dei comici Gelosi intitolato *La finta moule di Lucilla*. Si tratta, probabilmente, di semplici omaggi destinati ad un'attrice-simbolo, non

necessariamente reale. Tuttavia la scelta del nome è significativa, poiché rappresenta un'eco dei successi che una o più comiche dette Lucilla dovettero effettivamente conseguire.

Fonti

- 1) Lettera di Hieronimo Grimaldi al castellano di Mantova, Genova, 20 settembre 1572, ASM, *Archivio Gonzaga*, b. 764, fasc. Grimaldi, cc. 186-189. Il documento è conservato in copia presso l'Archivio Herla.
- 2) H. SPIEGEL, *Introduction*, in F. D'AMBOISE, *Les Neapolitaines*, cit., p. XIX.
- 3) F. NATTA, *Festa e spettacolo a Genova*, cit., p. 21.
- 4) L. RICCÒ, *La «miniera accademica»*, cit., pp. 158-159 e pp. 196-198.

Lucrezia senese

Nell'ottobre 1564 a Roma viene stipulato un contratto tra Lucrezia senese e altri sei comici: il gruppo si accorda di fronte a un notaio per formare ufficialmente una compagnia. Di lei non si hanno altre notizie. Il celebre atto notarile è stato a lungo considerato il primo documento dove fosse menzionata una comica dell'Arte, ma studi più recenti hanno retrodatato la prima apparizione documentata di un'attrice professionista all'interno di una *troupe* al 1562 (si veda *supra*, pp. 24-25).

Fonti

- 1) Atto notarile, Roma, 10 ottobre 1564, Roma, Archivio di Stato - Notari del tribunale delle acque, Ottavio Gracco, b. 3, prot. 2, cc. 130v-131r. Il documento, conservato in copia presso l'archivio Herla, è trascritto in E. RE, *Commedianti a Roma nel secolo XVI*, in «Giornale storico della Letteratura Italiana», LXIII, 1914, pp. 191-192.
- 2) F. TAVIANI, M. SCHINO, *Il segreto della Commedia dell'Arte*, cit., pp. 181-182, 190, 336-337.

Malloni, Lucilla

Parente – probabilmente cognata – della più celebre Angela Malloni, dirige con lei una compagnia che, in data non specificata (ma verosimilmente posteriore al 1598), desidera esibirsi a Reggio in occasione del Carnevale: per questo le due Malloni inoltrano una supplica

al duca di Modena. Le due comiche probabilmente prendono parte, nel 1594, allo spettacolo organizzato in onore della contessa di Haro a Milano (per un approfondimento sull'evento e sulle relative fonti si veda *supra*, pp. 364-369), diretto da Francesco Pilastrì e recitato dai comici Uniti. Negli appunti del corago, infatti, sono citate due comiche chiamate rispettivamente Verginia (nome d'arte di Angela) e Lucilla. La seconda compare, negli intermedî intitolati *Il precipitio di Fetonte*, nel ruolo di Climene, la madre del protagonista; mentre nella commedia – di cui non conosciamo il soggetto – l'attrice figura in abito da serva. Poiché la sua attività sembra collocarsi sullo scorcio del XVI secolo, non possiamo identificarla con certezza con la Lucilla (vedi) che si esibisce a Genova nel 1572.

Fonti

1) Supplica di Virginia e Lucilla Malloni al duca di Modena, s.l., s.d. Il documento è trascritto in L. RASI, *I comici italiani*, cit., vol. II, p. 63.

Maria Imperia

Moglie di Massimiano Milamino, comico italiano attivo in Spagna nei primi anni '80 del XVI secolo, fu probabilmente attrice a sua volta, anche se la circostanza non è del tutto certa. Milamino, dopo aver recitato nel 1578 per Enrico III di Navarra, nel 1581-1582 è a capo della compagnia dei Cortesi (detta anche “*Los italianos nuevos*”, “*Los italianos corteses*” o semplicemente “*Los italianos*”). La *troupe* si esibisce, con scarsi successi, a Valladolid e a Madrid. Non sappiamo con sicurezza se Maria Imperia facesse parte della formazione; la prima notizia certa a proposito della donna risale al 20 ottobre 1582, data del certificato di sepoltura di Milamino: questi è morto improvvisamente per le conseguenze di una stoccata ricevuta durante un litigio, e la vedova – di cui non viene citato il nome - figura tra gli esecutori testamentari. Il successivo 22 novembre Maria firma una delega in favore di tale Ludovico del Pino, affinché questi possa incriminare i responsabili del decesso dello sfortunato capocomico (è questo il primo documento da cui risulta il nome della vedova). Tuttavia qualche mese più tardi, nel marzo 1583, Maria recede dalla causa legale firmando un atto in cui concede il perdono all'autore dell'omicidio.

Othón Arróniz, nonostante la carenza di prove documentarie, ritiene certa la presenza della moglie di Milamino nella compagnia dei Cortesi. Seppur con le cautele dovute alla mancanza di fonti in proposito, condividiamo tale ipotesi: è possibile che la donna recitasse al

fianco del marito e che nei documenti relativi alla *troupe* fosse quest'ultimo a sottoscrivere in sua vece (come nel più noto caso di Alberto Naselli e Barbara Flaminia). Non è un caso, infatti, che il nome di Maria Imperia emerga solo dopo la morte del coniuge.

Fonti

- 1) C. PÉREZ PASTOR, *Nuevos datos acerca del histrionismo español en los siglos XVI y XVII. Primera Serie*, Madrid, Imprenta de la Revista Española, 1901, p. 14.
- 2) N. ALONSO CORTÉS, *El teatro en Valladolid*, cit., pp. 34-39.
- 3) O. ARRÓNIZ, *La influencia italiana*, cit., pp. 238-242.
- 4) *María Imperia*, in *DICAT*, cit.
- 5) *Milimino (o Milanino, o Milamino), Maximiliano (o Massimiliano, o Massimiano o Maximiano)*, in *DICAT*, cit.

Margherita

Una non meglio identificata «Margherita comica» viene citata in una lettera inviata dal governatore di Modena al duca d'Este nell'agosto 1584. Si fa riferimento a un evento dai contorni piuttosto imprecisi, che vede coinvolti alcuni signori modenesi, due dei quali vengono imprigionati. Qualche anno dopo, nell'ottobre 1591, tale «Malgarita comica» viene denunciata da Drusiano Martinelli come la mandante di un attentato ai danni della moglie Angelica Alberghini. La donna avrebbe promesso a un certo Gasparo Imperiale, anch'egli attore, di concedergli le proprie grazie se egli l'avesse aiutata a mettere in atto il suo piano criminale: far sfregiare in scena il volto della collega-rivale. Per una più accurata ricostruzione dell'episodio si veda *supra*, pp. 324-328.

Difficile stabilire se le due omonime attrici siano la stessa persona: sembra accomunarle una certa tendenza agli intrighi ai limiti della legalità e la frequentazione di personaggi legati ad ambienti malavitosi. Accettando l'ipotesi che la Margherita citata nella lettera del 1584 sia anche l'efferata protagonista dell'episodio dello «sfriso», resta da definire una sua possibile identificazione con qualche altra più celebre comica omonima: in questo periodo è infatti attiva sulle scene una Prima Innamorata chiamata Margherita Paoli o Pavoli (vedi). Le notizie fin qui raccolte potrebbero dunque essere riferite a lei, sebbene non ci siano conferme documentarie in merito. Meno credibile risulta la congettura, formulata dal Rasi, secondo cui la mandante dello sfregio ai danni dell'Alberghini sarebbe Margherita Luciani, della quale si hanno notizie a partire dal 1602 e la cui carriera si sviluppa nei primi decenni del

XVII secolo. D'Ancona sostiene invece, più fondatamente, che la cospiratrice nemica dei Martinelli sia identificabile con la Pavoli.

Fonti

- 1) Lettera del governatore di Modena al duca d'Este, Modena, 29 agosto 1584, AsMo, *Archivio segreto Estense*, Canc. Duc., Rettori dello Stato, Modena, b. 78. Il documento è conservato in copia presso l'Archivio Herla.
- 2) Lettera di Drusiano Martinelli ad Alessandro Catrani, Milano, 27 ottobre 1591. Il documento è trascritto in A. D'ANCONA, *Origini del teatro italiano*, cit., vol. II, pp. 504-506.
- 3) A. D'ANCONA, *Origini del teatro italiano*, cit., vol. II, pp. 504-506.
- 4) L. RASI, *I comici italiani*, cit., vol. II, p. 104.

Nora

Una non meglio identificata «Nora fiorentina» è citata nell'elenco riportato sotto la licenza di recitare concessa ai Gelosi dal governatore di Milano il 15 ottobre 1590. Non si hanno altre notizie a proposito della comica.

Fonti

- 1) Licenza di recitare, Milano, 15 ottobre 1590, ASMi, Registri delle Cancellerie, s. XXI, n. 23, cc. 119v-120r. Il documento è citato in A. PAGLICCI BROZZI, *Controbutto alla storia del teatro. Il teatro a Milano nel secolo XVII*, cit., p. 5 e R. G. ARCAINI, *I comici dell'Arte a Milano*, cit., pp. 273-274 e trascritto in A. EVANGELISTA, *Nuove fonti per una storia documentaria*, cit., pp. 235-236.

Olimpia Romana

Il Quadrio attribuisce a tale «Olimpia Romana Comica» un'opera a tema religioso in versi, *Il martirio di Santa Catterina vergine*. Poiché il poema è dedicato a Caterina d'Asburgo duchessa di Savoia, nata nel 1567 e morta nel 1597, si suppone che Olimpia fosse attiva nella seconda metà del XVI secolo. Non vi sono, però, notizie documentarie a proposito della presunta attrice, che non risulta associata ad alcuna compagnia di questo periodo. Forse non si tratta di una comica professionista, quanto piuttosto di una letterata o cortigiana.

Fonti

1) F. S. QUADRIO, *Indice universale della storia, e ragione d'ogni poesia*, Milano, Antonio Agnelli, 1752, p. 185.

Paoli o Pavoli, Margherita

Attrice di origine mantovana attiva negli anni '80-'90 del XVI secolo, specializzata nel ruolo di Innamorata con il nome di Ortensia. Le prime notizie sul suo conto risalgono all'ottobre 1583, quando a Firenze la comica e altri otto compagni firmano, davanti a un notaio, l'atto di costituzione di una nuova compagnia. La formazione è denominata «Comici Uniti»: secondo Annamaria Evangelista, cui si deve la scoperta del documento, l'espressione avrebbe il significato di 'riuniti'. Il gruppo non avrebbe quindi alcun legame con l'omonima e più celebre *troupe* guidata da Giovanni Pellesini. Dal documento si evince il legame coniugale tra l'attrice e il collega Giovan Battista Trombetti: i due, insieme a un'altra coppia (Giuseppe Verardini e la sua donna, di cui non viene specificato il nome), sembrano ricoprire un ruolo particolarmente rilevante all'interno della compagnia, poiché la penale che dovrebbero pagare in caso di recesso dal contratto è doppia rispetto a quella dovuta da parte degli altri membri.

Nell'aprile 1584 tale «Margherita comica» si trova coinvolta in un *affaire* dai contorni poco chiari, che si conclude con l'incarcerazione di alcuni signori modenesi (v. Margherita): non è però sicuro che l'attrice sia identificabile con la Pavoli. Risulta certa, invece, la presenza della nostra comica a Genova nel maggio dello stesso anno insieme ai Gelosi: all'interno della *troupe* la Pavoli interpreta probabilmente il ruolo di Prima Innamorata, dato che Angela Salamona (vedi), l'altra Amatora della formazione, è verosimilmente impegnata come Seconda Innamorata (la terza donna del gruppo è invece Silvia Roncagli, specializzata nel ruolo di fantesca).

Non si hanno altre notizie della commediante fino al febbraio 1589, quando Margherita scrive una lettera a un cortigiano di Mantova per chiedere in prestito, anche a nome di Pantalone – probabilmente l'altro capocomico della non meglio identificata *troupe* –, la pietra *bezoar* per un periodo di nove giorni. L'amuleto dovrebbe servire, secondo gli attori, a guarire due compagni «che sono vicini a la morte de male de petegie». Dal documento si evince che la Pavoli, in questo periodo, è verosimilmente attiva in area mantovana e che ricopre, insieme all'interprete di Pantalone (forse il Trombetti?), un rilevante ruolo gestionale all'interno di una compagnia: i due commedianti sembrano entrambi capocomici, ma è Margherita a mantenere i

contatti con la corte gonzaghesca, probabilmente perché è l'unica in grado di scrivere (la missiva sembra infatti redatta di suo pugno). Si scorgono così delle analogie con il più celebre caso di Vittoria Piissimi e Giovanni Pellesini, che all'inizio di quello stesso decennio avevano guidato insieme la formazione dei Confidenti; è inoltre possibile individuare in Margherita Pavoli un altro esempio di attrice in possesso di competenze, se non proprio letterarie, almeno di lettura e scrittura.

«Giovan Battista Trombetti venetiano» figura con «Margarita sua donna» nell'elenco dei Gelosi, quale emerge dal testo della licenza loro concessa dal governatore di Milano il 15 ottobre 1590: dato il legame coniugale fra il Trombetti e la Pavoli, certificato dal già ricordato atto notarile del 1583, è plausibile identificare, con ogni probabilità, tale Margherita con la nostra attrice. La commediante si esibisce dunque a Milano nel 1590 per i successivi quattro mesi (come indicato nel documento), insieme a colleghi del calibro di Vittoria Piissimi, Bernardino Lombardi, Luzio Fedele, Girolamo Salimbeni.

All'autunno 1591 risale il noto quanto controverso episodio del tentato sfregio, da parte di tale «Malgarita comica», ai danni di Angelica Alberghini, primadonna dei Martinelli. Non è possibile, però, identificare con certezza la malintenzionata rivale con la Pavoli, sebbene l'ipotesi che dietro la misteriosa comica si nasconda Margherita Luciani sia meno probabile (v. Margherita).

Nell'ottobre 1592, quando abbiamo le successive notizie certe sulla Pavoli, la comica è ancora protetta dal duca di Mantova, che fa scrivere da un suo segretario agli Uniti – in procinto di recarsi a Firenze – affinché accettino di accogliere l'Innamorata tra le loro fila. Il Gonzaga, come specifica l'autore della lettera, auspica che l'attrice venga «ben veduta e trattata» dai nuovi compagni: da ciò si deduce il particolare favore di cui Margherita gode presso il duca.

Non si hanno notizie della Pavoli fino all'ottobre 1598: l'attrice scrive a un dignitario della corte di Mantova per sollecitare un suo intervento a proposito di una non meglio specificata questione – di cui anche il duca sembra essere al corrente -. L'ignoto cortigiano non ha potuto finora aiutare l'attrice, che pertanto gli ricorda, seppur con toni reverenti e supplichevoli, di intervenire quanto prima per risolvere lo spinoso *affaire*. Non sappiamo se si tratti di un problema legato all'ambito teatrale o, piuttosto, a quello personale. Certo è che l'attrice – che scrive «di casa», quindi, probabilmente, da Mantova – è ancora legata all'ambiente gonzaghesco. La grafia della missiva, confrontata con quella della lettera del 1589, presenta con essa molteplici analogie: i tratti sono sicuri, ma non mostrano la stessa nitidezza che caratterizza la maggior parte dei documenti attribuibili a dignitari di corte. Pertanto

possiamo confermare, con buona approssimazione, l'ipotesi che la Pavoli fosse in grado di scrivere e che quindi gestisse autonomamente la corrispondenza relativa agli impegni teatrali delle *troupes* da lei dirette.

Dopo questa lettera non si hanno altre notizie a proposito della comica. La sua attività, che si sviluppa nell'arco dei due decenni conclusivi del XVI secolo, potrebbe essere giunta, alle soglie del '600, a una fase declinante. Margherita Pavoli può essere infatti collocata nella stessa generazione di Vittoria Piissimi, generazione che proprio sul finire degli anni '90 del '500 cede il passo a un nuovo gruppo di più giovani colleghe.

Fonti

- 1) Atto notarile, Firenze, 11 ottobre 1583, ASF, *Notarile Moderno*, f. 1882, notaio Michelangelo Grifoni (1582-87), c. 66r. Il documento è trascritto in A. EVANGELISTA, *Nuove fonti per una storia documentaria*, cit., p. 163.
- 2) Lettera di Margherita Pavoli a ignoto della corte di Mantova, [Mantova], 26 febbraio 1589, ASM, *Archivio Gonzaga*, b. 2647, c.n.n. Il documento è conservato in copia presso l'Archivio Herla e trascritto in A. D'ANCONA, *Origini del teatro italiano*, cit., vol. II, p. 494.
- 3) Licenza di recitare, Milano, 15 ottobre 1590, ASMi, Registri delle Cancellerie, s. XXI, n. 23, cc. 119v-120r. Il documento è citato in A. PAGLICCI BROZZI, *Controbutto alla storia del teatro. Il teatro a Milano nel secolo XVII*, cit., p. 5 e R. G. ARCAINI, *I comici dell'Arte a Milano*, cit., pp. 273-274 e trascritto in A. EVANGELISTA, *Nuove fonti per una storia documentaria*, cit., pp. 235-236.
- 4) Lettera di un segretario del duca di Mantova ai comici Uniti, Cavriana, 11 ottobre 1592, ASM, *Archivio Gonzaga*, b. 2234, c.n.n. Il documento è conservato in copia presso l'Archivio Herla e trascritto in A. D'ANCONA, *Origini del teatro italiano*, cit., vol. II, p. 494.
- 5) Lettera di Margherita Pavoli a ignoto della corte di Mantova, [Mantova], 12 ottobre 1598, ASM, *Archivio Gonzaga*, b. 2674, c.n.n. Il documento è conservato in copia presso l'Archivio Herla.
- 6) A. D'ANCONA, *Origini del teatro italiano*, cit., vol. II, pp. 493-494.
- 7) A. EVANGELISTA, *Nuove fonti per una storia documentaria*, cit., pp. 157-169.

Pilastri, Emilia

Moglie del più celebre Francesco Pilastri, in arte Leandro, risulta registrata a Mantova nel dicembre 1591, quando prende alloggio presso la locanda del Biscione insieme al marito e

a un servitore. Non ci sono altre notizie certe a proposito dell'attrice; possiamo tuttavia ricavare, con ogni probabilità, la sua partecipazione agli intermedii *Il precipitio di Fetonte* e alla commedia da essi intervallata, andati in scena a Milano nel 1594. Corago dello spettacolo, interpretato dagli Uniti, fu proprio Francesco Pilastrì: l'ipotesi che il comico potesse aver inserito anche la consorte nel *cast* sembra confermata da suoi stessi appunti, dove un'Emilia – verosimilmente identificabile con Imilia – viene associata, negli intermedii, al ruolo della Terra.

Fonti

1) Registrazione di comici, Mantova, 28 dicembre 1591, ASM, *Archivio Gonzaga*, b. 3090, c. 455. Il documento è conservato in copia presso l'archivio Herla.

Piccinardi (o Bicinardi, o Vicinardi), Margarita

Attrice italiana attiva in Spagna verso le fine del XVI secolo. Moglie del comico Annibale Piccinardi (o Bicinardi, o Vicinardi), viene scritturata insieme al coniuge nell'aprile 1590 a Malaga dall'*autor* italiano Juan Giorgi (o Juan Jorge Ganassa). Questi stipula un contratto analogo con una coppia di attori spagnoli, dando così vita a una compagnia 'mista': i cinque si accordano per recitare insieme da Pasqua fino alla Quaresima successiva. La *troupe* si arricchisce successivamente di nuovi elementi e l'accordo viene rinnovato il 5 maggio. Sebbene nella formazione guidata da Juan Giorgi siano presenti alcuni attori spagnoli, è verosimile che i due Piccinardi e il capocomico – che si fregia dell'appellativo di Ganassa per tentare di replicare i successi dell'illustre predecessore – siano comici dell'Arte. Margarita sarebbe quindi, dopo Barbara Flaminia e Maria Imperia (vedi), la terza attrice di origini italiane trasferitasi nella penisola iberica.

Fonti

- 1) A. LLORDÉN, *Compañías de comedias en Málaga (1572-1800)*, cit., pp. 142-143.
- 2) A. LEYVA, *Documentos sobre Juan Jorge Ganassa en España*, cit., pp. 361-362.
- 3) *Bicinardi (o Piccinardi), Anibal (o Annibale)*, in *DICAT*, cit.
- 4) *Ganasa, Juan Jorge*, in *DICAT*, cit.
- 5) *Margarita*, in *DICAT*, cit.

Figura come seconda donna nel celebre elenco, relativo alla composizione della compagnia dei Gelosi, stilato da Francesco Andreini ne *Le bravure del capitano Spavento*. Il Rasi ipotizza una sua relazione sentimentale con il poeta Curzio Marginolli, sulla base di un aneddoto relativo alla biografia del letterato: rimproverato dal padre per la sua eccessiva liberalità, Marginolli si sarebbe scherzosamente giustificato dicendo che era solito spendere tutte le proprie sostanze «con prudenza», alludendo così, con un gioco di parole, alla sua amante chiamata appunto Prudenza. Naturalmente l'episodio non trova alcuna conferma documentaria. Esiste poi un sonetto dedicato a un'attrice di nome Prudenza da Francesco Rovai, ma, per ragioni anagrafiche, Rasi crede che il componimento fosse stato scritto per un'altra comica omonima, attiva intorno agli anni '30 del XVII secolo. Infine, tra i *Cento madrigali* di Adriano Valerini ve n'è uno (il LXIV) dedicato a una certa Prudenza, ma non abbiamo alcuna conferma che si tratti della misteriosa Seconda Innamorata dei Gelosi. L'attrice presenta dunque un profilo biografico dai contorni quantomai incerti: la sua esistenza è testimoniata solo da fonti letterarie (tra cui l'opera di Francesco Andreini è certamente la più attendibile), che non trovano però alcun riscontro documentario.

Fonti

- 1) A. VALERINI, *Cento madrigali di Adriano Valerini*, cit., p. 64.
- 2) F. ANDREINI, *Le bravure del capitano Spavento*, cit., p. 70.
- 3) A. D'ANCONA, *Origini del teatro italiano*, cit., vol. I, p. 403, vol. II, p. 469.
- 4) L. RASI, *I comici italiani*, cit., vol. II, pp. 312-313.
- 5) G. P. MARCHI, *Introduzione*, in A. VALERINI, *Le bellezze di Verona*, cit., p. XXVII.

Salamona o Salamone, Angela (Cinzia)

Attrice di origini veneziane, forse identificabile con la «signora Angela» segnalata a Mantova nel 1567 insieme a Barbara Flaminia e a Pantalone (vedi). La prima notizia certa relativa a questa poco conosciuta comica risale al maggio 1584, quando la troviamo a Genova all'interno di una nutrita formazione, identificabile con i Gelosi. I comici non hanno ancora iniziato le recite perché stanno aspettando l'arrivo di tre compagni; tuttavia gli spettacoli dovrebbero iniziare a breve. La compagnia ha fama di essere buona: tra i numerosi attori spiccano Adriano Valerini e la moglie Silvia, Giulio Pasquati, Ludovico de' Bianchi, Gabriele

Panzanini e Margherita Paoli. La *troupe* prevede quindi la presenza di ben tre comiche: la Roncagli, impegnata come Servetta, la Paoli e la Salamona, interpreti del ruolo di Innamorata. Non sappiamo chi, tra le due, fosse la prima Ammosa. Tuttavia, dato che Margherita Paoli (vedi) viene segnalata in altri documenti come capocomica, possiamo supporre che fosse solita rivestire il ruolo gerarchicamente superiore. Angela, inoltre, sembra specializzata nel ruolo di Seconda Innamorata: infatti nei successivi documenti che la menzionano, risalenti al novembre 1587, l'attrice è segnalata nella compagnia dei Martinelli, nella quale il ruolo di Prima Ammosa è certamente ricoperto da Angelica Alberghini.

La *troupe*, che per l'occasione prende il nome di «Los Confidentes», si trova a Madrid, dove si esibisce presso il *Corral del Príncipe* dopo aver chiesto alle autorità locali la licenza di recitare per le tre donne in compagnia: oltre alla già ricordata Angelica e alla Salamona, c'è anche una non meglio identificata Franceschina. L'autorizzazione è concessa, a patto che le attrici siano sposate e accompagnate dai rispettivi mariti e purché non indossino vesti virili: se ne deduce che Angela dovesse essere moglie di un compagno d'arte, presente durante la *tournée* spagnola. Per un approfondimento sulla natura delle fonti relative agli spettacoli madrileni e sulla complessa questione del divieto alle donne di recitare in vigore in Spagna in questo periodo si veda *supra*, p. 319. I Martinelli si trattengono nella penisola iberica almeno fino all'agosto del 1588, quando abbiamo le successive notizie certe a proposito della *tournée* (lettera di Drusiano Martinelli a Lucia Martinelli, Madrid, 18 agosto 1588, cit.). Nel frattempo continuano ad esibirsi nel *corral* madrileni, anche alla presenza di Lope de Vega, e probabilmente recitano a corte davanti al futuro Filippo III. Plausibile, sebbene non documentata con certezza, la loro presenza in altre città spagnole, come ad esempio Palencia. Possiamo supporre, con buona approssimazione, che la Salamona – sebbene non menzionata nella lettera di Drusiano alla madre dell'agosto 1588 - seguisse i compagni in tutti i loro spostamenti. Non abbiamo ulteriori notizie successive al viaggio in terra iberica a proposito della nostra attrice.

1) Lettera di Silvio Alberighi, Genova, 15 maggio 1584, ASM, *Archivio Gonzaga*, b. 769, fasc. "Silvio Alberighi, 1584" I, cc.n.n.

2) Licenza ai comici Confidenti, Madrid, 8 novembre 1587, Madrid, Archivo Historico de Protocolos, tomo 24844, cc. 233v-234r.

3) Petizione dei comici Confidenti, Madrid, 8 novembre 1587, Madrid, Archivo Historico de Protocolos, tomo 24844, c. 233v.

4) Testimonianze di avvenuto spettacolo con tre donne, Madrid, 21-23 novembre 1587,

Madrid, Archivo Historico de Protocolos, tomo 24844, cc. 234v-235r/v.

5) Registrazione di avvenuta rappresentazione con tre donne, Madrid, 23 novembre 1587, Madrid, Archivo Historico de Protocolos, tomo 24844, c. 234v.

I documenti sono conservati in copia presso l'Archivio Herla.

6) C. PÉREZ PASTOR, *Nuevos datos acerca del bistrionismo espanol*, cit., pp. 21-24.

7) S. FERRONE, *Arlecchino. Vita e avventure*, cit., p. 106.

Vittoria

Ne troviamo traccia in una licenza di recitare rilasciata dal governatore di Milano ai comici Gelosi nell'ottobre 1590: nell'elenco di attori figura anche una certa Vittoria, indicata come la moglie di Girolamo Salimbeni (Piombino). Nel documento sono menzionate anche altre quattro donne: oltre ad Aurelia romana, Nora fiorentina (vedi) e Margarita (identificabile con la Pavoli) spicca, al primo posto, il nome della celebre Vittoria Piissimi. Tale circostanza potrebbe mettere in dubbio l'esistenza di una seconda e meno famosa comica chiamata Vittoria: potrebbe infatti trattarsi di un errore di trascrizione. In questo caso saremmo in presenza della prova dell'esistenza di un legame coniugale tra la Piissimi e il Salimbeni, legame che però non risulta altrove documentato. Data la labilità della traccia e in mancanza di ulteriori riscontri, l'ipotesi è destinata a rimanere tale. Non abbiamo tuttavia altre fonti che attestino l'esistenza della moglie di Piombino: l'identità della comica rimane dunque incerta.

Fonti

1) Licenza di recitare, Milano, 15 ottobre 1590, ASMi, Registri delle Cancellerie, s. XXI, n. 23, cc. 119v-120r. Il documento è citato in A. PAGLICCI BROZZI, *Controbutto alla storia del teatro. Il teatro a Milano nel secolo XVII*, cit., p. 5 e R. G. ARCAINI, *I comici dell'Arte a Milano*, cit., pp. 273-274 e trascritto in A. EVANGELISTA, *Nuove fonti per una storia documentaria*, cit., pp. 235-236.

Zuccato, Polonia (o Apollonia)

Attrice di origini vicentine, attiva negli anni '70 del XVI secolo, si sposò due volte: una con il comico Valerio Zuccato e l'altra con il più celebre Giovanni Tabarino, dal quale ebbe un figlio nato a Parigi nel 1572. Non è possibile ricostruire la successione temporale dei due matrimoni. Il legame coniugale con lo Zuccato è attestato da una fonte letteraria quasi

contemporanea alla nostra comica: *Venetia città nobilissima et singolare* di Francesco Sansovino (1581). La relazione con Tabarino è invece testimoniata da un documento trascritto nel *Dictionnaire* di Jal: l'atto di battesimo del piccolo Maximilien, figlio della coppia, datato 25 settembre 1572. La circostanza che il padrino del battezzando sia lo stesso Carlo IX (rappresentato da Hans von Janowits, detto Bême, assassino dell'ammiraglio Coligny) testimonia la fama e il successo presso la corte conseguiti dall'attore italiano.

Nel 1580 – dopo sei anni dalla sua ultima esibizione documentata in Corte Imperiale – si trovano tracce di Tabarino a Vienna, dove verosimilmente si è stabilito con la moglie. Il nome dell'attrice è citato in alcune cedole datate 24 novembre 1586: da tali documenti si evince che Polonia (o Apollonia, come viene qui denominata) è rimasta vedova. Dopo la morte di Tabarino, la comica 'eredita' dal marito l'appalto della *Hofballhaus* di Vienna. Si occuperà della gestione della sala per il resto dei suoi giorni; morirà nell'aprile 1593.

Non abbiamo altre notizie a proposito di Polonia, se non la scarna descrizione offerta dal Sansovino mentre elenca alcuni comici – professionisti e no - che si erano resi celebri a Venezia: «Frate Armonio dell'ordine de Crocicchieri, Organista di San Marco, Valerio Zuccato dal Mosaico, Lodovico Dolce, et altri diversi. Et tra questi fu notabilissima recitante, una Polonia, che poi fu donna del detto Valerio». Forse l'attrice recitò, in tempi diversi, in Francia e in Corte Imperiale con Tabarino e a Venezia con lo Zuccato, ma le scarse fonti in nostro possesso non permettono una ricostruzione più precisa.

Fonti

- 1) F. SANSOVINO, *Venetia città nobilissima et singolare, Descritta in XIII libri da M. Francesco Sansovino (...)*, Venezia, Iacomo Sansovino, 1581, p. 168 (per un'edizione moderna si veda F. SANSOVINO, *Venetia città nobilissima et singolare, Descritta in XIII libri da M. Francesco Sansovino (...)*, prefazione a cura di Adriano Prosperi, Bergamo, Leading, 2002).
- 2) A. JAL, *Dictionnaire critique de biographie et d'histoire*, cit., p. 1162.
- 3) A. D'ANCONA, *Origini del teatro italiano*, cit., vol. I, p. 403, vol. II, p. 112, p. 458.
- 4) L. RASI, *I comici italiani*, cit., vol. II, p. 768.
- 5) O. SCHINDLER, *Zan Tabarino*, cit., pp. 521-529.
- 6) ID., *Il famoso Tabarino*, cit., p. 160.
- 7) ID., *Viaggi teatrali tra l'Inquisizione e il Sacco*, cit., p. 119.

Documenti

Avvertenze

Di seguito presentiamo una selezione delle fonti archivistiche consultate per l'elaborazione del presente studio. Si è scelto di riportare la trascrizione di alcuni documenti, ritenuti particolarmente significativi, in cui le comiche, oggetto della tesi, risultano direttamente menzionate. Questa parte dell'appendice è stata dunque divisa, in primo luogo, per attrice. All'interno di ogni sezione, poi, è stata operata un'ulteriore distinzione – laddove possibile – in lettere, atti e altri documenti.

Di alcune fonti si troverà la trascrizione integrale, di altre quella parziale: in questo secondo caso si è scelto di trascrivere solo la parte del documento strettamente attinente all'oggetto del nostro studio (si tratta, per lo più, di resoconti redatti da notabili di corte, dove le notizie relative a spettacoli teatrali, all'arrivo o alla partenza di compagnie comiche vengono date piuttosto sinteticamente).

Poiché si è deciso di inserire in appendice una selezione delle fonti usate e non la loro totalità, alcune di esse non sono state trascritte, ma semplicemente elencate e corredate delle relative referenze archivistiche e bibliografiche.

Per quanto riguarda la trascrizione, poiché si tratta di documenti in gran parte editi (sebbene non sempre nella loro versione integrale), si è deciso di adottare, in alcuni casi, quella pubblicata da altri studiosi: tale scelta è stata effettuata nel caso di fonti trascritte integralmente all'interno di studi recenti, caratterizzati da criteri di lettura filologicamente attendibili (si veda, a titolo di esempio, *Comici dell'Arte. Corrispondenze*, G.B. Andreini, N. Barbieri, P.M. Cecchini, S. Fiorillo, T. Martinelli, F. Scala, edizione diretta da Siro Ferrone, a cura di Claudia Burattelli, Domenica Landolfi, Anna Zinanni, Firenze, Le lettere, 1993, 2 voll.). Nel caso di documenti riportati in studi tardo-ottocenteschi, invece, si è optato per una nuova trascrizione (per i relativi criteri si vedano, nel presente elaborato, le Avvertenze a p. 3). Anche per le lettere autografe delle comiche, in ragione della loro particolare rilevanza ai fini del presente studio, si è adottata la nostra trascrizione. Nel primo caso il lettore troverà, in corrispondenza delle referenze archivistiche e bibliografiche relative a ogni documento, l'indicazione dell'opera dalla quale si è scelto di trarre la trascrizione; nel secondo e nel terzo caso, in assenza di ulteriori specificazioni, s'intende che la trascrizione è nostra.

Lettere

1) Lettera di Luigi Rogna a ignoto della Corte di Mantova, Mantova, 1 luglio 1567, ASM, *Archivio Gonzaga*, b. 2577, cc. 156-157. Il documento è conservato in copia presso l'Archivio Herla (segnatura C-548) e trascritto parzialmente in A. D'ANCONA, *Origini del teatro italiano*, cit., vol. II, p. 449.

[...] Hoggi si sono fatte due Comedie a concorrenza una nel luogo solito per la signora Flamminia, et Pantalone, che si sono accompagnati con la signora Angela, quella che salta così bene; l'altra dal Purgio in casa del Lanzino per quella signora Vincenza che ama il signor Federigo da Gazuolo. L'un et l'altra compagnia ha havuto audienza grande, et concorso di persone, ma la Flamminia più nobiltà, et ha fatto la Tragedia di Didone mutata in Tragicomedia, che è riuscita assai bene. Gli altri per quel che si dice sono riusciti assai goffi. Anderanno seguitando costoro a concorrenza et con un certo non so che d'invidia sforzandosi a garra d'haver maggior concorso, a guisa de i Lettori che nelle Città di studi s'industriano d'haver più numero di scolari [...].

2) Lettera di Luigi Rogna a ignoto della Corte di Mantova, Mantova, 6 luglio 1567, ASM, *Archivio Gonzaga*, b. 2577, cc. 177-179. Il documento è conservato in copia presso l'Archivio Herla (segnatura C-549) e trascritto parzialmente in A. D'ANCONA, *Origini del teatro italiano*, cit., vol. II, p. 451.

[...] Non hieri l'altro la Flamminia era comendata per certi lamenti che fece in una Tragedia che recitorno dalla sua banda, cavata da quella novella dell'Ariosto, che tratta di quel Marganorre, al figliolo sposo del quale, la sposa ch'era la Flamminia sopra il corpo del primo sposo poco dianzi amazzato in scena per vendetta diede a ber il veleno, dopo haverne bevuto anch'ella, onde l'un et l'altro morì sopra quel corpo, et il *Padre* che perciò voleva uccider tutte le donne, fu dalle donne lapidato, et morto, et la Vincenza all'incontro era lodata per la musica, per la vaghezza de gli abiti, et per altro, benché il soggetto della sua Tragedia non fosse o non riuscisse così bello. Hieri poi a concorrenza pure l'un et l'altra parte recitò una Pastorale, et per intermedii in quella della Vincenza si fece comparir Cupido che liberò Clori ninfa già prima convertita in Albero. Si vidde Giove, che con una folgore d'alto ruinò la Torre d'un Gigante il quale haveva imprigionati alcuni Pastori, si fece un sacrificio. Cadmo amazzò il serpente che prima haveva amazzati i compagni, seminò i denti, vidde a nascer et a combatter quelli huomini armati. Hebbe visibilmente le risposte da Febo, et poi da Pallade armata, et in fine cominciò a edificar la città. La Flamminia poi, oltre l'haver apparato benissimo quel luogo de corammi dorati et haver trovati abiti bellissimi da Ninfa et fatto venir a Mantova quelle Selve, Monti, Prati, Fiumi, et Fonti d'Arcadia, per intermedii della favola introdusse Satiri, et poi certi Maghi, et fece alcune Moresche, a tal che altro hora non si fa, né d'altro si parla, che di costoro. Chi lauda la gratia d'una, chi estolle l'ingegno dell'altra, et così si passa il tempo a Mantova [...].

3) Lettera di Antonio Ceruto a ignoto della corte di Mantova, Mantova, 9 luglio 1567, ASM, *Archivio Gonzaga*, b. 2578, cc. 38-39. Il documento è conservato in copia presso l'Archivio Herla (segnatura C-562) e trascritto parzialmente in A. D'ANCONA, *Origini del teatro italiano*, cit., vol. II, pp. 452-453.

[...] Io ho lasciato una dolcissima compagnia che mi voleva condurre alla comedia intitolata *la spada danata* per venire in castello a scriver quattro paroline a Vostra Signoria et a fargli sappare

che hieri il signor Federico da Gazzuolo vene a posta a Mantova per menar seco la comediante Vincenza a solazzo, ma la cativella dubitando de non vi lasciar in un ponto l'aquisto de molti mesi, fatto con il sudore, fingendo haver un certo sdegno con lui si ripparò bravamente, et lui a guisa della dona del corso, subito tornò indietro bravando, et biastemando, non essendogli restato altro che la lingua per potersi vendicare. [...] non si atende ad altro che alle comedie né tra il populo, si sente dir altro che questa parola: io sono della parte di Flaminia et io della Vincenza: et tutte due le case si empiono di brigata. Si è detto che in Consiglio grande, fu proposto, da molti gentilhomini veneciani, che per ogni modo si doveva levar via questi comedianti, alleggando di molte raggioni, et massime che portino via gli dinari: da molti altri, fugli oposto, che no; anzzi che si deveno acarezare; perché mentre che la gioventù sta occupata in questi solazzi, non tendono alli giuochi, alle biasteme, et altre tristizie, et che se guadagnano spendono ancora, et che le città si deveno tener alegre a qualche modo: et così questa parte, prevalse l'Altra [...].

4) Lettera di Luigi Rogna a ignoto della Corte di Mantova, Mantova, 11 luglio 1567, ASM, *Archivio Gonzaga*, b. 2577, cc. 195-196. Il documento è conservato in copia presso l'Archivio Herla (segnatura C-616) e trascritto parzialmente in A. D'ANCONA, *Origini del teatro italiano*, cit., vol. II, p. 453.

[...] L'illustrissimo signor Cesar è ritornato da Guastalla per il battesimo, o che si è fatto, o che s'ha da fare d'un figliolo del Genero del signor Massimiliano Gonzaga, ciò è di quello da Tiene, Vicentino, esso signor Cesar eccellentissimo honorò hieri con la presenza sua la comedia della Flamminia per esser sua vicina, con tutto che fosse invitato a quell'altra [...], et si vidde Io, a convertir in vacca, Giove et Giunone parlarono insieme, venne, et poi sparì la nebbia, Mercurio co'l suono adormentò Argo, et poi gli tagliò la testa, una furia infernale fece venir in furia quella vacca, et in fine fu di nuovo convertita in Ninfa, et il padre ch'era un fiume venne ancora lui versando acqua, a far la sua parte, et in un instante medesimo i Pastori fecero le lor nozze, et cetera. Vi era l'illustrissimo Massimiliano dal Borgo [...].

5) Lettera di Luigi Rogna a ignoto della Corte di Mantova, Mantova, 15 luglio 1567, ASM, *Archivio Gonzaga*, b. 2577, cc. 212-215. Il documento è conservato in copia presso l'Archivio Herla (segnatura C-601) e trascritto parzialmente in A. D'ANCONA, *Origini del teatro italiano*, cit., vol. II, p. 453.

[...] una di queste compagnie di comici, ciò è quella della Vincenza, se n'è andata a Ferrara, l'altra seguita, et è stato forza che'l Podestà habbia fatto comandamento a i Notari che non ci vadino perché in quell'hora non poteva havervi Notaro alcuno, occorresse ciò che si volesse [...].

6) Lettera di Baldassarre de' Preti al Castellano di Mantova, Mantova, 26 aprile 1568, ASM, *Archivio Gonzaga*, b. 2579, cc. n.n. Il documento è conservato in copia presso l'Archivio Herla (segnatura C-759) e parzialmente trascritto in A. D'ANCONA, *Origini del teatro italiano*, cit., vol. II, p. 455.

[...] he stato qui a Mantua uno signor Cornelio dal Fiescho mandato dal re di Frantia et dalla regina, he stato quatro giorni et io ho tenuto compagnia: dove sua Eccellentia li ha fatto grandissimo honore, ha magnato con sua Eccellentia da quatro over cinque volte: ha fatto far due feste grandissime: ha fatto far comedia da due compagnie una di Pantalone l'altra del Ganasa: ha voluto sua Eccellentia che si unisca in una et ha tolto li migliori: li era la signora Vicenza et la signora Flaminia quali hano resitato benissimo ma tanto ben vestite che non poteva eser più. La prima cena se fese in castello e si ballò fin a quatro hore pasate e questo fu

il giorno di santo Giorgio: si andò a santo Giorgio a mesa con la guarda: el giorno si andò assai carette (?) ma quando sua Eccellentia li volse andare vene uno mal tempo e non selli andò ma si ballò oniuna (?). El giorno di santo Marcho e di santo Zerrebono si andò a disnar alla Rasega con tutta quella compagnia ch'era la sera alla festa ci era sua Altesa la prinsipesa la marchesa di Spechio, la signora Isabella da Coregial, la signora Lucretia da Gazollo. Da trenta gientildone si ballò e poi se fese la comedia e poi si andò a Poggio Realle a cena con tutta la compagnia signori e signore a quasi due hore, si montò sulle barche e si andò in castello nel salone e si ballò fin a quasi sei hore: si disnò la matina a sedesi hore [...], ogni giorno piove el Po è grosso: el sposo farà queste comedie di giorni credo che si farà una festa a Marmirolo over a Porto il giorno di s[an]to Iacomo e così bisogna fare a viver allegramente. [...]

Altri documenti

1) Lettera di Baldassarre de' Preti al Castellano di Mantova, Mantova, 28 maggio 1568, ASM, *Archivio Gonzaga*, b. 2579, cc. n.n. Il documento è conservato in copia presso l'Archivio Herla (segnatura C-761).

2) Lettera di Luigi Rogna al Castellano di Mantova, Montata, 5 agosto 1569, ASM, *Archivio Gonzaga*, b. 2581, cc.n.n. Il documento è conservato in copia presso l'Archivio Herla (segnatura C-5029), sul cui sito è segnalata un'altra lettera praticamente identica, ugualmente inviata da Luigi Rogna dalla residenza della Montata il 5 agosto 1569 (segnatura C-5285).

3) Lettera di Giovan Paolo de' Medici a ignoto della Corte di Mantova, Montata, 5 agosto 1569, ASM, *Archivio Gonzaga*, b. 2581, c.n.n. Il documento è conservato in copia presso l'Archivio Herla (C-5027) e parzialmente trascritto in A. D'ANCONA, *Origini del teatro italiano*, cit., vol. II, p. 461.

4) Lettera di Gandolfo al Castellano di Mantova, 15 settembre 1569, ASM, *Archivio Gonzaga*, b. 2581, c.n.n. Il documento è conservato in copia presso l'Archivio Herla (segnatura C-4700).

Barbara Flaminia

Lettere

1) Lettera di Baldassarre de' Preti al Cardinale Gonzaga, Mantova, 6 agosto 1562, ASM, *Archivio Gonzaga*, b. 1941, cc. 136-137. Il documento è conservato in copia presso l'Archivio Herla (segnatura C-2710). Il documento è parzialmente trascritto in A. D'ANCONA, *Origini del teatro italiano*, cit., vol. II, p. 448 e in F. SIMONCINI, *Innamorate dell'Arte*, cit., pp. 108-109. Adottiamo la trascrizione di Simoncini.

[...] Il signor Vespasiano da Bozollo el signor Federico di Gazolo è stati tre giorni in Mantua. Sono statti alle comedie haveva certi comedianti quali ha una giovina che ha innamorato molti. Certo recita bene in comedia e fa bene le moresche ma benissimo le forze d'Ercole. È romana ha una lingua bonissima non i detti belli ma nel dir è graziata. [...]

2) Lettera di Antonio Ceruto a ignoto della Corte di Mantova, Mantova, 24 luglio 1566, ASM, *Archivio Gonzaga*, b. 2575, cc. n.n. Il documento è conservato in copia presso l'Archivio Herla (segnatura C-588) e parzialmente trascritto in F. SIMONCINI, *Innamorate dell'Arte*, cit., p. 110.

[...] questa mattina [...] 22 hore nel accompagnar alla sepoltura mio [...] si attaccò una delle maggiori questioni che mai mi habbia veduto, per il numero grandissimo delle armi snudato, la

quale era fra gli Comedianti et quelli del signor Cesar Illustrissimo et la ~~Hortensia~~ Flaminia fece con gli sassi cose stupende, al pari d'una Marfisa, et se lei non era senza dubbio ve ne rimanevano morti [...] loro. Però la cosa passò meglio che non si credeva et con poco sangue doe altre questioni si fecero [...].

3) Lettera di Bernardo Tasso al castellano di Mantova, 24 luglio 1566, ASM, *Autografi*, cc. 311-311 bis. Il documento è trascritto in F. SIMONCINI, *Barbara Flaminia attrice e cantante tra piazza, corte e accademia*, cit, p. 308. Adottiamo qui tale trascrizione.

Hieri fu veramente giorno martiale, poiché i Comedianti anchora fecero custioni, et perché il Napoletano disse a Zane ch'era un becco, la Flaminia sua moglie per levarsi l'ingiuria da dosso, gli diede una sassata, la causa della rissa fu, che il Napolitano non si trovò al tempo che si cominciò la comedia, [...] comparve ben nel terz'atto, ma al partir de' denari non gli volevano dar la sua parte; egli tolse la cassetta a colui che l'haveva in mano et si tirò parecchie coltellate col Zane, il Signor Ferante Bagno tolse le cassette co' denari, le quali ho anchor qui in camera et questa mattina faranno la pace.

4) Lettera di [Luigi Rogna] a ignoto della Corte di Mantova, [Mantova], 29 giugno 1567, ASM, *Archivio Gonzaga*, b. 2577, c. 155. Il documento è conservato in copia presso l'Archivio Herla (segnatura C-547).

[...] Fu fatta domenica passata una bella Comedia della compagnia della Flaminia nel Palazzo della Ragione, dove furono a vederla molti Gentil'huomini et gentildonne, Giudici, Dottori, Procuratori et di omni genere [...].

5) Lettera di Luigi Rogna a ignoto della Corte di Mantova, Mantova, 1 luglio 1567, ASM, *Archivio Gonzaga*, b. 2577, cc. 156-157. Il documento è conservato in copia presso l'Archivio Herla (segnatura C-548) e trascritto parzialmente in A. D'ANCONA, *Origini del teatro italiano*, cit., vol. II, p. 449. Per la trascrizione si rimanda alla lettera n. 1 relativa a Vincenza Armani.

6) Lettera di Luigi Rogna a ignoto della Corte di Mantova, Mantova, 6 luglio 1567, ASM, *Archivio Gonzaga*, b. 2577, cc. 177-179. Il documento è conservato in copia presso l'Archivio Herla (segnatura C-549) e trascritto parzialmente in A. D'ANCONA, *Origini del teatro italiano*, cit., vol. II, p. 451. Per la trascrizione si rimanda alla lettera n. 2 relativa a Vincenza Armani.

7) Lettera di Antonio Ceruto a ignoto della corte di Mantova, Mantova, 9 luglio 1567, ASM, *Archivio Gonzaga*, b. 2578, cc. 38-39. Il documento è conservato in copia presso l'Archivio Herla (segnatura C-562) e trascritto parzialmente in A. D'ANCONA, *Origini del teatro italiano*, cit., vol. II, pp. 452-453. Per la trascrizione si rimanda alla lettera n. 3 relativa a Vincenza Armani.

8) Lettera di Luigi Rogna a ignoto della Corte di Mantova, Mantova, 11 luglio 1567, ASM, *Archivio Gonzaga*, b. 2577, cc. 195-196. Il documento è conservato in copia presso l'Archivio Herla (segnatura C-616) e trascritto parzialmente in A. D'ANCONA, *Origini del teatro italiano*, cit., vol. II, p. 453. Per la trascrizione si rimanda alla lettera n. 4 relativa a Vincenza Armani.

9) Lettera di Antonio Ceruto a ignoto della Corte di Mantova, Mantova, 25 luglio 1567, ASM, *Archivio Gonzaga*, b. 2578, cc. 45-48. Il documento è conservato in copia presso l'Archivio Herla (segnatura C-563) e parzialmente trascritto in F. SIMONCINI, *Innamorate dell'Arte*, cit., pp. 112-113. Adottiamo qui tale trascrizione.

[...] in Mantova non ci è altro spasso che la Flaminia con le sue comedie, la quale fu a visitare il signor secretario Tasso che è stato fin sulla porta per andar all'altro mondo, pur è tornato indietro, et ci dà speranza che lo goderemo anco un pezzo: messer Torquato suo figliolo è stato ne medesmi termini che è stato il padre pure sta un poco meglio: vi sono delli amalati assai, ma assai guariscono [...].

10) Lettera di Giaches de Wert ad Alfonso I Gonzaga, Mantova, 29 settembre 1567, Novellara, Archivio Storico Comunale, Archivio Gonzaga, *Autografi*, b. 73, fasc. 11. Il documento è trascritto in P. BESUTTI, *Dal madrigale alla musica scenica*, cit., pp. 160-161, in S. CIROLDI, *Il Teatro Antico di Novellara-Bagnolo (Reggio Emilia) di Lelio Orsi*, cit., p. 104 e in ID., *Giaches de Wert (Wert-Anversa 1535 ca. - Mantova 1596) nelle corti dei Gonzaga*, cit., pp. 110-111. Adottiamo qui la trascrizione di Besutti.

Illustrissimo Signor et padron mio osservatissimo.

Tanto era il desiderio grande ch'io haveva di servire a *Vostra Signoria* de li intermedij de la comedia, che *con* tutto il male Iddio gratia l'ho servita, e sappia certissimo che altro che morte *non* potrà levarmi l'affettione e amore che di *continuo* tengo in farle servitio, però si degnarà comandarmi in ogni suo volere che mentre durerà questa vita la troverà sempre paratissima. Ho quasi a caro (per amore di *Vostra Signoria*) avere havuto questo male *anchora* che *non* ne sia libero del tutto venendomi ordinariamente un poco de febbra sin qui, che d'altra maniera il *Signor* Duca mi faceva andare a Casale, e *non* haverei possuto ritrovarmi a *Novellara* al tempo del *concertare*, però mi sarebbe caro *intendere* a che tempo m'ho da ridurvi. In questa inclusa che va a messer Leone hebreo v'è dentro la parte che ha da *cantare* la *Signora* Flaminia che gli la *mando* accioche la faccia avere alla detta *Signora* che in questo *tempo* l'impari ne occorrendomi dirle altro per hora

Di *Vostra Signoria* *Illustrissima* affetionatissimo servitore

Giaches de Wert.

11) Lettera di Leone de' Sommi ad Alfonso I Gonzaga, Novellara, 23 novembre 1567, Novellara, Archivio Storico Comunale, Archivio Gonzaga, *Autografi*, busta 73, fasc. 35. Il documento è trascritto anche in P. BESUTTI, *Dal madrigale alla musica scenica*, cit., p. 160 e in S. CIROLDI, *Il Teatro Antico di Novellara-Bagnolo*, cit., p. 109. Adottiamo la trascrizione di Besutti.

Illustrissimo Signore

Con un'altra mia la quale accompagnava una lettera de li Comici Desiosi, dissi a *Vostra Signoria* *Illustrissima* che giusto l'ordine suo da noi non mancherebbe di sollecitare et essercitare il sostituto de la Donna, accio che bisognando non restiamo in bianco. Hora il medesimo li replico, soggiungendo che il giovane qui, già sà la parte a mente, e di mano in mano si va istituendo il meglio che si può, sì ch'io credo che potrà passar bisognando, ma non però nel modo ch'io so che riuscirà la Flamminia la quale non ha altra tara che la spesa pur troppo grave, intorno a che *bisogna* che *Vostra Signoria* *illustrissima* sia quella lei che determini e ponderando il ben dir di colei, con la bona derata di costui, *deliberare* et *rissolvere*, si che subito alla venuta di *Vostra Signoria* *illustrissima* sia qui lei, se ha da venire, insieme con tutti gli altri recitanti, intorno a quali si è potuto far poco per la lor lontananza, e bisogna afaticarsi assai. Del resto mi par pure che le cose siano in essere di spedirsi a tempo bravamente con l'aiuto di Dio, il quale sia pregato di condurre *Vostra Signoria* *Illustrissima* con la sua compagnia sana e felice.

Di Novellara a 23 novembre 1567.

Di *Vostra Signoria* *Illustrissima* Humile Servitore

Leone heb. de Sommi.

12) Lettera di Mutio Busi ad Alfonso I Gonzaga, 24 settembre 1567, Novellara, Archivio Storico Comunale, Archivio Gonzaga, *Corrispondenza*, b. 56, cc. n.n. Il documento è trascritto anche in P. BESUTTI, *Dal madrigale alla musica scenica, cit.*, p. 160 e in S. CIROLDI, *Il Teatro Antico di Novellara-Bagnolo, cit.*, p. 110. Adottiamo la trascrizione di Besutti.

Illustrissimo Signor mio padrone osservandissimo

Non perch'io stima che *questa* mia ritrovi Vostra Signoria in Roma, stando quello che ci dice *messer* Simone ch'ella disegna ritrovarsi a Novellara il *iiii* del seguente mese le scrivo, ma per farle sapere *quando* pure per caso ella ce la trovi, che volendo fare, che la Flaminia venga per recitare in *questa* Comedia, come per mio parere, *non* sarebbe male, avvenga che non si manchi di continua solectitudine intorno al sostituto, di cui *non* siamo nianco disperati, Vostra Signoria faccia, ch'ella venga tosto, acciò come si mandi per gli altri come è *necessario*, che si faccia alla venuta sua subito, ch'ella ci si truovi, per potere essercitare *questa* Comedia tutti uniti, il che è di non poca importanza che a questo modo come si troviamo ci pare maneggiare un corpo privo di molti membri, ne può *perfettamente* alcuno adoperarsi in *questa* novella, la quale ad haverne honore *non* vuole essere come volgarmente si dice ciavata, però Vostra Signoria meglio di me sa l'importanza del negotio al suo prudentissimo giuditio adunque mi rimetto raccordandole che il bel dire fa ogni ben, rea cosa fa parere *perfettissima* [...].

Altri documenti

1) Lettera di Luigi Rogna a ignoto della Corte di Mantova, Mantova, 15 luglio 1567, ASM, *Archivio Gonzaga*, b. 2577, cc. 212-215. Il documento è conservato in copia presso l'Archivio Herla (segnatura C-601) e trascritto parzialmente in A. D'ANCONA, *Origini del teatro italiano, cit.*, vol. II, p. 453.

2) Lettera di Luigi Rogna a ignoto della Corte di Mantova, [Mantova], 3 agosto 1567, ASM, *Archivio Gonzaga*, b. 2577, c. 295. Il documento è conservato in copia presso l'archivio Herla (segnatura C-614).

3) Pagamento a Flaminia, 21 gennaio 1569, Vienna, Österreichische Nationalbibliothek - Cod. 9089, fol. 51v. Il documento è conservato in copia presso l'Archivio Herla (segnatura P-276).

4) *Escritura de compañía*, Madrid, 13 marzo 1580, Madrid, Biblioteca Francisco de Zabálburu, carpeta 212, doc. 68, cc. 11-12. Il documento è conservato in copia presso l'Archivio Herla (segnatura A-426) e trascritto in B. J. GARCÍA GARCÍA, *La compañía de Ganassa en Madrid, cit.*, pp. 361-365.

5) Conferimento di procura, Madrid, 16 marzo 1580, Madrid, Biblioteca Francisco de Zabálburu, carpeta 212, doc. 69, cc. 14-15. Il documento è conservato in copia presso l'Archivio Herla (segnatura A-427) e trascritto in B. J. GARCÍA GARCÍA, *La compañía de Ganassa en Madrid, cit.*, pp. 365-367.

6) Delega di Barbara Flaminia ad Alberto Naselli, Madrid, 14 marzo 1584, Madrid, Biblioteca Francisco de Zabálburu, carpeta 212, doc. 63, cc. 69-70. Il documento è conservato in copia presso l'Archivio Herla (segnatura A-425) e trascritto in B. J. GARCÍA GARCÍA, *La compañía de Ganassa en Madrid, cit.*, p. 367.

Vittoria Püssimi

Lettere

1) Lettera di Veit von Dornberg all'Imperatore Massimiliano II, Venezia, 24 luglio 1574, Vienna, Haus-Hof-und Staatsarchiv - Venedig, Berichte, K. 12/1574, cc. n.n. Il documento è conservato in copia presso l'Archivio Herla (segnatura C-2849).

[...] Si daranno poi altri spassi, come di musiche eccellentissime et di comedie ridicolose, havendosi mandato a levar fin a Milano una Donna eccellente in questa professione massime dopo che si ha inteso che sua maestà la sentirebbe volentieri [...].

2) Lettera di Ercole Cortile al duca di Ferrara, Firenze, 3 dicembre 1575, ASMo, *Ambasciatori*, Firenze, Cortile Ercole, b. 24. Il documento è parzialmente trascritto in L. RASI, *I comici italiani*, cit., vol. II, p. 288 e in S. MONALDINI, *Visioni del comico*, cit., p. 57. Si adotta qui la trascrizione di Monaldini.

Luni [28 novembre 1575] sera gionse qui [a Firenze] il car[dina]le di Gambara [...]. Il giorno seguente [...], la sera poi fu trattenuto dalla sig.ra Duchessa à una comedia di zani della compagnia della Vittoria, la quale si ritrova qui molti giorni sono, dove era anche il d[ett]o Card[ina]le de Medici, il noncio, et io suso un palco fatto a posta per S[ua] A[ltezza] sop[r]a una salla grande di pallazzo dove fanno ordinariam[en]te le comedie in pub[li]co [...].

3) Lettera di Ercole Cortile al duca di Ferrara, Firenze, 8 gennaio 1576, ASMo, *Ambasciatori*, Firenze, Cortile Ercole, b. 24. Il documento è parzialmente trascritto in S. MONALDINI, *Visioni del comico*, cit., p. 57. Adottiamo qui la trascrizione di Monaldini.

[...] Questo sig.re attende à darsi piacere il giorno andan[d]o a spasso per la terra secondo il solito et la sera alle comedie della Vittoria. La sig.ra duchessa sta sopra un palco dove stiamo il noncio et io: et S. Ecc.za sta in un altro palco un poco più basso con la Bianca molto ben chiusi con una gelosia [...].

4) Lettera di Bernardo Canigiani ad Alessandro Vinta, Ferrara, 13 febbraio 1576, ASF, *Mediceo del Principato*, f. 2895, c. 7. Il documento è conservato in copia presso l'Archivio Herla (segnatura C-2515) e parzialmente trascritto in A. SOLERTI, D. LANZA, *Il teatro ferrarese*, cit., p. 165.

Molto magnifico signor Cavaliere

Et perché Vostra Signoria non fece la via da Ferrara nel tornarsene a casa, io prego Dio che le dia occasione di capitarci una volta avanti che io ci fornisca il confino. Quell'huomo a la forma della persona et a una buona parte dei contrassegni che ne dà Vostra Signoria par quello che l'ha conosciuto in corte Cesarea ma non si è titolato Cavaliere, non ha portato (?), et è sano delle mani et delle braccia, anzi né era di più destro non che spedito, quando fu rimesso ultimamente in carcere: hora non so. Noi per haver carestia di trattenimento per queste spose, habbiamo arrestato qui una parte dei comici Gelosi, ma la femmina et i personaggi migliori son passati a Ven(et)a, molto soddisfatti di Firenze, et impauriti di Ferrara, dove ricevono poco guadagno et assai supercherie: et in Ven(et)a havevano caparra per 15 dì avanti *Carnevale* che si darà licenza di maschere et di festini, di toccar un mondo di danari; sì che non sono questi qui ben sicuri, che i lor compagni venghino, ancor che chiamati dal Signor Duca: che s'adirerà se gli mancono, dà maladetto senno, et questo può soggiugnere Vostra Signoria a Sua Altezza Serenissima. Con che bacio la mano a Vostra Signoria ricordandomele desiderosissimo di servirla, et pregando Dio che la felicità.

Di Ferrara il dì 13 di Febbraio 1576
di Vostra Signoria come *fratello* et per servirla
Bernardo da Canigiani.

5) Lettera di Bernardo Canigiani al Granduca di Toscana, Ferrara, 17 febbraio 1576, ASF, *Mediceo del Principato*, f. 2895, c. 11r. Il documento è conservato in copia presso l'Archivio Herla (segnatura C-4320) e parzialmente trascritto in S. MONALDINI, *Visioni del comico*, cit., p. 58 e in A. SOLERTI, D. LANZA, *Il teatro ferrarese*, cit., p. 165.

Serenissimo Gran Duca et mio Signore

Hiersera l'altra tornò il Vescovo d'Adria da Roma quasi all'improvviso: et di corte Cesarea comparse anche il segretario dell'Ambasciatore Carandino con che aviso so che Vostra Altezza Serenissima lo dovette sapere sino Domenica fummo a 12. Et sino hiermattina il Duca disse al Cavaliere Gualengo che si preparassi a gita credo per Roma: et il Signor don Alfonso mi venne in persona ad affrontar in maschera hieri, a dir che andava all'Imperatore malissimo volentieri, portando così ben i frasconi come mi faccio io o poco manco, et forse che anche il negozio non porta molt'allegria, oltre al disagio, per l'età et per le malattie: seco va il Signor Hypolito Bentivoglio non molto ben risanato et con una mala cera. Il Comini che si sente ancor di 2 quartane che gl'ha portat'un tempo: et il conte Giulio Tassone che tien l'aria con denti del continuo da un pezzo in qua; sì che bisognerà ben fede di sanità à giustificare che e' non paia al manco in prima facie l'Ambasciatore della moria. Hiersera si cominciò à festeggiare dalle stanze di madama Leonora, et così andremo continuando il Giovedì et la Domenica sino a hora di cena; et anche gl'altri di se ne fa spesso in casa qualche particolare: et la signora Contessa di Sala ci riesce una festosa et un'allegra cosa, né dispiace punto al Signor Duca il suo trattenimento per quanto si dice, et anch'in parte si vede. Stamattina si aspetta il resto dei Comici gelosi da Venezia richiamati dal Duca a suon di *scudi*, cio è la Vittoria et Orazio, et la loro scena si fabbrica sotto la Loggia del Cortile: dicesi che gl'ultimi dì di Carnevale si giostrerà alla tela, et che ci verrà il Principe di Parma; con che solo reverentemente bacio la mano di Vostra Altezza Serenissima pregando Dio che la felicità et contenti.

Di Ferrara il dì 17 di Febbraio 1576

di Vostra Altezza Serenissima devotissimo servo
Bernardo Canigiani.

6) Lettera di Giovanni Giacomo Torre al duca di Ferrara, Milano, 13 agosto 1579, ASM, *Ambasciatori*, Milano, b. 49. Il documento è trascritto in S. MONALDINI, *Vincenzo Gonzaga, Alfonso II d'Este e i comici dell'Arte*, pp. 61-62. Adottiamo qui la trascrizione di Monaldini.

[...] Non hò manchato subito di ricapitare in man propria le lettere diritive alla compagnia de Gelosi, raccomandattomi di suo ordine per mero suo servitio; et le risposte loro le rimette in mano del m[ast]ro delle poste di costì, che sono per quanto intendo di non poter venire à servire V. A. per certi giusti impedim[en]ti, il primo de' quali è il non havere la s.ra Vittoria, che si trova in un'altra compagnia domandata de Confidenti che, à di passati si trovava à Pavia, et hora dicono esser' andata à Genova, et l'altra loro donna che prima faceva la serva, et ch'ora è la principale, si trova in termine di partorir, come più diffusam[en]te debbano rispondere à chi à scritto à loro di suo ord[in]e. [...]

7) Lettera di Augusto Trissino a ignoto della corte di Mantova, Mantova, 22 giugno 1580, ASM, *Archivio Gonzaga*, b. 2612, fasc. XXII, c.n.n. Il documento è conservato in copia presso l'Archivio Herla (segnatura C-2055) e trascritto in S. MONALDINI, *Vincenzo Gonzaga, Alfonso II d'Este e i comici dell'Arte*, cit., p. 72.

Illustrissimo signor mio osservandissimo

Dopo la partita del Serenissimo signor Principe andai dalla signora Vittoria per darli il buon giorno et la trovai di tanta malla voglia, che quasi mi fece lacrimare diccendomi che il signor Principe Serenissimo ha detto ad alcuni della sua Compagnia con pena della sua disgratia debano andare nella Compagnia di quella Dona (forsi non tropo sana per quanto mi vien detto) lamentandossi detta signora dicendo non sapere la causa perché il Serenissimo signor Principe li voglia dar questo dano di smenbrar la sua Compagnia non havendo mai lasciato di servirlo ne di giorno ne di notte et di ogn'hora, et poi per guidardone di questo habbia a meritarsi tal afronte. Certo che Sua Altezza potria revocar questo comandamento mi è parso voler scriver queste quattro parolle a Vostra Signoria acciò che favorisca la signora et me insieme di suplicar l'Altezza Sua che non voglia far questo torto a questa Compagnia ateso che lori sono stati servitori et sono per servir ad ogni minimo ceno come lei ha visto sin hora. Io poi come apasionatissimo con la maggior caldezza [...] la suplico favorirmi in questo poi che la stimo asai come Vostra Signoria lo crede, poscia che lei è stata bastevole farmi vestire di turchino cosa inusitata da me, et qui voglio finire aspetando questa consolatione quanto prima acciò quella signora conosca quanto mi tengo favorito da lei tanto più che io sento a dire che questi non li vano volentieri, et qui finendo in sua gratia mi raccomando.

De Mantova il 22 Giugno 1580

Di Vostra Signoria Illustrissima [...].

8) Lettera di Vittoria Piissimi a ignoto della corte di Mantova, Mantova, 24 giugno 1580, ASM, *Archivio Gonzaga*, b. 2612, c.n.n. Il documento è conservato presso l'Archivio Herla (segnatura C-8) e trascritto in S. MONALDINI, *Vincenzo Gonzaga, Alfonso II d'Este e i comici dell'Arte*, cit., p. 73.

Molto magnifico signor,

[...] subito veduta quella de Vostra Signoria et inteso l'animo di Sua Altezza io cercai di far sapere a signor duca la nostra intencione et il desiderio del signor principe et ne speravo subita risposta il che non successe poi che dui giorni ò penato a haverla et poi l'ò hauta assai fredda dicendo che se volemo venir veniamo in soma rivolta alla mia compagnia vedutala quasi conquassata chi indisposto del corpo et chi de l'animo et vedendo tra loro non haver più quella autorità che solevo avere a me non ha il core di poterla mover da un loco a l'altro et però prego Vostra Signoria far mia scusa con il serenissimo principe et pregarlo acetar la mia buona volontà la quale al dispeto de la fortuna serà sempre pronta a servirla, non recordervole mai de desgusti ma sì sempre de favori con che a Vostra Signoria e a tutti quelli signori humilmente mi raccomando.

Di Mantova addi 24 giugno 1580

di Vostra Signoria serva

Vittoria Piissimi.

9) Lettera di Vittoria Piissimi a ignoto della corte di Mantova, Mantova, 27 giugno 1580, ASM, *Archivio Gonzaga*, b. 2612, c.n.n. Il documento è conservato presso l'Archivio Herla (segnatura C-9) e trascritto in S. MONALDINI, *Vincenzo Gonzaga, Alfonso II d'Este e i comici dell'Arte*, cit., p. 73.

Illustrissimo mio signore,

la mia compagnia non credendo che Sua Altezza ne desiderasse più che tanto; non si mostrò più che tanto calda nel servirla; havendo riguardo non solo alla nostra gran scomodità e massime nel ritorno, et nelle indispositioni che sono in tre o quattro di essi: ma hora che conoscono che vi sarebbe dubio di perder la sua gratia; sono tutti disposti di perder prima la vita che restar di servirla: et però questa sera senza fallo si mettiamo in via et spero che dimani

che sarà marti saremo là a hora di poterlo servire: fra tanto Vostra Signoria e tutti quelli signori facciano buono officio per noi che con humilissima mente se gli raccomandiamo.

Di Mantova adì 27 di giugno 1580

Di Vostra Signoria [...] humilissima servitrice

Vittoria Piissimi.

10) Lettera del principe di Mantova al cardinale d'Este, Gonzaga, 27 agosto 1580, ASMo, *Archivio per Materie*, b. unica Comici, cc. n.n. Il documento è conservato in copia presso l'Archivio Herla (segnatura C-265). Il documento è trascritto in S. MONALDINI, *Vincenzo Gonzaga, Alfonso II d'Este e i comici dell'Arte*, cit., p. 76. Adottiamo qui la trascrizione di Monaldini.

Ill.mo et R.mo s.r mio oss.mo

La Vittoria co' la compagnia de suoi comici desidera di poter recitare le loro comedie nella città di Padova, però hà pregato me ad intercedere con V. S. Ill.ma perché la favorisca insieme coi compagni, accio che col mezo dell'auttorità di V. S. Ill.ma possino ottenere quanto desiderano, pregola dunque ad haverli per raccomandati per mio rispetto, et ad impiegare il suo favore à loro beneficio; né essendo questa per altro, bacio à V. S. Ill.ma le mani, et me le raccomando in gratia.

Di Gonzaga alli 27 d'agosto 1580.

Di V. S. Ill.ma et R.ma

Cugino et ser.re aff.mo

Il principe di Mant[o]va

11) Lettera del cardinale d'Este al principe di Mantova, Venezia, 13 settembre 1580, ASM, *Archivio Gonzaga*, b. 1511, fasc. VI, c. 575. Il documento è conservato in copia presso l'Archivio Herla (segnatura C-4017) e trascritto in S. MONALDINI, *Vincenzo Gonzaga, Alfonso II d'Este e i comici dell'Arte*, cit., p. 77.

Serenissimo signor mio osservandissimo,

quando ho ricevuto la lettera di Vostra Altezza con la quale mi domanda ch'io facci opra d'haver licenza che la Vittoria et sua compagnia possino recitar le loro comedie a Padova ne ho parlato con alcuni di questi signori miei amorevoli per saper che strada dovevo tenere per conseguirla più sicuramente, et come bene informati di simili materie mi hanno consigliato che aspetti di farne uffitio dopo che io ancora sarò a Padova sotto pretesto di desiderar di sentir dette comedie, che così sperano che si possa ottenere et non altrimenti, però persuaso di caminar per questa via non mancherò di tentar la gratia a quel tempo, sì come in ogni altra occasione mi troverà Vostra Altezza desiderosissimo di servirla a tutto mio potere, et li bacio humilmente le mani pregando nostro signore Dio per ogni sua felicità. Di Venetia li 13 di settembre 1580.

Di vostra altezza

Affezionatissimo cugino et servitore

Luigi cardinal d'Este.

12) Lettera di Drusiano Martinelli al principe di Mantova, Firenze, 17 ottobre 1580, ASM, *Autografi*, b. 10, c. 130. Il documento è conservato in copia presso l'Archivio Herla (segnatura C-45) e trascritto in S. FERRONE, *Martinelli, Drusiano*, in A.M.At.I. (al seguente link http://amati.fupress.net/media//scritti/DrusianoMartinelli_let_17101580.pdf). Adottiamo qui la trascrizione in A.M.At.I.

Serenissimo Signor Principe

Io ho inteso come l'Altezza Vostra voleva ch'io intrase con la moglie nella Compagnia di Pedrolino, la qual cosa avrei molto volentieri fatto per amore di Vostra Altezza et avrei pagato tal occasione tanto sangue, sol per obedire il mio signore et patrone, ateso che non ci è cosa al mondo ch'io non facesse per quella, però i Pedrolini si sono acomodati con la signora Vitori et io averò una bona compagnia, perché or meglio comoderò la mia et saremo la terza compagnia, sì che se Vostra Altezza Serenissima vol aver comedianti in Mantova per questo carnevale non ci è la meglio compagni (sic) de la nostra, ateso che i Gelosi e i Confidenti vano a Venezia il carnevale. Però se Vostra Altezza Serenissima vole che venimo per il carnevale a Mantova dia la risposta, o sì o no, al portatore di questa che sarà mio padre, o in carta o a bocca, che lui me la farà avere, ma meglio serà a farlo scrivere, volendo che veniamo, perché i compagni verano più volentieri. E questo lo scrivo perché, se Vostra Altezza Serenissima non me da risposta, tra un mese noi andiamo a Napoli per il carnevale, non altro basciando umilmente i genochi di Vostra Altezza Serenissima.

Di Firenze questo dì 17 ottobre 1580

Di Vostra Altezza Serenissima Umilissimo servitore

Drusian Martinelli marito di madonna Angelica

13) Lettera di Girolamo Trotti al cardinale d'Este, Ferrara, 28 ottobre 1580, ASMo, *Particolari*, b. 1410, Trotti prevosto. Il documento è parzialmente trascritto in S. MONALDINI, *Vincenzo Gonzaga, Alfonso II d'Este e i comici dell'Arte*, cit., p. 78 e in L. RASI, *I comici italiani*, cit., vol. II, p. 289. Adottiamo qui la trascrizione di Monaldini.

[...] Herj sera, che fu giobba, in camera della s.ra Duchessa S.ma havemmo una commedia, della compagnia della Vittoria, con gran gusto di quella s[igno]ra [...].

14) Lettera di Federico Cozzi al cardinale d'Este, Ferrara, 31 ottobre 1580, ASMo, *Particolari*, b. 443, Cozzi Federico. Riportiamo la trascrizione in S. MONALDINI, *Vincenzo Gonzaga, Alfonso II d'Este e i comici dell'Arte*, cit., p. 78.

[...] S. A. fù hieri à vederlo [Cornelio Bentivoglio], et nel ritornar poi à corte venne per una mezz'hora da S[ua] ecc[ellenza] et poi si ritirò dalla banda delle Duchesse, dove si recitò una commedia dalla compagnia della s.ra Vittoria [...].

15) Lettera del [duca di Ferrara] al legato di Bologna, [Ferrara], 2 novembre 1580, ASMo, *Archivio Segreto Estense*, Canc. Duc., minute e rettori..., Bologna b.1687/43. Il documento è conservato in copia presso l'Archivio Herla (segnatura C-779) e trascritto in S. MONALDINI, *Vincenzo Gonzaga, Alfonso II d'Este e i comici dell'Arte*, cit., p. 78.

Al legato di Bologna a 2 Novembre 1580.

A tanti prieghi che mi sono stati porti da molte persone non ho potuto negare di raccomandare a Vostra Signoria Illustrissima la Vittoria comediante. Onde vengo con questa mia a raccomandarla ben caldamente che faccia quel che parrà a lei che sarà di sua satisfatione. Con che baciandole la mano le priego del Signore Iddio ogni felicità.

16) Lettera di Augusto Trissino a ignoto della corte di Mantova, Mantova, 28 dicembre 1580, ASM, *Archivio Gonzaga*, b. 2612, fasc. XXII, c.n.n. Il documento è conservato presso l'archivio Herla (segnatura C-2056) e parzialmente trascritto in S. MONALDINI, *Vincenzo Gonzaga, Alfonso II d'Este e i comici dell'Arte*, cit., p. 80.

[...] Messer Filippo Angeloni scrive di ordine di Sua Altezza alla signora Vittoria che voglia venire con la sua compagnia *questo* carnevale a Mantova con l'occasione di *queste* Serenissime

nozze. Per ciò Sua Altezza mi ha comisso che scriva a Vostra Signoria che occorrendo fare uff(ici)o con niuno di *quelli Clarissimi* perché habino licentia *ella* lo faci gagliardo dicendoli che la promessa di *questo* anno sia rimesso all'anno seguente. [...]

17) Lettera di Annibale Ariosti al duca di Ferrara, Venezia, 4 gennaio 1581, ASMo, Ambasciatori, Venezia, b. 61. Riportiamo la trascrizione in S. MONALDINI, *Vincenzo Gonzaga, Alfonso II d'Este e i comici dell'Arte*, cit., p. 82.

[...] Ricevei la lettera di V[ost]ra Alt[ez]za del primo di questo lune di sera, et heri andai à significare alla s.ra Vittoria comica quanto in essa mi commanda, la quale rimasta tutta sbigotita per intender la mente dell'A[ltezza] V[ost]ra esser totalmente differente da quello ch'ella si prometea per quelle sue ragioni ch'ella med[esi]ma le significò, disse che desiderava di veder satisfatta la sua voluntade, ma che ciò non poteva seguire senza grand[issi]mo suo danno et vergogna, come voleva farle constar più chiaram[en]te di quello che havea fatto, promettendosi di dover ottener in gratia Pedrolino et gli altri che dovriano partire con lui [...].

18) Lettera di Ettore Tron al duca di Ferrara, Venezia, 4 gennaio 1580 [1581], ASMo, *Archivio per Materie*, b. Comici, cc. n.n. Il documento è conservato in copia presso l'Archivio Herla (segnatura C-777) e trascritto in S. MONALDINI, *Vincenzo Gonzaga, Alfonso II d'Este e i comici dell'Arte*, cit., p. 83 e in S. FERRONE, *Attori mercanti corsari*, cit., p. 102. La missiva è erroneamente datata 4 gennaio 1580, ma risale al 1581.

Serenissimo signor mio sempre osservandissimo,
mi ritrovo haver fatto, alli comici confidenti, una spesa di molta importanza per il recitare delle comedie, con patti, et conditioni come per publico instrumento si può vedere; et già son passati giorni, che si è principiato a recitare, per la qual occasione si ha scosso, per caparra, di molti palchi, circa a *ducato* mille, da diversi nobili di questa città; hora mo', mi è stato riferito dalla signora Vittoria, che Vostra Serenissima Altezza vuole Petrolino, al suo serv(icio) non sapendo forse le obligationi che egli ha con esso meco per li accordi fatti; il che veramente sarrebbe la total ruina, et dissunione di questa compagnia et a me levarebbe, oltre il danno, l'honore, et reputatione per havere accomodato la mettà de nobili di questa città; alli quali resteria del continuo, ogni mala sodisfatione. [...] ad ogni maniera, vengo a supplicarla [...] che il detto Petrolino possa restare, senza altro impedimento.

Di Venetia addì 4 gennaio 1580

di vostra Serenissima Altezza humilissimo et devotissimo servitore
Hettore Tron

19) Lettera di Vittoria Piissimi al duca di Ferrara, Venezia, 4 gennaio 1581, ASMo, *Archivio per materie*, b. unica Comici, cc. n.n. Il documento è conservato in copia presso l'Archivio Herla (segnatura C-275) e trascritto in S. Ferrone, *Attori mercanti corsari*, cit., p. 104 e parzialmente trascritto in S. MONALDINI, *Vincenzo Gonzaga, Alfonso II d'Este e i comici dell'Arte*, cit., p. 84.

Serenissimo signor,
ho veduto quanto Vostra Altezza Serenissima ha fato scriver a Petrollino et ben che come sua humil serva mi dovessi acquetare a quanto conosco esser di sua sodisfacione non di meno astreta da quella pietà che ogniuno ha di se stesso vedendomi una tanta ruina così vicina et credendo pur che Vostra Altezza perseveri perché non conosca tanto mio danno et dissonore però di novo la suplico per le vissere di Giesu Christo a non esser causa de la ruina mia et creda che se così non fosse vorrei prima perder la vita che restar di obediirla, la mi faccia gratia di farsi dar informazione da chi ha cognicion di questo fato senza ch'io sabia da chi et non siano persone interessate et la conosserà ch'io dico il vero et da quelli la intenderà quello che per non

infastidir tacio chiedendoli perdono de la molestia et mia sforzata importunità, con che gli resto humilissima serva suplicandola di novo concedermi con Pedrolino la vita del mio honore et del corpo che nel restar di Pedrollino consiste però gratia, Serenissimo mio signor, gratia per l'amor de Dio che gle la chiedo con le ginochia a tera et con le lacrime del cuore nostro signor la conservi et a me dia gratia di poterla servire.

Di Venetia a dì 4 genajo 1581

Di Vostra Altezza Serenissima Humilissima serva
Vittoria Piissimi

20) Lettera di Annibale Ariosti al duca di Ferrara, Venezia, 11 gennaio 1581, ASMo, *Ambasciatori*, Venezia, b. 61. Riportiamo qui la trascrizione in S. MONALDINI, *Vincenzo Gonzaga, Alfonso II d'Este e i comici dell'Arte*, cit., pp. 85-86.

Veduta la commiss[i]one che per ordine di V[ostra] A[ltezza] mi dà il s.r Tassone intorno la pratica di questi comici, m'abboccai p[ri]ma con Pedrolino e gli narraì part[icolarmente] quale fosse la volontà sua e quanto egli dovesse fare per essequirla, instruendolo come dovesse governarsi con la s.ra Vittoria et con gli altri suoi confidenti perché credessero l'Alt[ez]za V[ost]ra non facesse troppo caso del suo venire à servirla [...]; ma l'avisò che di costà hà avuto la detta Vitt[ori]a, che ciò è V[ostra] A[ltezza] è rissoluta ch'egli se ne venga, ha, mi dice egli ora, sconcertata ogni cosa, intorno à che, anche ch'ei sia stato saldo in dire ch'io non hò havuta altra risposta né ordine alcuno dall'A[ltezza] V[ost]ra, sono però entrati in tanta gelosia di lui il Cl[arissim]o Trono, essa s.ra Vitt[ori]a, et infiniti di quei nobili giovani che hanno presi di questi palchetti, che se ben hanno permesso ch'ei venga à trovarmi qui à casa non lasciano però che Cardone si parta dall'alloggiamento [...].

21) Lettera di Annibale Ariosti al duca di Ferrara, Venezia, 18 gennaio 1581, ASMo, *Ambasciatori*, Venezia, b. 61. Riportiamo la trascrizione in S. MONALDINI, *Vincenzo Gonzaga, Alfonso II d'Este e i comici dell'Arte*, cit., pp. 87-88.

[...] et ella havrà inteso per l'ultime mie come ogni dì siano andati acrescendo i sospetti della sua fuga, et perciò anco augumentate le provigioni che vi fanno tutti questi interessati, i quali non negarò che non potessero esser d'accordo con esso Pedrolino essendo egli alla fine un comediante, se ben mostra gran devotione in voler servire l'Alt[ez]za V[ostra]. [...] Tuttavia si sa che la s.ra Vittoria doppo gli ultimi officij fatti con V[ostra] A[ltezza] per il s.r Trono et per lei, è stata ragguagliata, et forse da chi non pensava nuocere à questo negotio, come ella è rissoluta voler detto Ped[roli]no et anco Cardone, il che viene confermato ogni dì da quanti vengono da Ferrara, et questo, come anco li significai, è stato il p[ri]ncipale impedimento all'effettuazione del negotio». «[...] la Sofonisba tragedia della quale sperano di cavar molti scudi».

22) Lettera di Vittoria Piissimi al duca di Ferrara, 5 marzo 1581, ASMo, *Archivio per Materie*, b. Comici, cc. n.n. Il documento è conservato in copia presso l'Archivio Herla (segnatura C-276) e trascritto in S. FERRONE, *Attori mercanti corsari*, cit., p. 105 e in S. MONALDINI, *Vincenzo Gonzaga, Alfonso II d'Este e i comici dell'Arte*, cit., pp. 90-91.

Serenissimo signore

Da molti mi viene referto, che Petrollino et io habbiamo persa la gratia di Vostra Altezza Serenissima per non haverla potuto servire questo Carnevale; et perché la riverenza con la quale l'osservo da tanti ani in qua supera ogn'altra vedendomi così a viva forza haver mancato a chi tanto son tenuta, et ho desiderato sempre servire, vivo la più scontenta donna che mai nascesse, et però à suoi piedi ricorro suplicandola ritornarmi nella sua gratia, et l'istesso dico di

Petrollino, poi che per mia causa è incorso in errore, il quale per l'affano che sente si può dir che faccia la penitenza de l'errore, et acresse la mia col suo cordoglio: ma perché una sentilla de quella benignità, con la quale la mi ha sempre favorita può render noi felicissimi io di novo caldamente la suplico et humilissimamente me et questo suo devoto benché basso servo raccomando, oferendo me et la mia compagnia suplire al mancamento et pregar Dio per la sua conservacione, che Nostro Signore la felicità.

Di Venetia adì 5 marzo 1581

Di Vostra Altezza Serenissima humilissima serva

Vittoria Piissimi

A c. 2v, di altra mano: « Di 5 marzo Vin.a / Vittoria comediante / supplica d'essere reintegrata in gratia / ella et Pedrolino esibendosi / il servire a S. A. con la loro compagnia»; in foglietto inserito nella lettera, di altra mano: «Rovina che sopra sta a lei et a Pedrolino quando sia stretta partire et perciò domanda perdonò».

23) Lettera di Vittoria Piissimi al duca di Mantova, Bologna, 22 aprile 1581, ASM, *Archivio Gonzaga*, b. 1161, cc. 332-333. Il documento è conservato in copia presso l'Archivio Herla (segnatura C-2032) e trascritto in S. MONALDINI, *Il testro dei comici dell'Arte a Bologna*, in «L'Archiginnasio», XC, 1995, pp. 69-70.

Serenissimo mio signore

Dal signor Horatio Cavalli mi fu scritto in nome di Vostra Altezza Serenissima al quale io diedi subito risposta vero è che la litera fu data a persona che forse ha poca voglia ch'io venga a servirla però mi è parso bene replicar con la presente per far saper a Vostra Altezza il desiderio ardentissimo che tutta la mia compagnia tiene di servirla, la suplico bene in nome de tutti i miei farmi gratia di far scriver a questi signori Legato e vice Legato che siano contenti non ci lassar ocupar il loco da altri mentre noi al suo servitio si ritroveremo la (?). Anco aciò non si moviamo in aria senza sapere se la si contenta servirsi de noi far che quello che porterà la litera ne avisi della venuta che subito volleremo non havendo mai magior desiderio che di servirla et perché forse il mio sarà stato troppo ardire in scrivergli la suplico perdonarmi e conservarmi in sua buona gratia alla quale humilissimamente mi racomando.

Di Bologna a di 22 aprile 1581

Di Vostra Altezza Serenissima humilissima serva

Vittoria Piissimi

24) Lettera di Fausto Biolchin ad Aurelio Pomponazzi, Bologna, 29 luglio 1581, ASM, *Archivio Gonzaga*, b. 1161, fasc. VII, cc. 372-373. Il documento è conservato in copia presso l'Archivio Herla (segnatura C-2038) e parzialmente trascritto in S. MONALDINI, *Vincenzo Gonzaga, Alfonso II d'Este e i comici dell'Arte*, cit., p. 94.

Illustrissimo mio singore

Subito nuta la sua fece quanto mi era imposto ritrovando il veluto qual credo che piaceva a sua Altezza Serenissima per esere in quela belezza e banda che si posi vedere e fare: et sia tolto da quei istesi mercanti che si debe il damascho giallo con quela istesa condicion che si fece allora cioè di pagarli a Mantova li denari subito vista la presente de cambio che gli a fato messer Antonio Rizzi et se altro gli [...] comandarmi, prego poi Vostra Signoria Illustrissima che cerca de schusare al meglio che sia possibile la Signora Vitoria se hora non vene a servire sua Altezza Serenissima per che si trova obligata et avea promeso de dare per tuto il mese de agosto prosimo schudi 120 d'oro ale sore del Corpus Domini per elemosina se ano voluto fare comedia le feste e lei e innanci al tuto dove che suplicovi che gli fate tuti quei favori che sia possibile per che a me tuti gli reputo. Questo farò fine pregandovi hogni felicità.

Di Bologna a di 29 de luglio 1581
Di Vostra Signoria Illustrissima umilissimo *servitore*
Fausto Biolchin

25) Lettera di Giacomo Grana al cardinale d'Este, Ferrara, 2 maggio 1582, ASMo, *Particolari*, b. 653, Grana Giacomo. Riportiamo la trascrizione in S. MONALDINI, *Vincenzo Gonzaga, Alfonso II d'Este e i comici dell'Arte*, cit., p. 105.

[...] La s.ra Donna Marfisa otteni gratia dal s.r Duca di far venire a Ferr[ar]ja Alberto che fa il Bertolino da le comedie, havendo contumatia dal s.r Duca per non voler venire a Ferr[ar]ja, et ora è venuto con la Vitoria et sua compagnia, dove si crede che dimani sua Altezza fara un disnare a Belvedere con le s.re Duchesse e dame dando principio a far comedie, con lasciarli poi fare al suo loco solito [...].

26) Supplica di Vittoria Piissimi al Magistrato Supremo di Firenze, Firenze, 7 ottobre 1589, ASF, *Magistrato Supremo*, f. 1146. Suppliche 1588-93, n. 78 cc. nn. Il documento è trascritto in A. EVANGELISTA, *Nuove fonti per una storia documentaria*, cit., p. 239: riportiamo di seguito tale trascrizione.

Serenissimo Gran Duca

Vittoria Piissimi divotissima serva di Vostra Altezza Serenissima con ogni debita umiltà le ricorda quello ch'altre volte in voce et in carta l'ha naratto, cioè il credito la tiene con il Signor della Sassetta, il quale (per quanto si vede) non fa provisione alcuna per sodisfarla.

L'altro anno la trattenne con speranza della vendita de' grani, e poi con la portione del fratello morto, ch'alui si perviene et quest'anno ha promesso per bocca del Signor Baldassar Suares al Reverendissimo Vescovo d'Arezzo che con la vendita dei grani di quest'anno sodisfarebbe a parte. Ma è passato il termine, i grani sono venduti e non si fa altro, [anche] per maggior scherno (dirò mio per non por bocca più su) mi scrive ch'ha venduto cinquecento sacha di grano e mi manda otto realli da otto, come che questi havessero a servire per resto di duoi mille e cinquecento scudi che mi resta a dare.

Però Serenissimo Signor per le vissere di Gesù Cristo, Vostra Altezza Serenissima le meti la reggia sua mano con quell'autorità che benigno Iddio e meritamente glie stata concessa, che del [predetto] offitio che la farà in non lasciar straciar et alla fine andar dispersa una povera forestiera, la divina maestà gliene [sarà] larga remuneratrice e la povera donna pregherà sempre per la sua esaltatione.

Il Magistrato de' Consiglieri gl'amministri iustitia.

Gio Batta Concini 7 di ottobre 89.

27) Lettera di Francesco Biffoli al granduca di Toscana, Firenze, 8 ottobre 1589, ASF, *Dogana Antica*, f. 221, n. 276. Il documento è conservato in copia presso l'Archivio Herla (segnatura C-2561) e trascritto in A. EVANGELISTA, *Il teatro della Commedia dell'Arte a Firenze*, cit., p. 174.

Serenissimo Gran Duca

Dallo stanzone dove li Comedianti recitano le Comedie come membro di questa Dogana è stato sempre solito trarne da loro nel tempo che ci stanno il fitto di scudi uno il giorno, et perché l'anno 1587 Vostra Altezza Serenissima ne fece grazia a detti Comedianti, Di poi l'anno passato 1588 tornai a ricordare a Vostra Altezza Serenissima se dalli detti Comedianti haveva da risquotere (*sic*) il detto fitto, Ella benignamente rescrisse *Ricordisi l'anno futuro*¹⁶⁰⁹, et essendo

1609

comparsi qua li detti Comedianti quest'anno per voler recitare le lor comedie, et si è consignato le chiavi alla Signora Vettoria capo di detti Comedianti, per debito di mio uffizio torno a ricordare a Vostra Altezza Serenissima quanto di sopra acciò ella si degni comettere quello le piacerà si facci, et humilmente le faccio riverenza. Dell'ufficio di Dogana il dì 8 di Ottobre 1589
Di Vostra Altezza Serenissima Umilissimo Servitore
Francesco Biffoli

28) Supplica di Vittoria Piissimi al granduca di Toscana, Firenze, 20 ottobre 1589, ASF, *Dogana Antica*, f. 221, n. 261. La data è quella della concessione, riportata in calce alla lettera. Il documento è trascritto in A. EVANGELISTA, *Nuove fonti per una storia documentaria*, cit., p. 234.

Serenissimo Gran Duca

Vittoria Piissimi, con tutta la sua compagnia di comici, divotissimi servitori suoi, supplica riverentemente Vostra Altezza Serenissima che si compiacci far dar ordine alla Gabella di sieno lasciate passar le robbe, et vestiti per uso de comici, senz'altro pagamento tanto quelle degl'huomeni come quelle delle donne de la predetta proffessione comica, sì di quelli, et quelle che sono giunti sin hora in Fiorenza come di quelli, et quelle che devono giunger. Conforme alla sua benigna bontà, che tutta dalla mano liberalissima di Vostra Altezza Serenissima riceverà per Gratia singolare, et pregherà sempre Nostro Signore Iddio per la sua esaltatione. Concedesi per le cose usate.

[...] 20 ottobre 1589.

29) Copia della supplica di Vittoria Piissimi al Magistrato Supremo di Firenze, Firenze, 7 dicembre 1589, ASF, *Magistrato Supremo*, f. 1146. Suppliche 1588-93, n. 82, cc. nn. Il documento è trascritto in A. EVANGELISTA, *Nuove fonti per una storia documentaria*, cit., pp. 239-240. Riportiamo di seguito la trascrizione, a cura di Evangelista, del rescritto (per la trascrizione della copia della supplica si veda la lettera n. 26):

Appare in filza di suppliche et in fede io Alessandro Mainardi consigliere.

La supplicante prega Vostra Altezza Serenissima già che da Signori Consiglieri è stato dichiarato il credito suo vero, che la contenta ch'essa sia fatta pagare dal suo debitore.

Il Medesimo magistrato facci eseguire la sententia per iustitia.

Gio Batta Concini 7 di dicembre 89.

30) Lettera del cardinale Alessandrino al granduca di Toscana, Roma, 7 marzo 1590, ASF, *Mediceo del principato*, Carteggio Cardinali, f. 3775. Il documento è trascritto (senza indicazioni archivistiche) in L. RASI, *I comici italiani*, cit., vol. II, p. 290. Riportiamo qui la trascrizione di Rasi.

[...] Per l'istanza che me vien fatta da parte di Vittoria Piissimi comica, la quale dice già aver avuto una sententia a favor suo sopra un suo credito di denari prestati, ho voluto pregar Vostra Altezza che sia servita d'ordinare i consiglieri di cotesta città li quali sono giudici di questa causa, che venghino all'esecuzione della sententia, acciò che sia satisfatta, e non sia più straziata dalla parte avversa [...].

31) Lettera di Alfonso Fontanelli a Rodolfo Arlotti, Ferrara, 28 aprile 1592, *Lettere autografe di Fontanelli Alfonso*, 1557-1622, Biblioteca Estense di Modena, ms. ital. a. G. 1.7, lett. 123. Riportiamo la trascrizione in S. MONALDINI, *Visioni del comico*, cit., p. 63.

Sottolineato nel testo.

[...] Questa sera sono nella casa nuova del Penna. V'erano le comedie della Vittoria ma hoggi non si sà perché sono stati licentati d'ordine di S[ua] A[ltezza] di che costoro s'affliggono fuor di modo [...].

32) Lettera di Giusto Giusti al duca di Mantova, Verona, 27 marzo 1593, ASM, *Archivio Gonzaga*, b. 1525, c. 410. Il documento è conservato in copia presso l'Archivio Herla (segnatura C-377) e trascritto in A. D'ANCONA, *Origini del teatro italiano*, cit., vol. II, pp. 511-512.

Serenissimo Signore

Aurelia Comica desidera sommamente di haver luogo et unirsi con la compagnia di Vittoria, sperando con la scorta di sì gran Donna poter avanzarsi nella professione et perché sa che un minimo cenno di Vostra Altezza Serenissima può farla degna di questa gratia, è venuta a pregarmi con la maggior istantia del mondo, ch'io voglia supplicar Vostra Altezza Serenissima del suo favore. Nella cui benignità havendo ella prima fondato ogni sua speranza, stima, che la intercession mia, come di servitore tanto obligato, et devoto di Vostra Altezza Serenissima possa giovarle non poco. Et io amerei grandemente che il buon desiderio di questa Donna fosse aiutato dal mio riverente affetto. Supplìco dunque Vostra Altezza Serenissima co tutto l'animo, che resti servita di essaudir così giusta, et virtuosa domanda. Di che non pur l'istessa compagnia di Vittoria può ricevere accrescimento ma particolarmente la nostra città, ove sperano di far lor comedie, sentirà grandissimo gusto essendo Aurelia da ciascuno generalmente ben vista. Et a Vostra Altezza Serenissima riverentemente m'inchino.

Da Verona il XXVII di Marzo 1593

Di Vostra Altezza Serenissima humilissimo servitore
Giusto Giusti

Giovami [...] credere che se bene la compagnia è (?) stabilita di conseguire questa grazia et chome di chosa già ricevuta le resto con quel maggior obligo che posi venire nel mio chonoscimento.

33) Supplica dei comici Uniti, ottobre 1593. Il documento è trascritto in A. NERI, *I Comici Uniti nel 1593*, in «Fanfulla della Domenica», 4 aprile 1886, senza indicazione della fonte.

[...] Gli infrascritti comici Uniti umilissimi servi di Vostra Altezza Serenissima e dell'Eccellentissima Vostre Illustrissime con ogni debito di riverenza le supplicano a restar serviti di concedergli licenza di poter recitare le loro oneste comedie e questo di grazia singolare che Nostro signore le felicitì.

Io Vittoria Piissimi afermo quanto di sopra si contiene

Io Francesco Pilastro detto Leandro come di sopra affermo

Io Andrea Zenari detto Graciano a fermo ut supra

Io Giovani Pelesino a fermo quanto di sopra si contiene

Io el Capitan Cardone

Io Giovanni Balestri afermo ut supra

Io Gio Paolo Fabri

Io Girolamo Salimbeni detto Piombino afermo ut supra per ritrovarsi alcuni de' miei fuori di casa io prometo per quelli che non sono sotto scritti

Io Gabriello Panzanini detto Francatrippe afermo quanto di sopra.

34) Supplica dei comici [Uniti] al granduca di Toscana, Firenze, 26 marzo 1594, ASF, *Dogana Antica*, f. 223, n. 318. In una nota in calce al documento si legge: «Il Proveditore di Doana informi et intendere anchora et referire se l'Isabella Andreini vuole unirsi et essere obligata a

questa Compagnia». L'annotazione è datata 26 marzo e da ciò si desume la data del documento. La supplica è conservata presso l'Archivio Herla (segnatura C-2591). Riportiamo qui la trascrizione in A. EVANGELISTA, *Le Compagnie dei Comici dell'Arte*, cit., pp. 67-68.

Li sottoscritti Comici, umilissimi servi di V.A.S. supplicano a V.A.S. che si degni fare loro gratia che possino venire questo novembre prossimo a venire a recitare le loro commedie in Fiorenza nella solita stanza et con le stesse camere et palchetti e pagarne la solita pigione, da cominciare il pagamento il primo di Novembre o prima se prima si troveranno a Fiorenza et da fornire il primo giorno di Quaresima, che di tutto ne terranno obligo a V.A.S. et pregheranno Dio Nostro S.re per la felicità et contento di V.A.S.

La Vittoria anzi Verginia

Ardelia per seconda donna

Leandro primo innamorato

Fortunio il secondo

Petrolino

Arlecchino

Francatruppe già dei Gelosi

Un Mag[nifi]co molto meglio del primo e recita anco una parte d'un tedesco, parte molto ridicolosa. Gratian grosso

Il Capitano Cardone

La Franceschina

Piombino.

35) Lettera di Francesco Biffoli al granduca di Toscana, Firenze, 30 marzo 1594, ASF, *Dogana Antica*, f. 223, n. 318. Il documento è conservato presso l'Archivio Herla (segnatura C-2590). Il documento è trascritto in J. LOMUTO, A. EVANGELISTA, *Andreini, Isabella*, in A.M.At.I. Adottiamo qui la trascrizione in A.M.At.I, consultabile al seguente link http://amati.fupress.net/media//scritti/BIFFOLI_let_30031594.pdf.

Serenissimo Gran Duca

La Compagnia de' Commedianti di Petrolino, nominati li Uniti, hanno supplicato a Vostra Altezza Serenissima per avere le stanze delle commedie e si contentono cominciare il dì primo di novembre o prima e durare sino al primo di Quaresima. Ne sento buona relazione dalli strumenti hanno a recitare, significatamente che la Vettoria non verrà a servire, ma un'altra in suo scambio soffrirete e perché Vostra Altezza Serenissima mi ha comandato che io intenda da Isabella Andreini se vuol essere di questa compagnia, sono stato da essa in persona e mi ha detto che non lo può fare, trovandosi promesso alla sua Compagnia. Et a chi Vostra Altezza Serenissima farà grazia delle stanze, sieno obligati dare mallevadore da cominciare al primo di novembre per seguire fino al primo di Quaresima e pagare a' tempi debiti, acciò la Dogana sia sicura di riscuotere.

Et a Vostra Altezza Serenissima bacio umilmente le mani, Dio la felicità e contenti. Di Dogana li 30 marzo 1594

Di Vostra Altezza Serenissima Umile servitore

Francesco Biffoli

Concedesi loro con le condizioni d'obligo e cautele solite e del pagare quanto lo s'è pagato dalla compagnia che quest'anno ha servito.

Letto il dì 31 marzo 94.

36) Lettera di Nicolò Belloni al duca di Mantova, Milano, 12 febbraio 1597, ASM, *Archivio Gonzaga*, b. 1719, cc. 45-45bis. Il documento è conservato in copia presso l'Archivio Herla (segnatura C-4073).

Atti

1) Riconoscimento del debito con Giovanni Ramirez Montalvo, Firenze, 17 novembre 1589, ASF, *Magistrato Supremo*, f. 67. Deliberazioni agosto-dicembre 1589, c. 152v. Il documento, che contiene copia della scrittura privata stipulata nel 1582, è trascritto in A. EVANGELISTA, *Nuove fonti per una storia documentaria*, cit., pp. 240-241. Riportiamo di seguito la trascrizione, a cura di Evangelista, della copia della scrittura del 1582:

Sia noto et manifesto a qualunque leggerà la presente o perverrà nelle mani come io Don Giovanni d'Antonio Ramires di Montalvo in virtù di questa scritta et firmata di mia mano et delli sottoscritti testimoni, mi chiamo vero et legittimo debitore della Signora Vittoria di Agnolo Piissimi venetiana di scudi duemila di moneta di lire 7 per scudo, de' quali 2000 mille sono per stati havuti da Capponi et compagni di banco di Fiorenza sotto il dì 22 di aprile 1582, come appare a lor libri e per detto Capponi fattimi buoni et di contanti da Ricci di Fiorenza et cinquecento havuti dalli detti Rede di Federigo de' Ricci compagni di banco di Firenze et sotto il dì 26 di ottobre 1582 et di contanti et altri cinquecento havuto et pur di contanti dalli sopradetti Ricci sotto il dì 19 di gennaio 1582, dichiarandosi che se bene ai libri del banco de' Ricci nelle sue partite de i 500 è scritto doversi spendere per servitio di detta Signora Vittoria, non di meno fu detto et così voglio si intenda per degni rispetti confessando in verità et realmente detti denari si sono spesi et impiegati per mio servitio. Et così giuro et con fede et di nuovo confermo e sopradetti scudi 2000 voglio che detta Signora Vittoria Piissimi mia creditrice se ne possa valere ad ogni suo beneplacito obligando me, mia eredi et beni et qualsivoglia sorte et presenti et futuri et voglio et intendo con detta mia creditrice sia anteriora a qualunque altro et a qualunque obligo per me fatto, obligando come et sponte derogo ad ogni legge et statuto che facessi in favor mio et de' mia heredi, dichiarando che in ogni caso et massime in casu mortis la presente scritta vaglia et tenga et si inteda essere et sia fatta con tutte le clausole et cautele che si suole ne pubblici contratti, secondo el più amplo stile de i notai pubblici fiorentini et per l'osservanza obligo me, mia heredi et beni come di sopra, et in fede sarà la presente scritta di mia propria mano et de' sopradetti testimoni, data in Firenze questo dì 18 di febbraio 1582.

Testimoni: Luigi de Rosto, Prospero Tiene, Niccolò di Carlo Buti.

2) Licenza di recitare, Milano, 15 ottobre 1590, ASMi, Registri delle Cancellerie, s. XXI, n. 23, cc. 119v-120v. Il documento è citato in A. PAGLICCI BROZZI, *Controbutto alla storia del teatro. Il teatro a Milano nel secolo XVII*, cit., p. 5 in e R. G. ARCAINI, *I comici dell'Arte a Milano*, cit., pp. 273-274 e trascritto in A. EVANGELISTA, *Nuove fonti per una storia documentaria*, cit., pp. 235-236. Adottiamo qui la trascrizione di Evangelista.

Don Carlo de Aragona

supplicati da i comici Gelosi al numero di ventiquattro notati al piè di questa, a voler loro concedere licenza che possano dimorare in questa città di Milano et recitare le lor comedie, senza incorrere in pena, ce se siamo contentati nel modo seguente.

Che detti comici per il spatio di quattro mesi prossimi a venire possano abitare in questa città liberamente non ostante la grida poco fa d'ordine nostro pubblicata che proibisce a forestieri il dimorar qua.

Che possano nel detto tempo recitare le lor comedie ogni giorno della settimana et etiandio i giorni di festa, dopo celebrati i deivini offitii, eccettuando però tutti i giorni di venerdì ne i

quali non sia loro lecito in modo alcuno di recitarle.

Che non usino in alcuna maniera di abito attinente o che si assomigli a quello di religioso di l'uno et l'altro sesso et che non dicano cose disoneste et molto meno cose contrarie alla santa fede cattolica.

Perciò comandiamo al Capitano di Giustizia, Podestà di Milano et ad ogni altro officiale mediante o immediatamente sottoposti all'auttorità nostra, che per le cause sopra detta non diano loro molestia, né impedimento alcuno, anzi osservino et facciano osservare la presente valitura per detti quattro mesi solamente.

Datum in Milano sotto fede rei il XV di ottobre 1590

Vittoria Piissimi venetiana_Pagol suo ragazzo

Cherubino suo servitore_ Giuseppe Scarpetta venetiano

Nora fiorentina_ Gio Batta Trombetti venetiano-Margarita sua donna

Agiolo suo servitore-Carlo Vegi piacentino

Aurelia romana_ Bernardino Lombardi bolognese

Ippolito suo servitore_ Giulio Vigianti napolitano

Lutio Fedeli padovano_ Emilio Baldovini parmegiano

Flaminio suo figliolo_Bonaventura suo servitore

Oratio de' Nobili fiorentino_ Girolamo Salimbeni fiorentino

Vittoria sua moglie, Giovanni suo servitore

Francesco servitore di Giuseppe Scarpetta, Dolfino, il Bologna, Cupido, tutti tre servitori de la compagnia

Signavit Don Carlo de Aragon

Filiodonus.

3) Licenza a Vittoria Piissimi, Bologna, 14 novembre 1593, Bologna, Archivio di Stato, *Legato, Expeditiones*, n. 114, c. 32v. Il documento è conservato in copia presso l'Archivio Herla e parzialmente trascritto in S. MONALDINI, *Il teatro dei comici dell'arte a Bologna*, cit., p. 73. Riportiamo la trascrizione di Monaldini.

Conced[iam]o licenza alla s.ra Vittoria Pijissimi comica et alla sua compagnia di poter fare et recitare su la sala del s.r podestà le comedie, tragicomedie, tragedie, pastorali et altri loro virtuosi trattenimenti in tutti li giorni della settimana, fuori però che il venere et purché ne giorni di feste comandate non incomincino a recitare se non dopo il vespro, et in tutti gli altri giorni non incomincino parim[ent]e a recitare prima che siano finite di leggere tutte le lettioni pubbliche dello Studio. Et ciò senza inc[ors]o di pena alc[un]a. Pagando però in mano di m. Gio[vanni] Maria Monaldini cancell[ier]o alla n[ost]ra cancell[er]ia scudi trenta di m[one]ta il mese, ogni settim[an]a la rata, da distribuirsi in elem[osin]e ad arb[itr]io n[ost]ro [...].

Altri documenti

1) A. SUDENTI, *Giornale di Modena dal 1577 al 1590*, Ferrara, Biblioteca Ariosteana, ms. classe II 393, cc. 114v-117r. Il documento è parzialmente trascritto in S. MONALDINI, *Compagnie e mercato teatrale a Modena*, cit., pp. 223-224.

2) G. PAVONI, *Diario descritto da Giuseppe Pavoni delle feste celebrate nelle solennissime Nozze delli Serenissimi Sposi, il Sig. Don Ferdinando Medici, e la Sig. Donna Christina di Loreno Gran Duchi di Toscana*, Bologna, Stamperia di Giovanni Rossi, 1589, cc. 29-30.

3) Procura a Girolamo Salimbeni, Genova, 28 febbraio 1591, ASF, *Notarile Moderno. Atti rogati da notai forestieri*, f. 13, n.183. Il documento è citato in A. EVANGELISTA, *Nuove fonti per una storia documentaria*, cit., p. 216 e p. 241.

4) Scritture attinenti alla Vettoria Veneziana per il credito che teneva con Don Giovanni Montalvo figlio di Don Antonio il Vecchio, Milano, 4 febbraio 1593, ASF, *Archivio Ramirez Montalvo*, serie famiglia, f. 2, ins. 3, cc.nn. Il documento è trascritto in A. EVANGELISTA, *Nuove fonti per una storia documentaria*, cit., pp. 241-242.

5) Procura a Baccio Anichini, 23 novembre 1593, ASF, *Magistrato Supremo*, f. 67. Atti 1593-94, n. 19. Il documento è citato in A. EVANGELISTA, *Nuove fonti per una storia documentaria*, cit., p. 241.

6) Atti dell'ingresso in convento, Milano, 31 gennaio 1597, ASMi, *Sezione XII, Ordini religiosi e congregazioni*, vol. 75, cc. n.n. Il documento è trascritto in A. EVANGELISTA, *Nuove fonti per una storia documentaria*, cit., pp. 242-246.

Silvia Roncagli

Lettere

1) Lettera di Silvio Alberighi, Genova, 15 maggio 1584, ASM, *Archivio Gonzaga*, b. 769, fasc. "Silvio Alberighi, 1584" I, cc. n.n. Il documento è conservato in copia presso l'Archivio Herla (segnatura L-1174) e trascritto in A. EVANGELISTA, *Nuove fonti per una storia documentaria*, cit., pp. 66-67.

[...] Qua sono arrivati li comedianti li quali non hanno ancora dato principio a recitare le loro comedie perché ve ne mancano ancora tre di loro che si aspettano giorno per giorno, et mi voce corre che siano boni recitanti, li nomi de quali saranno appresso

Adriano Vallerini veronese l'Innamorato

Giulio Besighini veronese l'Innamorato

Giulio Pasquati Pantalone il Pantalone

Silvia moglie di Adriano la Franceschina

Angela Salamona venetiana la Cinthia

Margarita de Paoli Mantovana l'Hortensia

Gio. Farina venetiano il Zanni

Simon Coduri bolognese il Zanni

Gabriele Panzanini bolognese il Francatruppe

Giusepe Veraldini bolognese Gratiano

Ludovico de Bianchi bolognese Gratiano

Giuseppe Scarpetta di Venetia il Venetiano.

Il Simone, Gabriele et Ludovico sono quelli che si aspettano giorno per giorno. [...]

2) Lettera di Ludovico de' Bianchi al principe di Mantova, Bologna, 16 dicembre 1585, ASM, *Archivio Gonzaga*, b. 1162, fasc. IV, cc. 743-744. Il documento è conservato in copia presso l'Archivio Herla (segnatura C-1490) e trascritto in S. UGHI, *Di Ludovico de' Bianchi e dei Comici Gelosi*, in «Biblioteca Teatrale», 10/11, 1974, p. 184.

Serenissimo Vincencio figliolo venerando

Per la grande in portunitade e superbia che va usando la Delia non sol con me ma con quasi tuta la compagnia e poi per la sua igniorancia qual causa che da nisuno può astare (?) vista né sentita e per il volere co suoi inpaurire il mondo, causa si che a Vostra Altezza dicho se la desidera che, venendo la compagnia in Mantua, venga a servirla, almen non voglio la Delia, overo me ne resterò io qua in Bologna poi che per sua causa anco se lasciano di pigliare Adriano e la signora Silvia, parte tanto necessaria in la compagnia così negli intermedi come nel altre cose e qua vi a parte che nisuno no la vole ascholtar principalmente la Delia chiamata in Bologna la Goba. Però Vostra Altezza pensi bene quale la vole si faci e ne dia aviso perché io almen no voglio astare dove lei a modo alcuno. Ad ogni modo pocho mi curo di far più comedia ma per servir Vostra Altezza ch'io certo non vi sarei. Parmi avere dito abastanza Vostra Altezza la quale umile chino e bascio le serenissime mani pregandovi dal cielo ogni felicità [...]. Di Bologna il 6 di dicembre 1585
di Vostra Altezza Serenissima servitore
Lodovicho di Bianchi da Bologna dito il dottor Graciano [...].

Altri documenti

- 1) Stato di famiglia di Adriano Valerini, ASV, *Antico archivio del Comune di Verona, Anagrafi*, n. 947, anno 1583. Il documento è citato in S. UGHI, *Di Adriano Valerini, di Silvia Roncagli e dei comici Gelosi*, cit., p. 151 e trascritto in G. P. MARCHI, *Introduzione*, in A. VALERINI, *Le bellezze di Verona*, cit., p. LI.
- 2) Testamento di Adriano Valerini, ASV, Antico ufficio del registro, *Testamenti*, mazzo 187, n. 230. Il documento è citato e parzialmente trascritto in S. UGHI, *Di Adriano Valerini, di Silvia Roncagli*, cit., pp. 151-152 e trascritto in G. P. MARCHI, *Introduzione*, in A. VALERINI, *Le bellezze di Verona*, cit., pp. LII-LV.
- 3) Testamento di Silvia Roncagli, ASV, Antico Ufficio del Registro, *Testamenti*, mazzo 187, n. 227. Il documento, datato 1592, è citato in S. UGHI, *Di Adriano Valerini, di Silvia Roncagli*, cit., p. 153.

Angelica Alberghini

Lettere

- 1) Lettera di Drusiano Martinelli al principe di Mantova, Firenze, 17 ottobre 1580, ASM, *Autografi*, b. 10, c. 130. Il documento è conservato in copia presso l'Archivio Herla (segnatura C-45) e trascritto in S. FERRONE, *Martinelli, Drusiano*, in A.M.At.I. Per la trascrizione si veda la lettera n. 12 relativa a Vittoria Piissimi.
- 2) Lettera di Angelica Alberghini al duca di Mantova, Bologna, 15 gennaio 1583, ASM, *Archivio Gonzaga*, b. 1162, fasc. II, cc. 112-113. Il documento è conservato in copia presso l'Archivio Herla (segnatura C-1495), sul cui sito è indicato il principe di Mantova, anziché il duca, quale destinatario della missiva. Adottiamo qui la trascrizione in A.M.At.I., http://amati.fupress.net/media//scritti/AngelicaAlberghini_let_15011583.pdf.

Serenissimo Signor

Essendo desiderosa la nostra compagnia far comedie questo carnevale in Mantova la supplicamo resti servita di far che solo la nostra possa recitar comedie, poi che abbiamo da Filippo musico di Sua Altezza auto lettere che dobbiamo andare e perché ve ne vol venire

un'altra non uguale a questa in far comedie. Però supplico Sua Altezza mi favorisca che non venghi altro che la nostra e con questo fo fine basandoli le mani et Nostro Signor la felicità come Sua Altezza desidera.

Di Bologna il 15 di gennaio nel 83

Di Vostra Altezza Serenissima Affezionatissima serva

Angelica Alberghini

3) Lettera di Angelica Alberghini al [duca di Mantova], Brescia, 7 agosto 1583, ASM, *Archivio Gonzaga*, b. 1513, fasc. IX, c. 655. Il documento è conservato in copia presso l'Archivio Herla (segnatura C-4049) e trascritto in S. MONALDINI, *Vincenzo Gonzaga, Alfonso II d'Este e i comici dell'Arte*, cit., pp. 123-124.

Dopo le debite reverentie fatte co' Vostra Altezza me rallegro del suo salvo ritorno, pregando il Signore che in ogni sua occorrenza le sia prospero et benigno: sinor havenda ferma credenza che Vostra Altezza Serenissima in ogni bisogno nostro, ne ha favorito, non dubito punto che in questo in che al presente siamo non ne soccorra; sapendo Vostra Altezza come dopo la sua felice partita per Spruch, siamo co' la nostra compagnia stati malissimo di guadagno, onde essendo venuti qui a Brescia si guadagna qualcosa, ma il Signor capitano come quel ch'è teatino tutto il giorno e' alle orecchie del clarissimo podestà in modo che se intende che tra breve si partiremo, né havendo città da poterne salvare eccetto che Verona. La supplico, per quanto vaglio e posso con Vostra Altezza Serenissima si degni di far scriver una lettera a quei clarissimi rettori acciò che possiamo per suo mezzo andar a recuperarci li et questo con quella prestezza che suol far Sua Altezza quando vol favorirmi. Con tal fine resterò basando le degnissime mani di Vostra Altezza come devotissima serva che le sono da Brescia il di 7 agosto 1583.

Di Vostra Altezza Serenissima umilissima serva

Angelica Alberghini

4) Lettera di Drusiano Martinelli alla madre, Madrid, 18 agosto 1588, ASM, *Autografi*, b. 10, c. 132r/v. Il documento è conservato in copia presso l'Archivio Herla. Adottiamo qui la trascrizione in A.M.At.I., http://amati.fupress.net/media//scritti/DrusianoMartinelli_let_18081588.pdf.

A mia madre Lucia Martinelli madre d'Arlechino, sul borgo della Pratella a preso San Rocco in Mantova 588 18 agosto Madrid

Madona madre

l'altro giorno ho auto una letra da Rubiano, dove intesi che la Serenissima Madama aveva fatto metre Barbara nelle Convertite, per tanto disonore che voi et lei ne faceva, dove che in colora (*sic*) scrissi non so che letre a lui et a voi che lo facessi levar di prigione con i sesanta scudi che vi mandasemo per Monsignor San Giorgio.

Però se Rubiano è ancor prigione et che voglia far bene et che vi renda i boletini da pegni et tutto quello che vi tolse, voi lo farete subito cavar di prigione, ma non lo fate sino che non vi ha reso tutto quello che vi tolse.

Abbiamo inteso come il Serenissimo Ducca gli aveva dato licencia de tor cento scudi de quelli che mandò Tristano per pagar la casa, con dire che lui li ha portati da schiavitudine; voi farete intendere a Sua Alteza come non è vero e che quei docento e cinquanta scudi che tiene il spciale de l'Imperatore sono vostri, mandatovi da noi per pagar la casa, ch'io so che Sua Altezza vi farà giustizia e non vi lasarà far torto. Et subito voi venderete la casa per quello che trovate et non fatte fallo: subito venderla a dinari contanti, se la dovesti dar per pocco o niente e fatelo subito, che poi saperete la causa e se non la vendete non sperate mai più aver un

susidio da noi et i dinari che tocate di detta casa voi li tenerete da catto sino la nostra venuta che sarà presto. Rubiano mi scrive che voi avete mostro una mia letra al Serenissimo Ducca, il quale è andato in colora, intendendo ch'io vi scrivevo che vendesti la casa perché io volevo andar a stare a Napoli. È vero ch'io scrivevo di andar a stare a Napoli, ma non potendo però stare in Mantova, ma avendo la grazia io voglio vivere e morire alla mia patria, però avete fatto male a mostrare le mie letre al Serenissimo Ducca.

Tristano dice che li scriviate se avete fatto niente con la litra che andava a Verona, per scolarlo lui come inocente con la carta di procura; et mi scriverete se Rubiano ha venduto le robe che era nel cofano d'Angelica, come intendiamo ed avertite che non li sia molestato niente del suo in conto alcuno.

Et scriveteme s'el Signor Pietro Scocia ha fatto niente per la nostra liberacione di Mantova e se potemo aver la gratia, o sì o no, e se Casandra è vero che sia bandita et la causa, e se avete auto sesanta scudi d'oro dal signor Vescoppo di Casale, Monsignor di San Giorgio, e chi vi fa contra e chi fa per voi_ e sel Capitano Cocodrilo è vivo o morto, e se vi è nova di Marzocco, che sia uscito de' frati, e se il Ducca tiene una compagnia al suo salario ferma per sempre, come abiamo qui inteso, perché si è vero noi lo volemo venire a servir per niente, e che ne faccia gracia, perché si dice che noi svalisasemo Antoniotto e che per questo noi non potiamo aver la gratia.

Fate saminare i carocieri de l'Oste del Sole, che sano che non li fu tolto niente et fate vedere nel processo di quelli che per tal causa sono stati giusticiati, che si vedeva che non è statto tolto niente. Et se pure dicesino i giusticiati averli tolto alcuna cosa, la colpa non è mia, perché si sa che la mia intencione non era talle, poi ch'io li pagai di tante doble inanzi tratto, sì che fate ogni opra perché il Serenissimo Ducca resti con animo che siamo omeni dabene e suoi fidelli servitori. Et dil tutto mi darete aviso subito per dui o tre corieri, uno apreso a l'altro, perché staremo tutto questo anno qui in Spagna et sempre farete due letre, una qui al Signor Ambasciatore di Mantova et l'altra al Signor Agustino Fassoni, guardaroba dell'Illustrissimo Signor Nuncio di Sua Santità., et non vi essendo detto Agustino sia datta al Signor Abbreviatore di Sua santità. In casa del Signor Nuncio Angelica è pregna, vi sia a caro il mio putino; ricomandatemi al Signor Pietro Scocia et a tutti i nostri amici. Datemi aviso come è pasato la cosa de Barbara per minuto.

A Dio di Madrile a dì 18 agosto 1588

Vostro bon filiollo

Drusian Martinelli

5) Lettera del conte di Mombello ad Aurelio Pomponazzi, Mantova, 21 settembre 1591, ASM, Archivio Gonzaga, b. 2655, cc.n.n. Il documento è conservato in copia presso l'Archivio Herla (segnatura C-1173) e trascritto in A.M.At.I. al seguente link http://amati.fupress.net/media//scritti/MOMBELLO_let_21091591.pdf. Adottiamo la trascrizione in A.M.At.I.

Molto Illustre Signor mio Osservandissimo

Essendomi con molta istanza dalla corte cesarea state inviate le collegate scritte a favor di Drusiano Martinelli mantovano et Angelica venetiana sua moglie, non ho perciò potuto mancare per il molto obligo ch'io tengo a chi di ciò me n'ha pregato, di non far ricorso a Vostra Signoria, pregandola che in grazia mia vogli restar servita di reccapitar nelle proprie mani quella di Sua Maestà con l'allegato memoriale, raccomandandole insieme a l'istesso Secretario, con tutta quella maggior caldezza che le parrà conveniente, li sudetti Drusiano et Angelica, affinché venghino quanto prima graziati del salvocondotto, che per essi l'istessa Maestà ne adimanda grazia a cotesti Signori. Et doppo che averà incaminato questo negozio le piacerà far solear per uno dei suoi il detto secretario per l'espedizione et occorrendole spesa veruna me ne darà aviso, che di subito ne sarà rimborsata. Le due poi dirittive alli Clarissimi

Signori, Signor Vincenzo Gradenigo et Signor Dionisio Bolfin, che le vengono scritte dal loro ambasciatore residente nella corte cesarea, in raccomandazione delli detti supplicanti, li piacerà parimente di presentarli a detto segretario, acciò parendoli valersene per facilitar la grazia che si adimanda, li facci dare alli suddetti clarissimi. Et quando le paresse d'altra maniera non se ne serva, ma negoti il fatto con il favor e grazia di Sua Maestà et come meglio parerà ad esso segretario et a Vostra Signoria, alla quale d'ogni favore le ne restarò con particolar obbligo, offerendomeli prontissimo alla pariglia. Et qui le baccio col fine le mani et da Dio le auguro ogni suo contento.

Di Mantova li XXI settembre MDLXXXXI

Di Vostra Signoria molto illustre

Servitore affezionatissimo

Il Conte di Mombello

6) Lettera del Conte di Mombello ad Aurelio Pomponazzi, Mantova, 14 ottobre 1591, ASM, *Archivio Gonzaga*, b. 2655, cc. n.n. Il documento è conservato in copia presso l'Archivio Herla (segnatura). Riportiamo qui la trascrizione in A.M.At.I. (consultabile al seguente link: http://amati.fupress.net/media//scritti/MOMBELLO_let_14101591.pdf).

Al molto Illustre Signor mio Osservandissimo il signor Protonotario Pomponazzo [...] del Serenissimo Signor Duca di Mantova, in Venetia.

Illustrissimo Signor mio Osservandissimo

De' 28 del passato et 5 stante sono le dua lettere revenutomi di Vostra Signoria, nelle quale ho visto quanto lei caldamente favorisce il negotio di Drusiano et Angelica, di che le ne resto con molto oblico et perciò pregarò mi venghi occasione di poter servir a Vostra Signoria, sì come son tenuto. In risposta adunque della difficoltà che la dice trovarsi nel fatto delli sopradetti, dico a Vostra Signoria che Drusiano è mantovano et Angelica sua moglie è venetiana, che così è anco nella lettera di Sua Maestà Cesarea et nella supplica da dar costì a quelli Illustrissimi Signori. Se procurerà a Verona la copia della condennazione et se manderà a Vostra Signoria quanto prima. Son venute dalla corte cesarea l'aligate dua lettere a raccomandazione delli sopra detti, se al Signor Secretario cesareo aproverà sien buone presentarle per facilitar il negotio, le facci presentar, quando de no si lasci stare. Et con racomandar di nuovo questo fatto a Vostra Signoria non le dirò altro, che per fine li bascio le mani, con pregarli da Nostro Signore ogni felicità.

Di Mantova li XIII di ottobre 1591

Di Vostra Signoria molto Illustre

Servitore affezionatissimo

Il Conte di Monbello

7) Lettera di Drusiano Martinelli ad Alessandro Catrani, Milano, 27 ottobre 1591. Il documento è trascritto (senza indicazioni archivistiche) in A. D'ANCONA, *Origini del teatro italiano*, cit., vol. II, pp. 504-506.

[...] Quella saperà come Gasparo Inprialè pavese è qui in Milano risoluto di tagliare il volto ad Angelica per commissione della Malgarita comica, non avendo risguardo alla parola data a S. A. S., e sta di questa maniera. Avendo la Malgarita fatto copia di sé a Gasparo con promessa di tagliar il volto di Angelica, avendo lei inteso che S. A. S. ne mandava a Milano, ne avisò Gasparo, qual subito come V. S. sa, venne a Mantova per tratarne insieme come avevano a incaminare il negotio, et alla nostra partita ne seguitò ma non ne agionse: però venne in Milano et sta qui per far l'effetto. [...] ha voluto Iddio che si sia scoperto qui con un principal cavagliero, et con il favore d'un gran gentilomo che lo favorisce, gli adimandò agiuto di giente non conosciuta. Dove il cavagliero essendo da tal gentilomo richiesto in favore di Gasparo, gli

promise agiuto; or ispirato da Dio mandò a chiamar Leandro, con il quale aveva per il passato intrinseca amicizia, e interrogollo chi era questa Angelica et che vita teneva. Leandro gli narò esser maritata, e ch'onestamente esercitava l'arte comica, et come era stata mandata da S. A. S., qual per sua gratia l'aveva sempre favorita, et gli narò i favori, le grazie et i doni che S. A. S. gli aveva fatto. Queste parole comose talmente il cavagliero, ch'egli scoperse come Gasparo con il favore d'un suo amico gli aveva adimandato agiuto per tagliar il volto Angelica, ma per averli recircato cosa indegna a un par suo, et in particolare per amor di S. A. S. non voleva impaciarsene, ma che fuse secretamente avisata [...]. [...] tutte le lettere che vengono alla Malgarita et al Signor Masimigliano, et quelle che si danno alla posta in Mantova, che vengono a Gasparo Inpriaie et a Carlo che fa da Franceschina, siano tute portate in mano di S. A. S., et letole e toltone copia, risanarle e darli recapito, a fine che le lettere corino: perché o in una o nell'altra si scoprirà il vero, non ch'io abbia sospetto ch'el Signor Masimigliano né Carlo siano intricati in tal cosa, ma perché molte lettere che vano alla Malgarita sono incluse in quelle del Signor Masimigliano, et di quelle che vengono a Gasparo sono incluse in quelle di Carlo [...]. Però V. S. mi farà gracia di far sapere il tutto a S. A. S. et mostrarli questa mia e suplicarlo per parte nostra a meterli provisione, ateso che non potiamo difendere con Gasparo per non sapere di far piacere o dispiacere a S. A. S., avendo comandato ad Angelica che stia savia, né contro alla Malgarita per essergli la sua parola. Piacia adunque a S. A. S. per l'amor di Dio, di far scrivere al conte Piro o a chi più li piace in favor d'Angelica, overo sia contento che si partimo et venirsene a Mantova, che questo carnevale lo serviremo costà. Ancor che parmi indignità a fugirmene in questa maniera, essendo sotto la protezione di S. A. S., per non aquistar fama esser fugiti per qualche infamia, però quanto comanderà S. A. S. tanto faremo, avisandolo che la cosa sia secreta: che trista Angelica; et anco perché Gasparo viene questo carnevale a Mantova: che se S. A. S. avendo saputo che questo è vero, ne potrà fare quella dimostrazione che li piacerà, overo darmi licencia a me, ch'io farò conoscere che sono omo dabene et che sempre fece onore alla mia patria, perché non siamo gente da sfrisi [...].

8) Lettera del Conte di Mombello ad Aurelio Pomponazzi, Mantova, 15 novembre 1591, ASM, *Archivio Gonzaga*, b. 2655, cc. n.n. Il documento è conservato in copia presso l'Archivio Herla (segnatura C-1175). Adottiamo qui la trascrizione in A.M.At.I. (consultabile al seguente link: http://amati.fupress.net/media//scritti/MOMBELLO_let_15111591.pdf).

Al Molto Illustre Signor mio Osservandissimo il Signor protonotario Pomponazzo a Venetia.

Molto Illustre Signor mio Osservandissimo

Doppo aver mandati a Vostra Signoria dua lettere venute dalla corte cesarea a raccomandatione della causa di Drusiano et Angelica ho procurato che l'amico mio, al quale preme questo fatto, mi porti la copia del pro[cesso?] di essi, il quale è con questa; et perché la condennatione o reclamo che qui incluso Vostra Signoria vedrà è gagliardo contro li soprannominati, per esser essi stati condannati in contumacia et non aver auto in quel tempo chi dicesse le loro ragioni, vengo con la presente a notificar a Vostra Signoria che Drusiano è mantovano et Angelica sua moglie è venetiana et per quanto mi vien detto dell'omicidio incolpati, esso Drusiano aveva receuto un sfregio nel volto da quel Antonio genovese, oltre poi che seguitava sua moglie per torli l'onore, dove che detto Drusiano a forza fu spinto a cometter tal fallo. In effetto per quanto intendo detti supplicanti meritano qualche misericordia, per tanto vengo di nuovo a pregar Vostra Signoria che voglia restar servita pregar il Signor Secretario Cesareo a favorir la causa caldamente et procurar il salvo condotto che se desidera, che de tutto restarò a Vostra Signoria con molto obbligo, pregandola a comandarmi et darmi aviso del seguito. Et con questo le bascio le mani pregando per la persona di Vostra Signoria ogni felicità.

Di Mantova li XV di novembre 1591

Di Vostra Signoria molto illustre

Affezionatissimo servitore
Il Conte di Mombello

9) Lettera di Andrea Alberti delle Pomarancie a Drusiano Martinelli, Firenze, 9 luglio 1592, ASM, Archivio Gonzaga, b. 1119, cc. 561-562. Il documento è conservato in copia presso l'Archivio Herla (segnatura C-229).

Molto magnifico messer Drusiano

perché qualche volta le persone spinte dala collera s'ingano e causano inconvenienti io consideravo questo: non voglio perché parole dovessi muovervi a volermi manco bene di quel ch'io voglio e a non avermi per amico. Sicome io ritengo per fintanto ch'io non mi certifichi se le cose che mi son state referte vengono da voi dette per me e per venire al fato dopo la vostra partita da me non saputa mi svelano che voi a me [...] che una persona aveva fato male ufficio per voi circa il vostro negocio col granduca e colui che diceva queste cose a chi me l'ha riferito acenava per le circostanze ch'io fossi stato io quello seben non diceva il nome. Che la qual cosa prima io me ne risi pensando poter trovar colui che l'aveva detta over voi che ancora non sapevo la vostra partita ma poi che nessuno si [...] affronto me parso scrivervi questo non perché io mi voglio giustificare con voi perché non ho mai ofeso ma perché voi inganato da qualche maligno non mi aveste per il contrario di quel che mi sono cioè amico. Quando da voi non manchi vi dico dunque che qualunque persona vi abia deto o vi dicese che io avessi nociuto né parlato del vostro negocio [...] col granduca mio signore erra di granlunga e s'ingana: ma perché siate per in chiaro di quel ch'io dico il Todesco vostro servitore à sparse queste parole con Giorgio de Grassi veneciano del quale mi furno referte Drusiano esendo un uomo da ben com'io credo cavatomi di dubbio e scrivetemi chiaro aciò che qualche tristo non goda dele discordie d'altri e voi e io dove siam mai almanco dal canto mio amici non diventassimo poco amorevoli io sicome non vi ho mai nociuto piuttosto ò giovato dove ho creduto farvi servizio così vi scrivo amichevolmente e vi disidero ogni contento ma di gracia rispondete subito e io vi [...] felice. Di Fiorenza il di 9 di luglio 1592 [...]

vostro quarto fratello amorevole
Andrea Alberti delle Pomarancie

Sull'indirizzo:

Al molto magnifico mio carissimo [...] Drusiano marito della signora Angelica comediante.

10) Lettera di Alessandro Catrani ad Annibale Chieppio, Mantova, 29 aprile 1598, ASM, *Archivio Gonzaga*, b. 2674, 2 cc. n.n. Adottiamo qui la trascrizione in A.M.At.I.

Molto Illustre Signor mio Signore Osservandissimo

Avendo io detto a Vostra Signoria molto Illustre a viva voce la qualità di Drusiano comediante, il modo che tenne per mettermi in disgratia del Serenissimo Signore nostro et della mia pregionia di cinque mesi et vinti giorni, con tanto mio danno di vita et di robba, mi è parso per più memoria farli questa narrativa, affinché più destintamente la ne possi parlar a Sua Altezza. Dirò prima che sendo questo Drusiano uso a dar memoriali falsi, come ha fatto contro a tanti et venendomi a l'orecchi - ora ch'io procuro levarli le sottoscritte comodità - che esso vol dare memoriale a l'Altezza sua contro di me, non per zelo d'onore, poiché egli non l'ha mai auto, et sapendo io che ieri egli venne a parlar a Vostra Signoria et dice anco aver parlato a Sua Altezza, mi son mosso per tal effetto ricovrarmi da lei, et che mi facci grazia di procurar con l'Altezza Sua che resti servita di far veder il memoriale ch'egli ha dato, o che darà, contro di me, et se si trova che egli dica la verità, Sua Altezza mi castighi, che do la parola a Vostra Signoria di starmene qua ad aspettare la sententia dell'Altezza Sua. Et caso costui diponghi il falso - come è suo uso - che Sua Altezza come Principe giusto, ne facci quella demonstratione che conviene,

et non comportare che un servitore che ha servito, passa dieci anni, in governi et altri carichi, come io ho servito onoratamente, sia lacerato con callunie false da un infame come è costui, dal quale ho receuto quel male che Sua Altezza et il mondo sa. Le comodità ch'io ho detto son le seguente. Mentre Drusiano è stato ultimamente in questa città, che son da cinque mesi in circa, ha visso sempre de mio con il vivere ch'io mandavo a sua moglie, et egli atendea a godere a star alegramente, sapendo bene de dove veniva la robba et comportava che sua moglie stesse da me et venisse alla mia abitatione, et non atendea ad altro che a dormire magnare et lasciava correre il mondo, come di questo ne farò far fede avanti Sua Altezza, da più testimonie degni di fede. Ma perché circa otto giorni sono io li ho fatto intedere per la massara, che si trovi da vivere, che non voglio che egli viva de mio, mena rovina et parla di ricorso a l'Altezza Sua, et di più per averli fatto sapere che quella casa è mia, poiché io ne pago il fitto - come mostrerò - et che se ne preveda d'una, tratta alla peggio sua moglie, con farli quella mala compagnia che Sua Altezza potrà sapere, et di più per aver saputo che 'l mobile che è nelle sudetta casa è magior parte mio et che io lo vorrò quando mi tornerà comodo. Questi son li capi che l'han fatto mettere in fuga, a parlar di ricorso a Sua Altezza, et non zelo di onore come ho detto, poiché mentre io ho speso per mantenerlo, esso ha consentito a qualunque cosa che io ho voluto, come infame ch'egli è. Me ritrovo aver un figlio di detta donna, il quale ho fatto alevar et sempre ho tenuto presso di me o della Signora Ippolita Aldegatta, di sei anni in circa. Il Drusiano sempre ha saputo che ho tenuto detto figlio per tale, né mai ha detto nulla, ma ora vinto dal sdegno, come di sopra, sapendo quanto io amo detto figlio, dice che vol suplicar Sua Altezza a farglene restituir, di che l'Altezza Sua, come informata prima che ora, son sicuro averà risguardo a l'occorentie del mondo. Fo sapere a Vostra Signoria che quando io fui liberato di pregione, per ordine di Sua Altezza andai con il Signor Ferrante Gonzaga in Ungheria et alla partita ch'io feci donai tutto il mio mobile che me ritrovavo alla sudetta donna, perché si potesse mantenere, avendola il marito abandonata, di che nonostante ella si mantenne, ma assieme con altre sue cosette, le vendè al Signor Lodovico Bagno per scudi ducento in credenza, li quali io ho ultimamente riscossi et mi son contentato che la detta dona metti detti denari, a nome suo, sopra non so che terre. Et ora che questo infame ha visto che io ho consentito a tal allocatione, di che egli pensa godere, tratta male quel che non basta a credere sua moglie, con dirli a tutte l'ore quelle maggiori ingiuriose parole che si possano dire a una del fuso. Et perché egli diede parola a Vostra Signoria, quale lei prese (?) a nome di Sua Altezza, di far buona compagnia a sua moglie, come lei sa, poco doppo la lasciò senza nisuna sorte de recapito, in modo tale che se io non li dava un mio letto da dormir et provederli di casa con altre cosette necessarie et lasciarli da alimentar mio figliolo, quando son stato fuor d'Italia, con il quale ella parimente s'è mantenuta, sarebbe stata forzata o di andar mendicando o vero di aprir bottega pubblica. Come di tutte le sopradette cose mi obligo provar per persone degne di fede nel tribunale che Sua Altezza comanderà. Et perché questo vituperoso con falsi memoriali altre volte ha messo in campo cose che ho ardimento dire, che quasi son maravigliato se Sua Altezza lo ascolta, tuttavia si vanta che l'Altezza Sua lo ama, come fa Arlichino suo fratello et che lo vol al suo servitio, con arogarsi et prometersi molto de l'Altezza sua. Et per questo - contro a mia natura - fo sapere a Vostra Signoria che Arlichino ha strappazato il servitore di Sua Altezza in Fiorenza et in Parma, come l'Altezza Sua se ne può informare da Pedrolino et Cardone, et che questo Drusiano ha sparlato contro Sua Altezza in Parma, come da Carletto, che fa da Franceschina in comedia, l'Altezza sua si portà informare. Nonostante in Turino et in altri luoghi questi dua fratelli hanno detto cose, per quanto intendo, non erano licite, contro Sua Altezza. Sì che per tutte le sudette cause Vostra Signoria potrà comprendere la qualità di questi fratelli et contrapesarle con la servitù et qualità mia, et in conformità darne quella parte a l'Altezza Sua che richiede il servizio et reputatione d'un Principe come questo. Et io starò spettando sentir il seguito, affinché sappi il mondo la deferentia che si fa da me, che son certo aver servito onoratamente, et da questi vituperosi. Et con far reverentia a Vostra Signoria molto Illustre, resto con pregarli ogni

maggior contento.
Di Mantova li 29 aprile 1598
Di Vostra Signoria molto Illustre
Affezionatissimo et obligatissimo servitore
Alessandro Catrani

Altri documenti

- 1) Petizione dei comici Confidenti, Madrid, novembre 1587, Madrid, Archivo Historico de Protocolos, tomo 24844, c. 233v. Il documento è conservato in copia presso l'Archivio Herla (segnatura A-428) e trascritto in C. PÉREZ PASTOR, *Nuevos datos acerca del histrionismo espanol*, cit., I serie, p. 21.
- 2) Licenza ai comici Confidenti, Madrid, 18 novembre 1587, Madrid, Archivo Historico de Protocolos, tomo 24844, c. 233v-234r. Il documento è conservato in copia presso l'Archivio Herla (segnatura A-429) e trascritto in C. PÉREZ PASTOR, *Nuevos datos acerca del histrionismo espanol*, cit., I serie, p. 21.
- 3) Testimonianze di avvenuto spettacolo con tre donne, Madrid, 23 novembre 1587, Madrid, Archivo Historico de Protocolos, tomo 24844, cc. 234v-235v. I documenti sono conservati in copia presso l'Archivio Herla (segnatura A-431 e A-432) e trascritti in C. PÉREZ PASTOR, *Nuevos datos acerca del histrionismo espanol*, cit., I serie, p. 22.
- 4) *Testamentum domini Tristani de Martinellis*, Mantova 4 aprile 1595, ASM, Notarile, Notaio Francesco Tragnoli, b. 9309, cc. n.n. Il documento è conservato in copia presso l'Archivio Herla. Il documento è conservato in copia presso l'Archivio Herla (segnatura A-299).
- 5) Nomina di procuratore, Casale Monferrato, 15 marzo 1607, ASM, *Registrazioni notarili*, Anno 1607, vol. II, cc. 367r-368r. Il documento è conservato in copia presso l'Archivio Herla (segnatura A-603).
- 6) Atto di retrovendita, Mantova, 30 maggio 1607, ASM, *Registrazioni notarili*, Anno 1607, vol. II, cc. 366r-368r. Il documento è conservato in copia presso l'Archivio Herla (segnatura A-604).

Diana Ponti

Lettere

- 1) Lettera di Marcello Donati a Ulisse Bentivoglio, Mantova, 13 gennaio 1590. Il documento è trascritto (senza indicazioni archivistiche) in A. D'ANCONA, *Origini del teatro italiano*, cit., vol. II, p. 496. Riportiamo qui tale trascrizione.

[...] Havendo il S.mo S. mio inteso che Andreazzo Gratiano comico si scansa di venire a servire qua nella compagnia destinatagli dall'A. S., conforme a quello che ne scrisse a' di passati a V. S. Ill.ma il sig. Giulio Ceffini, con dire che ha da andare nella Compagnia della Diana a Roma per servitio dell'Ill.mo Card.e Montalto, mi ha comandato che io scriva a V. S. perché si contenti di usar diligente inquisitione per sapere la verità di ciò: perché se così sia il vero, S. A. si acquieterà, antepoendo ad ogni suo gusto, la soddisfatione del sud.o Card.e Ill.mo. [...]

- 2) Lettera di Ulisse Bentivoglio a Marcello Donati, Bologna, 24 gennaio 1590, ASM, *Archivio*

Gonzaga, b. 1164, fasc. III, cc. 348-349. Il documento è conservato in copia presso l'Archivio Herla (segnatura C-1476) e trascritto in A. D'ANCONA, *Origini del teatro italiano*, cit., vol. II, pp. 496-497.

Molto magnifico signor mio osservandissimo,
alli giorni passati mi venne una staffetta dal signor Giulio Caffini che in nome di quell'Altezza Serenissima mi comandava che per tutto quel Veneri dovesse essere costì Andreazzo Graziano comico onde andai subito a trovarlo e li volsi dare denari a suo piacere, acciò se ne venisse costà: et egli allora mi diede buona intenzione senza certa promessa di venire, se ben mostrava dispiacere grandissimo di haver mandate le sue robe alla volta di Roma con quella compagnia e promesso d'andar con loro. Poco dopo a due giorni, che dovea partire, mi disse, che assolutamente non poteva venire; perché non sapeva trovar modo di apparente scusa con queste sue Donne: e sopra ciò li risposi in maniera che credo m'intendesse. Lui venne di poi a trovarmi a casa, dicendomi, che la Signora Diana havea spedito a posta al Serenissimo Duca di Mantova per domandar favore che detto Graziano andasse con loro a Roma sperando nella benignità di Sua Altezza che otterrebbe tal gra(tia) e mi pregò che aspettassi la risposta di quella Donna, che saria fra quattro giorni differita l'andata sua a Mantova.

Io ne diedi conto subito al staffiere del seguito [...], ne mai ho poi havuto risposta. Passato questo tempo costui mi venne a trovare dicendomi, che li bisognava andare a Roma con la compagnia per recitare, e che havea promesso a detta compagnia et al Monsignor Montalto et che pensava, non essendo venuto risposto alla Signora Diana, ne a me, che Sua Altezza Serenissima non se ne curasse più, e perciò voleva partire risolutamente. Io feci ogni sforzo per trattenerlo, ne potetti altro. Ma mi promesse (se però si può credere alle parole di simil gente) che quando Sua Altezza mostrerà desiderio che egli vadia, per lettere alla Signora Diana, come a me, che se ben fosse a Roma, ch'io gliene desse conto, che subito verrebbe et io vista la lettera di Vostra Signoria per il medesimo staffiere mettendolo sopra le poste la stessa notte lo inviai, e lo mandai a trovare detto Graziano a Firenze, dove intendo, che lo troverà ricordandoli con mia lettera quanto m'havea promesso, e che si risolva a venire a obedire a Sua Altezza Serenissima. Io ho usato tutte quelle diligenze possibili e son certissimo che il Signor Cardinale Montalto che se ben ha fatto haver licenza a costoro di potere andare a Roma, credo non di meno che l'andata di costui non l'importi cosa alcuna, non l'havendo mai conosciuto ne sentitoli. E se il signor Cardinale detto avesse voluto costui, avrei eseguito l'ordine datomi da Vostra Signoria senz'altra diligenza, come mi accenna in nome di Sua Altezza. Sappia ben Vostra Signoria che quest'è un bordello di innamoramenti di puttane con questi furfanti. E quest'è quanto m'occorre per hora, e starò aspettare il ritorno dello staffiere e conforme al [...] eseguirò il bisogno: increscendomi infinitamente che questa Altezza Reale(?) non sia stata subito compiaciuta, et obedita; non essendo restato (?) da me d'ogni off(ici)o come farò sempre che sarò favorito di suoi cenì prontamente ad impiegare, e la roba, e la vita, in servizio di quell'Altezza Serenissima la quale dio felice conservi, e Vostra Signoria contenti.

Da Bologna li 24 gennaio 1590

Di Vostra Signoria molt'humile obligatissimo servitore

Ulisse Bentivoli

3) Supplica di Diana [Ponti] al [governatore di Milano], s.l., 10 aprile 1595, ASMi, *Autografi*, b. 94, fasc. 43, c.n.n. Il documento è conservato in copia presso l'Archivio Herla (segnatura C-1826), trascritto in G. PAGANI, *Del teatro in Milano*, cit., p. 23 e citato in R. G. ARCAINI, *I comici dell'Arte a Milano*, cit., p. 284. Non è indicata la data della supplica: si fa quindi riferimento alla data della relativa delibera.

Illustrissimo et eccellentissimo signor

La *fidelissima servitrice* di Vostra Eccellenza Diana Comica Desiosa desidera, per trattenimento della nobiltà di questa città, con la lei compagnia chiamata dei Comici Desiosi, venir a recitarsi le comedie in *questa città di Milano*, atteso che si recitarano con modestia, et honestà, et con esempi buoni, ma per che gli obstando gli ordini che non si possino recitar senza special licenza di Vostra Eccellenza, per ciò confidatasi nella bontà, et clementia sua da quella ricorre la supp[ic]ante. Humilmente supp[ic]a si degni restar servita concederli licenza che possi con essa sua compagnia recitar le comedie al presente in *questa città*, non obstante qualunchi ordini in contrario fatti, il che si spera.

4) Lettera di Tristano Martinelli a ignoto della corte di Mantova, Cremona, 4 dicembre 1595, ASM, *Archivio Gonzaga*, b.1717, 1 c.n.n. Il documento è conservato in copia presso l'Archivio Herla (segnatura C-207) e trascritto in A. D'ANCONA, *Origini del teatro italiano*, cit., vol. II, p. 519 e in A.M.At.I. Riportiamo qui la trascrizione in A.M.At.I, consultabile al seguente link: http://amati.fupress.net/media//scritti/TristanoMartinelli_let_04121595.pdf.

Illustre signor mio

Questa mia sarà per salutare Vostra Signoria, et pregarla insieme che si voglia dignare di favorirmi in quello che li scrivo che gliene restarò obligatissimo. Quello che Vostra Signoria à da operare per me si è che Vostra Signoria dica a Sua Altezza serenissima, se si vole servire di me questo carnevale dela mia parte in comedia, ch'el mi comandi, che ad ogni minimo suo cenno io sarò prontissimo a venirlo a servire. Et se mi son partito dalla compagnia di Pedrolino io ne ò auto mille ocasioni, perché vogliono essere patroni et non compagni, et io, non essendo uso a servire, mi pareva che mi facesero torto, et per questo et per altre cose io mi son partito; ma non sono anco stato io il primo, che tre o quatro altri si sono partiti inanti di me per tante insolencie che costoro usano a' suoi compagni. Però io prego et suplico Vostra Signoria che per l'amor di Dio non manchi di fare questa relazione a Sua Altezza serenissima, aciò che non pensase che io non lo volesse servire, perché li son servitore di core senza interesi alcuni. Et volendosi servire di me, Vostra Signoria mi dia aviso qui in Cremona nella compagnia de la signora Diana comica, et indrizare le lettere a messer Gianbatista Lazarone comico, che lui me la farà avere; et la prego, o dentro o fora, darmi aviso, aciò sapia quello che ò da fare; non altro. Nostro Signore lo conservi in sua santa gratia. Di Cremona a dì 4 dicembre 1595.

Di Vostra Signoria illustrissima

affe(cionatissimo) servitore

Tristano Martinelli detto Arlechino comico.

5) Lettera della duchessa di Mantova a Belisario Vinta, Mantova, 7 maggio 1597, ASF, *Mediceo del Principato*, f. 2942, cc. n.n. Il documento è citato in *Comici dell'Arte. Corrispondenze*, cit., vol. I, p. 202.

Illustrissimo Signore,

la Diana, c'horà si ritrova qui con la sua Compagnia de gli Accesi mi fa ricercare, ch'io voglia muovere Vostra Signoria ad impetrarli dal Signor Gran Duca cotesta scena per li ultimi tre mesi di quest'anno, et per quello che piacerà a Sua Altezza. Et io vengo a farnele l'ufficio con questa. Valendomi di questa occasione a pregar Vostra Signoria come la prego a ricordarmi serva a coteste Altezze, et ad augurare a lei et la signora sua consorte, et figlie il colmo d'ogni bene.

Di Mantova a 7 di Maggio 1597

Desiderosa d'ogni comodo di Vostra Signoria

[...] Duchessa di Mantova

6) Lettera di Tristano Martinelli al [duca di Mantova], Verona, 7 agosto 1599, ASM, Autografi,

b. 10, c. 144rv. Il documento è trascritto in A. D'ANCONA, *Origini del teatro italiano*, cit., vol. II, pp. 345-346 e in *Comici dell'Arte. Corrispondenze*, cit., pp. 363-364. Adottiamo qui la trascrizione in *Corrispondenze*.

[...] Et in quel medemo tempo arivò la compagnia di Vostra Altezza, che venevamo a Verona, et detto Cotto la note gli fece metere prigione tuti et ordinò che gli dasero la corda a tuti, chon tuto che lo avisasero che erano comici di Vostra Altezza; et lui se ne burlava, dicendo: «Io li volio ben dare, comici di Sua Altezza». Volse la bona sorte che la signora Diana andò subito da Madama serenissima fuori et li contò il fatto; Sua Altezza n'ebe gran disgusto et li fecero uscire, et se non si faceva così presto avevano tuti la corda, dove che i poveretti tuti sono restati confusi et mal satisfati nell'aver riceuto tal afronto in la città dove più sperano averne favori. [...]

7) Lettera di Pier Maria Cecchini al [duca di Mantova], Parigi, 3 luglio 1601, ASM, Autografi, b. 10, c. 70. Il documento è conservato in copia presso l'Archivio Herla (segnatura C-906) e trascritto in *Comici dell'Arte. Corrispondenze*, cit., vol. I, pp. 201-202 e in A.M.At.I., http://amati.fupress.net/media//scritti/PierMariaCecchini_let_03071601.pdf. Adottiamo qui la trascrizione in A.M.At.I.

Serenissimo signore

Fecci all'Altezza Vostra serenissima notte le persecuzioni d'Arlechino, le qualli finalmente m'hano fato levar di compagnia et unirmi con la signora Diana, la quale per le medesme cause poco dianci s'era partita anco lei; e per fine delle sue ribalderie hora è dietro per farmi amazzare, sì per tema ch'io non scuopri a Vostra Altezza il mal procedere, com'anco per paura che in Italia non gli racorda il mancamento, e di tutto mi obbligo portar fede di quanto dico, com'anco farò contra la bugiarda sua lettera scritta di Lione al signor conte Giulio Caffino. Mi vien rifferito come l'Altezza Vostra, partendo per Croatia, non torna per il carnovale a Mantova, la qual cosa mi farebe restar di qua dai monti sino a l'altr'ano; però s'è altrimenti la suplico a farmene far motto con doi righe ch'io venirò a vollo, et haverei per singolar gracia con la medesma occasione saper che il mal'officio fatomi contro non havesse havuto luoco apresso l'Altezza Sua, alla quale con il cuore e con l'opere sono via più d'hogn'altro prontissimo servo. Non partirò di Parigi sino ch'io non habbi suoi comandamenti, e per fine le faccio umilmente riverenza, pregando Iddio che l'accompagni e felice lo ritorni al serenissimo suo albergo. Di Parigi alli 3 di luglio 1601.

Di Vostra Altezza serenissima
umillissimo e divottissimo servo
Piermaria Cecchini detto Frittellino

8) Lettera del principe della Mirandola al duca di Modena, Mirandola, 26 marzo 1605. Il documento è trascritto (senza indicazioni archivistiche) in L. RASI, *I comici italiani*, cit., vol. II, p. 306.

Ser.mo S.r mio et padrone oss.mo

Havendo la Diana Comica unita in Ferrara ad'istanza mia una buona, et numerosa compagnia, con obbligo di venir à servirmi ad'ogni mia richiesta, desiderarei, che potesse per qualche tempo trattenersi in Modena ad'essercitar l'arte sua, assicurandomi, che sia per dar molto gusto, et ricorro alla benignità dell'Altezza Serenissima supplicandola à degnarsi di concedergliele in gratia mia, ch'io le ne restarò singolarissimamente obbligato, et facendole humilissima riverenza, le auguro da Dio ogni felicità. Della Mirandola adi 26 di marzo 1605.

Di V. A. Ser.ma
Genero, et Dev.mo et oblig.mo ser.re

il Principe della Mirandola

9) Lettera del principe della Mirandola al duca di Modena, Mirandola, 8 maggio 1605. Il documento è trascritto (senza indicazioni archivistiche) in L. RASI, *I comici italiani*, cit., vol. II, p. 306.

Ser.mo S.r mio et padrone oss.mo

Partendo di qui la compagnia di Diana di cui hò scritto ultimamente à Vostra Altezza Ser.ma, per andar aspettando in diversi luoghi il Carnevale, al quale dovrà tornar poi alla Mirandola, et havendo risoluto di passar principalmente per Modena, per veder se fia di gusto à Vostra Altezza, che per tre o quattro giorni vi si trattenga recitando, hò voluto accompagnarla di questa mia, per assicurar l'Altezza Vostra Ser.ma che d'ogni favore, ch'in gratia mia ella degnerà di far à detta Compagnia, io restarò lei singolarissimamente obligato; et ricordandole la continuata mia devotione verso di lei, et il in ch'io vivo tuttavia d'haver in che mostrarlene segni co'l servirla, le faccio riverenza humilissima. Della Mirandola a dì viij di Maggio 1605.

Di V. A. Ser.ma

Genero, et Dev.mo et oblig.mo ser.re

il P.e della Mirandola

Atti

1) Decreto, [Milano], 10 aprile 1595, ASMi, *Autografi*, b. 94, fasc. 43, c.n.n. Il documento, trascritto in G. PAGANI, *Del teatro in Milano*, cit., pp. 23-24, è conservato in copia presso l'Archivio Herla (segnatura A-64).

1595 a X di Aprile

Si concede, con che non si recitino le dette comedie prima che sia passata la festa del santissimo corpo di Nostro Signore; et che non si recitino ne i giorni di festa ne i Venerdi; et che si deponino gli abiti religiosi ne simili ad essi ne si mescolino cose divine; ne dicano parole disoneste et nel resto in forma solita.

[...] Alifer

2) Decreto, [Milano], 18 aprile 1595, ASMi, *Autografi*, b. 94, fasc. 43, c.n.n. Il documento è trascritto in G. PAGANI, *Del teatro in Milano*, cit., p. 24, e conservato in copia presso l'Archivio Herla (segnatura A-151).

1595 a 18 Aprile

Si conceda nella medesima forma già concessa a Diana Desiosa.

[...] Alifer

A lato: A Vostra Eccellenza

Delli Comici Uniti raunati dal signor *Ambasciatore* di Mantova.

3) Registrazione di comici, Mantova, 12 marzo 1596, ASM, *Archivio Gonzaga*, b. 3092, c. 137. Il documento è conservato in copia presso l'Archivio Herla (segnatura A-528).

Gierolamo Solarin di Roma Comico vien di Bologna et madonna Diana Ponti di Venecia, Teodoro Regazzo e messer Giovan Battista Canan di Ferrara. Tutti Comici e Giovan Maria Carlin di Vila Francha condutiero.

4) Attestazione di pagamento, Napoli, 14 novembre 1611, Napoli, Archivio Storico dell'Istituto Banco di Napoli-Fondazione, Banco dello Spirito Santo, *Giornale di banco*, matr. n. 71 f. 308. Il documento è trascritto in T.

MEGALE, *Tra mare e terra. Commedia dell'Arte nella Napoli spagnola (1575-1656)*, Roma, Bulzoni, 2017, p. 351. Adottiamo qui la trascrizione di Megale.

A Carlo Fredi detto Lutio Fedele ducati 20 e per lui a Tobbia Rossolino e Lonardo Gaspari a compimento di D. 58.2.10 per una di cambio di Geronimo Rossolino di Roma delli 4 novembre la valuta disse contasi, declarando che gli altri ducati 38.2.10 li sono stati pagati da lui contanti et detti D. 58.2.10 sono per la valuta di scudi 50 di moneta di Roma pagati di ordine suo a Diana Ponti comicha con la quale se en harà da remborsare D. 20.

Altri documenti

1) Lettera di Filippo Angeloni, 8 luglio 1582. Il documento è citato e parzialmente trascritto (senza indicazioni archivistiche) in A. D'ANCONA, *Origini del teatro italiano*, cit., vol. II, p. 481.

2) Atto notarile, Genova, 4 luglio 1586, Genova, Archivio di Stato, Notai antichi, notaio P. Pogliasca-Negrone, filza 13, sg. 351, doc. 355. Il documento è citato e parzialmente trascritto in T. L. BELGRANO, *La commedia nel Cinquecento*, cit., p. 1 e citato in A. F. IVALDI, *Gli Adorno e l'hostaria-teatro del Falcone di Genova (1600-1680)*, in *Rivista italiana di musicologia*, A. 15, 1980, p. 109.

3) Licenza a Diana Ponti, Bologna, 27 gennaio 1596, Bologna, Archivio di Stato, Legato, *Expeditiones*, n. 117, c. 36v. Il documento è conservato in copia presso l'archivio Herla (segnatura A-115) e trascritto in S. MONALDINI, *Il teatro dei comici dell'Arte a Bologna*, cit., pp. 78-79.

4) Testimonianze, 4 gennaio 1610, ASF, *Notarile moderno*, prot. 11093, cc. 42v-45r. I documenti sono trascritti in A. SCALABRINI, *Parigi 1601, testis ad perpetuam memoriam*, in «Medioevo e Rinascimento», 6/n.s. 3 (1992), pp. 154-156.

Angela Malloni

Lettere

1) Supplica dei comici [Uniti] al granduca di Toscana, Firenze, 26 marzo 1594, ASF, *Dogana Antica*, f. 223, n. 318. In una nota in calce al documento si legge: «Il Proveditore di Doana informi et intendere anchora et referire se l'Isabella Andreini vuole unirsi et essere obligata a questa Compagnia». L'annotazione è datata 26 marzo e da ciò si desume la data del documento. La supplica è conservata presso l'Archivio Herla (segnatura C-2591). Per la trascrizione si rimanda alla lettera n. 34 relativa a Vittoria Piissimi.

2) Supplica di Virginia e Lucilla Malloni al duca di Modena, s.l., s.d. Il documento è trascritto (senza indicazioni archivistiche) in L. RASI, *I comici italiani*, cit., vol. II, p. 63. Adottiamo la trascrizione di Rasi.

Ser.mo Sig.re Duca,

Virginia et Lucilla Maloni commici con la loro Compagnia supplicano a Vostra Altezza Serenissima a volergli concedere licenza di poter recitare Commedie nella città di Reggio per tutto questo Carnovale, ch'il tutto otterrà per gratia singolarissima dalla benignità di Vostra Altezza Serenissima quale Dio mantenga felicissima con tutta la Ser.ma casa.

Di fuori: A Vostra Altezza Serenissima per la Virginia et Lucilla commici.

1) Licenza a Virginia Malloni e ai Comici Gelosi, Genova, 20 maggio 1596, Genova, Archivio di Stato, *Sala Senarega*, f. 1589, doc. 346. Il documento, conservato in copia presso l'Archivio Herla (segnatura A-184), è trascritto in A. EVANGELISTA, *Nuove fonti per una storia documentaria*, cit., p. 135 e citato in F. NATTA, *Festa e spettacolo nella Genova del Cinquecento*, Bari, Edizioni di Pagina, 2011, p. 21 e in A. F. IVALDI, *Gli Adorno e l'hostaria-teatro del Falcone di Genova*, cit., p. 111. Adottiamo qui la trascrizione di Evangelista.

Virginiae Malonae caeterisque comicis noncupatis “Li Gelosi” data concessaque facultas agendi comedias in hac urbe ad beneplacitum Serenissimi senatus quod non excedat menses quatuor. Primam autem comediam agere debant in Palatio.

Altri documenti

1) Oroscopo di Maria Malloni, Biblioteca Nazionale di Firenze. Il documento è riprodotto in L. RASI, *I comici italiani*, cit., vol. II, p. 62.

2) Contratto di affitto, Parigi, 2 luglio 1603, Parigi, Archives Nationales, Minutier Central, Fonds CXXII, liasse 367, cc. n.n. Il documento, conservato in copia presso l'Archivio Herla (segnatura A-309), è trascritto in *Le théâtre professionnel à Paris*, cit., pp. 228-229.

3) Accordo tra Angela Malloni e Jacques de Fonteny, Parigi, 2 luglio 1603, Parigi, Archives Nationales, Minutier Central, Fonds CXXII, liasse 367, c. n.n. Il documento, conservato in copia presso l'Archivio Herla (segnatura A-308), è citato in *Le théâtre professionnel à Paris*, cit., p. 30, 140.

4) Impegno di pagamento, Parigi, 7 settembre 1603, Parigi, Archives Nationales, Minutier Central, Fonds XV, liasse 14, cc.n.n. Il documento, conservato in copia presso l'Archivio Herla (segnatura A-330), è citato in *Le théâtre professionnel à Paris*, cit., p. 30 e p. 140.

5) Lettera di Domenico Bruni a Don Giovanni de' Medici, Genova, 30 luglio 1616, ASF, *Mediceo del Principato*, f. 5143, c. 196. Il documento è conservato in copia presso l'Archivio Herla (segnatura 2861).

6) Lettera di Maria Malloni a don Giovanni de' Medici, Bologna, 21 aprile 1617, ASF, *Mediceo del Principato*, f. 5143, c. 354. Il documento è conservato in copia presso l'Archivio Herla (C-2830).

7) Lettera di Flaminio Scala a don Giovanni de' Medici, Firenze, 13 ottobre 1618, ASF, *Mediceo del Principato*, f. 5150, cc. 519-520. Il documento, conservato in copia presso l'Archivio Herla (segnatura C-2449), è trascritto in *Comici dell'Arte. Corrispondenze*, cit., vol. I, pp. 501-504.

8) Lettera di Flaminio Scala a don Giovanni de' Medici, Firenze, 20 ottobre 1618, ASF, *Mediceo del Principato*, f. 5150, c. 545rv. Il documento, conservato in copia presso l'Archivio Herla (segnatura C-2466), è trascritto in *Comici dell'Arte. Corrispondenze*, cit., vol. I, pp. 504-505.

9) Lettera di don Giovanni de' Medici a Cosimo Baroncelli, Venezia, 20 ottobre 1618, *Carte Alessandri*, f. 2, cc. 323r-324v. Il documento è conservato in copia presso l'Archivio Herla (C-3179) e parzialmente trascritto in S. FERRONE, *Attori mercanti corsari*, cit., pp. 162-163.

- 10) Lettera di Cosimo Baroncelli a don Giovanni de' Medici, Firenze, 27 ottobre 1618, ASF, *Mediceo del Principato*, f. 5147, cc. 213r-214r. Il documento è conservato in copia presso l'Archivio Herla (segnatura C-3181).
- 11) Lettera di Flaminio Scala a don Giovanni de' Medici, Firenze, 27 ottobre 1618, ASF, *Mediceo del Principato*, f. 5150, c. 517r/v. Il documento, conservato in copia presso l'Archivio Herla (segnatura C-2447), è trascritto in *Comici dell'Arte. Corrispondenze*, cit., vol. I, pp. 506-507.
- 12) Lettera di Cosimo Baroncelli a don Giovanni de' Medici, Firenze, 30 ottobre 1618, ASF, *Mediceo del Principato*, f. 5147, cc. 215r-218v. Il documento è conservato in copia presso l'Archivio Herla (segnatura C-3127).
- 13) Lettera di Maria Malloni a don Giovanni de' Medici, Firenze, 30 ottobre 1618, ASF, *Mediceo del Principato*, f. 5141, c. 216. Il documento è conservato in copia presso l'Archivio Herla (segnatura C-1936).
- 14) Lettera di Maria Malloni a don Giovanni de' Medici, Firenze, 2 novembre 1618, ASF, *Mediceo del Principato*, f. 5141, cc. 225-226. Il documento è conservato in copia presso l'Archivio Herla (segnatura C-1943).
- 15) Lettera di Cosimo Baroncelli a don Giovanni de' Medici, Firenze, 3 novembre 1618, ASF, *Mediceo del Principato*, f. 5147, cc. 219r-221r. Il documento è conservato in copia presso l'Archivio Herla (segnatura C-3182).
- 16) Lettera di don Giovanni de' Medici a Cosimo Baroncelli, Venezia, 3 novembre 1618, ASF, *Carte Alessandri*, f. 2, cc. 327v. Il documento, conservato in copia presso l'Archivio Herla (C-4726), è parzialmente trascritto in S. FERRONE, *Attori mercanti corsari*, cit., p. 163.
- 17) Lettera di Flaminio Scala a don Giovanni de' Medici, Firenze, 3 novembre 1618, ASF, *Mediceo del Principato*, f. 5150, cc. 608-609. Il documento, conservato presso l'Archivio Herla (C-2494), è trascritto in *Comici dell'Arte. Corrispondenze*, cit., vol. I, pp. 507-509.
- 18) Lettera di Cosimo Baroncelli a don Giovanni de' Medici, Firenze, 17 novembre 1618, ASF, *Mediceo del principato*, f. 5147, cc. 227-228. Il documento è conservato presso l'Archivio Herla (segnatura C-4739).
- 19) Lettera di Flaminio Scala a don Giovanni de' Medici, Firenze, 25 novembre 1618, ASF, *Mediceo del Principato*, f. 5150, c. 549r. Il documento è parzialmente trascritto in S. FERRONE, *Attori mercanti corsari*, cit., p. 164 e interamente trascritto in *Comici dell'Arte. Corrispondenze*, cit., vol. I, pp. 513-514.
- 20) Lettera di Flaminio Scala a don Giovanni de' Medici, Firenze, 29 novembre 1618, ASF, *Mediceo del Principato*, f. 5150, c. 546 r/v. Il documento, conservato in copia presso l'Archivio Herla (C-2467), è trascritto in *Comici dell'Arte. Corrispondenze*, cit., vol. I, pp. 514-515.
- 21) Lettera di Maria Malloni a don Giovanni de' Medici, Firenze, 30 novembre 1618, ASF, *Mediceo del Principato*, f. 5141, cc. 269-270. Il documento è conservato in copia presso l'Archivio Herla (C-1945).
- 22) Lettera di Flaminio Scala a don Giovanni de' Medici, Firenze, 15 dicembre 1618, ASF, *Mediceo del Principato*, f. 5150, c. 617r. Il documento, conservato in copia presso l'Archivio Herla

(segnatura C-2498), è parzialmente trascritto in S. FERRONE, *Attori mercanti corsari*, cit., p. 164 e interamente trascritto in *Comici dell'Arte. Corrispondenze*, cit., vol. I, pp. 516-517.

23) Lettera di Flaminio Scala a don Giovanni de' Medici, Padova, 24 luglio 1620, ASF, *Mediceo del Principato*, f. 5150, c. 456r. Il documento, conservato in copia presso l'Archivio Herla (segnatura C-2417), è trascritto in *Comici dell'Arte. Corrispondenze*, cit., vol. I, p. 570.

TESTI

G. G. TRISSINO, *La Sofonisba*, Vicenza, Tolomeo Gianicolo, 1529, edizione moderna in *La tragedia classica dalle Origini al Maffei*, a cura di G. GASPARINI, Torino, UTET, 1963, pp. 37-150.

G. A. GIANCARLI, *La Zingana*, Mantova, Venturino Ruffinelli, 1545, edizione moderna in G. A. GIANCARLI, *Commedie*, edizione critica, traduzione, note e glossario a cura di L. LAZZERINI; con un'appendice sulla *Medora* di Lope de Rueda, Padova, Antenore, 1991, pp. 192-463.

Le sei giornate di M. Sebastiano Erizzo, mandate in luce da M. Lodovico Dolce, Venezia, Giovanni Varisco e compagni, 1567.

A. VALERINI, *Oratione d'Adriano Valerini Veronese, in morte della divina signora Vincenza Armani, comica eccellentissima (...)*, Verona, Sebastiano dalle Donne, [1570], edizione moderna in F. MAROTTI, G. ROMEI, *La Commedia dell'Arte e la società barocca. La professione del teatro*, Roma, Bulzoni, 1991, pp. 31-41.

A. VALERINI, *Stanze d'Adriano Valerini, nelle nozze dell'illustre signora, il conte Paolo Camillo, e la signora Lisca Giusti*, Verona, Sebastiano dalle Donne, post 1571.

R. BENEDETTI, *Le feste e i trionfi fatti dalla Serenissima Signoria di Venetia nella felice venuta di Henrico III*, Venezia, alla Libreria della Stella, 1574.

C. DORRON, *Narratio rerum memorabilium, quae propter adventum Christianissimi Invictissimique Franciae et Poloniae regis (...)*, Venezia, 1574.

C. FRANGIPANE, *Tragedia del Signor Claudio Cornelio Frangipani al Christianissimo et Invittissimo Henrico III re di Francia, e di Polonia, recitata nel Gran Consiglio di Venetia*, Venezia, Domenico Farri, 1574.

N. LUCANGELI, *Successi del viaggio d'Henrico III Christianissimo re di Francia, e di Polonia (...)*, Venezia, Giolito de' Ferrari, 1574.

T. PORCACCHI, *Le attioni d'Arrigo Terzo Re di Francia et Quarto di Polonia descritte in dialogo (...)*, Venezia, Giorgio Angelieri, 1574.

L. PASQUALIGO, *Il Fedele comedia del clarissimo m. Luigi Pasqualigo*, Venezia, Zaltieri, 1576.

A. VALERINI, *Rime diverse d'Adriano Valerini veronese. Con la origine della illustrissima famiglia de i signori conti Bevilacqui (...)*, Verona, Sebastiano dalle Donne, 1577.

A. VALERINI, *Stanze in lode del molto illustre signore il signor Tullo Guerrieri (...)*, Verona, Sebastiano dalle Donne, 1577.

B. DEGLI AMOREVOLI, *Desio d'honore et zelo d'amicitia, abbattimento nuovo successo in Parigi, tra sei illustri cavalieri de la Corte, i dì 26 d'aprile 1578 composto per M. Battista Amorevoli, da Triviso, comico geloso detto la Francischina*, Parigi, M. Giovan de Lastre, [1578].

ID., *Nuova gara d'honesta invidia del Cielo e de la Natura. Con el conseio zeneral de tutti i dei per fauorir la corona regia in cima el monte Parnaso*, Parigi, M. Giovan de Lastre, Firenze, Francesco Tosi, [1578].

A. VALERINI, *Afrodite. Nova tragedia di Adriano Valerini da Verona*, Verona, Sebastiano e Giovanni dalle Donne, 1578.

La Fillide, favola pastorale, dell'Acceso Academico Rinovato, Ferrara, Baldini, 1579.

G. D. CUCCHETTI, *La pazzia favola pastorale di Giovanni Donato Cucchetti venetiano*, Ferrara, Baldini, 1581.

F. SANSOVINO, *Venetia città nobilissima et singolare, Descritta in XIII libri da M. Francesco Sansovino (...)*, Venezia, Iacomo Sansovino, 1581, edizione moderna con prefazione di Adriano Prosperi, Bergamo, Leading, 2002.

N. SECCHI, *L'interesse, comedia del signor Nicolò Secchi. Nuovamente posta in luce (...)*, Venezia,

Francesco Ziletti, 1581.

A. CAVALLERINO, *Il conte di Modona / Rosimonda / Telefonte*, Modena, Paolo Gadaldino, [1582]; *Ino*, Modena, Paolo Gadaldino, [1583].

B. LOMBARDI, *L'alchimista*, Venezia, Lucio Spineda, 1583, edizione moderna in *Commedie dell'Arte*, a cura di S. FERRONE, Milano, Mursia, 1985, 2 voll., I vol., pp. 71-191.

F. D'AMBOISE, *Les Neapolitaines*, Paris, Abel l'Angelier, 1584, edizione moderna a cura di H. SPIEGEL, Heidelberg, Winter, 1977.

B. ROSSI, *La Fiammella*, Parigi, Abel L'Angelier, 1584, edizione moderna in C. MOLINARI, *La Commedia dell'Arte*, scelta e introduzione di Cesare Molinari, apparati di Renzo Guardenti, Roma, Istituto Poligrafico e Zecca dello Stato, 1999, pp. 367-451.

F. DE FORNARIS, *Angelica*, Parigi, Abel L'Angelier, 1585.

In illustrissimos adolescentes Philippum, et Albertum Fucheros fratres. Diuersorum carmina, a cura di F. POLA, Verona, Sebastiano dalle Donne, 1586.

G. D. CUCCHETTI, *L'amicitia comedia di Giovanni Donato Cucchetti, detto l'Ascentio vignaiuolo*, Ferrara, Baldini, 1587.

Rime di diversi celebri poeti dell'eta nostra: nuovamente raccolte e poste in luce, a cura di G. B. LICINIO, Bergamo, Comino Ventura, 1587.

G. PAVONI, *Diario descritto da Giuseppe Pavoni delle feste celebrate nelle solennissime Nozze delli Serenissimi Sposi, il Sig. Don Ferdinando Medici, e la Sig. Donna Christina di Loreno Gran Duchi di Toscana*, Bologna, Stamperia di Giovanni Rossi, 1589.

Scelta di rime di diversi moderni autori. Non più stampate. Parte prima [-seconda], Genova, Eredi di Gieronimo Bartoli, 1591.

A. VALERINI, *Cento madrigali di Adriano Valerini dedicati al molto illustre signore il singor conte Marco*

Verità (...), Verona, Girolamo Discepolo, 1592.

Angelique, comédie... mis en françois des langues italienne et espagnolle par le sieur L. C., Paris, Abel L'Angelier, 1599.

I. ANDREINI, *Rime d'Isabella Andreini Padovana Comica Gelosa. Dedicata all'Illustrissimo et Reverendissimo Signor il Signor Cardinal San Giorgio Cinthio Aldobrandini*, Milano, Girolamo Bordone e Pietromartire Locarni, 1601.

P. M. CECCHINI, *Trattato sopra l'arte comica, cavato dall'opere di S. Tomaso, e da altri santi. Aggiuntovi il modo di ben recitare*, Lione, Roussin, 1601.

Il Postumio, commedia del signor I.S. Posta in luce per Flaminio Scala, detto Flavio, comico acceso, Lione, Roussin, 1601.

P. MATTHIEU, *L'entrée de la reine à Lyon le III decembre M. D. C.*, [Lyon], Thibaud Ancelin, 1600 ca. e *L'Entree de (...) Marie de Medicis Royne de France et de Nauarre, en la ville de Lyon. Avec l'Histoire de l'origine et progrez de l'Illustrissime maison de Medicis*, Rouen, J. Osmont, 1601.

F. ANDREINI, *Le bravure del Capitano Spavento*, Venezia, Somasco, 1607, edizione moderna a cura di R.TESSARI, Pisa, 1987.

I. ANDREINI, *Lettere*, Venezia, Zaltieri, 1607, edizione moderna a cura di B. BRANDT, Wilhelmsfeld, G. Egert, 2002.

F. DE FORNARIS, *Angelica*, Venezia, Francesco Bariletti, 1607, edizione moderna in C. MOLINARI, *Commedia dell'Arte*, cit., pp. 455-521.

V. BELANDO, *Gli amorosi inganni comedia piacevole di Vincenzo Belando detto Cataldo Siciliano*, Parigi, David Gilio, 1609, edizione moderna in *Commedie dell'arte*, a cura di S. FERRONE, Milano, Mursia, 1985, 2 voll., I vol., pp. 197-285.

F. SCALA, *Il teatro delle favole rappresentative ovvero La ricreazione comica, boscareccia e tragica, divisa in cinquanta giornate; composte da Flaminio Scala detto Flavio Comico del Serenissimo duca di Mantova*, Venezia, Pulciani, 1611, edizione moderna a cura di F. MAROTTI, Milano, Il Polifilo, 1976, 2

voll.

D. BRUNI, *Fatiche comiche di Domenico Bruni detto Fulvio...*, parte prima..., Parigi, Callemont, 1613.

ID., *I Dialoghi scenici di Domenico Bruni detto Fulvio comico Confidente: fatti da lui in diverse occasioni ad istanza delle sue compagne Flaminia, Delia, Valeria, Lavinia e Celia. Parte prima*, post 1613.

P. M. CECCHINI, *Discorsi intorno alle comedie, comedianti et spettatori ... Dove si comprende quali rappresentazioni si possono ascoltare, et permettere*, Vicenza, Amadio, 1614.

P. MATTHIEU, *Histoire de France et des choses memorables, advenues aux provinces estrangeres durant sept annees de paix, du regne de Henry IV*, Genève, Pernet, 1620, 2 voll.

P. M. CECCHINI, *Brevi discorsi intorno alle comedie, comedianti et spettatori ...*, Roncagliolo, Napoli, 1616. Ristampa: Pinelli, Venezia, 1621, edizione moderna in F. MAROTTI, G. ROMEI, *La Commedia dell'Arte e la società barocca. La professione del teatro*, Roma, Bulzoni, 1991 pp. 537-550.

G. B. ANDREINI, *La ferza. Ragionamento secondo contra l'accuse date alla Commedia e a' professionisti di lei*, Parigi, Callemont, 1625. Edizioni recenti: L. FALAVOLTI, *Attore. Alle origini di un mestiere*, Roma, Lavoro, 1988, pp. 65-115 e F. MAROTTI, G. ROMEI, *La Commedia dell'Arte e la società barocca. La professione del teatro*, Roma, Bulzoni, 1991, pp. 489-534.

N. BARBIERI, *La Supplica, Discorso familiare ... diretta a quelli che scrivendo o parlando trattano de' comici trascurando i meriti delle azioni virtuose. Lettura per que' galantuomini che non sono in tutto critici, né affatto balordi*, Venezia, Ginammi, 1634; edizione moderna a cura di F. TAVIANI, Milano, Il Polifilo, 1971.

N. BARBIERI, *La Supplica ricorretta et ampliata ...*, Bologna, Monti, 1636; edizione moderna in F. MAROTTI, G. ROMEI, *La professione del teatro*, F. MAROTTI, G. ROMEI, *La Commedia dell'Arte e la società barocca. La professione del teatro*, Roma, Bulzoni, 1991, pp. 575-690.

C. P. CARCANO, *La pazzia del dottore Budelazzo*, Grenoble, Antonio Verdier, 1648.

Les mémoires de Monsieur le Duc de Nevers prince de Mantoue, pair de France (...). Première partie, Paris,

Thomas Jolly, 1665.

Journal du voyage de Michel de Montaigne en Italie, par la Suisse & l'Allemagne, en 1580 et 1581. Avec des notes par M. de Querlon. Tome second, Paris, Le Jay, 1774.

Relación de todo lo sucedido en los casamientos de los señores Don Rodrigo y Doña Ana de Mendoza, hijo y hermano del señor Marques de Cenete y Duque del Infantado, que se celebraron en la ciudad de Guadalajara á 20 de Enero de 1582, in *Relaciones historicas de los siglos XVI y XVII*, Madrid, La Sociedad de Bibliófilos Españoles, 1896, pp. 154-172.

Description de Paris par Arnold Van Buchel d'Utrecht, in *Mémoires de la société de l'histoire de Paris et de l'Ile de France*, Paris, Champion, 1899.

P. DE L'ESTOILE, *Journal de l'Estoile. Le règne de Henri III*, préfacé par et éd. P. BOUSSEL, Paris, Le livre club du libraire, 1963.

L. DE' SOMMI, *Quattro dialoghi in materia di rappresentazione sceniche*, a cura di F. MAROTTI, Milano, Il polifilo, 1968.

L. RICCOBONI, *Histoire du théâtre italien*, Torino, Bottega d'Erasmus, 1968, 2 voll.

A. VALERINI, *Le bellezze di Verona*, introduzione di Gian Paolo Marchi, Verona, Stamperia Valdonega, 1974.

P. ARETINO, *La cortigiana*, a cura di G. INNAMORATI, Torino, Einaudi, 1970.

G. BARGAGLI, *La Pellegrina*, a cura di F. CERRETA, Firenze, Olschki, 1971.

G. PALLAVICINO, *Inventione di Giulio Pallavicino di scriver tutte le cose accadute alli tempi suoi (1583-1589)*, a cura di E. GRENDI, Genova, Sagep, 1975.

L. DE' SOMMI, *Tre sorelle*, a cura di G. ROMEI, Milano, Il polifilo, 1982.

P. M. CECCHINI, *Le commedie. Un commediante e il suo mestiere*, a cura di C. MOLINARI,

Bologna, Zanichelli, 1983.

A. CHAMPDOR, *Journal d'un Lyonnais au XVIIe siècle*, Lyon, Albert Guillot, 1984.

G. PARADIN, *Mémoires de l'histoire de Lyon*, Lyon, Impr. du Bâtiment, 1985.

Actas de la Academia de los Nocturnos. Estudio introductorio, edición crítica y notas de José Luis Canet, Evangelina Rodríguez, Josep Lluís Sirera, vol. II, Sesiones 17-32, València, Institució Alfons el Magnànim, 1990.

LOPE DE VEGA, *Nuova arte di far commedie in questi tempi*, a cura di Maria Grazia Profeti, Napoli, Liguori, 1999.

G.B. DELLA PORTA, *L'Olimpia*, in *Teatro, secondo tomo – commedie*, a cura di Raffaele Sirri, Napoli, Edizioni Scientifiche Italiane, 2002, pp. 11-93.

I canovacci della Commedia dell'Arte, a cura di A. M. TESTAVERDE, trascrizione dei testi e note di A. EVANGELISTA, prefazione di R. DE SIMONE, Torino, Einaudi, 2007.

G. B. MARINO, *La lira*, a cura di M. SLAVINSKI, Torino, Edizioni Res, 2007, 3 voll.

ACCADEMIA DEGLI INTRONATI, *G'Ingannati*, a cura di M. PIERI, Corazzano, Titivillus, 2009.

REPERTORI

P. BAYLE, *Dictionnaire historique et critique*, Rotterdam, Leers, 1697.

P. JOLY, *Remarques critiques sur le dictionnaire de Bayle. Première partie*, Paris, Guerin, Dijon, Hermil-Andrea, 1748.

L. ALLACCI, *Drammaturgia di Liono Allacci accresciuta e continuata fino all'anno 1755*, Venezia, Pasquali, 1755.

F. S. BARTOLI, *Notizie storiche de' comici italiani che fiorirono intorno all'anno MDL fino a' giorni presenti. Opera ricercata, raccolta ed estesa da Francesco Bartoli bolognese, Accademico d'onore Clementino*, Padova, Conzatti, 1781-82, 2 voll.; edizione moderna F. S. BARTOLI, *Notizie storiche de' comici italiani precedute dal Foglio che serve di prospetto all'Opera Notizie Istoriche de' Comici più rinomati Italiani*, a cura di G. SPARACELLO, introduzione di F. VAZZOLER, trascrizione di M. MELAI, IRPMF – Les savoirs des acteurs italiens, collection numérique dirigée par A. FABIANO réalisée dans le cadre du programme interdisciplinaire Histoire des Savoirs, 2010.

G. M. BARBIERI, *Alcune lettere d'illustri italiani ed il Treperuno di Giammaria Barbieri modenese in risposta a tre sonetti di Annibal Caro contro il Castelvetto*, Modena, Vincenzi, 1827.

Recueil des lettres missives de Henri IV, a cura di J. BERGER DE XIVREY, Paris, Imprimerie Impériale, 1858.

A. N. LAVERDET, *Catalogue de la collection de lettres autographes, manuscrits du comte de Mirabeau, documents historiques sur la Ligue, la Fronde, la Révolution, etc., de feu M. Lucas de Montigny (...)*, Paris, Laverdet, 1860.

A. JAL, *Dictionnaire critique de biographie et d'histoire: errata et supplément pour tous les dictionnaires historiques d'après des documents authentiques inédits*, Paris, Plon, 1872.

Négociations diplomatiques de la France avec la Toscane. Documents recueillis par Giuseppe Canestrini et publiés par Abel Desjardins, Paris, Imprimerie Nationale, 1872, 6 voll.

F. ROLLE, *Inventaire-sommaire des Archives hospitalières antérieures à 1790, rédigé par MM. A. Steyert et F. Rolle. Ville de Lyon. La Charité, ou Aumône générale*, 4 voll., Lyon, A. Brun, 1874-1880.

J. R. DASENT, *Acts of the Privy Council of England, New Series*, London, H. M. Stationery Off., 1895.

L. RASI, *I Comici italiani: biografia, bibliografia, iconografia*, Firenze, Bocca, 1897-1905, 2 voll.

ID., *Catalogo generale della raccolta drammatica italiana di Luigi Rasi*, Firenze, L'arte della stampa, 1912.

M. MAYLENDER, L. RAVA, *Storia delle accademie d'Italia*, Bologna, Cappelli, 1926-1930, 5 voll.

Enciclopedia dello spettacolo fondata da Silvio D'Amico, Roma, Le Maschere, 9 voll. (più il volume *Indice-repertorio*, 1968), 1954-1962; edizione più recente Roma, Unione editoriale, 1975, 11 voll.

Dizionario Biografico Italiano diretto da Raffaele Romanelli, Roma, Treccani, 1960-2012, 77 voll.

N. BINGEN, *Philansone (1500-1660). Répertoire des ouvrages en langue italienne publiés dans les pays de langue française de 1500 à 1660*, Genève, Librairie Droz S. A., 1994.

T. GARZONI, *La piazza universale di tutte le professioni del mondo*, a cura di P. CHERCHI e B. COLLINA, Torino, Einaudi, 1996, 2 voll.

Diccionario biográfico de actores del teatro clásico español (DICAT), a cura di T. FERRER VALLS, Kassel, edition Reichenberger, 2008.

Cenni artistici dei comici italiani dal 1550 al 1780, compilati dall'artista comico Francesco Bartoli e dall'attore Antonio Colomberti continuati fino all'anno 1880, ora in *Dizionario biografico degli attori italiani*, a cura di A. BENTOGGIO, Roma, Bulzoni, 2009.

SAGGI

P. ROSSI, *Annotazioni*, in A. TASSONI, *La secchia rapita*, Venezia, Bettinelli, 1739.

F. S. QUADRIO, *Della storia e della ragione d'ogni poesia*, Milano, Francesco Agnelli, 1739-1752, 5 voll.

Supplementi alla cronica di Pier Zagata dedicati a Sua Eccellenza il Signor Giampiero Dolce patrizio veneto, volume II della seconda parte, Verona, Dionigi Ramanzini, 1749.

G. CASTIGLIONE, *Sentimenti di S. Carlo Borromeo intorno agli spettacoli*, Bergamo, Lancellotti, 1759.

G. TIRABOSCHI, *Storia della letteratura italiana. Tomo V, Dall'anno MCCC. fino all'anno MCCCC*,

Roma, Luigi Perego Salvioni stampator vaticano nell'Archiginnasio della Sapienza, 1783.

P. SERASSI, *La vita di Torquato Tasso*, Roma, Pagliarini, 1785.

G. TIRABOSCHI, *Biblioteca Modenese*, Modena, Società Tipografica, 1783-1786, 6 voll.

J. NICHOLS, *Progresses and public processions of Queen Elizabeth, among which are interspersed other solemnities (...). Collected from original manuscripts (...) illustrated with historical notes by John Nichols*, Londra, J. Nichols and son, 1823.

S. MAFFEI, *Verona illustrata (...). Parte seconda. Contiene l'Istoria Letteraria o sia la Notizia degli Scrittori Veronesi*, Milano, Società tipografica dei classici italiani, 1825.

«L'Apatista. Giornale d'istruzione teatri e varietà», anno II, n. 40, 1835.

G. VEDOVA, *Biografia degli scrittori padovani*, Padova, Minerva, 1832.

V. DE VIT, *Dell'illustre donzella Issicratea Monti rodigina*, Padova, Tipografia del seminario, 1845.

C. MAGNIN, *Teatro celeste (Les Comédiens en Paradis). Les Commencemens de la Comédie italienne en France*, in «Revue des Deux Mondes», 15 dicembre 1847, pp. 1090-1109.

E. HENRY, CH. LORQUET, *Avant-propos*, in *Correspondance du Duc de Mayenne*, a cura di E. HENRY e CH. LORQUET, Reims, Dubois, 1860, pp. V-XIV.

M. SAND, *Masques et bouffons: comédie italienne. Texte et dessins par Maurice Sand; gravures par A. Manceau; préface par George Sand ...*, vol. II, Paris, Michel-Lévy frères, 1860.

E. SOULIÉ, *Recherches sur Molière et sur sa famille*, Paris, L. Hachette, 1863.

C. BROUCHOUD, *Les origines du théâtre de Lyon. Mysteres, farces et tragédies, troupes ambulantes - Molière: avec fac simile, notes et documents*, Lyon, N. Scheuring, 1865.

L. MOLAND, *Molière et la comédie italienne: ouvrage illustré de 20 vignettes représentant les principaux types du théâtre italien*, Paris, Didier, 1867.

C. YRIARTE, *La vie d'un patricien de Venise au 16. siècle: les doges, la charte ducale, les femmes à Venise, l'Université de Padoue, les préliminaires de Lépante (...)*, Paris, E. Plon et Cie, 1874.

B. KELLER, *Henri IV et Marie de Medicis d'après les documents nouveaux tirés des archives de Florence et de Paris*, Paris, Didier et Cie, 1877.

A. BARTOLI, *Introduzione*, in id., *Scenari inediti della Commedia dell'Arte. Contributo alla storia del teatro popolare italiano*, Firenze, Sansoni, 1880, pp. IX-CLXXXIII.

A. BASCHET, *Les comédiens italiens à la cour de France sous Charles IX, Henri III, Henri IV et Louis XII (...)*, Paris, E. Plon et Cie, 1882.

T. L. BELGRANO, *La commedia nel Cinquecento*, in «Il Caffaro», 26, 27, 28, 29, 30 e 31 dicembre 1882 e 3, 4, 5 gennaio 1883.

D. BERGAMASCHI, *Storia di Gazolo e suo marchesato*, Casalmaggiore, Tipografia Contini, 1883.

G. PAGANI, *Del teatro in Milano avanti il 1598*, Milano, Sonzogno, 1884.

A. ADEMOLLO, *Una famiglia di comici italiani*, Firenze, C. Ademollo, 1885.

A. NERI, *I Comici Uniti nel 1593*, in «Fanfulla della Domenica», 4 aprile 1886.

T. L. BELGRANO, *I Confidenti sulla fine del secolo XVI*, in «Il Caffaro», 6 giugno 1886.

Id., *I Comici Uniti*, in «Il Caffaro», 20 giugno 1886.

C. RUELENS, *Erycius Puteanus et Isabella Andreini. Lecture faite à l'Académie d'Archeologie le 3 Février 1889 en prenant possession du fauteuil de la présidence*, Anvers, Van Merlen, 1889.

A. BERTOLOTTI, *Musici alla corte dei Gonzaga in Mantova dal secolo XV al XVIII. Notizie e documenti raccolti negli archivi mantovani*, Milano, Ricordi, 1890.

P. DE NOLHAC, A. SOLERTI, *Il viaggio in Italia di Enrico III re di Francia e le feste a Venezia, Ferrara, Mantova e Torino*, Torino, L. Roux e C., 1890.

A. LUZIO, *Feste a Bozzolo nel 1562*, in «Gazzetta di Mantova», n. 132, 18-19 maggio 1890.

A. SOLERTI, D. LANZA, *Il teatro ferrarese nella seconda metà del secolo XVI*, in «Giornale storico della Letteratura Italiana», n. 18, 1891, pp. 148-185.

A. L. STIEFEL, *Tristan l'Hermites Le Parasite und seine Quelle*, in «Archiv für das Studium der neueren Sprachen und Literaturen», LXXXVI, 1891, pp. 48-60.

A. PAGLICCI BROZZI, *Contributo alla storia del teatro. Il teatro a Milano nel secolo XVII. Studi e Ricerche negli Archivi di Stato Lombardi*, Milano, Ricordi, 1892.

H. DE CHARPIN-FEUGEROLLES, *Les Florentins à Lyon*, Lyon, Libr. ancienne de L. Brun, 1893.

S. ANGELO, *Vita di Torquato Tasso*, Torino-Roma, Loescher, 1895.

B. AGOSTINO, *Gabriello Chiabrera e Isabella Andreini*, in «Bollettino della Società Storica Savonese», a. I, n. 1, 1898, pp. 28-33.

A. STEYERT, *Nouvelle histoire de Lyon, Tome troisième, époque moderne*, Lyon, Bernoux et Cumin, éditeurs, 1899.

C. PÉREZ PASTOR, *Nuevos datos acerca del histrionismo español en los siglos XVI y XVII recogidos por D. Cristobal Perez Pastor*, Madrid, Imprenta de la Revista Espanola, 1901.

Proceso de Lope de Vega por libelos contra unos comicos, a cura di A. TOMILLO e C. PÉREZ PASTOR, Madrid, Estabilimientio Tipografico de Fortanet, 1901.

P. LAUZAN, *Itinéraire raisonné de Marguerite de Valois en Gascogne, d'Après Ses Livres de Comptes (1578-1586)*, Paris, Alphonse Picard et fils, 1902.

- E. COTARELO Y MORI, *Noticias biograficas de A. Ganassa, comico famoso del siglo XVI*, in «Revista de Archivos, Bibliotecas y Museos», XIX, 1908, pp. 42-61.
- R. VÈZE, *Mignons et Courtisanes au XVIe Siècle. D'après les Chroniques, Libelles, Pamphlets et Chansons du temps*, Paris, Bibliothèque des Curieux, 1908.
- H. A. RENNERT, *The spanish stage in the time of Lope de Vega*, Kraus Reprint, New York, 1909.
- H. MERIMÉE, *Spectacles et Comédiens à Valencia (1580-1630)*, Toulouse, E. Privat, 1913.
- E. RE, *Commedianti a Roma nel secolo XVI*, in «Giornale storico della Letteratura Italiana», LXIII, 1914, pp. 191-192.
- E. COCCO, *Una compagnia comica nella prima metà del secolo*, in «GSLI», LXV, 1915, pp. 55-70.
- N. ALONSO CORTÉS, *El teatro en Valladolid*, Madrid, Tipografía de la Revista de Archivos, 1923.
- J. H. MARIÉJOL, *Le mariage d'Henri IV et Marie de Médicis*, in «Revue du Lyonnais», 1924, n. XIV, pp. 129-160.
- J. FRANSSSEN, *Documents inédits sur l'Hôtel de Bourgogne*, in «Revue d'histoire littéraire de la France», luglio-ottobre 1927, pp. 322-354.
- M. APOLLONIO, *Storia della Commedia dell'Arte*, Augustea, Roma-Milano, 1930.
- R. LEBÈGUE, *Les Italiens en 1604 à l'Hotel de Bourgogne*, in «Revue d'Histoire littéraire de la France», 40e Année, No. 1 (1933).
- I. SANESI, *La Commedia*, Milano, Vallardi, 1935, 2 voll.
- E. GARCÍA CHICO, *Documentos referentes al teatro en los siglos XVI y XVII*, in «Castilla. Boletín del Seminario de Estudios de Literatura y Filología», I, 2, 1940-1941, pp. 339-364.
- B. CROCE, *Poeti e scrittori del pieno e del tardo Rinascimento*, Bari, Laterza, 1945, 3 voll.

- E. COCCO, *Una compagnia comica nella prima metà del secolo*, in «GSLI», LXV, 1915, pp. 55-70.
- R. LEBÈGUE, *La comédie italienne en France au XVI siècle*, in «Revue de littérature comparée», n. 24, 1950.
- S. RODRIGUEZ SALCEDO, *El teatro en Palencia de 1585-1617*, in «Publicaciones de la Institucion Tello Tellez de Meneses», n. 5, 1950, pp. 29-90.
- Alberghini (o Alberigi), Angelica*, in *Enciclopedia dello Spettacolo*, Roma, Le Maschere, 1954, 9 voll., vol. I, col. 224.
- Belando (o Belardo), Vincenzo (detto Cataldo Siciliano)*, *ivi*, vol. II, col. 158.
- F. ANGELINI, *Piissimi, Vittoria*, *ivi*, vol. VIII, col. 134.
- ID., *Malloni, Maria (detta Cèlia)*, *ivi*, vol. VII, col. 18.
- B. BRUNELLI, *Confidenti*, *ivi*, vol. III, col. 1314.
- ID., *Desiosi*, *ivi*, vol. IV, coll. 541-542;
- ID., *Ponti, Diana*, *ivi*, vol. VIII, col. 331.
- A. CASELLA, *Armani, Vincenza*, *ivi*, vol. I, coll. 916-917.
- A. FIOCCO, *Andreini, Isabella*, *ivi*, vol. I, coll. 555-557.
- C. MORINELLO, *Aurelio, Aurelia*, *ivi*, vol. I, coll. 1143-1144.
- J. V. FALCONIERI, *Más noticias biográficas de Alberto Ganassa*, in «Revista de archivos, bibliotecas y museos», n. 60, 1954, pp. 219-222.
- G. GUERRIERI, *Lettera per un saggio su «Commedia dell'Arte e Spagna»*, in «Rivista di Studi Teatrali», n. 9-10, 1954, pp. 172-175.

- C. MORINELLO, *De Fornaris, Fabrizio*, in *Enciclopedia dello spettacolo*, cit., IV vol., col. 333.
- R. BREZZONI, *Per la biografia di un umanista veronese: Adriano Valerini (1545 c. - marzo 1592)*, in *Nova historica*, VIII (1956), fasc. IV-VI.
- N. D. SHERGOLD, *Ganassa and the commedia dell'arte in Sixteenth-Century Spain*, in «Modern Language Review», vol. 51, 1956, pp. 359-368.
- J. V. FALCONIERI, *Historia de la "Commedia dell'Arte" en España*, in «Revista de literatura», XI, 1957, pp. 3-37; XII, 1957, pp. 69-90.
- Lyon et l'Italie*, Paris, Société des études italiennes, Didier, 1959.
- J. TRICOU, *La médaille d'Isabella Andreini*, in «Revue numismatique», anno 1959, n. 2, pp. 283-287.
- V. PANDOLFI, *Isabella comica gelosa ovvero storia di avventure e maschere*, Roma, Edizioni moderne, 1960.
- Teatro veneto*, a cura di G. A. CIBOTTO, Bologna, Guanda, 1960.
- G. TOFFANIN, *Il Cinquecento*, Milano, Vallardi, 1965.
- F. MAROTTI, *Introduzione*, in L. DE' SOMMI, *Quattro dialoghi in materia di rappresentazione sceniche*, a cura di Ferruccio Marotti, Milano, Il polifilo, 1968, pp. XILXXIII.
- W. DEIERKAUF-HOLSBOER, *Le Théâtre de l'hôtel de Bourgogne*, Paris, Nizer, 1968-1970.
- O. ARRÓNIZ, *La influencia italiana en el nacimiento de la comedia española*, Madrid, Gredos, 1969.
- F. TAVIANI, *La Commedia dell'Arte e la società barocca. I: La fascinazione del teatro*, Bulzoni, Roma, 1969.
- R. TESSARI, *La commedia dell'arte nel Seicento. «Industria» e «Arte giocosa» della civiltà barocca*,

Firenze, Leo S. Olschki editore, 1969.

D. CALVI, *Scena letteraria degli scrittori bergamaschi*, Bologna, A.Forni, 1977.

E. CAMPARDON, *Les comédiens du roi de la troupe italienne pendant les deux derniers siècles. Documents inédits recueillis aux Archives nationales*, Genève, Slatkine, 1970.

M. APOLLONIO, *Il duetto Magnifico e Zanni alle origini dell'Arte*, in *Studi sul teatro veneto fra Rinascimento et età barocca*, a cura di M.T. MURARO, presentazione di G. FOLENA, Olschki, Firenze, 1971, pp. 193-220.

F. CERRETA, *Introduzione*, in G. BARGAGLI, *La Pellegrina*, a cura di F. CERRETA, Firenze, Olschki, 1971, pp. 12-35.

A. D'ANCONA, *Origini del teatro italiano: libri tre con due appendici sulla rappresentazione drammatica del contado toscano e sul teatro mantovano nel sec. 16*, Roma, Bardi, 1971, 3 voll.

R. GASCON, *Grand commerce et vie urbaine au XVI^e siècle: Lyon et ses marchands (environs de 1520 - environs de 1580)*, Paris, S.E.V.P.E.N., 1971.

F. TAVIANI, *Introduzione* a N. BARBIERI, *La supplica: discorso familiare a quelli che trattano de' comici*, Milano, Il polifilo, 1971.

W. DEIERKAUF-HOLSBOER, *Vie d'Alexandre Hardy poète du roi*, Paris, Nizet, 1972.

S. UGHI, *Di Adriano Valerini, di Silvia Roncagli e dei comici Gelosi*, in «Biblioteca Teatrale», n. 3, 1972, pp. 147-154.

G. B. PELLEGRINI, *L'arabo della 'Zingana' di A. Giancarli*, in id., *Gli arabismi nelle lingue neolatine con speciale riguardo all'Italia*, Brescia, Paideia, 1972, 2 voll., vol. II, pp. 601-666.

G. P. MARCHI, *Introduzione*, in A. Valerini, *Le bellezze di Verona*, Verona, Stamperia Valdonega, 1974.

S. UGHI, *Di Ludovico de' Bianchi e dei Comici Gelosi*, in «Biblioteca Teatrale», 10/11, 1974, pp.

184-188.

E. DE TROIA, *Trasformazione di elementi dellaportiani nell' "Angelica" del de Fornaris*, in «Studi secenteschi», XVI, 1975, pp. 53-65.

A. LLORDÉN, *Compañías de comedias en Málaga (1572-1800)*, in «Gibralfaro», anno XXIV, 1975, pp. 137-158.

F. MAROTTI, *Introduzione*, in F. SCALA, *Il teatro delle favole rappresentative*, a cura di F. MAROTTI, Milano, Il Polifilo, 1976, vol I, pp. XI-LXIII.

W. SCHRICKX, *Commedia dell'Arte Players in Antwerp in 1576: Drusiano and Tristano Martinelli*, in «Theatre Research International», vol. I, N. 2, February 1976.

A. F. IVALDI, *Un Teatrino "qui est près la Loge des Banquiers"*, in «Critica d'Arte», Nuova Serie, fasc. 151, 1977, pp. 140-150.

H. SPIEGEL, *Introduction*, in F. D'AMBOISE, *Les Neapolitaines*, Heidelberg, Winter, 1977, pp. IX-LXXII.

L. ZORZI, *Il teatro e la città. Saggi sulla scena italiana*, Einaudi, Torino, 1977.

A. KLEINCLAUSZ, *Histoire de Lyon, Marseille, Laffitte*, 1978.

N. Z. DAVIS, *Les cultures du peuple. Rituels, savoirs, résistances*, Paris, Aubier, 1979.

A. EVANGELISTA, *Il teatro dei comici dell'Arte a Firenze (ricognizione dello «Stanzone delle Commedie» detto di Baldracca)*, in «Biblioteca teatrale», nn. 23-24, dic. 1979, pp. 70-86.

A. HOWE, *Une troupe de comédiens français et italiens aux Pays-Bas espagnols en 1604*, in «Revue belge de philologie et d'histoire», t. LVII, 1979.

A. EVANGELISTA, *Il teatro della Commedia dell'Arte a Firenze (1576-1653 circa). Cenni sull'organizzazione e lettere di comici al Granduca*, in «Quaderni di teatro», anno II, numero 7, marzo 1980, pp. 169-176.

A. EVANGELISTA, *Il teatro della dogana detto di baldracca*, in *Il potere e lo spazio. La scena del principe*, catalogo della mostra, Firenze, Electa, 1980, pp. 371-374.

A. F. IVALDI, *Gli Adorno e l'hostaria-teatro del Falcone di Genova (1600-1680)*, in *Rivista italiana di musicologia*, A. 15, 1980, pp. 87-152.

M. LAZARD, *Le théâtre en France au XVI siècle*, Paris, PUF, 1980.

C. MOLINARI, *Delle nozze medicee e dei loro cronisti*, in *Il teatro dei Medici*, in «Quaderni di teatro», n. 7, marzo 1980, pp. 23-30.

G. ATTINGER, *L'esprit de la commedia dell'arte dans le théâtre français*, Genève, Slatkine reprints, 1981.

M. BAFFI, *Un comico dell'arte italiano in Spagna: Alberto Naselli, detto Ganassa*, in *Teoría y realidad en el Teatro Español del Siglo XVII. La influencia italiana*, Atti del colloquio (Roma, 16-19 novembre 1978), coord. F. RAMOS ORTEGA, Roma, Instituto Español de Cultura y de Literatura, 1981, pp. 435-444.

N. L. D'ANTUONO, *Lope de Vega y la commedia dell'arte: temas y figuras*, in *Lope de Vega y los orígenes del teatro español*, Madrid, 1981, pp. 217-228.

S. MAMONE, *Il teatro nella Firenze medicea*, Milano, Mursia, 1981.

Le Recueil Fossard, présenté par Agne Beijer, suivi des Compositions de Rhétorique de M. Don Arlequin, présentées par P.-L. Duchartre (1928), Librairie Théâtrale, Paris 1981.

G. ROMEI, *Introduzione*, in L. DE' SOMMI, *Tre sorelle*, a cura di Giovanna Romei, Milano, Il polifilo, 1982, pp. XI-XL.

B. BRAY, *La traduction par François de Grenailles des Lettere d'Isabella Andreini*, in B. BRAY, I. TOSCANI, *Zun den Lettere Isabella Andreinis und ihrer französischen Übersetzung*, pp. 128-136, in *Italia Viva. Studien zur Sprache und Literatur Italiens. Festschrift für Hans Ludwig Scheel*, Tübingen,

Narr, 1983.

C. MELDOLESI, *Les Siciliens: da Vincenzo Belando allo Scaramouche dei pittori*, in *Studi in onore di Giovanni Macchia*, Milano, Mondadori, 1983, vol. II, pp. 653-668.

C. MOLINARI, *L'altra faccia del 1589: Isabella Andreini e la sua «Pazzia» in Firenze e la Toscana dei Medici nell'Europa del Cinquecento*, Firenze, Olschki, 1983, 3 voll., vol. II, pp. 565-573.

C. MOLINARI, *Prefazione*, in Pier Maria Cecchini. *Le commedie. Un commediante e il suo mestiere*, a cura di Cesare Molinari, Bologna, Zanichelli, 1983, pp. 5-52.

E. POVOLEDO, *I comici professionisti e la Commedia dell'Arte: caratteri, tecniche, fortuna*, in *Storia della cultura veneta. Il Seicento*, Vicenza, Pozza, 1983, 2 voll.

A. EVANGELISTA, *Le compagnie dei Comici dell'Arte nel teatrino di Baldracca a Firenze: notizie dagli epistolari (1576-1653)*, in *Le Comedie dell'Arte*, a cura di Sara Mamone, in «Quaderni di teatro», IV, numero 24, 1984, pp. 50-72.

E. FERRARI BARASSI, *Feste, spettacoli in musica e danza nella Milano cinquecentesca*, in *La Lombardia spagnola*, Milano, Electa, 1984.

J. SENTAURENS, *Séville et le théâtre: de la fin du Moyen âge a la fin du XVII siècle*, Bordeaux, Presses Universitaires de Bordeaux, 1984, 2 voll.

F. TAVIANI, *Bella d'Asia, Torquato Tasso, gli attori e l'immortalità*, in «Paragone Letteratura», a. XXXV 1984, n. 408-410, pp. 3-76.

J. VAREY, *Ganassa en la península ibérica en 1603*, in *De los romances-villancico a la poesía de Claudio Rodríguez: 22 ensayos sobre las literaturas española e hispanoamericana en homenaje a Gustav Siebenmann*, a cura di J. M. López de Abiada e A. López Bernasocchi, Madrid, José Esteban Editor, 1984, pp. 455-462.

C. MOLINARI, *La Commedia dell'Arte*, Milano, Mondadori, 1985.

Commedie dell'arte, a cura di S. FERRONE, Mursia, Milano 1985-1986, 2 voll.

F. TAVIANI, *Un vivo contrasto. Seminario su attrici e attori della Commedia dell'Arte*, in «Teatro e storia», ottobre 1986, n. 1, pp. 25-75.

S. MAMONE, *Firenze e Parigi: due capitali dello spettacolo per una regina, Maria de' Medici*, ricerca iconografica di Sara Mamone; fotografie di Francesco Venturi, Firenze, Industrie farmaceutiche A. Menarini, 1987.

C. BURATTELLI, *Borghese e gentiluomo. La vita e il mestiere di Pier Maria Cecchini, tra i comici detto «Frittellino»*, in «Il Castello di Elsinore», 2, 1988, pp. 33-63.

T. F. HECK, *Commedia dell'Arte. A guide to primary and secondary literature*, New York, Garland, 1988.

V. PANDOLFI, *La Commedia dell'Arte. Storia e testo*, Firenze, Le Lettere, 1988, 6 voll.

R. TESSARI, *Sotto il segno di Giano: la Commedia dell'Arte di Francesco e Isabella Andreini*, in *The Commedia dell'Arte from the Renaissance to Dario Fo. The Italian Origin of European Theater*, a cura di Christopher Cairns, Lampeter, Mellen, 1988, pp. 1-33.

L. ZOPPÈ, *Itinerari gonzagheschi*, presentazione di B. TABACCI e L. GUERZONI, Milano, Itinera, 1988.

R. TESSARI, *O Dina, o «Etable 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, pp. 128-142.

G. DALLA PALMA, *L'Irifle e la cultura letteraria di Leone de' Sommi (con un'edizione critica del testo)*, in «Schifanoia», 9, 1990, pp. 139-225.

R. GUARDENTI, *Gli italiani a Parigi. La Comédie Italienne (1660-1697). Storia, pratica scenica, iconografia*, 2 voll., Roma, Bulzoni, 1990.

J. SÁNCHEZ ROMERALO, *El supuesto retorno de Ganasa a España*, in «Quaderni Ibero-

Americani», n. 67-68, 1990, pp. 121-133.

V. SCOTTI, *The Commedia dell'Arte in Paris (1644-1697)*, Charlottesville, University Press of Virginia, 1990.

L'archivio dell'ospedale di San Giovanni di Dio di Firenze: inventario, a cura di Lucia Sandri, Cernusco sul Naviglio, Fatebenefratelli, 1991-2004, 2 voll.

C. BURATTELLI, *Il calendario e la geografia dei Comici dell'Arte*, in «Biblioteca Teatrale», n.s. 24, 1991, pp. 19-40.

G. CHECCHI, *Sulle tracce di Domenico Bruni, comico confidente*, in «Biblioteca Teatrale», n.s. 21, 1991, pp. 47-62.

F. MAROTTI, G. ROMEI, *La Commedia dell'Arte e la società barocca. La professione del teatro*, Roma, Bulzoni, 1991.

A. TESTAVERDE, *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», Giugno-Ottobre 1991, Anno VII.

A. SCALABRINI, *Parigi 1601, testis ad perpetuam memoriam*, in *Medioevo e Rinascimento*, 6/n.s.3 (1992), pp. 151-58.

F. VAZZOLER, *Le pastorali dei Comici dell'Arte: la Mirtilia di Isabella Andreini*, in *Sviluppi della drammaturgia pastorale nell'Europa del Cinque-Seicento*, Atti del XV Convegno del Centro Studi sul Teatro Medievale e Rinascimentale (Roma, maggio 1991), a cura M. Chiabò, F. Doglio, Viterbo, Union Printing, 1992, pp. 281-299.

B. J. GARCÍA GARCÍA, *La compañía de Ganassa en Madrid (1580-84): tres nuevos documentos*, in «Journal of Hispanic Research», I, 1992-93, pp. 355-370.

Comici dell'arte. Corrispondenze. G.B. Andreini, N. Barbieri, P.M. Cecchini, S. Fiorillo, T. Martinelli, F. Scala, edizione diretta da Sirom Ferrone, a cura di Claudia Burattelli, Domenica Landolfi, Anna Zinanni, Firenze, Le lettere, 1993, 2 voll.

Etudes sur Etienne Dolet. Le théâtre au XVI siècle (...), editées par Gabriel-André Pérouse, Genève, Librairie Droz S.A., 1993.

D. GAMBELLI, *Arlecchino a Parigi*, vol. I. *Dall'inferno alla corte del Re Sole*, Roma, Bulzoni, 1993.

M. T. DE LABARRE, *Le duc de Bellegarde: sa vie et sa rencontre avec François de Sales*, Limoges, UER de lettres et de sciences humaines, 1994.

A. LEYVA, *Notas sobre Alberto Naselli 'Ganassa' en España (1574-1584)*, in *Actas del VI Congreso Nacional de Italianistas* (Madrid, 3-6 maggio 1994), 2 voll., Madrid, Universidad Complutense, 1994, vol. II, pp. 19-25.

L. ZILLI, *L'italianisme à la Cour de Marguerite de Valois*, in *Marguerite de France, Reine de Navarre, et son temps*, a cura di M. LAZARD e J. CUBELIER DE BEYNAC, Agen, Centro Matteo Bandello di Agen, 1994.

R. G. ARCAINI, *I comici dell'Arte a Milano: accoglienza, sospetti, riconoscimenti*, in *La scena della gloria: drammaturgia e spettacolo a Milano in età spagnola*, a cura di A. CASCETTA e R. CARPANI, Milano, Vita e pensiero, 1995, pp. 265-323.

J. BOUCHER, *Les italiens à Lyon à la Renaissance*, in «Bulletin de la Société Historique, Archéologique et Littéraire de Lyon», tome XXV, 1995, pp. 59-65.

B. J. GARCÍA GARCÍA, C. SANZ AYÁN, *El «oficio de representar» en España y la influencia de la comedia dell'arte*, in «Cuadernos de historia moderna», 16, 1995, pp. 475-500.

A. MACNEIL, *The Divine Madness of Isabella Andreini*, in «Journal of the Royal Musical Association», 1995, vol. 120, parte II, pp. 195-219.

S. MAZZONI, *Genealogia e vicende della famiglia Andreini*, in *Origini della Commedia Improvvisa o dell'Arte*, atti del convegno (Roma, 12-14 ottobre 1995; Anagni, 15 ottobre 1995), a cura di M. Chiabò e F. Doglio, Roma, Torre d'Orfeo, 1996, pp. 107-152.

S. MONALDINI, *Il teatro dei comici dell'arte a Bologna*, in «Archiginnasio», XC, 1995, pp. 33-164.

J. BOUCHER, *Les Italiens à Lyon à la Renaissance*, in «Bulletin de la Société historique, archéologique et littéraire de Lyon», t. 25, 1995, pp. 59-65.

L. SEBASTIANI, *Gruppi di donne tra convivenza e assistenza*, in *La città e i poveri. Milano e le terre lombarde dal Rinascimento all'età spagnola*, a cura di D. ZARDIN, Milano, 1995, pp. 101-115.

S. FERRONE, *Pose sceniche di una famiglia di attori*, in *Domenico Fetti 1588/89-1623*, catalogo della mostra (Mantova, 15 settembre-15 dicembre 1996), a cura di Eduard A. Safarik, Milano, Electa, 1996, pp. 51-58.

R. FROLDI, *I comici italiani in Spagna*, in *Origini della Commedia Improvvisa e dell'Arte*, a cura di M. Chiabò, F. Doglio, Torre d'Orfeo, Roma, 1996.

F. TAVIANI, *La Commedia dell'Arte e Gesù Bambino. Intorno all'«Afrodite» del Valerini*, in *Origini della Commedia Improvvisa e dell'Arte*, a cura di M. Chiabò, F. Doglio, Torre d'Orfeo, Roma, 1996, pp. 49-83.

F. BAYARD, *Vivre à Lyon sous l'Ancien régime*, Paris, Perrin, 1997.

C. DAVIS, J. E. VAREY, *Los corrales de comedias y los hospitales de Madrid, 1574-1615 : estudio y documentos*, Madrid, Tàmesis, 1997.

D. GAMBELLI, *Arlecchino a Parigi*, vol. II. *Lo scenario di Domenico Biancolelli*, Roma, Bulzoni, 1997.

E. CANONICA, *El papel de Gli amorosi inganni, comedia "dell'arte" de Vincenzo Belando, en las primeras comedias de Lope*, in «Anuario de Lope de Vega», n. 4, 1998, pp. 75-86.

A. GIORDANO GRAMEGNA, *Actores italianos en España en los siglos XVI y XVII: datos biográficos*, in «Diablotexto», n. 4- 5, 1997-1998, pp. 177-204.

R. GORRIS, *La parabola della famiglia Gonzaga-Nevers e la Commedia dell'Arte: Mantova vs Parigi – Parigi vs Mantova*, in *La Commedia dell'Arte tra Cinque e Seicento in Francia e in Europa*. Atti del

convegno internazionale di studio Verona-Vicenza 19-21 ottobre 1995, a cura di E. MOSELE, Fasano, Schena Editore, 1997, pp. 51-80.

A. LEYVA, *Documentos sobre Juan Jorge Ganassa en España*, in *El teatro italiano. Actas del VII congreso nacional de italianistas* (València, 21-23 ottobre 1996), València, Universitat de València, 1997, pp. 359-364.

G. P. MARCHI, *L'esperienza teatrale di Adriano Valerini*, in *La Commedia dell'Arte tra Cinque e Seicento in Francia e in Europa*. Atti del convegno internazionale di studio Verona-Vicenza 19-21 ottobre 1995, a cura di E. MOSELE, Fasano, Schena Editore, 1997, pp. 173-180.

M. MIOTTI, *Gli Amadori inganni di Vincenzo Belando*, in *La Commedia dell'Arte tra Cinque e Seicento in Francia e in Europa*. Atti del convegno internazionale di studio Verona-Vicenza 19-21 ottobre 1995, a cura di E. MOSELE, Fasano, Schena Editore, 1997, pp. 223-233.

E. MOSELE, *La Fiammella del veronese Bartolomeo Rossi*, in *La Commedia dell'Arte tra Cinque e Seicento in Francia e in Europa*. Atti del convegno internazionale di studio Verona-Vicenza 19-21 ottobre 1995, a cura di E. MOSELE, Fasano, Schena Editore, 1997, pp. 181-192.

A. PREDÀ, *L'Angelica di Fabrizio De Fornaris: il testo di un "comedian", la sua fonte, la sua traduzione*, in *La Commedia dell'Arte tra Cinque e Seicento in Francia e in Europa*. Atti del convegno internazionale di studio Verona-Vicenza 19-21 ottobre 1995, a cura di E. MOSELE, Fasano, Schena Editore, 1997, pp. 193-206.

O. SCHINDLER, *Mio compadre imperatore*, in «Maske und Kothurn», 1997, 2-4, pp. 25-154.

M. D. OJEDA CALVO, *Barbara Flaminia una attrice italiana en España*, in *Las mujeres en la sociedad española del Siglo de Oro: ficción teatral y realidad histórica*. Atti del colloquio (Granada – Úbeda, 7-9 marzo 1997), a cura di Juan Antonio Martínez Berbel e Roberto Castilla Pérez, Granada, Universidad de Granada – Instituto de Estudios de la Mujer, 1998, pp. 376-393.

C. BURATTELLI, *Spettacoli di corte a Mantova tra Cinque e Seicento*, Firenze, Le Lettere, 1999.

D. FABRIS, *Mecenati e musicisti. Documenti sul patronato artistico dei Bentivoglio di Ferrara nell'epoca di Monteverdi (1585-1645)*, Lucca, Libreria Musicale Italiana, 1999.

C. MOLINARI, *La Commedia dell'arte*, scelta e introduzione di Cesare Molinari, apparati di Renzo Guardenti, Roma, Istituto Poligrafico e Zecca dello Stato, 1999.

O. SCHINDLER, *Von Arlecchino zu Kasperl - Commedia dell'Arte in Österreich*, in «Österreichisches Italien- Italienisches Österreich?», Wien, 1999, pp. 571-598.

F. K. BARASCH, *Italian Actresses in Shakespeare's World: Flaminia and Vincenza*, in «Shakespeare Bulletin», Vol. 18, No. 4, 2000, pp. 17-21.

P. BESUTTI, *Dal madrigale alla musica scenica. Il ruolo degli interpreti tra teoria e prassi*, in *Neoplatonismo, musica, letteratura nel Rinascimento. I conti Bardi di Vernio e L'Accademia della crusca. Atti del convegno – Firenze-Vernio 25/26 settembre 1998*, a cura di P. GARGIUOLO, A. MAGINI, S. TOUSSAINT, Cahiers Accademia, 2000, pp. 149-171.

M. D. V. OJEDA CALVO, *El arte de representar de una actriz profesional del Quinientos*, in *Autoras y actrices en la historia del teatro español*, a cura di L. GARCÍA LORENZO, Madrid, Festival de Almagro – Fundación Autor – Instituto de la Mujer, 2000, pp. 237-254.

F. PIPERNO, *Nuovi documenti sulla prima rappresentazione dell'Aminta*, in «Il castello di Elsinore», n. 13, 2000, pp. 29-40.

C. SANZ AYÁN, B. J. GARCÍA GARCÍA, *Teatro y comediantes en el Madrid de Felipe II*, Madrid, Editorial Complutense, 2000.

A. M. TESTAVERDE, *Stanze pubbliche e accademia privata nel viaggio di un testo scenico tra Italia e Spagna*, in «Medioevo e Rinascimento», XIV, n.s. XI, 2000, pp. 243-271.

Le théâtre professionnel à Paris. 1600-1649, a cura di Alan Howe, Paris, Centre historique des Archives Nationales, 2000.

F. K. BARASCH, *Italian Actress in Shakespeare's World: Vittoria and Isabella*, in «Shakespeare Bulletin», a. XIX, n. 3, 2001, pp. 5-9.

F. CANCEDDA, S. CASTELLI, *Per una bibliografia di Giacinto Andrea Cicognini. Successo teatrale e fortuna editoriale di un drammaturgo del Seicento*, introduzione di Sara Mamone, Firenze, Alinea Editrice, 2001.

M. G. PROFETI, *Arlecchino in Spagna*, in *Per ridere. Il comico nei secoli d'oro*, Firenze, Alinea, 2001, pp. 49-77.

O. SCHINDLER, *Zan Tabarino "Spielmann des Kaisers". Italienische Komödianten des Conquecento zwischen den Höfen von Wien und Paris*, in «Römische Historische Mitteilungen», n. 43, 2001, pp. 411-544.

O. ZELLER, *Une fête fragile*, in *Lyon, 25 siècles de confluences. Art, histoire et architecture*, a cura di R. NEYRET, Paris-Lyon, Ville de Lyon-Imprimerie Nationale Editions, 2001.

B. BRANDT, *Das Spiel mit Gattungen bei Isabella Canali Andreini. Band I: Zum Verhältnis von Improvisation und Schriftkultur in der Commedia dell'arte*, Wilhelmsfeld, G. Egert, 2002.

Id., *Einführende Bemerkungen*, in *Das Spiel mit Gattungen bei Isabella Canali Andreini. Band II: Lettere (1607)*, Wilhelmsfeld, G. Egert, 2002, pp. XII-XXXV.

S. CARANDINI, *Donne in difesa della commedia: Isabella Andreini, Demoiselle de Beaulieu, legittimazione della scena in Francia nel primo '600*, in *Granteatro. Studi in onore di Franca Angelini*, a cura di B. Alfonzetti, Daniela Quarta e Mirella Saulini, Roma, Bulzoni, 2002, pp. 81-92.

S. CIROLDI, *Il Teatro Antico di Novellara-Bagnolo (Reggio Emilia) di Lelio Orsi. Il contributo di Leone de' Sommi*, in «Bollettino storico reggiano», fasc. 115, 2002, pp. 75-119.

F. FIASCHINI, R. CARPANI, *Lo spettacolo fra scrittura e scena: gli Andreini, Maggi e Lemene*, in *Sul Tesin piantàro i tuoi laureti*, catalogo della mostra *Poesia e vita letteraria nella Lombardia Spagnola (1535-1706)*, Pavia, Multimedia Cardano, 2002, pp. 308 e ss.

S. MONALDINI, *I teatri della Commedia dell'Arte. Le prime sale, il teatro della Sala Grande, l'ex cappella ducale*, in *I teatri di Ferrara. Commedia, opera e ballo nel Sei e Settecento*, a cura di P. Fabbri, LIM, Lucca, 2002, vol. I, pp. 3-172.

M. D. OJEDA CALVO, *Las compañías italianas en España*, in FRANK P. CASA, LUCIANO GARCÍA LORENZO E GERMÁN VEGA GARCÍA-LUENGOS, *Diccionario de la Comedia del Siglo de Oro*, Madrid, Castalia, 2002, pp. 81-85.

L. RICCÒ, *La «miniera» accademica. Pedagogia, editoria, palcoscenico nella Siena del Cinquecento*, Roma, Bulzoni, 2002.

M. APOLLONIO, *Storia del teatro italiano*, prefazione di S. DALLA PALMA, Milano, RCS Bur, 2003, 2 voll.

S. CARANDINI, L. MARITI, *Don Giovanni o l'estrema avventura del teatro. 'Il nuovo risarcito convitato di pietra' di Giovan Battista Andreini*, Roma, Bulzoni, 2003.

B. J. GARCÍA GARCÍA, *L'esperienza di Zan Ganassa in Spagna tra il 1574 e il 1584*, in *Zani Mercenario della Piazza Europea*. Giornate Internazionali di Studio, Bergamo 27-28 settembre 2002, introduzione a cura di A. M. TESTAVERDE, presentazione di A. CASTOLDI, Bergamo, Moretti & Vitali Editori, 2003, pp. 131-155.

Y. LIGNEREUX, *Lyon et le roi: de la bonne ville à l'absolutisme municipal (1594-1654)*, Seyssel, Champ Vallon, 2003.

A. MACNEIL, *Music and Women of the Commedia dell'Arte*, New York, Oxford University Press, 2003.

S. MAMONE, *Serenissimi fratelli principi impresari. Notizie di spettacolo nei carteggi medicei*, Firenze, Le Lettere, 2003.

G. MAZZOCCHI, *La Commedia dell'Arte y su presencia en España*, in *Historia del teatro español*, a cura di J. HUERTA CALVO, Madrid, Gredos, 2003, vol. I, pp. 560-564.

M. G. PROFETI, *Ganassa, Bottarga e Trastullo in Spagna*, in *Zani Mercenario della Piazza Europea*. Giornate Internazionali di Studio, Bergamo 27-28 settembre 2002, introduzione a cura di A. M. TESTAVERDE, presentazione di A. CASTOLDI, Bergamo, Moretti & Vitali Editori, 2003, pp. 178-197.

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, P. TROVATO, Firenze, Cesati, 2003, pp. 145-159.

O. SCHINDLER, *Il famoso tabarino. Una maschera italiana tra Vienna, Parigi e Napoli in Commedia dell'Arte, Spettacolo in musica tra Sei e Settecento*, Atti del convegno, Napoli, Editoriale scientifica, 2003, pp. 147-63.

Zani mercenario della piazza europea. Atti delle giornate internazionali di studio (Bergamo, 27-28 settembre 2002), introd. a cura di Anna Maria Testaverde, presentazione di Alberto Castoldi, Bergamo, Moretti & Vitali, 2003.

S. CIROLDI, *Giaches de Wert (Wert-Anversa 1535 ca. - Mantova 1596) nelle corti dei Gonzaga di Mantova, Novellara-Bagnolo e degli Estensi a Ferrara*, in «Bollettino storico reggiano», fasc. 123, 2004.

L. MARITI, *Teatri di follia amorosa. L'Orlando Furioso negli scenari della Commedia dell'Arte*, in *Eroi della Poesia Epica nel Teatro del Cinque-Seicento*, XXVII Convegno Internazionale (Roma, 18-21 settembre 2003) a cura di M. CHIABÒ e F. DOGLIO, Roma, Torre d'Orfeo, 2004, pp. 49-89.

L'arte dei comici. Omaggio a Isabella Andreini nel quarto centenario della morte (1604-2004), a cura di Gerardo Guccini, numero monografico di «Culture Teatrali», a. VI n. 10, primavera 2004.

S. MAZZONI, *La vita d'Isabella*, in *L'arte dei comici. Omaggio a Isabella Andreini nel quarto centenario della morte (1604-2004)*, a cura di Gerardo Guccini, numero monografico di «Culture Teatrali», a. VI n. 10, primavera 2004, pp. 85-105.

M. D. OJEDA CALVO, *Otro manuscrito inédito atribuible a Stefanelo Botarga y otras noticias documentales* in «Criticòn», vol. 92, 2004 pp. 141-169.

H. PIZARRO LLORENTE, *Un gran patrón en la corte de Felipe II. Don Gaspar de Quiroga*, Madrid, Universidad Pontificia, 2004.

L. RICCÒ, «Ben mille pastorali». *L'itinerario dell'Ingegneri da Tasso a Guarini e oltre*, Roma, Bulzoni,

2004.

O. G. SCHINDLER, *Zan Ganassa - vom Reichstag zur Bluthochzeit. Neue Funde zu A. N., am Theater Ganassa*, in *Theater Kunst Wissenschaft, Festschrift für Wolfgang Greisenegger zum 66. Geburtstag*, a cura di E. FUHRICH, H. HAIDER, Wien-Köln-Weimar, Böhlau, 2004, pp. 301-322.

Attori di carta. Motivi iconografici dall'antichità all'Ottocento, a cura di Renzo Guardenti, Roma, Bulzoni, 2005.

A. L. BELLINA, *A suon di musica da Cracovia a Lione. I trionfi del cristianissimo Enrico III*, in *I Gonzaga e l'Impero. Itinerari dello spettacolo. Con una selezione di materiali dall'Archivio informatico Herla (1560-1630)*, a cura di U. ARTIOLI e C. GRAZIOLI, Firenze, Le Lettere, 2005, pp. 81-105.

I Gonzaga e l'Impero. Itinerari dello spettacolo. Con una selezione di materiali dall'Archivio informatico Herla (1560-1630), a cura di Umberto Artioli e Cristina Grazioli, Firenze, Le Lettere, 2005.

O. G. SCHINDLER, *Viaggi teatrali tra l'Inquisizione e il Sacco. Comici dell'Arte di Mantova alle corti degli Asburgo d'Austria*, in *I Gonzaga e l'Impero. Itinerari dello spettacolo. Con una selezione di materiali dall'Archivio informatico Herla (1560-1630)*, a cura di U. ARTIOLI e C. GRAZIOLI, Firenze, Le Lettere, 2005, pp. 107-160.

S. MONALDINI, *Visioni del comico: Alfonso II, la corte estense e la Commedia dell'arte*, in *Commedia dell'arte*, a cura di Otto G. Schindler, in «Maske und Kothurn», L, n.3, 2005, pp. 45-64.

A. PONTREMOLI, *Intermedio spettacolare e danza teatrale*, Milano, Euresis Edizioni, 2005.

O. SCHINDLER, *Comici dell'arte bereisen Europa. Ein Abriss*, in *Maske und Kothurn*, L, n. 3, 2005, pp. 7-17.

M. DE SALVO, *La mujer en la práctica escénica de los siglos de oro: la búsqueda de un espacio profesional*, tesi di Dottorato diretta da T. FERRER VALLS e F. ANTONUCCI, Universitat de València, 2006.

S. FERRONE, *Arlecchino: vita e avventure di Tristano Martinelli attore*, Roma-Bari, Laterza, 2006.

M. A. KATRITZKY, *The Art of Commedia. A Study in the Commedia dell'arte 1560-1620, with Special Reference to the Visual Records*, Amsterdam, Rodopi, 2006.

O. SCHINDLER, *Zan Ganassa, Tabarino & Co. überqueren die Alpen*, in «Maske und Kothurn», 2006, pp. 131-141.

R. TESSARI, *Commedia dell'Arte: la maschera e l'ombra*, Milano, Mursia, 2006.

Gazzuolo, Belforte. Storia, arte, cultura, a cura di C. TOGLIANI, Mantova, Sometti, 2007.

M. A. KATRITZKY, *Women, Medicine and Theatre, 1500-1750. Literary Mountebanks and Performing Quacks*, Aldershot, Ashgate, 2007.

M. D. V. OJEDA CALVO, *Stefanelo Botarga e Zan Ganassa. Scenari e Zibaldoni di comici italiani*, Roma, Bulzoni, 2007.

A. PONTREMOLI, *Fra drammaturgia e spettacolo: gl'intermedi de Il Precipizio di Fetonte a Milano nel 1594*, in «TDR – Turin D@ms Review», novembre 2007
<http://www.turindamsreview.unito.it/link/Pontremoli-Saggio.pdf>.

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, 2007.

A. M. TESTAVERDE, *Introduzione* in *I canovacci della Commedia dell'Arte*, a cura di A. M. TESTAVERDE, trascrizione dei testi e note di A. EVANGELISTA, prefazione di R. DE SIMONE, Torino, Einaudi, 2007, pp. XVIII-LXXI.

M. I. ALIVERTI, *Una scena di città attribuita a Sebastiano Serlio: breve saggio di iconologia teatrale*, Pisa, ETS, 2008.

R. CIANCARELLI, *Sistemi teatrali nel Seicento. Strategie di comici e dilettanti nel teatro italiano del XVII secolo*, Roma, Bulzoni, 2008.

C. GRAZIOLI, *Note per un'indagine su Giovan Paolo Agucchia, il Dottore da Bologna, a partire dall'Archivio Herla*, in «Commedia dell'Arte», vol. I, pp. 97-139.

J. HALTON, *A Feminist Icon: Celebrating the Life and Work of Isabella Andreini and the Commedia dell'arte in Renaissance Italy*, in «Maynooth Musicology: Postgraduate Journal», 1, 2008, pp. 78-98.

E. JAFFE-BERG, *New Perspectives on Language, Oral Transmission, and Multilingualism in Commedia dell'Arte*, in «Early Theatre», 11.2, 2008, pp. 198-211.

M. PIERI, *Siena e il DNA della commedia rinascimentale*, in «Il castello di Elsinore», anno XXI, n. 57, 2008, pp. 9-20.

L. RICCÒ, *Su le carte e fra le scene: teatro in forma di libro nel Cinquecento italiano*, Roma, Bulzoni, 2008.

R. TAMALIO, *I rami cadetti dei Gonzaga. Un profilo storico*, in *I Gonzaga delle nebbie: storia di una dinastia cadetta nelle terre tra Oglio e Po*, a cura di R. ROGGERI e L. VENTURA, Cinisello Balsamo, Silvana, 2008, pp. 39-51.

F. BAYARD, *Lyon 1562, capitale protestante*, Lyon, Olivétan, 2009.

S. MONALDINI, *Vincenzo Gonzaga, Alfonso II d'Este e i comici dell'Arte tra Ferrara e Mantova (1579-1587)*, in «Commedia dell'Arte», 2009, vol. II, pp. 53-150.

M. PIERI, *Introduzione a ACCADEMIA DEGLI INTRONATI, G'Ingannati*, a cura di M. PIERI, Corazzano, Titivillus, 2009, pp. 11-30.

Lyon 1562 capitale protestante. Une histoire religieuse de Lyon à la Renaissance, a cura di Y. KRUMENACKER, Lyon, Éditions Olivétan, 2009.

A. EVANGELISTA, *Nuove fonti per una storia documentaria della Compagnia dei Gelosi (1568-1604)*, tesi di Dottorato diretta da S. FERRONE, Università degli Studi di Firenze, 2010.

S. MAZZONI, «*Col solito stipendio di sua altezza*». *Appunti sui Gonzaga e la Commedia dell'Arte*, in «Commedia dell'Arte. Annuario internazionale», III, 2010, pp. 3-18.

S. MONALDINI, *Compagnie e mercato teatrale a Modena nella seconda metà del Cinquecento*, in *Theatro dell'udito, Theatro del mondo*, Atti del convegno internazionale (Modena-Vignola, 29 settembre-1° ottobre 2005), a cura di Massimo Privitera, Mucchi, Modena, 2010, pp. 211-45.

M. PIERI, *La memoria dello spettacolo come autobiografia collettiva: il caso della Siena rinascimentale*, in *Nascita della storiografia e organizzazione dei saperi*, atti del Convegno internazionale di studi, Torino 20-22 maggio 2009, a cura di E. MATTIODA, Firenze, Leo Olschki Editore, 2010, pp. 259-278.

O. SCHINDLER, *Comici dell'Arte alle corti austriache degli Asburgo*, in *La ricezione della Commedia dell'Arte nell'Europa Centrale 1568-1769. Storia, testi, iconografia*, a cura di Alberto Martino e Fausto De Michele, Pisa-Roma, Fabrizio Serra Editore, 2010, pp. 69-143.

V. SCOTT, *Women on the Stage in Early Modern France: 1540-1750*, Cambridge, Cambridge University Press, 2010.

M. I. ALIVERII, *Problematiche di soglia e problematiche di genere nella Commedia dell'Arte tra fine Cinquecento e inizio Seicento: un'ipotesi di lavoro*, in «Biblioteca teatrale», 97-98, 2011, pp. 197-227.

D. ESTIER-FRESSEIX, *La fin des ligueurs*, in *Henry IV et Lyon. La ville du XVII siècle*, Lyon, Editions Lyonnaises d'Art et d'Histoire, 2011.

S. FERRONE, *Attori mercanti corsari: la commedia dell'arte in Europa tra Cinque e Seicento*, Torino, Einaudi, 2011.

F. NATTA, *Festa e spettacolo nella Genova del Cinquecento*, Bari, Edizioni di Pagina, 2011.

F. SIMONCINI, *Innamorate dell'arte. Gli esordi teatrali di Barbara Flaminia*, in *Omaggio a Siro Ferrone*, a cura di Stefano Mazzoni, Firenze, Le Lettere, 2011, pp. 106-114.

R. CIANCARELLI, L. MARITI, *Roma capitale invisibile del teatro del Seicento*, in «Teatro e Storia», n.s. 33-2012, pp. 79-124, n.s. 34-2013, pp. 75-142, n.s. 36-2015, pp. 213-268.

D. C. SANDERS, *Music at the Gonzaga court in Mantova*, Lanham, Lexington Books, 2012.

R. VILLA, G. C. F. VILLA, *Tintoretto*, Cinisello Balsamo, Silvana, 2012.

T. FERRER VALLS, *Lope y la tramoya de la corte: entre tradición y innovación*, in «Anuario calderoniano», vol. extra I, 2013, pp. 163-189.

V. DI IASIO, *La Tragedia del S. Cl. Cornelio Frangipani al christianissimo et invittissimo Henrico III: messa in scena e ricezione, al confine tra teatro, propaganda e politica*, in *La letteratura degli italiani 4. I letterati e la scena*, Atti del XVI Congresso Nazionale Adi, Sassari-Alghero, 19-22 settembre 2012, a cura di G. BALDASSARRI, V. DI IASIO, P. PECCI, E. PIETROBON e F. TOMASI, Roma, Adi editore, 2014.

T. F. VALLS, *Lope y la tramoya de la corte: entre tradición e innovación*, Alicante, Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, 2014. Edición digital a partir de *Anuario*, 1, extra (2013), pp. 163-189.

S. FERRONE, *La Commedia dell'Arte. Attrici e attori italiani in Europa (XVI-XVIII secolo)*, Torino, Einaudi, 2014.

L. FORTINI, *Scrittrici e drammaturghe: per un teatro delle origini*, in *La letteratura degli italiani 4. I letterati e la scena*, Atti del XVI Congresso Nazionale Adi, Sassari-Alghero 19-22 settembre 2012, a cura di G. Baldassarri, V. DI IASIO, P. PECCI, E. PIETROBON e F. TOMASI, Roma, Adi editore 2014.

Isabella Andreini, una letterata in scena, a cura di Carlo Manfio, Padova, Il Poligrafo, 2014.

E. MATTIODA, *Giorgio Vasari, l'attrice Flaminia romana e Leone de' Sommi* in *La letteratura degli italiani 4. I letterati e la scena*, Atti del XVI Congresso Nazionale Adi, Sassari-Alghero, 19-22 settembre 2012, a cura di G. BALDASSARRI, V. DI IASIO, P. PECCI, E. PIETROBON e F. TOMASI, Roma, Adi editore, 2014.

Recueil des sotties françaises, édition critique par M. BOUHAÏK-GIRONÈS, J. KOOPMANS et K. LAVÉANT, tome I, Paris, Classiques Garnier, 2014.

T. FERRER VALLS, *La incorporación de la mujer a la empresa teatral: actrices, autoras y compañías en el Siglo de Oro*, Alicante, Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, 2015. Edición digital a partir de Francisco Domínguez Matito y Julián Bravo Vega (eds.), *Calderón entre veras y burlas. Actas de la II y III Jornadas de Teatro Clásico de Universidad de La Rioja (7, 8 y 9 de abril de 1999 y 17, 18 y 19 de*

mayo de 2000), Logroño, Universidad de La Rioja, 2002, pp. 139-160.

R. KERR, *The Rise of the Diva on the Sixteenth-Century Commedia dell'Arte Stage*, Toronto, University of Toronto Press, 2015.

L'Accademia Filarmonica di Verona dalla fondazione al Teatro. Tre saggi, a cura di M. MAGNABOSCO, Verona, Accademia Filarmonica di Verona, 2015.

Lyon, entre empire et royaume, 843-1601. Textes et documents, sous la direction d'A. CHARANSONNET, J.-L. GAULIN, P. MOUNIER et S. RAU, Paris, Classiques Garnier, 2015.

F. SIMONCINI, *Barbara Flaminia attrice e cantante tra piazza, corte e accademia. Ipotesi di collaborazione con Giorgio Vasari e Bernardo e Torquato Tasso*, in *Maestranze, artisti e apparatori per la scena dei Gonzaga (1480-1630)*, Atti del convegno internazionale di studi (Mantova, 26-28 febbraio 2015), a cura di S. BRUNETTI, Bari, Edizioni di Pagina, 2016, pp. 304-315.

E. TAMBURINI, *Culture ermetiche e Commedia dell'Arte: tra Giulio Camillo e Flaminio Scala*, Ariccia, Aracne, 2016.

T. MEGALE, *Tra mare e terra. Commedia dell'Arte nella Napoli spagnola (1575-1656)*, Roma, Bulzoni, 2017.

SITOGRAFIA

<http://amati.fupress.net/Main.uri>

<http://www.capitalespettacolo.it/default.asp>

<http://www.treccani.it/biografico/index.html>

<http://www.treccani.it/enciclopedia/>

INDICE DEI NOMI¹⁶¹⁰

¹⁶¹⁰ In questo indice sono raccolti i nomi delle persone, delle compagnie e delle accademie citate nel testo, nel dizionario biografico e nella bibliografia. Sono esclusi nomi mitologici, di divinità e di personaggi teatrali.

Accesi, compagnia, 54, 258 e n., 290 e n., 293-95, 297 e n., 304, 337, 370, 379 e n., 380-82, 388, 394, 459.
 Ademollo, Alessandro, 372n., 476.
 Aguilar, Gaspar, 322n.
 Alberghini (Alberigi), Angelica, 7n., 9, 12, 13, 52, 112, 116, 172n., 173, 177 e n., 178, 191n., 192n., 203, 205 e n., 214n., 231, 243, 263, 279 e n., 281n., 289, 306, 307 e n., 308, 309 e n., 310 e n., 311 e n., 312 e n., 313 e n., 314-16, 317 e n., 318-20, 322-24, 325 e n., 326-29, 330 e n., 331-38, 339 e n., 340, 341 e n., 346, 348, 350, 353-55, 360-63, 364n., 367-69, 375, 377, 400, 403, 412, 418, 421, 425, 439, 450-56, 479.
 Albergina, Ludovica, 323, 324, 403.
 Alberighi, Silvio, 36n., 260 e n., 425, 449.
 Alberti delle Pomarancie, Andrea, 330 e n., 455.
 Aldegatta, Ippolita, 335, 456.
 Aldobrandini, Cinzio, 212n., 469.
 Aldobrandini, Pietro, 294, 295 e n., 303.
 Alfonso II d'Este, duca di Ferrara, Modena e Reggio, 95, 102n., 163n., 172n., 173n., 174n., 176n., 177n., 178n., 179n., 180n., 181n., 182n., 183n., 185n., 186n., 188n., 189n., 190n., 191n., 192n., 247, 250, 311n., 312, 313n., 407, 436, 437, 439, 440, 441, 442, 451, 496.
 Alfonzetti, Beatrice, 306n., 491.
 Aliverti, Maria Ines, 184 e n., 234 e n., 235n., 239 e n., 240, 248, 390 e n., 495, 497.
 Allacci, Leone, 220n., 472.
 Alonso Cortés, Narciso, 114n., 418, 478.
 Andreazzo, 371n., 373-75, 457, 458.
 Andreini, famiglia, 10, 306n., 377, 491.
 Andreini, Caterina (suor Claristella), 400n.
 Andreini, Francesco, *detto* Capitano Spavento, 10, 47n., 97, 159 e n., 162n., 190, 191 e n., 236 e n., 265 e n., 297n., 376, 396, 400n., 406, 424, 469.
 Andreini, Giovan Battista, *detto* Lelio, 6, 10, 23 e n., 258, 281n., 298, 299 e n., 300, 399, 400n., 428, 470, 486, 492.
 Andreini Canali, Isabella, 6, 7, 9 e n., 10 e n., 13, 17 e n., 18, 23, 46, 53, 54, 73, 97, 102, 103, 127n., 157 e n., 172, 191 e n., 193 e n., 194 e n., 202 e n., 205n., 206n., 208n., 212n., 226, 227n., 229, 230, 233n., 238n., 244, 253, 254, 260n., 265, 277, 281n., 284, 291 e n., 292 e n., 297 e n., 298n., 299, 306 e n., 307n., 310, 326, 339n., 376, 384, 387, 392, 394n., 396 e n., 400 e n., 406, 407, 445, 446, 462, 469, 476, 477, 479, 480, 483-85, 487, 490, 491, 493, 496, 498.
 Andreini, Leonora, 400n.
 Andreolli, Bruno, 385n.
 Anello, Francesco, 408.
 Anerio, Felice, 374.
 Angela, 9n., 34-5, 88, 89, 122, 403.
 Angelini, Franca, 155n., 306n., 393n., 479, 491.
 Angeloni, Filippo, 178, 256, 312n., 379n., 407, 439, 462.
 Anichini, Baccio, 201 e n., 449.
 Antonazzoni, Francesco, 409.
 Antonazzoni, Marina Dorotea, *detta* Lavinia, 149n., 397, 470.
 Antonio Maria veneziano, 101n., 287 e n.,
 Antonucci, Fausta, 105n., 494.
 Apollonio, Mario, 16n., 229 e n., 478, 492.
 Arcaini, Roberta Giovanna, 155n., 159n., 160n., 171n., 172n., 192n., 197n., 200n., 328 e n., 376n., 405, 419, 422, 426, 458, 487.
 Archilei, Antonio, 230n.
 Archilei, Vittoria, 230n.
 Ardelia, 202, 404, 409, 446.
 Aretino, Pietro, 168, 169, 208, 214 e n., 215 e n., 249, 471.
 Arias, Francisco, 19, 20n.
 Ariosti, Annibale, 179 e n., 180 e n., 181 e n., 182 e n., 220n., 247 e n., 440, 441.
 Ariosto, Ludovico, 15, 36, 89, 103, 123 e n., 429.
 Arlotti, Rodolfo, 198 n., 444.
 Armani, Vincenza, 4, 5, 7 e n., 8, 9n., 10, 12, 13, 21n., 23, 26, 27 e n., 28, 29 e n., 30-38, 40-44, 45 e n., 46-56, 57 e n., 58, 59-74, 76-79, 81-85, 88, 90, 91, 96, 120, 121, 125 e n., 127-29, 135, 152, 154, 156, 183, 191, 208, 209, 214n., 216n., 220n., 227n., 278, 299n., 358 e n., 362, 389, 415, 429, 430, 432, 466, 479, 490.
 Armonio, frate, 427.
 Arques, Anne, d', duca di Joyeuse, 243n., 313, 314, 356.
 Arróniz, Othón, 114 e n., 417, 418, 480.
 Artioli, Umberto, 34n., 93n., 494.
 Asburgo, Anna, d', 99, 109, 141n.
 Asburgo, Caterina, d', 419.
 Asburgo, Elisabetta, d', 98, 99.
 Asburgo, Margherita, d', 282 e n.
 Asinari, Federigo, conte di Camerano, 172n., 342n.
 Asor-Rosa, Alberto, 256n., 257n.

Assicurate, accademia delle, 80.
 Attinger, Gustave, 483.
 Auger, Edmond, 304.
 Aurelia, 172n., 199 e n., 205n., 280, 400, 404, 405, 445, 479.
 Aurelia romana, 197n., 404, 426, 448.
 Avanzini, Nicola, 85n.
 Baffi, Mariano, 104n., 483.
 Baldassarri, Gabriele, 86n., 158n., 498.
 Baldi, Abagaro Francesco, *detto* Stefanello
 Bottarga, 22, 39, 90, 91, 102 e n., 106, 109, 113 e n., 117, 123n., 125n., 126n., 127 e n., 128n., 129 e n., 131 e n., 132, 133, 149n., 152, 157n., 255, 319n., 492, 493.
 Bagno, Ferrante, 87, 432.
 Bagno, Lodovico, 335, 456.
 Bandino, Ottavio, 376 e n.
 Barasch, Frances K., 206n., 226 e n., 229 e n., 233n., 244 e n., 245 e n., 306n., 490.
 Barbariggia, Concordia, 405.
 Barbieri, Giovanni Maria, 249n., 473.
 Barbieri, Nicolò, *detto* Beltrame, 6n., 23 e n., 260, 279 e n., 299 e n., 428, 470, 481, 486.
 Bargagli, Giovanni Maria, 255.
 Bargagli, Girolamo, 8n., 56n., 60, 62, 63, 79-84, 169, 193, 216, 217, 219n., 249, 471, 481.
 Bargagli, Scipione, 104, 216n.
 Baroncelli, Cosimo, 397, 398 e n., 399n., 463, 464.
 Bartolao, 414.
 Bartoli, Adolfo, 293n., 476
 Bartoli, Francesco Saverio, 27n., 30 e n., 32 n., 59n., 60, 211 e n., 254n., 259n., 263n., 289 e n., 297n., 307n., 394n., 409 e n., 414, 415, 473, 474.
 Bartoli, Pietro, 311n., 341.
 Baschet, Armand, 100 e n., 101n., 102 e n., 114n., 157 e n., 159, 164n., 165n., 166 e n., 167n., 286n., 287n., 288n., 289n., 291 e n., 292n., 293n., 294n., 297 e n., 299n., 348n., 381n., 476.
 Battista da Rimini, 357n.
 Bayard, Françoise, 488, 496.
 Bayle, Pierre, 297, 472.
 Belando, Vincenzo, *detto* Cataldo, 243 e n., 295n., 314, 321n., 341, 351 e n., 352 e n., 353n., 355, 356, 360, 362, 387, 469, 479, 488, 489.
 Belgrano, Luigi Tommaso, 171n., 190n., 200n., 255 e n., 260n., 371n., 379n., 462, 476.
 Bellina, Anna Laura, 157n., 158n., 231 e n., 494.
 Belloni, Lelio, 332 e n., 333 e n.
 Belloni, Niccolò, 206 e n., 332 e n., 447.
 Benedetti, Rocco, 158n., 232n., 466.
 Benitez, Amaro, 321.
 Bentivoglio, famiglia, 489.
 Bentivoglio, Camilla, 74.
 Bentivoglio, Cornelio, 176, 439.
 Bentivoglio, Ulisse, 373 e n., 374 e n., 375 e n., 457.
 Bentoglio, Alberto, 259n., 474.
 Bergamaschi, Domenico, 74n., 476.
 Berger de Xivrey, Jules, 292n., 473.
 Bernardini, Vittoria, 11, 212n.
 Bertolino (Alberto), 187, 443.
 Bertolotti, Antonino, 323 e n., 403, 406, 408, 411, 476.
 Besighini, Giulio, 260, 449.
 Besutti, Paola, 93 e n., 94n., 95n., 130, 433, 434, 490.
 Bevilacqua, famiglia, 64 e n.
 Bevilacqua, Mario, 44n., 161n., 279 e n., 280 e n.
 Bianchi, Brigida, *detta* Aurelia, 11, 284.
 Biandrate, Teodoro, 316.
 Biffoli, Francesco, 192 e n., 195 e n., 196, 202 e n., 443, 444, 446.
 Bingen, Nicole, 300n., 474.
 Biolchin, Fausto, 185 e n., 186n., 442, 443.
 Boccaccio, Giovanni, 62.
 Bonelli, Michele, *detto* cardinale Alessandrino, 196n.
 Bonvisi (Buonvisi), famiglia, 295.
 Bony, Savinien, 290.
 Borghetti, Flaminio, 281n.
 Borgogni, Gherardo, 339n.
 Borromeo, Carlo, 168n., 197 e n., 260n., 370n., 377, 474.
 Borromeo, Federico, 377n.
 Botanelli, Vincenzo, *detto* Curzio Romano, 106, 108, 109, 111, 149.
 Botto, Alessandro, 376 e n.,
 Boucher, Jacqueline, 295n., 302n., 487, 488.
 Bouhaïk-Gironès, Marie, 3, 305n., 498.
 Bourne, Molly, 42n.
 Boussel, Patrice, 165n.
 Bragadin, Giacomo, 279.
 Braganza, Teodosio II, duca di, 116.
 Brambati, Giulia, 281n.
 Brandt, Britta, 306n., 469, 491.
 Bray, Bernard, 306n., 483.
 Bravo Vega, Julián, 498.

Brenzoni, Raffaello, 265n., 480.
 Brolo (Bolico), Giulia, 190n., 191n., 406, 407.
 Brouchoud, Claudius, 165n., 288n., 292n., 293n., 295n., 297n., 475.
 Brunelli, Bruno, 171n., 370n., 371 e n., 479.
 Brunetti, Simona, 3, 87n., 96n., 99e n., 499.
 Bruni, Domenico, 149n., 325n., 397e n., 463, 470, 486.
 Bruno, Agostino, 306n.
 Buontalenti, Bernardo, 193 e n., 222, 230, 329, 486.
 Buonarroti, Michelangelo, 117.
 Burattelli, Claudia, 6n., 29n., 34 e n., 39n., 92n., 173 e n., 220n., 258 e n., 259, 428, 485, 486, 489.
 Burchiella, Luzio, 358n.
 Busca, Jean-Baptiste, 290.
 Busi, Mutio, 93 e n., 94, 95 e n., 129n., 130 e n., 434.
 Buttin, Magdeleine, 394 e n.
 Caetani, Bonifacio, 255n.
 Caio Plinio Cecilio Secondo, *detto* Plinio il Giovane, 282n.
 Cairns, Christopher, 306n., 485.
 Calvi, Donato, 339n., 481.
 Camia, Giulia, 407, 411.
 Camilli, Camillo, 282 e n.
 Camillo, Giulio, *detto* Delminio, 73 n., 499.
 Campardon, Emile, 286n., 289 e n., 292n., 481.
 Campeggi, Camillo, 34.
 Campeggi, Ridolfo, 409.
 Canan, Giovan Battista, 376, 461.
 Cancedda, Flavia, 491.
 Canestrini, Giuseppe, 165n.
 Canet, José Luis 322n., 472.
 Canigiani, Bernardo, 97 e n., 102n., 157n., 161 e n., 162 e n., 435, 436, 493.
 Canigiani, Lorenzo, 171n.
 Canonica, Elvio, 321n., 351n., 488.
 Canossa, famiglia, 64 e n.
 Canossa, Paolo, 64, 281n.
 Capua, Vittoria di, 93, 95 e n.
 Capizzucchi, Marchione, 382.
 Carandini, Silvia, 281n., 306n., 491, 492.
 Carcano, Carlo Pompeo, 300 e n., 301, 470.
 Carlin, Giovan Maria, 378, 461.
 Carlo V d'Asburgo, imperatore, 75.
 Carlo IX di Valois, re di Francia, 98, 99, 100, 102, 157, 287, 288, 304, 427.
 Carlo Emanuele I, duca di Savoia, 291, 300.
 Carpani, Roberta, 155n., 306n., 487, 491.
 Carracci, Antonio, 374.
 Cartari, Nicola, 43 e n.
 Casa, Frank P., 492.
 Cascetta, Annamaria, 155n., 487.
 Casella, Alberto, 27n, 30n., 479.
 Cassone, Ieronimo, 281n., 311, 341, 361.
 Castaldo, Giovanni Alfonso, marchese di Cassano e conte di Piadena, 99 e n., 130.
 Castelli, Silvia, 491.
 Castilla Pérez, Roberto, 123n., 489.
 Castiglione, Giovan Battista, 168n., 260n., 474.
 Castiglioni, Stefano, *detto* Fulvio, 394 e n., 413.
 Castione, Fulvio, 290n.
 Castoldi, Alberto, 102n., 492, 493.
 Caterina, 337.
 Caterina de' Medici, regina di Francia, 50n., 288, 302, 347, 350.
 Catrani, Alessandro, 324, 325n., 326 e n., 327 e n., 328, 329 e n., 330 e n., 334 e n., 335, 336, 338, 419, 453, 455, 457.
 Cavallerino (Cavallerini), Antonio, 168, 169, 214, 241, 248, 249 e n., 250 e n., 251, 252 e n., 253, 468.
 Cavallerino, Tommaso, 249n.
 Cavallerino, Ursina, 249n.
 Cavriani, Alberto, 316.
 Cavriani, Cesare, 258n.
 Cavriani, Ottavio, 378 e n.
 Cecchini, Pier Maria, *detto* Frittellino, 6n., 8n., 23 e n., 24 e n., 39n., 52, 54, 85, 199n., 212n., 220n., 258 e n., 291, 294 e n., 295-97, 299n., 337, 357n., 380, 381 e n., 382, 383 e n., 386, 404, 428, 460, 469-71, 484-86.
 Centurione, Antonio (Antoniotto), 317.
 Centurione, Manfredo, 317, 318.
 Cerreta, Florindo, 216n., 471, 481.
 Ceruti, Federico, 281n., 282.
 Ceruto, Antonio, 38, 39 e n., 40, 41 e n., 42, 74 e n., 76, 86 e n., 87, 90 e n., 91 e n., 92 e n., 125 e n., 127, 129, 429, 431, 432.
 César, Jules, *detto* *Flaminio*, 394.
 Cesi, Anna Maria, 374.
 Champdor, Albert, 472.
 Charansonnet, Alexis, 499.
 Cherchi, Paolo, 28n., 474.
 Chiabò, Maria, 51n., 123n., 306n., 486, 487, 488, 493.
 Chiabrera, Gabriello, 260n., 306n., 477.
 Chieppio, Annibale, 332n., 334 e n., 335, 336

n., 455.
 Chiossa, Geronimo, 396.
 Ciancarelli, Roberto, 372n., 495, 497.
 Cibotto, Gian Antonio, 480.
 Cicognini, Iacopo, 374, 382.
 Cicognini, Giacinto Andrea, 491.
 Ciroldi, Sergio, 93n., 94n., 95n., 433, 434, 491, 493.
 Claridana, suor, 400n.
 Cocco, Ester, 478, 479.
 Coduri, Simone, 163n., 261, 449.
 Collina, Beatrice, 28n., 474.
 Compagnia di Zan Ganassa, 87, 96-98, 100 e n., 103, 104n., 105n., 106 e n., 108 e n., 111 e n., 113n., 160, 167, 254, 287, 434, 486.
 Concini, Giovan Battista, 195, 443, 444.
 Confidentes, compagnia, 319, 411, 412, 425, 457.
 Confidenti, compagnia, 163, 171 e n., 172, 173, 176-79, 180n., 183, 184, 185 e n., 186 e n., 189 e n., 190 e n., 191 e n., 192, 194 e n., 208n., 239, 254, 255, 263 e n., 279, 308, 311, 320n., 356, 370, 371 e n., 375, 377, 406, 421, 436, 439, 440, 476, 479.
 Confidenti di don Giovanni de' Medici, compagnia, 11, 149n., 383, 385, 394, 397, 399, 409.
 Contarini, Francesco, 294 e n.
 Corbelli, Cristoforo, 310 e n., 311, 339 e n., 340, 341, 368.
 Corbinelli, Iacopo, 256.
 Coriadore, Tommaso, 114n.
 Cortese, Flaminio, 290 e n.
 Cortesei, Valentino, *detto* Capitan Cardone, 178, 181, 189, 406.
 Cortesi, compagnia (Los italianos nuevos, Los italianos corteses, Los italianos), 114, 115, 417.
 Cortesi (Coris), Orsola, *detta* Eularia, 11.
 Cortile, Ercole, 160 e n., 161n., 435.
 Cosimo I de' Medici, granduca di Toscana, 187n.
 Cotarelo y Mori, Emilio, 104n., 319n., 478.
 Cotto, il 380.
 Cozzi, Federico, 176 e n., 439.
 Cristina di Lorena, granduchessa di Toscana, 46, 193, 216n., 289.
 Croce, Benedetto, 59n., 60 e n., 64n., 478.
 Crusca, accademia della, 93n., 352, 490.
 Cubelier de Beynac, Jean, 288n., 487.
 Cucchetti, Giovanni Donato, 387, 388n., 329, 467, 468.
 Cybo-Malaspina, Alderano I, 188n.
 dal Borgo, Massimiliano, 42, 91, 430.
 dal Fiesco, Cornelio, 96, 173n.
 Dalla Palma, Giuseppe, 485.
 Dalla Palma, Sisto, 229n., 492.
 dal Pozzo, Modesta, 170n., 262n., 282 e n., 284.
 Damasceno Peretti, Alessandro, cardinale Montalto, 373, 374 e n., 375 e n., 457, 458.
 d'Amboise, François, 348n., 415, 416, 468, 482.
 D'Ancona, Alessandro, 24n., 27n., 29 e n., 34n., 35 e n., 36n., 38n., 39n., 41n., 42n., 45n., 47n., 48n., 50n., 51 e n., 53 e n., 77, 84n., 85, 92n., 157n., 163 e n., 172 e n., 174n., 189n., 190n., 191n., 199n., 203n., 204n., 205n., 230n., 256n., 257n., 279n., 309n., 310n., 325n., 327n., 331 e n., 332n., 333n., 342n., 365n., 367n., 370 e n., 371 e n., 372 e n., 373n., 374n., 378n., 380n., 404, 405, 407, 414, 415, 419, 422, 424, 427, 429, 430, 431, 432, 434, 445, 453, 457, 458, 459, 460, 462, 481.
 D'Antuono, Nancy, 321n., 483.
 d'Aquino, Carlo 410.
 Dasent, John Roche, 309n., 473.
 Davis, Charles, 104 e n., 488.
 Davis, Nathalie Z., 482.
 de Aranda, Luisa, 113.
 de Baeza, Maria, 113n.
 de Bellegarde, Roger, 294, 295, 296n., 487.
 de Bianchi, Eularia, 54
 de' Bianchi, Isabella, 264
 de' Bianchi, Ludovico, 260 e n., 261 e n., 262n., 265, 276, 312n., 408, 409 e n., 410, 424, 449, 481.
 Decani, Guido, 43.
 de' Cavalieri, Emilio, 374.
 de Cisneros, Alonso, 107.
 de Fieux, Charles, 166n.
 de Fonteny, Jacques, 395, 413, 414, 463.
 De Fornaris, Fabrizio, 243 e n., 244, 313, 314 e n., 315n., 341n., 346, 347e n., 348 e n., 349n., 350n., 351, 354, 355, 356, 357, 362, 388, 393n., 468, 469, 480, 482, 489.
 degli Amorevoli, Battista, *detto* Franceschina, 159 n., 256, 257n., 262, 270, 313, 356, 368n., 408, 411, 467.
 degli Amorevoli, Vittoria, 314, 355, 408.
 degli Inganni, Dorotea Cortigiana, *detta* Cinzia, 13, 410.

Deierkauf-Holsboer, Wilma, 286n., 289n., 290n., 292n., 480, 481.
 de Jaraba, García, 110, 113.
 de Labarre, Marie Thérèse, 296n., 487.
 de Larivey, Pierre, 348n.
 de l'Estoile, Pierre, 165 e n., 166 e n., 167, 471.
 Delia (attrice), 261, 312e n., 404, 408, 409, 450.
 Delia (figlia di Silvia Roncagli), 259, 264 e n., 400n.
 della Porta, Giovan Battista, 347 e n., 348n., 349n., 472.
 della Rovere, Francesco Maria II, 97, 211.
 della Valle, Camillo, 172, 208, 237 e n.
 del Monaco, Francesco Maria, 18.
 de Lorraine, Charles 314n.
 de Mani, Tomasa 408, 411.
 de Masi, Carlo, 109.
 de' Medici, Giovan Paolo, 48 e n., 50, 55n., 431.
 de Mendoza, Diego Henriquez, 160n.
 de Mendoza, Pedro Hurtado, 18n., 21, 22n., 131.
 De Michele, Fausto, 96n., 497.
 de' Nerli, Bernardo, 118.
 de Nobile, Nobile, 323 e n., 324, 403.
 de' Nobili, Cesare, *detto* Orazio, 106, 136, 139, 145, 254, 255 e n., 371, 448.
 de Nolhac, Pierre, 158n., 231n., 477.
 Dentice, Scipione, 374.
 de' Piissimi, Agnolo (Angelo), 155-156.
 de' Preti, Baldassarre, 8n., 24n., 25n., 45 e n., 46, 47 e n., 55 e n., 76n., 84 e n., 111n., 117n., 122, 430, 431.
 de Rolland, Jehan, 295.
 de Salcedo, Mateo, 107.
 de Saldaña, Pedro, 110, 113.
 de Salvo, Mimma, 105n., 494.
 De Simone, Roberto 123n., 472, 495.
 Desiosi, compagnia, 94, 95, 96 e n., 255, 334, 370 e n., 371 e n., 372 e n., 375, 376, 377 e n., 378 e n., 379 e n., 380, 384, 433, 459, 479.
 de' Sommi, Leone, 8n., 29 e n., 30n., 31 e n., 57 e n., 58 e n., 59, 66 e n., 67, 68n., 69, 83 e n., 86n., 92n., 93 e n., 94 e n., 95 e n., 121 e n., 129 e n., 130 e n., 339, 362 e n., 363 e n., 414, 433, 471, 480, 483, 485, 491, 498.
 Desjardins, Abel, 165, 473.
 d'Estrées, Gabrielle, 386.
 de Terantiis, Elisabetta, 338.
 de Terantiis, Pietro, 338.
 De Troia, Elisabetta, 347n., 348n., 482.
 de' Vecchi, Annibale, 79.
 de' Vecchi (Vegi), Allario, 258.
 de' Vecchi (Vegi), Aurora, 199n., 258, 404.
 de' Vecchi (Vegi), Carlo, *detto* Franceschina, 52, 199n., 258, 324, 326, 404, 411.
 de Velasco, Aña, 116.
 de Velasco, Juan Fernandez, 203n.
 Devit, Vincenzo, 411, 475.
 de Wert, Giaches, 93 e n., 94, 95 e n., 129n., 130 e n., 433, 493.
 Di Iasio, Valeria, 86n., 158n., 231 e n., 498.
 d'Incisa, Lucrezia, 45n., 73, 75.
 Doglio, Federico, 51n., 123n., 306n., 486, 487, 488, 493.
 Dolce, Lodovico, 75, 76 e n., 131, 427, 466.
 Domínguez Matito, Francisco, 498.
 Donati, Marcello, 174n., 175, 373 e n., 374n., 375 e n., 457.
 Donati (Donate), Saulo (Solve), 290.
 Dornberg, Veit, von, 158 e n., 159, 435.
 Dorrón, Claude, 158n., 323n., 466.
 d'Osimo, vescovo, 185.
 du Bellay, Joachim, 25.
 Du Ferrier, 164 e n.
 Durante, Ottavio 374.
 Eleonora de' Medici, duchessa di Mantova e del Monferrato, 292n., 380.
 Enrico III di Valois, re di Francia, 65, 113, 157 e n., 158n., 160, 161, 163, 164, 166, 167, 230, 231 e n., 233, 256, 293, 295, 303, 314n., 386, 417, 466, 467, 477, 494, 498.
 Enrico IV di Navarra-Borbone, re di Francia, 101, 114, 287, 288n., 289 e n., 290, 292n., 293 e n., 294 e n., 298 e n., 303 e n., 304, 380, 386, 470, 497.
 Erizzo, Sebastiano, 75, 76n., 466.
 Este, famiglia, 185.
 Este, Anna, d', 256, 353.
 Este, Bradamante, d', 161n.
 Este, Cesare, d', 378n., 384, 393n.
 Este, Filippo, d', 251.
 Este, Francesco, d', 188n.
 Este, Marfisa, d', 187, 188 e n., 388.
 Este, Ippolito II, d', 95.
 Este, Lucrezia, d', 59, 97, 102n.
 Este, Luigi, d', 101, 175 e n., 176e n., 187 e n., 188n., 250, 287, 288, 438, 439, 443.
 Estier-Freisseix, Delphine, 497.
 Evangelista, Annamaria, 7n., 123n., 155 e n., 160n., 186n., 187n., 191 e n., 192n., 193n., 194n., 195n., 197 e n., 198n., 201n., 202n.,

203n., 206 e n., 210, 223n., 224n., 225n., 239 e n., 241n., 260n., 307n., 392n., 393n., 395n., 400n., 404, 405, 410, 419, 420, 422, 426, 443, 444, 446, 447, 449, 463, 472, 482-84, 495, 496.
 Fabbri, Giovan Paolo, 291, 328.
 Fabbri, Paolo, 491.
 Fabiano, Andrea, 3, 27n., 473.
 Fabris, Dinko, 489.
 Falavolti, Laura, 23n., 470.
 Falconieri, Jonh V., 100 e n., 101n., 104n., 479, 480.
 Falletti, Lodovico, 203n., 204 e n., 205n., 230n., 332n., 364 e n., 365, 366, 367 e n., 368.
 Fantappiè, Francesca, 202n., 303n., 323n., 383n., 392n., 394n., 397n., 398n., 400n.
 Farinella, 203n., 365.
 Farnese, famiglia, 342.
 Farnese, Margherita, 178n., 185, 256.
 Farnese, Ottavio, 75.
 Faustina, 25.
 Fedeli, compagnia, 39n., 258, 300.
 Ferdinando I de' Medici, granduca di Toscana, 46, 193, 196, 216n., 222, 224, 298.
 Ferdinando di Baviera, 170, 171n.
 Ferraiuoli, accademia dei, 415.
 Ferrari Barassi, Elena, 204n., 484.
 Ferrer Valls, Teresa, 3, 104n., 105n., 319n., 321, 474, 498.
 Ferrone, Siro, 3, 5n., 6n., 15 e n., 16n., 17n., 18n., 19n., 27n., 39n., 41n., 43n., 47n., 73n., 87n., 155n., 161 e n., 165 e n., 166n., 172n., 176n., 177n., 178n., 179n., 180 e n., 181n., 183n., 186n., 192n., 203n., 206n., 207, 208n., 215n., 243n., 244n., 245n., 254 e n., 257 e n., 286n., 289n., 293n., 294n., 295n., 296 e n., 297, 306n., 307n., 309 e n., 310, 313n., 314 e n., 315 e n., 316n., 325n., 326n., 327 e n., 329n., 331n., 334 e n., 336 e n., 337 e n., 342n., 343n., 346n., 348n., 351n., 368n., 369, 370n., 377 e n., 381 e n., 386n., 387 e n., 397n., 398n., 399 e n., 408, 412, 426, 428, 438, 440, 441, 450, 463-65, 468, 469, 485, 486, 488, 494, 496-98.
 Fiamma, Gabriele, 117.
 Fiaschini, Fabrizio, 306n., 491.
 Fidenzi, Jacopo Antonio, *detto* Cintio, 54, 399.
 Filarmonici, accademia dei, 262, 278-280, 281n., 282 e n.
 Filippo II d'Asburgo, re di Spagna, 98, 99n., 104, 303, 320.
 Filippo III d'Asburgo, re di Spagna, 322, 425.
 Fintler, Gregorio, 188n.
 Fiocco, Achille, 306n., 479.
 Fioretti, Giovan Battista, 382, 383.
 Fiorillo, Silvio, 6n., 337, 368n., 428, 486.
 Flacco, Orlando, 64n., 281n.
 Flaminia, Barbara, *detta* Ortensia, 5 e n., 7 e n., 8 e n., 9 e n., 12, 17, 24, 25 e n., 26, 27, 34-37, 39, 41, 42 e n., 43, 45, 46, 55, 57, 67, 73, 76, 84-86, 87 e n., 88, 89, 90 e n., 91, 92 e n., 95 e n., 96, 97 e n., 98, 99, 101, 102 e n., 103, 105 e n., 106-9, 111 e n., 112, 114, 116-19, 121, 122, 123n., 124n., 125-46, 149, 150, 151 e n., 154, 157n., 160, 167, 183, 197n., 220n., 254, 255, 288, 310, 322, 324n., 362, 403, 418, 423, 424, 431, 432, 434, 451, 452, 489, 497, 499.
 Flaminia Trevigiana, 95n.
 Folena, Gianfranco, 16n., 481.
 Fontanelli, Alfonso, 198 e n., 444.
 Forno, Camillo, 169, 170.
 Fortini, Laura, 498.
 Forzatè (Forzatti), Claudio, 282 e n.
 Franceschina, 202, 203 e n., 263, 319, 320, 322 e n., 355, 364n., 365, 368 e n., 411, 412, 425.
 Francesco II Gonzaga, marchese di Mantova, 95 e n., 98n., 99n.
 Franciotti, Cesare, 20, 21 e n.
 Franco, Veronica, 73 e n.
 Frangipane, Girolamo, 65, 158n., 231, 232 e n., 233, 466.
 Franssen, Jean, 478.
 Fredi, Carlo, *detto* Luzio Fedele, 199n., 358n., 385, 404, 421, 462.
 Frias, duchessa di, 206.
 Frolidi, Rinaldo, 488.
 Fuhrich, Edda, 494.
 Fugger, Alberto, 262, 263, 281 e n., 283n., 468.
 Fugger, Filippo, 262, 263, 281 e n., 283n., 468.
 Gadaldino, Paolo, 249, 251n., 252n., 468.
 Galbani, Gaspare, 114n.
 Galizi, Nunzio, 230n., 331n., 364n., 365.
 Gambacorta, Pietro, 17 e n.
 Gambelli, Delia, 286n., 292n., 297n., 313n., 315 e n., 487, 488.
 Ganassa, Juan Jorge (Juan Giorgi), 115 e n., 116n., 423, 489.
 Gandini, Silvio, 258.
 Gandolfo, 33 e n., 50 e n., 431.
 Garbellotti, Marina, 282n.

García Chico, Esteban, 114n., 478.
 García García, Bernardo José, 3, 100n., 102 e n., 104 e n., 105 e n., 106 e n., 107n., 108 e n., 110n., 111n., 112n., 434, 486, 487, 490, 492.
 García Lorenzo, Luciano, 124n., 490, 492.
 García-Luengos Germán Vega, 492.
 Gargante, Innocente (Inostancia), 12, 290, 394 e n., 412, 413.
 Gargiuolo, Piero, 93n., 490.
 Garzoni, Tomaso, 28 e n., 30, 51 e n., 66, 207 e n., 208 e n., 209, 211n., 212, 214n., 218, 219n., 225, 229, 248, 358n., 414, 415, 474.
 Gascon, Richard, 295n., 302n., 481.
 Gasparini, Gianmaria, 220n., 466.
 Gaulin, Jean-Louis, 3, 499.
 Gazette, Blanche, 12, 394 e n., 413.
 Gazzuolo, Camilla da, 75.
 Gazzuolo, Carlo da, 75.
 Gazzuolo, Federico da, 35, 38, 40, 41, 45n., 51, 73, 74, 75, 76, 77, 78, 84, 85, 324n., 430.
 Gelosi, compagnia, 9 e n., 12, 18n., 47n., 97, 100n., 101, 103, 155n., 157 e n., 159 e n., 160, 161, 162 e n., 163 e n., 164-66, 167n., 168n., 169, 170 e n., 171 e n., 176, 177 e n., 193, 194, 196, 197 e n., 198, 199n., 202, 205n., 206n., 214, 215, 216 e n., 222, 223n., 224n., 231, 232, 236, 249, 250, 253, 254, 255n., 256 e n., 257, 259 e n., 260 e n., 261 e n., 262 e n., 263, 265, 276, 287-89, 290n., 291, 292, 293 e n., 297-99, 308, 310, 348, 356, 370, 392 e n., 393, 396, 404, 410, 415, 419-21, 424, 426, 435, 436, 439, 446, 447, 449-50, 463, 481, 496.
 Gesualdo, Carlo, 374.
 Giancarli, Gigio Artemio, 194, 222, 223 e n., 224, 225n., 226 e n., 227n., 228n., 229, 466, 481.
 Giordano Gramegna, Anna, 255n., 488.
 Giovanni Farina veneziano, zanni 261, 449.
 Giusti, famiglia, 279.
 Giusti, Giusto, 119n., 280 e n., 405, 445.
 Giusti, Lisca, 281n., 446.
 Giusti, Paolo Camillo, 281n.
 Gonzaga, Alfonso I, conte di Novellara, 93 e n., 94n., 95n., 130n., 433, 434
 Gonzaga, famiglia 29n., 33, 34 e n., 35, 39, 41, 43, 48, 74 e n., 75, 76, 78, 85, 87n., 93n., 96n., 130, 157n., 174-76, 178, 185, 261, 312n., 316, 323n., 326, 329, 332, 335, 373, 379, 380, 385, 403, 406, 408, 409, 411, 476, 493, 494, 496, 497, 499.
 Gonzaga, Anna Caterina, 371.
 Gonzaga, Carlo, 75.
 Gonzaga, Cesare, 41, 42n., 86, 323, 403.
 Gonzaga, Ercole, 8n., 24n., 76n., 84 e n., 111n., 117n., 431.
 Gonzaga, Ferdinando, 39n.
 Gonzaga, Ferrante, 335, 456.
 Gonzaga, Gianfrancesco, 74.
 Gonzaga, Giulio Cesare, 324 e n.
 Gonzaga, Lucrezia, 410.
 Gonzaga, Massimiliano, 41, 91, 430.
 Gonzaga, Pirro, 74, 75, 76n.
 Gonzaga, Vespasiano, 75, 85n.
 Gonzaga-Nevers, famiglia, 50n., 488.
 Gonzaga-Nevers, Ludovico, 50n., 84.
 Gori, Domenico, 18n., 20 e n., 21n.
 Gorris, Rosanna, 50n., 488.
 Gozi, Giovan Battista, 32, 33, 50 e n.
 Guglielmo Gonzaga, duca di Mantova e del Monferrato, 39, 46, 95, 172, 185, 186, 245, 279, 308, 311, 312.
 Grana, Giacomo, 187 e n., 188 e n., 443.
 Granado, Juan, 108, 113.
 Granado, Maria, 113.
 Grasselli, Scipione, 106.
 Grazioli, Cristina, 3, 34n., 93n., 494, 495.
 Grendi, Edoardo, 316n., 471.
 Grimaldi, Hieronimo, 416.
 Grillo, Angelo, 281n., 339n.
 Groto, Luigi, *detto* Cieco d'Adria, 71, 282.
 Guadagni (Gadagne), famiglia, 302n.
 Guantari, Cassandra, 316, 317, 321n., 338.
 Guardenti, Renzo, 3, 72, 73n., 292n., 468, 485, 490, 494.
 Guarini, Giovanni Battista, 57n., 279, 281n., 493.
 Guccini, Gerardo, 157n., 307n., 493.
 Guerrieri, Gerardo, 479.
 Guerrieri, Tullo, 281n., 467.
 Guerzoni, Luciano, 74n., 485.
 Guisa, Enrico I, duca di, 289, 303, 314n.
 Guisoni, Ferrante, 166.
 Hagenmüller, Johann, 98 e n.
 Haider-Pregle, Hilde, 494.
 Halton, Jennifer, 307n., 496.
 Hardy, Alexandre, 290n., 481.
 Haro, conte di, 19n., 230, 257, 331, 332, 392.
 Haro, contessa di, 203, 331, 332, 417.
 Heck, Thomas F., 485.
 Henry, Édouard, 314n., 475.
 Howe, Alan, 286n., 290 e n., 394, 396, 482, 490.

Huerta Calvo, Javier, 321n., 492.
 Imperiale, Gasparo, 325 e n., 326, 327, 328, 380, 418, 453, 454.
 Ingegneri, Angelo, 57n., 58n., 493.
 Innamorati, Giuliano, 214n., 215n., 471.
 Intenti, accademia degli, 299.
 Intronati, accademia degli, 50, 56, 58 e n., 60, 62, 78, 79, 80 e n., 81, 82, 83 e n., 84, 103, 104, 193, 209n., 216n., 219n., 222, 230, 472, 496.
 Invaghiti, accademia degli, 42.
 Ivaldi, Armando Fabio, 371n., 393n., 462, 463, 482, 483.
 Jaffe-Berg, Erith, 226 e n., 496.
 Jal, Auguste, 287n., 427, 473.
 Joly, Philippe Louis, 297n., 472.
 Katritzky, Margaret A., 495.
 Keller, Bruno, 476.
 Kerr, Rosalind, 307n., 499.
 Kleinclausz, Arthur, 482.
 Koopmans, Jelle, 305n., 498.
 Krumenacker, Yves, 303n., 496.
 L'Angelier, Abel, 243 e n., 314 e n., 348n., 351 e n., 356, 415, 468, 469.
 Laderchi, Giovan Battista, 376 e n.
 Landolfi, Domenica, 6n., 428, 486.
 Lanza, Domenico, 97n., 161n., 162n., 192n., 376n., 435, 436, 477.
 Lauzan, Philippe 288n., 477.
 Lavéant, Katell, 305n., 498.
 Laverdet, Auguste-Nicolas, 291n., 473.
 Lazard, Madeleine, 288n., 483, 487.
 Lazzerini, Lucia, 223n., 466.
 Lebègue, Raymond, 306n., 478, 479.
 Le Conte, Valleran, 290 e n.
 Lestini, Riccardo, 257 e n., 259n., 260 e n., 265, 266n.
 Leyva, Aurelia, 104n., 115n., 116 e n., 423, 487, 489.
 Liandra, 414.
 Licinio, Giovan Battista 311n., 468.
 Lidia da Bagnacavallo, 51, 208n., 358n., 414.
 Lignereux, Yann 303n., 492.
 Llordén, Andrés, 115n., 423, 482.
 Locatelli, Basilio, 125, 215n., 219n.
 Lodovico da Bologna, 265, 371 e n.
 Lombardi, Bernardino, 172 e n., 190, 192, 197n., 208, 209 e n., 214n., 237 e n., 238 e n., 239n., 243 e n., 244, 313, 314, 315n., 341 e n., 342, 346, 347, 355, 361, 362, 388, 393n., 421, 448, 468.
 Lomuto, Julia 307n., 400n., 446.
 Longa, la, 169.
 Lope de Rueda, 223n., 466.
 Lope de Vega Y Carpio, Félix Arturo, 263n., 321 e n., 412, 425, 472, 477, 478, 483, 488.
 López Bernasocchi, Augusta, 484.
 López de Abiada, José Manuel, 484.
 Lorena, famiglia, 353n.
 Lorena, Luisa di, 256.
 Loriquez, Charles, 314n., 475.
 Lucangeli, Nicolò, 158n., 232n., 467.
 Luciani, Margherita, *detta* Flavia, 325n., 418, 421.
 Lucilla, 83, 303n., 364n., 365, 368 e n., 393, 415, 416.
 Lucio Anneo Seneca, 64n.
 Lucrezia senese, 9n., 24, 80, 416.
 Luigi XIII di Borbone, re di Francia, 39n., 299n.
 Luzio, Alessandro, 24 e n., 477.
 Macchia, Giovanni, 351n., 484.
 Machiavelli, Ippolito, 374.
 Machiavelli, Nicolò, 216, 267, 363.
 Macneil, Anne, 177n., 193n., 230n., 232 e n., 244 e n., 306n., 487, 492.
 Maffei, Scipione, 220n., 282n., 466, 475.
 Magini, Alessandro, 93n., 490.
 Magnabosco, Michele, 278n., 499.
 Magnin, Charles, 286n., 290n., 341, 342, 393, 475.
 Maine, duca del, 314.
 Malaspina, Guglielmo, 98 e n., 99n.
 Malloni, Andrea, 394, 396, 398, 399.
 Malloni, Angela, *detta* Virginia, 9, 12, 202n., 203n., 204n., 290 e n., 291, 307, 392 e n., 393 e n., 394 e n., 395, 396, 397 e n., 398 e n., 399, 400 e n., 401, 412-14, 416, 417, 462, 463.
 Malloni, Francesco, 395-396.
 Malloni, Lucilla, 368n., 393 e n., 395n., 415, 416, 417, 462.
 Malloni, Maria, *detta* Celia, 341n., 393n., 394n., 397 e n., 398 e n., 399n., 400, 463, 464, 479.
 Malvezzi, Pirro, 190n., 406, 407.
 Mamiano, Giovan Battista, conte, 211 e n., 212, 215n., 230, 254 e n.
 Mamone, Sara, 3, 191n., 193n., 286n., 293n., 294n., 295 e n., 297 e n., 483-85, 491, 492.
 Manfio, Carlo, 307n., 498.
 Manfredi, Muzio, 250 e n., 253.
 Mangrella, Salvo, 396.
 Manzi, Alberto, 155n., 370n.

Manzuoli, Benedetto, 250.
 Maphio, 103.
 Marcel, Claude, 101n.
 Marchi, Gian Paolo, 63n., 259n., 260n., 264 e n., 279n., 281n., 424, 450, 471, 481, 489.
 Margherita, 325 e n., 326, 328, 331, 418.
 Margherita di Valois, regina di Navarra, 101, 287, 294, 386.
 Maria de' Medici, regina di Francia e di Navarra, 286n., 290, 292 e n., 293, 294, 295, 296, 302, 303, 380, 386, 485.
 Maria Imperia, 12, 114 e n., 115, 116, 417, 418, 423.
 Mariéjol, Jean-H., 478.
 Marino, Giovan Battista, 53 e n., 54, 472.
 Mariti, Luciano, 123n., 281n., 372n., 492-493, 497.
 Marotta, Cesare, 374.
 Marotta Recupito, Ippolita, 374.
 Marotti, Ferruccio, 4, 8n., 16 e n., 18n., 23n., 24n., 27n., 28n., 29 e n., 58, 70n., 92n., 112n., 209n., 299n., 388n., 466, 469-71, 480, 482, 486.
 Martinelli, compagnia, 112, 116, 176, 178, 191, 205n., 214n., 243, 263, 279, 280, 289, 309-16, 318, 319 e n., 321 e n., 322, 323, 324, 327, 329n., 330, 331, 333-36, 338, 339, 341, 345, 348, 351, 355, 356, 362, 377, 378, 403, 408, 411, 419, 421, 425.
 Martinelli, Drusiano, 7n., 165, 173, 176 e n., 177 e n., 178 e n., 192n., 258, 294 e n., 307, 308 e n., 309 e n., 310-312, 313n., 315, 316 e n., 317 e n., 318 e n., 322 e n., 323, 324, 325n., 326 e n., 327 e n., 328, 329 e n., 330 e n., 331-35, 336 e n., 337, 338 e n., 348, 369, 408, 418, 419, 425, 438, 439, 450-56, 482.
 Martinelli, Barbara, 322.
 Martinelli, Francesco, 313n.
 Martinelli, Fulvio, 329, 338.
 Martinelli, Lucia, 316, 425, 451.
 Martinelli, Matteo, 329, 338.
 Martinelli, Rubiano, 316 e n., 322, 451-452.
 Martinelli, Tristano, *detto* Arlecchino, 6n., 39n., 192n., 202, 205n., 243, 257, 258, 280 e n., 289n., 291, 293n., 296 e n., 297, 299n., 300 e n., 307, 308, 309n., 312 e n., 313n., 315-17, 321 e n., 325n., 329, 331, 332, 333 e n., 334 e n., 336 e n., 337, 338 e n., 342, 346n., 348n., 351, 356, 361, 368, 369, 377-79, 380 e n., 381, 383, 386, 404, 408, 428, 451, 452, 457, 459, 482, 486, 494.
 Martinelli, Vincenzo, 329, 338.
 Martínez Berbel, Juan Antonio, 123n., 489.
 Martino, Alberto, 96n., 497.
 Marx, Barbara, 102n., 157n., 493.
 Massimiliano II d'Asburgo, imperatore, 75, 96n., 98, 103, 158 e n., 435.
 Matarrese, Tina, 102n., 493.
 Materassi, Marco, 278 e n., 279n., 281n.
 Matthieu, Pierre, 294n., 298 e n., 469, 470.
 Mattioda, Enrico, 78n., 86 e n., 117 e n., 118 e n., 119 e n., 120, 121 e n., 122, 128, 497, 498.
 Mazzocchi, Giuseppe, 321n., 492.
 Mazzoni, Stefano, 3, 5n., 85n., 157n., 306n., 307n., 487, 493, 496-497.
 Meda, Giuseppe, 331n.
 Medici, famiglia, 193n., 306n., 329, 330, 483, 484.
 Medici, Carlo, de', 398n., 399.
 Medici, Giovanni, de', 11, 39n., 329, 383n., 385, 394n., 397 e n., 398n., 399n., 409, 463, 464, 465.
 Megale, Teresa, 3, 385 e n., 462, 499.
 Melai, Maurizio, 27n., 473.
 Meldolesi, Claudio, 351n., 484.
 Mendoza, Aña da, 109.
 Mendoza, Rodrigo da, 109.
 Merimée, Henri, 478.
 Merulo, Claudio, 158, 232, 233.
 Michi, Orazio, 374.
 Michiel, Alvise, 177, 184.
 Migliori, Anna, 351n.
 Milamino, Massimiano, 113 e n., 114 e n., 115, 288, 417, 418.
 Michello, 414.
 Miotti, Mariangela, 352 e n., 489.
 Mocenigo, Giacomo (Jacopo), 68 e n.
 Mocenigo, Tommaso, 68 n.
 Moland, Louis, 286n., 289 e n., 388n., 475.
 Molinari, Cesare, 54 e n., 193n., 306n., 357n., 359, 468, 469, 471, 483, 484, 490.
 Mombello, conte di, 309n., 317 e n., 318n., 324, 452-55.
 Monaldini, Giovanni Maria, 200, 448.
 Monaldini, Sergio, 97n., 98 e n., 160n., 161n., 162 e n., 163n., 167n., 168n., 171, 172n., 173 e n., 174 e n., 175n., 176 e n., 177n., 178n., 179n., 180n., 181n., 182n., 183n., 185 e n., 186n., 187 e n., 188 e n., 189n., 190 e n., 191 e n., 192n., 198n., 200n., 201 e n., 204n., 220, 249, 311 e n., 313n., 375n., 376n., 378n., 379n., 407, 435-44, 448, 451, 462, 487, 491,

494, 496, 497.
 Montaigne, Michel de, 177 e n., 370 e n., 471.
 Morinello, Cesare, 346n., 405, 479-480.
 Moro, Paolo, 158 e n., 312 e n., 408 e n., 410.
 Mosele, Elio 50n., 63n., 356n., 357 e n., 358n., 489.
 Mounier, Pascale, 499.
 Muraro, Maria Teresa, 16n., 481.
 Mutini, Claudio, 249n.
 Mutio, 103 e n., 111.
 Nanino, Giovanni Bernardino, 374.
 Naselli, Alberto, *detto* Zan Ganassa, 7 e n., 17, 22n., 39n., 45, 46, 87 e n., 90, 91, 95 e n., 96 e n., 97 e n., 98 e n., 99 e n., 100 e n., 101 e n., 102 e n., 103 e n., 104 e n., 105 e n., 106 e n., 107, 108 e n., 109 e n., 110 e n., 111 e n., 112 e n., 113 e n., 114, 116, 123n., 125 e n., 126n., 127n., 128 e n., 129 e n., 130, 131 e n., 134, 149n., 152, 154, 160, 162n., 167, 173n., 184, 197n., 254, 255 e n., 287 e n., 288, 319n., 322n., 323, 418, 434, 478-80, 483, 484, 486, 487, 492, 494, 495.
 Natta, Federica 393n., 416, 463, 497.
 Negri, Cesare 230 n., 364n.
 Nemours, duca di, 303n., 353.
 Neri, Achille, 200 e n., 445, 476.
 Nettuni, Lorenzo, 394 e n., 395n.
 Neyret, Régis, 302n., 491.
 Nichols, John, 287n., 475.
 Nobili, Orazio, 162n., 255n.
 Nobili, Vittoria, 212n.
 Nolfi, Guido, 405.
 Nora fiorentina, 197n., 419, 426, 448.
 Och, Laura, 282n.
 Offredi, Giovanni, 31n.
 Ojeda Calvo, Maria Del Valle 3, 39n., 90, 102, 103n., 104n., 109n., 110 e n., 112 e n., 113n., 116n., 123 e n., 124n., 125 e n., 126 e n., 127, 128n., 129 e n., 131 e n., 132, 133 e n., 134, 135, 149n., 151 e n., 162n., 255n., 489, 490, 492, 493, 495.
 Olimpia Romana, 419.
 Orlandi, Francesco, 405.
 Orsi, Lelio, 93n., 95, 433, 491.
 Ortense (dall'Orto), Evangelista, 156 e n., 175, 184 e n., 210 e n., 225n., 239 e n., 240-241, 248.
 Osana, suor, 400n.
 Osorio, Pedro, 323.
 Ottavio, 159n., 162, 203n., 364n., 368 e n.
 Ottone III, 251.
 Ottonelli, Giovan Domenico, 17 e n., 22 e n., 23, 208.
 Paez de Sotomayor, Pedro, 319, 320.
 Palermi, Policarpo, 281n., 282 e n.
 Pallavicino, Giulio, 316 e n., 317 e n., 318, 342n., 471.
 Pallavicino di Polesine, Giulio, 342 e n.
 Palontrotti, Melchiorre, 374.
 Pagani, Gentile, 203n., 376n., 377n., 458, 461, 476.
 Paglicci Brozzi, Antonio, 155n., 405, 419, 422, 426, 447.
 Pannello, Giovanni, 408.
 Pannella, Liliana, 307n.
 Pandolfi, Vito, 215n., 306n., 480, 485.
 Panzanini, Gabriele, *detto* Francatruppe, 163n., 200, 260n., 261, 314, 425, 445, 449.
 Paolo da Padova, 288.
 Paradin, Guillaume 472.
 Pasqualigo, Luigi, 244 e n., 467.
 Pasquarello, Giovan Pietro, *detto* Trastullo, 106.
 Pasquati, Giulio, 35n., 159 e n., 164, 260 e n., 265, 403, 424, 449.
 Pastore, Renato, 282n.
 Pavoli (Pauli), Margherita, *detta* Ortensia, 325n., 418-22, 426.
 Pellegrini, Giovanni Battista, 225 e n., 481.
 Pellesini, Giovanni, *detto* Pedrolino, 41, 85, 176-177, 179, 180-82, 183 e n., 184, 187-89, 190 e n., 191 e n., 192, 194n., 198, 200 e n., 201, 204, 205, 206n., 220 e n., 234 e n., 236, 239, 246, 308, 314, 328, 333, 334, 337, 356, 365-366, 368, 374, 375, 377, 404, 406, 407, 420, 421, 439, 441, 442, 456, 459.
 Penna, il 198.
 Pepoli Poggi, Lodovica, 237n.
 Perabovi, Filippo, 312n.
 Peretti, Camilla, 372.
 Peretti, Michele, 374.
 Pérez Pastor, Cristóbal, 115n., 320n., 321n., 412, 418, 426, 457, 477.
 Pérouse, Gabriel-André, 487.
 Pescetti, Orlando, 281n., 282 e n.
 Petignoni, Rinaldo, *detto* Fortunio, 157n., 159 e n., 202, 203, 237, 238 e n., 260, 364, 368, 446.
 Petrarca, Francesco, 15, 62, 237, 405.
 Piccinardi (Vicinardi), Annibale, 115 e n.
 Piccinardi (Vicinardi), Margarita, 12, 423.
 Piccolomini, Silvio, 198, 206.

- Pico, Alessandro I, 384, 385 e n.
 Picotto, Paolo Girolamo, 327.
 Pieri, Marzia, 3, 78 e n., 80n., 81, 472, 496, 497.
 Pierucci, Eloisa, 307n.
 Pietrobon, Ester, 86n., 158n., 498.
 Pignatti, Franco, 250.
 Quinto Orazio Flacco, 128.
 Quiroga y Vela, Gaspar, de, 320n., 493.
 Piissimi, Vittoria, 7, 9n., 11, 12 e n., 17, 30, 40, 41, 46, 54, 85, 103, 154, 155 e n., 156 e n., 157, 159 e n., 160-64, 167, 168 e n., 169, 171, 172 e n., 173, 174 e n., 175 e n., 176, 177, 178, 179 e n., 180 e n., 181, 182, 183 e n., 184 e n., 185 e n., 186, 187 e n., 188, 189, 190 e n., 191, 192 e n., 193, 194 e n., 195 e n., 196 e n., 197 e n., 198, 199 e n., 200 e n., 201 e n., 202, 203 e n., 204 e n., 205 e n., 206 e n., 207, 208, 209 e n., 210, 211 e n., 212-14, 215 e n., 216, 217, 219, 220 e n., 222, 223, 224 e n., 225 e n., 226, 227 e n., 228n., 229, 230 e n., 231, 232, 233n., 234 e n., 235, 236, 237 e n., 238 e n., 239, 240, 241 e n., 243, 244, 245 e n., 246 e n., 247-50, 253, 254 e n., 260, 274, 280, 306n., 307, 308, 310, 311, 314, 325n., 328, 331, 346, 351, 355, 361, 362, 364, 368, 369, 375, 392, 400, 404, 405, 406, 415, 421, 422, 426, 435-45, 447, 448, 450, 462, 479, 490.
 Pilastris, Emilia (Imilia), 203n., 364n., 368 e n., 422-423.
 Pilastris, Francesco, *detto* Leandro, 19n., 200, 202, 203 e n., 204 e n., 205n., 231, 257, 325 e n., 326, 328, 331, 332n., 364 e n., 366, 367 e n., 368 e n., 405, 417, 422, 423, 445, 446, 454.
 Pinelli, Giovan Vincenzo, 256.
 Piperno, Franco, 97n., 98n., 102 e n., 157n., 490.
 Pizarro Llorente, Henar, 320n., 493.
 Pola, Francesco, 262, 281 e n., 282 e n.,
 Pomponazzi, Aurelio, 185n., 186n., 309n., 317 e n., 318n., 371, 442, 452-454.
 Pona, Giovan Battista, 282 e n.
 Ponti, Diana, *detta* Lavinia, 9, 11, 12 e n., 13, 54, 255, 258, 291, 296, 307, 333, 334, 337, 370 e n., 371 e n., 372-75, 376 e n., 377 e n., 378 e n., 379 e n., 380-88, 390-93, 400, 457-62, 479.
 Pontremoli, Alessandro, 19n., 203n., 204 e n., 230n., 331n., 364n., 365 e n., 366n., 367n., 494, 495.
 Porcacchi, Tomaso, 158n., 159 e n., 232 e n., 467.
 Portalupo, Giacomo, 97, 106, 113n., 136, 138-40, 145, 149, 255.
 Posmoni, Orsola, *detta* Flaminia, 10, 54, 199n., 258 e n., 337, 382, 383n., 390, 400.
 Possevino, Antonio, 304.
 Povoledo, Elena, 159n., 484.
 Prata, Antonio Maria 230 n., 331n., 364n.
 Preda, Alessandra, 230n., 331n., 364.
 Prioli, Antonio, 59n., 281n.
 Profeti, Maria Grazia, 319n., 321n., 472, 491, 492.
 Profondavalle, Valerio, 230 n., 331n., 364n.
 Prudenza veronese, 424.
 Quadrio, Francesco Saverio, 13, 31n., 44n., 68n., 155n., 211n., 306n., 307n., 310n., 311, 341n., 370n., 410 e n., 411, 419, 420, 474.
 Quarta, Daniela, 306n., 491.
 Raccolti, compagnia, 315.
 Ramirez de Montalvo, famiglia, 155n., 187.
 Ramirez de Montalvo, Don Antonio il Vecchio 198n., 449.
 Ramirez de Montalvo, Ernando, 198, 201.
 Ramirez de Montalvo, Giovanni, 187, 195 e n., 196, 197, 198 e n., 201, 206 e n., 234n., 447, 449.
 Ramos Ortega, Francisco, 104n., 483.
 Ramponi, Virginia, *detta* Florinda, 10, 54, 301, 384.
 Rappel, Savio, 396.
 Rasi, Luigi, 27n., 29 e n., 32n., 59n., 155n., 159n., 160n., 162n., 176n., 196n., 200n., 211 e n., 212 e n., 254n., 255n., 256 e n., 259n., 279n., 306n., 307n., 310n., 311 e n., 325n., 340n., 356n., 358n., 370 e n., 371 e n., 384 e n., 385 e n., 393 e n., 394 e n., 403, 405-8, 410, 411, 414, 415, 417, 419, 424, 427, 435, 439, 444, 460-63, 473.
 Raval, Sebastiano, 374.
 Rau, Susanne, 499.
 Re, Emilio, 416, 478.
 Rennert, Hugo Albert, 263 e n., 412, 478.
 Ricci, Benedetto, *detto* Leandro, 300.
 Ricci, Federico, *detto* Pantalone, 300.
 Riccò, Laura, 3, 49 e n., 56n., 57n., 60 e n., 61, 62n., 79 e n., 80n., 81n., 82 e n., 83n., 156n., 208n., 210n., 237n., 415, 416, 492, 493, 496.
 Riccoboni, Luigi, 24n., 471.
 Rize (Ricci), Jules, 290 e n., 394, 396, 412-413.
 Rize (Ricci), Maria, 290n., 412.
 Robusti, Giacomo, *detto* Tintoretto, 71, 72,

73n., 239n., 281n., 497.
 Rocca Nobili, Camilla, *detta* Delia, 261n., 312, 409 e n.,
 Rodríguez, Evangelina, 322n., 472.
 Rodríguez Salcedo, Severino, 322, 323n., 479.
 Roggeri, Roggero, 74n., 496.
 Rogna, Luigi, 9n., 34 e n., 35 e n., 36 e n., 37 e n., 38 e n., 39, 40 e n., 41 e n., 42 e n., 43 e n., 46 e n., 47 e n., 48 e n., 50 e n., 55 e n., 56n., 57 e n., 70 e n., 74 e n., 87, 88n., 89 e n., 90, 91n., 92n., 93n., 122 e n., 123 e n., 124 e n., 126 e n., 127 e n., 129, 404, 429-32, 434.
 Rolle, Fortuné, 473.
 Romagnesi, Agostino, *detto* Leandro, 383 e n.,
 Romagnesi, Marc'Antonio, *detto* Pantalone, 337, 382, 383 e n., 384, 386n.
 Romanelli, Raffaele, 27n., 85n., 474.
 Romei, Giovanna, 4, 8n., 16n., 18n., 23n., 24n., 27n., 28n., 70n., 112n., 209n., 299n., 362 e n., 466, 470, 471, 483, 486.
 Roncagli, Claudio, 264.
 Roncagli, Silvia, *detta* Franceschina, 7, 8, 9n., 11-13, 27n., 170n., 202, 230, 253, 254, 257 e n., 259 e n., 260 e n., 262 e n., 263, 264 e n., 265 e n., 266 e n., 270, 274-78, 281, 284 e n., 312n., 322n., 368n., 400 e n., 409, 411, 412, 420, 425, 449, 450, 470, 481.
 Rosi, Michele, 114n.
 Rossi, Bartolomeo, 162n., 243 e n., 313, 314, 341, 356 e n., 357 e n., 358n., 359n., 360n., 361, 362, 414, 468, 489.
 Rossi, Pellegrino, 249n., 474.
 Rota, Antonio, 338.
 Rotari, Virginia, *detta* Lidia, 400 e n.,
 Rousseville, Gabriel, *detto* Breton, 394.
 Roussin, Jacques, 296, 297, 305.
 Ruelens, Charles, 306n., 476.
 Ruffino di Francesco, Bernardino, 198.
 Safarik, Eduard A., 73n., 306n., 488.
 Salamona (Salamone), Angela, *detta* Cinzia, 36n., 261, 319, 320, 355, 403, 410, 412, 420, 424, 425, 449.
 Salimbeni, Girolamo, *detto* Piombino o Piombo, 197 e n., 200-3, 204n., 206n., 234n., 265, 328, 364, 368, 421, 426, 445, 446, 448, 449.
 Salviati, Leonardo, 86, 118, 199n., 122.
 Sánchez Arjona, José, 103.
 Sánchez Romeralo, Jaime, 113n., 485.
 Sand, Maurice, 370n., 475.
 Sanders, Donald C., 312n., 497.
 Sandri, Lucia, 486.
 Sanesi, Irene, 256 e n., 370n., 478.
 Sansovino, Francesco, 427, 467.
 Sanz Ayán, Carmen, 100n., 104n., 112n., 487, 490.
 Sanzio, Raffaello, 64n.
 Saracini, Sinolfo, 165 e n., 293n.
 Sarno, Giulia, 400n.
 Saulini, Mirella, 306n., 491.
 Scala, Flaminio, *detto* Flavio, 6n., 18 e n., 24, 39n., 73n., 81, 215n., 219n., 229n., 233 e n., 234 e n., 235 e n., 236 e n., 265, 266n., 276, 291, 296 e n., 297 e n., 337, 379n., 381, 382, 383 e n., 386 e n., 388 e n., 390, 397 e n., 398 e n., 399 e n., 400, 428, 463-65, 469, 482.
 Scalabrini, Anna, 382n., 462, 486.
 Scarpetta, Giuseppe, 261, 378, 448-449.
 Schindler, Otto G., 34n., 93n., 96 e n., 97 e n., 98n., 99 e n., 100 e n., 130, 287 e n., 427, 489-91, 493-95, 497.
 Schino, Mirella, 24n., 25n., 26n., 197n., 347n., 416, 495.
 Schrickx, Willem, 482.
 Scotivelli (Scotiboli), Marco Antonio, 288.
 Scott, Virginia, 292n., 486, 497.
 Scozia, Pietro, 316.
 Sebastiani, Lucia, 206n., 488.
 Sebastiano di Lione, 300.
 Secchi, Nicolò, 156 e n., 184, 210, 239, 241n., 467.
 Seneca, Antonio, 377.
 Sentaurens, Jean, 103, 105n., 110 e n., 484.
 Seragnoli, Daniele, 80n.
 Serassi, Pierantonio, 339n., 475.
 Settimanni, Francesco, 224n.
 Shergold, Norman D., 104n., 480.
 Silvio, 203, 364n., 368 e n.
 Simoncini, Francesca, 3, 5n., 15, 16n., 25 e n., 26, 84n., 85 e n., 86 e n., 87n., 89n., 91n., 92 e n., 102 e n., 122, 128, 129n., 131, 157n., 307, 404, 431, 432, 497, 499.
 Simone da Bologna, *detto* Zan Panza de Pegora, 159, 260, 265, 357n.
 Sirera, Josep Lluís, 322n., 472.
 Sirri, Raffaele, 347n., 472.
 Slavinski, Maurizio, 53n., 472.
 Spaccini, Giambattista, 249n., 250n.
 Spaggiari, William, 29n.
 Sparacello, Giovanna, 27n., 473.
 Spiegel, Hilde, 348n., 416, 468, 482.
 Spinola, Agostino, 111.
 Spinola, F. Benedetto, 341.

Spinola, Lorenzo, 111.
 Spinola, Stefano, 317.
 Solarin, Gieronimo, 378, 379, 461.
 Soldino, Antonio, 99n., 100, 101 e n., 287 e n.,
 Solerti, Angelo, 97n., 102n., 157n., 158n.,
 161n., 162n., 192n., 231, 232, 310n., 376, 435,
 436, 477, 493.
 Sorgga, Aurelia, 404.
 Sottile, Antonio, 31 e n., 70.
 Soulié, Edouard, 286n., 288n., 289n., 475.
 Souriac, Pierre-Jean, 3, 303n., 304n.
 Spacciani, Pietro, 316.
 Stella, Scipione, 374.
 Steyert, André, 473, 477.
 Stiefel, Arthur Ludwig, 347n., 477.
 Strada, Jacopo, 96 e n.
 Sudenti, Antonio, 168 e n., 169, 170 e n., 214 e
 n., 215 e n., 216, 241, 249, 250, 448.
 Tabacci, Bruno, 74n., 485.
 Tabarino, Giovanni, 99n., 100, 287 e n., 288,
 358n., 426, 427, 491, 493, 495.
 Tabarino, Maximilien, 287, 427.
 Tamalio, Raffaele, 74n., 324n., 496.
 Tamburini, Elena, 73n., 499.
 Tasso, Bernardo, 12, 86, 87 e n., 91, 92 e n.,
 102-103, 122, 128, 129, 281n., 433.
 Tasso, Torquato, 8n., 15, 54, 57n., 87n., 98,
 102, 131, 172n., 278, 279, 281n., 288, 306n.,
 339n., 342n., 352, 388, 432, 475, 477, 484, 493,
 499.
 Tassoni, Alessandro, 249n., 474.
 Taurisano, Innocenzo, 196n.
 Taviani, Ferdinando, 5, 8, 12, 13, 17n., 18n.,
 19n., 20n., 21n., 22n., 23n., 24n., 25e n., 26 e
 n., 28, 51 e n., 64 e n., 65 e n., 81, 197n., 284 e
 n., 306n., 377n., 416, 470, 480, 481, 484, 485,
 488, 495.
 Testa, Simone, 374n.
 Testaverde, Annamaria, 39n., 102n., 123n., 125
 e n., 193n., 222n., 472, 486, 490, 492, 493, 495.
 Tessari, Roberto, 15n., 16 e n., 22 e n., 159n.,
 306n., 469, 480, 485, 495.
 Tiraboschi, Girolamo, 43n., 68n., 249n., 250 e
 n., 474-475.
 Tito Livio, 220.
 Toffanin, Giuseppe, 25n., 26, 480.
 Togliani, Carlo, 74n., 495.
 Tomasi, Franco, 86n., 158n., 498.
 Tomillo, Anastasio, 321n., 477.
 Torni, Domenico, 408.
 Torre, Giovanni Giacomo, 9n., 163 e n., 171 e
 n., 254 e n., 436.
 Toscani, Ignazio, 306n., 483.
 Toussaint, Stéphane, 93n., 490.
 Tricou, Jean, 298n., 306n., 480.
 Trissino, Augusto, 172, 173 e n., 174, 175 e
 n., 178 e n., 246, 247 e n., 311n., 436, 439.
 Trissino, Giovan Giorgio, 182n., 220 e n., 246
 e n., 253, 466.
 Trombetti, Giovan Battista, 420-421, 448.
 Tron, Ettore, 177, 179 e n., 183, 184, 200n.,
 220, 440.
 Trotti, Girolamo, 176 e n., 439.
 Trovato, Paolo, 102n., 157n., 493.
 Ughi, Stefanella, 259n., 261n., 262 e n., 264n.,
 265n., 409 e n., 410, 449-450, 481.
 Urbano, Horatio, 171n.
 Valerini, Adriano, 4, 5, 7 e n., 9n., 23, 27 e n.,
 28 e n., 29n., 30 e n., 31n., 32 e n., 33n., 35,
 38 e n., 42 e n., 43, 44 e n., 45n., 49 e n., 50 e
 n., 51 e n., 52 e n., 53 e n., 54, 55 e n., 56n.,
 57 e n., 58 e n., 59 e n., 60, 62 e n., 63 e n., 64
 e n., 65, 66 e n., 67n., 68 e n., 69 e n., 70, 71 e
 n., 72 e n., 73, 77, 78 e n., 81, 82 e n., 83n.,
 125n., 156, 163n., 208, 209n., 254, 259 e n.,
 260 e n., 261-63, 264 e n., 265 e n., 277, 278 e
 n., 279n., 280n., 281 e n., 283, 284, 299n.,
 409, 414, 424, 450, 466-68, 471, 480, 481,
 488, 489.
 Valerini, Cinzia, 259.
 Valerini, Leandro, 259n., 265.
 Valerini, Mario, 264.
 Varey, John, E., 104 e n., 484, 488.
 Vasari, Giorgio, 86 e n., 87n., 93, 117 e n.,
 118 e n., 119n., 121 e n., 122, 128, 187 e n.,
 498, 499.
 Vazzoler, Franco, 27n., 306n., 473, 486.
 Vedova, Giuseppe, 282n., 475.
 Velázquez, Jerónimo, 110, 114.
 Ventura, Leandro, 74n., 496.
 Veraldini, Giuseppe, 261, 449.
 Verginia 201, 203 e n., 204n., 364-365, 368 e
 n., 392 e n., 417, 446.
 Verità, Marco, 63n., 281n.
 Vèze, Raoul, 386n., 478.
 Vicomani da Camerino, Fulvio, 63n.
 Vigilante (Vigliante), Giulio, 197n.
 Vigilante, Magda, 282n.
 Vignali, Antonio 104.
 Villa, Giovanni Carlo Federico, 73n., 239n.,
 497.
 Villa, Renzo, 73n., 239n., 497.

Vincenzo Gonzaga, duca di Mantova e del Monferrato, 47n., 163n., 172 e n., 173n., 174n., 175 e n., 176 e n., 177 e n., 178n., 179n., 180n., 181n., 182n., 183n., 185n., 186n., 187n., 188 e n., 189 e n., 190 e n., 191 e n., 192n., 199 e n., 247, 256, 261, 280, 281n., 311n., 131n., 317, 328, 330, 333, 334, 336, 362 e n., 371, 373, 374, 376, 378, 381, 405, 406, 407, 408, 421, 436, 437, 438, 439, 440, 441, 442, 443, 451, 496.
Vinta, Alessandro, 161n., 435.
Vinta, Belisario, 162n., 171n., 291 e n., 293n., 379 e n., 459.
Visconti Borromeo, Pirro I, 327n.
Visconti, Gaspare, 377.
Vittoria, 83, 197n., 212, 415, 426, 448.
Uniti, compagnia, 19n., 22n., 190 e n., 191, 194, 197n., 198n., 200, 201 e n., 202, 203 e n., 204n., 205, 230, 233n., 257, 279, 310, 331-34, 365, 376, 377n., 392 e n., 407, 421, 423.
Uniti Confidenti, compagnia, 189, 190 e n., 191, 406.
Yriarte, Charles, 158n., 476.
Zamet (Zametti), Sébastien (Sebastiano), 295, 296, 297n., 351, 386.
Zampieri, Domenico, *detto* Domenichino, 374.
Zardin, Danilo, 206n., 488.
Zeller, Olivier, 302n., 491.
Zenari, Andrea, 200, 328, 373, 445.
Zeno, Apostolo, 250.
Zilli, Luigia, 288n., 487.
Zinanni, Anna, 6n., 428, 486.
Zinoni, Giovanni, 414.
Zoppé, Leandro, 74n., 485.
Zorzi, Lodovico, 193n., 222, 223n., 224 e n., 226, 482.
Zuccato, Polonia (Apollonia), 287n., 358 e n., 426, 427.
Zuccato, Valerio, 287n., 426, 427.