

MARIA CHIARA BARBIERI

«WOMEN-ACTORS».
PRIME NOTIZIE SULLE ATTRICI INGLESI
DELLA RESTAURAZIONE

È il 28 maggio 1675. Al teatro Dorset Garden di Londra, alla presenza di re Carlo II, la Duke's Company va in scena con *The Conquest of China by the Tartars*, una sanguinolenta e presto dimenticata *heroic tragedy* di Elkanah Settle. Recita l'epilogo Mary Lee nei panni della bellicosa principessa Amavanga, affiancata dall'interprete di Quitazo, che non prende quasi mai la parola. Rivolgendosi al pubblico l'attrice definisce il proprio personaggio, che nel corso della vicenda si traveste da guerriero, «a Romantick, and a Slaught'ring Lass».¹ Si tratta di una *breeches part*, un ruolo grazie al quale – continua l'epilogo – la donna può esibire qualità virili come coraggio e forza, talora mostrando di possederne più dell'uomo: «I loved Fighting more than he. / [...] And though these Martial Dresses are not common, / Well Arm'd, you'l find it hard to Foile a Woman. / Think not our Courage, for our Sex less bold».²

Attraverso l'attrice e il suo personaggio, Settle richiama l'attenzione degli spettatori sul tema della devirilizzazione dell'uomo. Verso la fine dell'epilogo Mary Lee, assunto il ruolo di portavoce delle attrici, ricorda che fino a pochi anni prima le parti femminili venivano interpretate da ragazzi e quanto questi fossero graditi al pubblico maschile, cui anch'essa si rivolge:

Did not the Boys Act Women's Parts Last Age? / Till We in pitty to the Barren Stage / Came to Reform your Eyes that went astray / And taught you Passion the true *English* Way. / Have not the Women of the Stage done this? / Nay, took all Shapes, and used most means to Please.³

1. «Una romantica e sanguinaria fanciulla» (E. SETTLE, *The Conquest of China by the Tartars. A Tragedy Acted at the Duke's Theatre*, London, W. Cademan, 1676, *Epilogue*, v. 1, p. [iv]). Quando non diversamente indicato le traduzioni sono mie.

2. «Ho amato la battaglia più di lui. / [...] Sebbene questi abiti marziali siano inconsueti, / Ben armata, troverete arduo sconfiggere una donna. / Non pensiate che, a causa del nostro sesso, il nostro coraggio sia meno ardito» (ivi, vv. 7-8, 11-14, p. [iv]).

3. «In passato, non erano i ragazzi a recitare le parti femminili? / Finché noi, mosse a pietà, siamo salite sullo sterile palcoscenico / Per correggere i vostri sguardi deviati / E insegnare l'au-

Alle attrici, secondo l'autore, va dunque il merito di avere distratto gli uomini dalle sirene del desiderio omosessuale riorientando gusti e inclinazioni verso «the true *English Way*», ovvero verso oggetti e comportamenti socialmente e politicamente più opportuni.⁴ L'obiettivo è stato raggiunto con le tipiche armi della seduzione femminile, usate da costoro con perizia e spregiudicatezza maggiori rispetto alle donne comuni perché tecnicamente più attrezzate e meno vincolate a un rigido codice morale e comportamentale. Alle abilità trasformistiche, esse uniscono la disponibilità sessuale: lo dichiara dal proscenio l'attrice, inguainata nel suo costume (maschile!) da guerriero.

Mary Lee è un'esponente di spicco della seconda generazione di interpreti. Quelle della prima avevano abbracciato la professione a partire dal 1660 quando, con il ritorno sul trono di re Carlo II, i teatri avevano riaperto i battenti dopo l'interdizione delle attività spettacolari decretata allo scoppio della guerra civile nel 1642. I primi documenti ufficiali che menzionano l'affidamento delle parti femminili alle donne sono due lettere patenti, simili tra loro, con cui Carlo II autorizza Thomas Killigrew e Charles Davenant a esercitare l'attività teatrale,⁵ datate rispettivamente 25 aprile 1662 e 15 gennaio 1663:

and forasmuch as many Playes formerly acted doe containe severall prophane obscene and scurrilous passages and the womens partes therein have beene acted by men in the habits of women att which some have taken offence for the p[re]venting of theis abuses for the future wee [...] p[er]mit and give leave that all the Womens partes to bee acted in either of the said two Companies for this tyme to come may bee p[er]formed by Women soe long as theis recreations which by reason of the abuses aforesaid were scandalous and offensive may by such reformation bee esteemed not onley harmlesse delights but usefull and instructive representations of human life.⁶

tentica, natia rotta alla vostra passione. / Non hanno fatto questo le donne di teatro? / Si sono trasformate in tutti i modi, e usato ogni mezzo per dilettere» (ivi, vv. 40-45, p. [v]).

4. Sul tema della femminilizzazione dell'uomo legata al teatro si veda: L. LEVINE, *Men in Women's Clothing: Anti-Theatricality and Effeminization, 1579-1642*, Cambridge, Cambridge University Press, 1994, pp. 10-24.

5. Entrambi drammaturghi di solida fede lealista, Killigrew raggiunge una posizione di rilievo negli ambienti di corte grazie ai legami familiari, Davenant invece supera con abilità e talento gli ostacoli posti dalla sua bassa condizione sociale tanto da conseguire nel 1638 l'importante titolo di *poet laureate*.

6. «Poiché molti drammi recitati in passato presentavano numerosi passaggi osceni e scurrili e le parti femminili erano interpretate da uomini in abiti femminili – con ciò recando offesa ad alcuni – per evitare tali oltraggi in futuro noi [...] permettiamo e concediamo che da questo momento tutte le parti femminili recitate dalle suddette due compagnie vengano interpretate da donne in modo che questi svaghi – che a causa degli oltraggi suddetti erano scandalosi e offensivi – in virtù di tale riforma possano non solo diventare piaceri innocui ma anche utili e istruttive rappresentazioni della vita umana» (lettera patente con gran sigillo reale rilasciata a Charles Davenant, 15 gennaio 1663, Kew (UK), The National Archives (da ora in poi TNA), C 66/3009, n. 3, *Chancery and Supreme Court of Judicature: Patent Rolls*). Il brano ricalca nella sostan-

Più che un ordine è una ratifica, dato che le donne hanno iniziato a calcare i palcoscenici dei teatri pubblici londinesi quasi in coincidenza con la ripresa ufficiale dell'attività drammatica nel 1660, anche se per un certo periodo alcune parti femminili avevano continuato a essere interpretate da attori, come si evince dall'esortazione a porre fine alla pratica.

Alle donne viene dunque affidata una missione moralizzatrice, come anni dopo ribadirà maliziosamente Mary Lee.⁷ Tuttavia, per rendere gli spettacoli «innocui piaceri [e] utili e istruttive rappresentazioni della vita umana» non basta assegnare alle donne i ruoli femminili o, meglio, proibirli agli uomini. La riforma deve anche passare attraverso un severo scrutinio dei testi drammatici, vecchi e nuovi, che si intendono mettere in scena. L'insistenza con cui i due managers vengono sollecitati ad assumere compiti censori fa pensare che la drammaturgia sia ritenuta un punto nodale. Nella realtà, almeno per il momento, è questo uno dei terreni sui quali si esercita una lotta per il potere tra i due impresari e il *Master of the Revels* Sir Henry Herbert.⁸ Lo scopo, da parte dei primi, è di esautorare il secondo delle sue prerogative, che prima del Commonwealth comprendevano il rilascio dei permessi di rappresentazione dei testi drammatici e l'assegnazione di licenze per l'attività spettacolare (per ottenere le quali Davenant e Killigrew decidono di rivolgersi direttamente al re).

L'ordinanza regia del 21 agosto 1660, che anticipa le due lettere patenti, non fa alcun cenno alle parti femminili e a chi dovesse interpretarle: per quanto concerne il reclutamento degli attori, vengono accordati a Killigrew e a Davenant «full power & authority to Erect two Companies, of Players Consistinge respectively of such persons, As they shall chuse and appoint», senza prescrivere né vietare che le parti femminili vengano recitate da donne.⁹

Si trova invece già esposto il problema del controllo dei testi, tanto che la sua soluzione viene presentata come decisiva per far accettare a «Certaine persons In and about Our Citty of London or the Suburbs thereof» la riapertura o, meglio, la non soppressione dei teatri.¹⁰ Nell'agosto del 1660, quando i teatri non avevano ancora ricevuto alcuna autorizzazione, non è un paradosso minacciarne la chiusura. Da qualche tempo, infatti, alcuni gruppi di attori han-

za quello nella lettera patente rilasciata a Thomas Killigrew, datata 25 aprile 1662 (cfr. TNA, C 66/3013, n. 20). I corsivi sono miei.

7. Cfr. supra, pp. 325-326.

8. Il *Master of the Revels* era la figura deputata all'organizzazione degli intrattenimenti di corte, sottoposto all'autorità del Lord Chamberlain.

9. «Pieno potere e autorità di formare due compagnie di attori composte rispettivamente dalle persone che sceglieranno e assumeranno» (ordinanza regia a beneficio di Thomas Killigrew e William Davenant, 21 agosto 1660, London, British Library (da ora in poi BL), *Add.*, ms. 19256, f. 47).

10. «Certe persone della nostra City di Londra e dei sobborghi» (ibid.). Forse Carlo II, appena asceso al trono, vuole mostrare di non sottovalutare né marginalizzare la componente puritana della società civile offrendo ascolto alle loro istanze moralizzatrici.

no avviato o intensificato attività spettacolari che tenteranno senza successo di legalizzare rivolgendosi al *Master of the Revels*, referente ufficiale.¹¹ Sono loro ad aver allestito i «playes that now are or have bin acted» cui l'ordinanza fa riferimento.¹² Lo conferma una petizione a Carlo II del 13 ottobre 1660 nella quale alcuni attori chiedono giustizia a fronte delle accuse mosse loro, tra le quali quella di aver rappresentato spettacoli immorali.¹³ Sono questioni in parte superate dagli eventi poiché da qualche giorno i firmatari della petizione, assieme ad altri sette colleghi, si sono messi al riparo da ulteriori vessazioni entrando nella King's Company di Killigrew.¹⁴ A tale proposito costoro – un po' contrariati – informano il re che il manager ha imposto loro di recitare con le donne: «wee had by covenant obliged our selves to Act with Woemen».¹⁵

Dunque, oltre agli attori che il 6 ottobre 1660 prestano giuramento come *Groomes of the Greate Chamber*, la King's Company presto comprenderà anche delle attrici. Nel marzo 1661 vengono registrate come «His Majesty's Woemen Comædians» Anne Marshall, Katherine Mitchell e Elizabeth Farley, Rebecca Marshall, Mary Man, Margaret Rutter, Mrs. Eastland e Jane Russell. Di questo gruppo, le prime tre saliranno sul palcoscenico già nella prima stagione teatrale.¹⁶

11. Michael Mohun aveva raccolto presso il teatro Red Bull attori attivi da prima del Commonwealth; John Rhodes si era stabilito al Cockpit in Drury Lane con una compagnia di giovani; mentre una troupe guidata da George Jolly si esibì, probabilmente nell'estate 1660, al Salisbury Court di William Beeston. Cfr. A. NICOLL, *A History of English Drama 1660-1900*, Cambridge, Cambridge University Press, 1952-1959, vol. I, pp. 287-292.

12. «I drammi che vengono recitati ora o che lo sono stati» (ordinanza regia a beneficio di Thomas Killigrew e William Davenant, cit., f. 47). Ai futuri managers, soprattutto a Davenant, non basta poter svolgere l'attività spettacolare, vogliono acquisirne il diritto esclusivo. A tal fine, in un documento presentato al re il 19 luglio 1660 come bozza per l'ordinanza del 21 agosto, essi chiedono la soppressione delle altre compagnie esistenti, accusate di mettere in scena spettacoli scandalosi. Cfr. TNA, *State Papers* 29/8, n. 1. Questi desiderata verranno accolti solo nelle lettere patenti definitive del 1662 e 1663.

13. Cfr. petizione degli attori a re Carlo II, 13 ottobre 1660, BL, *Add.*, ms. 19256, f. 71.

14. Gli *Appointment Books* del Lord Chamberlain (TNA, LC 3/73, f. 100v.) registrano il giuramento prestato il 6 ottobre 1660 dai seguenti attori: Nicholas Burt, Charles Hart, Michael Mohun, Robert Shatterell, John Lacy, William Wintersell, Walter Clun, William Cartwright, Edward Shatterell, Edward Kynaston, Richard Baxter, Thomas Loveday, Thomas Bateman, Marmaduke Watson.

15. «Abbiamo dovuto prendere l'impegno di recitare con le donne» (Petizione, cit., f. 71). Potrebbe trattarsi di una richiesta *ex novo* di Killigrew oppure di un richiamo al rispetto di un impegno che gli attori potrebbero aver assunto in precedenza. A questo riguardo, Bawcutt ritiene che un manoscritto primo-ottocentesco di Joseph Haslewood possa essere la copia di un accordo preliminare sottoscritto nell'estate 1660 da Killigrew, Davenant e cinque attori del Red Bull con il quale questi ultimi si impegnavano a lasciare i ruoli femminili alle donne entro il 29 settembre. Cfr. N.W. BAWCUTT, *'Abstract of the Articles': An Early Restoration Theatre Agreement*, «Theatre Notebook», LI, 1997, 2, pp. 75-77.

16. Cfr. TNA, LC 3/73, f. 101.

Dal canto suo, Davenant il 5 novembre stipula dettagliati *Articles of Agreement* con i soci azionisti e attori principali della compagnia che sarà da lui diretta sotto il patrocinio del duca di York.¹⁷ Gli accordi prevedono che l'attività spettacolare si svolga al teatro di Salisbury Court fino a quando non sarà agibile la nuova sede di Lisle's Tennis Court, dove gli attori si trasferiranno «with other men and women provided or to be provided by him the sayd Sir William».¹⁸ Anche la Duke's Company includerà pertanto le donne, ma a quanto sembra non da subito. Poco dopo, il contratto informa che un numero cospicuo di *shares*, gestiti da Davenant, saranno destinati «to mayntaine all the women that are to performe or represent the womens parts».¹⁹ John Downes, membro della compagnia dalla fondazione, anni dopo ricorda i nomi delle prime otto attrici: Hester Davenport, Mary Saunderson, Mary Davis, Jane Long, Anne Gibbs, Mrs. Norris, Mrs. Holden e Mrs. Jennings. Specifica che le prime quattro, le principali, furono «Boarded [da Davenant] at his own House»,²⁰ affermazione che concorda e precisa il riferimento alle quote amministrare dal manager «to mayntaine» le attrici. Nella prima stagione teatrale, come si vedrà, Hester Davenport, Mary Saunderson e Anne Gibbs saranno sicuramente attive.

Il 5 novembre è anche la probabile data del debutto della King's Company che, dopo pochi giorni di spettacoli al Red Bull, si insedia al Gibbon's Tennis Court, presto chiamato Vere Street Theatre, uno spazio al quale Killigrew non ritiene necessario apportare modifiche. L'impresa prende avvio immediatamente perché il manager si avvale di una sorta di diritto 'ereditario' della King's Company sulle opere drammatiche di proprietà delle compagnie attive prima del 1642, o più precisamente degli attori che ne avevano fatto parte.²¹ Killigrew, infatti, ha reclutato attori che hanno intrapreso la professione prima della chiusura dei teatri e che in molti casi hanno continuato a svolgerla – sia pure in modo discontinuo – nell'Europa continentale e, illegalmente, a

17. Thomas Betterton, Thomas Sheppey, Robert e James Nokes, Thomas Lovell, John Moseley, Cave Underhill, Robert Turner e Thomas Lilleston. Partecipa con una quota azionaria assai cospicua anche Henry Harris che, nonostante la qualifica di *painter*, diventerà uno degli attori principali della compagnia. Cfr. BL, *Add.*, Charter 9295. Completeranno l'organico gli attori salariati John Downes, William Betterton, Nicholas Blagden, Philip Cademan, Mr. Dacres, James Dixon, Thomas Loveday, Joseph (?) Price, John Richards, Edward Angel e Floyd.

18. «Altri uomini e donne assunti o da assumere dal suddetto Sir William» (BL, *Add.*, Charter 9295).

19. «Per mantenere tutte le donne che si esibiranno o rappresenteranno le parti femminili» (ibid.).

20. «Alloggiate presso la sua dimora [di Davenant]» ([J. DOWNES], *Roscius Anglicanus, or an Historical Review of the Stage [...] from 1660, to 1706*, London, Printed and sold by H. Playford, at his House in Arundel-street, near the Water-side, 1708, p. 20).

21. Sulla questione dei diritti sulla drammaturgia, cfr. G. SORELIIUS, *The Rights of the Restoration Theatrical Companies in the Older Drama*, «Studia Neophilologica. A Journal of Germanic and Romance Philology», xxxvii, 1965, pp. 174-189.

Londra.²² L'unico svantaggio di una compagnia di veterani è quello di comprendere attori non più idonei alle *women-parts*, come era stato previsto quando i teatri erano stati chiusi d'autorità: «our boyes, ere wee shall have libertie to act againe, will be growne out of use like crackt organ-pipes, and have faces as old as our flags».²³ Più grave del fisiologico invecchiamento di quei *boy-actors* è, però, l'interruzione del sistema di apprendistato che aveva garantito fino al 1642 il rapido ricambio necessario soprattutto – ma non solo – a molti ruoli femminili.²⁴

Nonostante Killigrew intenda reclutare delle donne, nell'immediato ritiene utile ingaggiare il diciassettenne Edward Kynaston, più adatto a impersonare avvenenti fanciulle e dame raffinate rispetto ai colleghi *agée*.²⁵ Samuel Pepys, il più prezioso tra i pochi testimoni dell'epoca, ad agosto lo ha visto al Cockpit in *The Loyal Subject* di John Fletcher. Nel suo diario scrive: «one Kinaston, a boy, acted the Duke's sister, but made the loveliest lady that ever I saw in my life, only her voice not very good».²⁶ La congiunzione avversativa 'but' potrebbe segnalare che per il diarista il sesso dell'attore è un handicap oppure potrebbe voler rimarcare, come credo, il valore dell'interpretazione, anche se più gradita alla vista che all'udito.

Quando l'8 dicembre va in scena *The Moor of Venice* [i.e. *Othello*] di Shakespeare al teatro di Vere Street non è Kynaston a interpretare Desdemona bensì, come attestato dalla tradizione storiografica, l'attrice inglese che per prima

22. Tra gli studi riguardanti attori, teatri e attività spettacolari durante il Commonwealth, si veda l'ancora insuperato L. HOTSON, *Commonwealth and Restoration Stage*, Cambridge, Harvard University Press, 1928; e D.B.J. RANDALL, *Winter Fruit. English Drama 1642-1660*, Lexington, The University Press of Kentucky, 1995.

23. «I nostri ragazzi, prima che si abbia la libertà di recitare di nuovo, saranno inutilizzabili come canne d'organo fesse, e avranno facce vecchie come le nostre bandiere» (*The Actors Remonstrance, or Complaint: for the Silencing of Their Profession, and Banishment from Their Severall Play-houses*, London, Edw. Nickson, 1643, edizione on line: *Renascence Editions. An Online Repository of Works Printed in English Between the Years 1477 and 1799*, The University of Oregon, 2003, <http://www.luminarium.org/renascence-editions/actors1.html> [ultima data di consultazione: 25 gennaio 2018]). Le bandiere erano quelle che venivano inalberate sulla sommità dei teatri pubblici quando lo spettacolo era in corso.

24. Sulle modalità di trasmissione delle parti cfr. M.C. BARBIERI, *La pagina e la scena. L'attore inglese nella trattatistica del Settecento*, Firenze, Le Lettere, 2006, pp. 67-68.

25. Gli attori Nicholas Burt, Walter Clun, Charles Hart e John Lacy, ex *boy-actors*, verranno impiegati solo di tanto in tanto per alcuni personaggi femminili. Soprattutto Hart e Lacy avranno una carriera lunga e di grande successo.

26. «Un certo Kynaston, un ragazzo, interpretò la sorella del duca, ma ne fece la signora più adorabile che io abbia visto nella mia vita, solo la voce non era molto buona» (*The Diary of Samuel Pepys*, a cura di H.B. WHEATLEY, London, George Bell, 1893, 18 agosto 1660, citato dall'edizione on line: <https://www.pepysdiary.com/diary/1660/08/> [ultima data di consultazione: 25 gennaio 2018]).

si esibisce in un teatro pubblico.²⁷ Riguardo alla sua identità gli studiosi non hanno ancora emesso un responso unanime. In *The First English Actresses*, Elizabeth Howe esamina le possibili candidate e, per esclusione, ritiene che Anne Marshall sia la Desdemona più probabile perché repertorio e caratteristiche fisiche sarebbero in linea con quella parte.²⁸

Il prologo di Thomas Jordan, pubblicato nel 1663 con il titolo celebrativo *A Prologue to introduce the first Woman that came to Act on the Stage in the Tragedy, call'd 'The Moor of Venice'*, è considerato la prova più solida che Desdemona sia stato il primo personaggio affidato a un'attrice.²⁹ Il suo valore testimoniale risiede soprattutto nella volontà di fissare storicamente l'evento, sia accaduto o meno nei tempi e nei modi a lungo trasmessi dalla storiografia.³⁰ In ogni caso, vale la pena ripercorrerne alcuni passi. Dal proscenio, un attore della compagnia annuncia agli spettatori la novità a cui stanno per assistere:

I Come, unknown to any of the rest / To tell you news; I saw the Lady drest; / The Woman playes to day, mistake me not, / no Man in Gown, or Page in Petty-Coat; / A Woman to my knowledge, yet I cann't / (If I should dye) make Affidavit on't.³¹

27. La precisazione è opportuna perché nel corso del Seicento attrici dilettanti e professioniste si sono esibite in vari contesti. Sul tema si veda: *Women Players in England, 1500-1660: Beyond the All-Male Stage*, a cura di P.A. BROWN e P. PAROLIN, Aldershot, Ashgate, 2005. Per un approfondimento: C. McMANUS, *The Vere Street Desdemona: 'Othello' and the Theatrical Englishwoman, 1602-1660*, in *Women Making Shakespeare: Text, Reception and Performance*, a cura di G. McMULLAN, L. COWEN ORLIN e V. MASON VAUGHAN, London, Bloomsbury, 2014, pp. 221-232.

28. Cfr. E. HOWE, *The First English Actresses: Women and Drama, 1660-1700*, Cambridge, Cambridge University Press, 1992, p. 24.

29. «Un prologo per introdurre la prima donna che recitò sul palcoscenico nella tragedia intitolata *The Moor of Venice*» (T. JORDAN, *A Royal Arbor of Loyal Poesie, Consisting of Poems and Song* [...], London, R.W. for Eliz. Andrews, 1663, pp. 21-22, versione digitale: *Early English Books Online*, <http://eebo.chadwyck.com> [ultima data di consultazione: 2 febbraio 2018]).

30. A questo riguardo, Peter Parolin nota come gli studiosi negli ultimi decenni interpretino l'episodio alla luce di una complessiva ridefinizione del ruolo della donna nel sistema di produzione spettacolare: «the range and continuity of women's performance throughout the sixteenth and seventeenth centuries makes 1660 look not like a momentous break from a theatrical past that excluded women but rather like one moment in a contested cultural story in which women played a significant part» («la gamma e la continuità dell'attività delle donne nei secoli sedicesimo e diciassettesimo fanno del 1660 non un momento di rottura epocale con il teatro che nel passato escludeva le donne ma piuttosto un momento di una controversa storia culturale in cui le donne hanno giocato un ruolo significativo») (P. PAROLIN, *Access and Contestation: Women's Performance in Early Modern England, Italy, France, and Spain*, «Early Theatre», xv, 2012, 1, p. 16).

31. «Sono venuto, all'insaputa degli altri / Per darvi delle notizie; ho visto la Signora vestita; / Oggi recita la donna, avete capito bene, / Niente uomini in *deshabillé*, o paggi in sottogonna; / A quanto ne so è proprio una donna, tuttavia non potrei / (se ne andasse della mia pelle) giurarlo in tribunale» (JORDAN, *A Royal Arbor*, cit., *Prologue*, p. 21).

Egli sostiene che quanto ha visto è vero, ma al contempo ne prende le distanze creando un effetto di sospensione. Jordan, che può contare sulla conoscenza del testo da parte dell'uditorio, introduce così alcuni dei motivi principali della tragedia: il dubbio e l'errore. Subito dopo, il pubblico maschile viene invitato a superare i pregiudizi e a farsi guidare da quel principio di razionalità che Othello dichiara di voler seguire («I'll see before I doubt; when I doubt, prove»),³² ma che poi disattende con le conseguenze note a tutti.

Do you not twitter Gentlemen? I know / You will be censuring, do't fairly though; / 'Tis possible a vertuous woman may / Abhor all sorts of looseness, and yet play; / Play on the Stage, where all eyes are upon her, / Shall we count that a crime *France* calls an honour?³³

Il prologo prosegue condannando (o suggerendo?) una pratica che si radicherà ben presto:

But, Gentlemen, you that as judges sit / In the Star-Chamber of the house, the pit, / Have modest thoughts of her: pray, do not run / To give her visits when the Play is done.³⁴

Infine, l'attenzione si appunta scherzosamente sulla più superficiale delle obiezioni all'interpretazione maschile dei personaggi femminili, ovvero l'inadeguatezza fisica:

But to the point in this reforming age / We have intents to civilize the Stage. / Our women are defective, and so siz'd / You'd think they were some of the Guard disguiz'd; / For (to speak truth) men act, that are between / Forty and fifty, Wenches of fifteen; / With bones so large, and nerve so incomppliant, / When you call *Desdemona*, enter Giant.³⁵

32. «Prima di cedere al sospetto voglio vedere; e se sospetto, voglio la prova» (W. SHAKESPEARE, *The Tragedy of Othello the Moor of Venice*, III 3 194). Ediz. utilizzata: *The Oxford Shakespeare. The Complete Works*, a cura di S. WELLS e G. TAYLOR, Oxford, Clarendon Press, 1998.

33. «Qualcosa da ridire, gentiluomini? So bene / che la criticherete, ma fatelo con equità; / È possibile che una donna virtuosa / aborrisca ogni sorta di licenziosità, e tuttavia / Reciti sul palcoscenico, con tutti gli occhi su di lei, / Vogliamo considerare un crimine ciò che la *Francia* ritiene un'eccellenza?» (JORDAN, *A Royal Arbor*, cit., *Prologue*, pp. 21-22).

34. «Ma voi, gentiluomini, che come giudici sedete / nella *Star-Chamber* del teatro, la platea, / nutrite per lei casti pensieri: vi prego, non correte / a farle visita alla fine dello spettacolo» (ivi, p. 22). La *Star Chamber* era un tribunale speciale che si occupava di reati politici e di opinione sottraendoli al giudizio della magistratura ordinaria. Abolito nel 1641, rimase uno dei simboli dell'iniquità del potere assoluto.

35. «Ma veniamo al punto, in questa età di riforme / È nostro intento dirozzare il teatro. / Le donne da noi recitate sono imperfette, di taglia così forte / Da essere scambiate per dei gen-

Anche l'epilogo contiene spunti interessanti. Oltre a rimarcare come i dubbi su Desdemona (e sull'interprete) siano infondati, Jordan si rivolge finalmente alle spettatrici, proclamando che solo a esse l'attrice, in virtù della comune appartenenza al sesso femminile, concede il diritto di censurarla:

But Ladies what think you, for if you tax / Her freedom with dishonour to your Sex, / She means to act no more, [...] // She will submit to none but your commands, / And take Commission onely from your hands.³⁶

La sera dell'8 dicembre Pepys preferisce altri impegni mondani ed è solo qualche settimana più tardi, il 3 gennaio 1661 che, dopo aver assistito a *The Beggars Bush* di John Fletcher e Philip Massinger al Vere Street, scrive che è stata «the first time that ever I saw women come upon the stage».³⁷ Usando il plurale egli può aver inteso che in scena erano presenti più attrici oppure che considera la pratica già consolidata: ed è in quest'ultimo senso che credo si debba interpretare l'affermazione di Andrew Newport in una lettera del 15 dicembre 1660, dove scrive che «upon our stages we have women-actors, as beyond seas».³⁸

L'attività della Duke's Company ha un avvio forzatamente più graduale. Dagli *Articles of Agreement* del 5 novembre risulta chiaro che Davenant considera i mesi antecedenti l'apertura del suo «newe Theatre with Scenes»³⁹ un periodo transitorio, tanto che lascia le redini del Salisbury Court – sede provvisoria della compagnia – agli attori e soci Thomas Betterton, James Nokes e Thomas Sheppey. Il principale ostacolo che impedisce alla Duke's Company di entrare subito nella competizione è il numero esiguo di pièces a disposizione. Per motivi anagrafici nessuno dei membri dell'organico ha militato nelle vecchie compagnie e, di conseguenza, non ha alcun diritto sul repertorio.

Del gruppo dei 'giovani', solo Edward Kynaston entra nella King's Company anziché nella Duke's, probabilmente a seguito di un accordo tra i due impre-

darmi travestiti; / Uomini tra i quaranta e i cinquanta che / (siamo sinceri) recitano fanciulle di quindici; / Talmente robusti e vigorosi, / Che quando ti aspetti *Desdemona*, vedi entrare un gigante» (ibid.).

36. «Ma Signore, cosa ne pensate, ché se ritenete / che la sua libertà getti dionore sul vostro sesso, / Ella è determinata a non recitare più, [...] // Non si porrà sotto alcun comando se non al vostro, / E prenderà ordini solo dalle vostre mani» (ivi, *Epilogue*, p. 23).

37. «La prima volta che vedevo donne sul palcoscenico» (*The Diary of Samuel Pepys*, cit., 3 gennaio 1661).

38. «Sui nostri palcoscenici abbiamo donne-attori, come nel continente» (lettera di Andrew Newport a sir Richard Leveson, London, 15 dicembre 1660, Staffordshire County Record Office, D868/3/65a). Cito da un estratto pubblicato in *Fifth Report of the Royal Commission on Historical Manuscripts, Part 1*, London, George Edward Eyre and William Spottiswoode, 1876, p. 158.

39. «Nuovo teatro con scene» (BL, *Add.*, Charter 9295).

sari.⁴⁰ Se Davenant accetta di privarsi del suo migliore *woman-actor* – certo per qualche contropartita – forse è perché nel nuovo teatro affiderà i ruoli femminili alle donne, e fino ad allora ritiene sufficienti i cinque attori della compagnia con esperienza limitata ma abbastanza giovani e credibili per le *women-parts*.⁴¹

Intanto, il 12 dicembre il Lord Chamberlain, accogliendo una richiesta di Davenant (che si era rivolto a lui scavalcando il *Master of the Revels*), autorizza l'impresario a rappresentare per soli due mesi una serie di opere – comprese le sue, su cui paradossalmente non poteva vantare diritti – che comunque non colma il divario tra le due compagnie.⁴² La prima notizia di spettacoli al Salisbury Court è fornita ancora una volta da Samuel Pepys. Il 29 gennaio 1661 scrive che quel giorno è stato per la prima volta in quel teatro,⁴³ con ciò fissando un termine *ante quem* del debutto della Duke's Company, la quale prosegue poi le recite a un ritmo meno intenso di quello della compagnia rivale.⁴⁴

Ancora per qualche mese chi vuole vedere le attrici deve recarsi al Vere Street, ma non è detto che le loro interpretazioni siano sempre apprezzate. L'8 gennaio 1661, pochi giorni dopo aver visto per la prima volta delle donne in scena, Pepys rimprovera alle interpreti di *The Widow* di Thomas Middleton di non aver imparato bene le loro parti, finendo col rovinare lo spettacolo.⁴⁵ Quando però, il 12 febbraio, egli assiste per la terza volta a *The Scornful Lady* di Beaumont e Fletcher, segnala che ora «done by a woman [...] the play appear[s] much better than ever it did to me».⁴⁶ Commenti sintetici che non contengono nemmeno i nomi delle attrici, o meglio delle donne cui si riferiscono.

Il sostantivo *actress*, nell'accezione teatrale, pur essendo attestato in letteratura dal 1608, non entra presto nell'uso corrente.⁴⁷ Le attrici, come si è visto,

40. Cfr. NICOLL, *A History of English Drama 1660-1900*, cit., p. 295.

41. Si tratta di Edward Angel, William Betterton, Floyd, John Moseley e James Nokes. Cfr. [DOWNES], *Roscius Anglicanus*, cit., pp. 18-19.

42. Cfr. TNA, LC 5/137, p. 343, ora in NICOLL, *A History of English Drama 1660-1900*, cit., pp. 352-353. Cfr. anche R.D. HUME, *Securing a Repertory: Plays on the London Stage 1660-1665*, in *Poetry and Drama, 1570-1700: Essays in Honour of Harold F. Brooks*, a cura di A. COLEMAN e A. HAMMOND, London, Methuen, 1981, pp. 156-172.

43. Cfr. *The Diary of Samuel Pepys*, cit., 29 gennaio 1661.

44. Robert Hume avverte che, nonostante il valore enorme della testimonianza di Pepys, da lui definito «an evidentiary cornucopia», la scarsità di fonti informative sulle attività spettacolari londinesi almeno fino al 1705 rende difficile avere un quadro attendibile. Cfr. R.D. HUME, *Theatre Performance Records in London 1660-1705*, «Review of English Studies», LXVII, 2016, 280, pp. 468-495.

45. Cfr. *The Diary of Samuel Pepys*, cit., 8 gennaio 1661.

46. «Recitato da una donna [...] lo spettacolo mi è sembrato molto meglio di prima» (ivi, 12 febbraio 1661). Pepys era presente alla rappresentazione anche il 27 novembre 1660 e il 4 gennaio 1661.

47. Nell'edizione on line dell'*Oxford English Dictionary* il lemma *actress* è stato di recente aggiornato con le occorrenze che ne certificano un uso in letteratura anteriore al 1700 (<http://www.oed.com/view/Entry/1968?redirectedFrom=actress#eid>; ultima data di consultazione:

vengono chiamate semplicemente *women* e poi *women-actors*, termine con cui in precedenza come si è detto si definivano gli uomini che interpretavano le parti femminili. Secondo l'*Oxford English Dictionary*, il primo a chiamare *women-actors* le attrici è William Prynne nel celeberrimo *Histrion-Mastix* del 1633.⁴⁸ In un passo dove si discute se sia più condannabile che i ruoli femminili vengano interpretati da uomini oppure da donne, forse per distinguere gli uni dalle altre, l'autore usa delle circonlocuzioni per i primi (per esempio *men-Actors in women attire*) e *women-actors* o altri sinonimi per le seconde. Le *women-actors* di cui parla Prynne sono le attrici francesi che nel 1629 «attempted to act a French Play, at the Play-house in Black-friers: an impudent, shamefull, unwomanish, gracelesse, if not more than whorish attempt»⁴⁹ che tuttavia attrasse un vasto pubblico, come registra l'autore stesso.⁵⁰

Intanto, nel gennaio 1661, a meritare il titolo di «the prettiest woman in the whole house» non è un'attrice ma Edward Kynaston che, nella multiforme Epicène in *The Silent Woman* di Ben Jonson, viene anche decretato «the handsomest man in the house».⁵¹ Gradualmente l'attore cede le parti femminili alle colleghe lasciando però, secondo Downes, un forte segno nella memoria degli spettatori:

he being then very Young made a Compleat Stage Beauty, performing [...] Parts greatly moving Compassion and Pity; that it has since been Disputeable among the Judicious, whether any Woman that succeeded him so Sensibly touch'd the Audience as he.⁵²

25 febbraio 2018), già segnalate in alcuni studi di Sophie Tomlinson, in particolare in *A Jacobean Dramatic Usage of 'Actress'*, «Notes & Queries», LV, 2008, 3, pp. 282-283.

48. Cfr. *ibid.*

49. «Tentarono di recitare una pièce francese [...]: un tentativo impudente, vergognoso, tutt'altro che femminile, sgraziato, niente più che osceno» (W. PRYNNE, *Histrion-Mastix. The Players Scourge, or, Actors Tragaedie* [...], London, Michael Sparke, 1633, p. 414). Dopo la pubblicazione del volume fu ritenuto che Prynne alludesse anche alla regina Henrietta Maria, un'altra francese notoriamente amante del teatro tanto da partecipare ai *masques* di corte. Della vasta bibliografia su Henrietta Maria cfr. K.R. BRITLAND, *Drama at the Courts of Queen Henrietta Maria*, Cambridge-New York, Cambridge University Press, 2006.

50. Cfr. *Histrion-Mastix*, cit., p. 215.

51. Cfr. *The Diary of Samuel Pepys*, cit., 7 gennaio 1661.

52. «Egli, allora molto giovane, sul palcoscenico riusciva a essere un'attrice bella e completa, interpretando [...] parti che muovevano profondamente alla compassione e alla pietà; tanto che da allora i critici discutono se qualcuna tra le donne che gli sono succedute sia riuscita a commuovere il pubblico con pari sensibilità» ([DOWNES], *Roscius Anglicanus*, cit., p. 19). In seguito, Kynaston ebbe una lunga e fortunata carriera come attore tragico. Per un approfondimento si veda: G.E. HAGERTY, 'The Queen was not shav'd yet': Edward Kynaston and the Regendering of the Restoration Stage, «The Eighteenth Century: Theory and Interpretation», L, 2009, 9, pp. 309-326.

Nella tarda primavera la Duke's Company è pronta a trasferirsi nel nuovo teatro, denominato Lincoln's Inn Fields.⁵³ Una mappa a volo d'uccello di Londra precedente alla ristrutturazione mostra un edificio a pianta rettangolare con due avancorpi addossati a uno dei lati lunghi.⁵⁴ Oltre ad adattare al teatro il corpo di fabbrica principale, Davenant modifica e amplia i due edifici minori: l'uno, comunicante con il teatro, servirà per manovrare le scene; l'altro si presterà come residenza di famiglia. Una famiglia allargata composta da una figlia avuta dalla prima moglie, quattro figli dai matrimoni precedenti della ricca seconda moglie e almeno quattro dei nove figli che avrà dalla terza moglie, la francese Henrietta-Maria du Tremblay, anch'essa vedova facoltosa. Poco prima di morire, la seconda moglie aveva concesso al coniuge un ingente prestito per far fronte alle sue eterne urgenze finanziarie a condizione che, in caso di decesso, egli si prendesse cura dei suoi figli fino a quando non fosse stato in grado di restituire la somma. Davenant tiene fede all'impegno concernente il mantenimento (cui i giovani concorrono lavorando per lui), ma non salderà mai il debito.⁵⁵

Quando il manager nei citati *Articles of Agreement* parla di «mayntaine all the women that are to performe or represent the womens parts»⁵⁶ è probabile che stia pensando a un trattamento simile a quello riservato ai figliastri: vitto, alloggio e, forse, nessun salario. Una sistemazione che presenta analogie anche con quella dei *boy-actors* di qualche decennio prima, quando i giovani venivano affidati singolarmente o in gruppo a membri adulti delle compagnie che provvedevano alla formazione professionale e al loro sostentamento.⁵⁷ Davenant, dunque, non avrebbe ospitato sotto il proprio tetto le attrici solo per risparmiare, ma per sorvegliare di persona la preparazione e le attitudini di ragazze che probabilmente pone sotto la propria tutela più per il loro sesso, che per l'età.⁵⁸ È facile immaginare che, all'interno delle mura domestiche, sia so-

53. Sulla struttura del teatro di Lincoln's Inn Fields, cfr. T. KEENAN, *Restoration Staging, 1660-1674*, London-New York, Routledge, 2017, pp. 74-90.

54. Cfr. W. HOLLAR, *Bird's-eye Plan of the West Central District of London* [...], 1660-1666, acquaforte, London, British Museum, Prints & Drawing Department, Q.6.136.

55. Cfr. HOTSON, *Commonwealth and Restoration Stage*, cit., p. 138; A. HARBAGE, *Sir William Davenant, Poet, Venturer, 1606-1668*, Philadelphia, University of Pennsylvania Press, 1935, pp. 130-131.

56. «Mantenere tutte le donne che si esibiranno o rappresenteranno le parti femminili» (BL, *Add.*, Charter 9295).

57. Cfr. G.E. BENTLEY, *The Salisbury Court Theater and Its Boy Players*, «Huntington Library Quarterly», XL, 1977, pp. 129-149.

58. Delle quattro future attrici Hester Davenport aveva diciotto anni, Mary Saunderson circa ventitré. Non è nota l'età di Jane Long, ma a giudicare dai suoi primi ruoli non doveva essere una bambina come invece era Mary Davis con i suoi nove anni. Cfr. *A Biographical Dictionary of Actors, Actresses, Musicians, Dancers, and Other Stage Personnel in London 1660-1800*, a cura di P.H. JR. HIGHFILL, K.A. BURNIM, E.A. LANGHANS, Carbondale, Southern Illinois University Press, 1973-1993, 16 voll., in partic. vol. II, pp. 96-99; vol. IV, pp. 194-195, 222-226; vol. IX, pp. 345-346.

prattutto la moglie a occuparsi delle apprendiste attrici, anche impartendo loro lezioni di *genteel behaviour* utili per la scena, come farà con la giovane protetta Elizabeth Barry, accolta in famiglia in tenera età e destinata a diventare la più grande attrice del suo tempo.

La terza e ultima Lady Davenant non è solo finanziatrice dei progetti del *poet laureate* e fecondissima madre dei suoi figli. Alla morte del marito, nel 1668, assume con intraprendenza la gestione amministrativa dell'impresa teatrale, porta a compimento l'edificazione del teatro di Dorset Garden e fonda una *nursery house*, un 'teatro studio' per l'addestramento di giovani attori e attrici.⁵⁹ E a proposito di addestramento, Downes ricorda che in vista dell'inaugurazione del teatro il manager prese in affitto appositamente per le prove la Apothecaries Hall, una sala da lui già usata anni addietro per la messinscena illegale di alcuni *masques*.⁶⁰

Infine, alla presenza del re, del duca di York e di altri membri della corte, il 28 giugno 1661 Davenant apre il teatro di Lincoln's Inn Fields con la prima parte del suo *The Siege of Rhodes*, cui farà seguito la seconda parte il 2 luglio.⁶¹ Non è una novità assoluta ma nemmeno, in senso proprio, una ripresa. Rispetto alla versione allestita nell'autunno del 1656 nella sua residenza di Rutland House, accolta come la prima opera in musica inglese, quella che va ora in scena è quasi interamente recitata.⁶²

L'edizione a stampa del 1663 della seconda parte di *The Siege of Rhodes* – fino ad allora inedita – contiene un prologo di Davenant dove gli spettatori vengono avvisati di non attendersi troppo da autori arrugginiti e da attori (e attrici) inesperti: «Hope little from our Poets wither'd Witt; / From Infant-Players, scarce grown Puppets yet. / Hope from our Women less». ⁶³ Il prosieguo chiarisce che a catturare le attenzioni e i pur celati timori del manager non è l'esordio delle attrici bensì quello dell'edificio e dell'apparato scenotecnico, come si evince dal tono trepidante con cui attende i giudizi degli ospiti

59. La *nursery house* voluta da Lady Davenant è la seconda a entrare in attività dopo il 1660. Ubicata nella zona di Barbican, è in funzione tra il 1671 e il 1682. Cfr. HOTSON, *Commonwealth and Restoration Stage*, cit., pp. 190-194.

60. Cfr. [DOWNES], *Roscius Anglicanus*, cit., p. 20.

61. La seconda parte di *The Siege of Rhodes* viene scritta e messa in scena nel 1659 al Cockpit di Drury Lane, dove anche la prima parte era stata replicata dopo la prima a Rutland House.

62. Sull'allestimento del 1656 di *The Siege of Rhodes* si veda: A.H. NETHERCOT, *Sir William D'Avenant. Poet Laureate and Playwright-Manager*, New York, Russell & Russell, 1967, pp. 309-318; su quello del 1661: M. EDMOND, *Rare Sir William Davenant: Poet Laureate, Playwright, Civil War General, Restoration Theatre Manager*, Manchester, Manchester University Press, 1987, pp. 159-166.

63. «Non contate sull'ingegno appassito dei nostri poeti; / sugli attori novellini, burattini poco cresciuti, ancora. / Contate ancor meno sulle donne» ([W. DAVENANT], *The Siege of Rhodes: The Second Part, As it Was Lately Represented at His Highness the Duke of York's Theatre in Lincoln's Inn Fields*, London, Henry Herringman, 1663, p. [ii], vv. 19-22).

stranieri presenti a teatro e dal rammarico di non aver potuto disporre di più ampi mezzi finanziari.⁶⁴ Sono quelli gli aspetti dello spettacolo evidenziati sia da Downes, che parla della bellezza e della novità di scene e decorazioni,⁶⁵ sia da Pepys, il quale elogia la magnificenza delle scenografie. Entrambi lodano gli attori in modo generico, senza riferimenti specifici alle interpreti femminili.⁶⁶ In ogni caso, le protagoniste Mary Saunderson e Hester Davenport conquistano presto il favore del pubblico, anche quello del diarista, tanto che verranno a lungo chiamate con i nomi dei rispettivi personaggi Ianthe e Roxolana. Personaggi cui, nella nuova versione, Davenant dà più spazio e rilievo anticipando l'ingresso di Ianthe e includendo nella prima parte Roxolana, in origine presente solo nella seconda. Si aggiungono anche due coppie di ancelle 'parlanti' alle quali, nelle parti corali, forse si uniscono altre attrici della compagnia.

Cinque anni prima il ruolo di Ianthe era stato assegnato a Catherine Coleman, che aveva già partecipato a un altro spettacolo di Davenant. La Coleman fa parte di due importanti famiglie di musicisti, compositori e cantanti professionisti: quella di nascita, i bolognesi Ferrabosco, e quella acquisita con il matrimonio.⁶⁷ Clare McManus la definisce «the first professional histrionic female singer to take to the English stage outside the masque»,⁶⁸ un profilo che a suo parere la avvicina a quell'attrice professionista inglese – chiunque essa sia – che per la prima volta si esibisce in uno *spoken drama* in un teatro commerciale (senza tuttavia privare quest'ultima del primato).⁶⁹

La scarsa quantità e soprattutto la qualità delle notizie a noi giunte sulle prime attrici possono dunque suggerire che la loro comparsa sui palcoscenici pubblici dopo la riapertura ufficiale dei teatri non fu considerata di importanza epocale. Questo a Londra. A Oxford, dove nel luglio 1660 gli studenti universitari salutano il ritorno del re allestendo uno spettacolo teatrale con l'intenzione, secondo il diarista Anthony Wood, «to spite the Presbyterians who had been bitter enemies to these things»,⁷⁰ è invece ben documentato l'entusiasmo con cui vengono accolte le due attrici della prima compagnia professionale che giunge in città dopo molto tempo.

64. Cfr. *ivi*, vv. 29-46.

65. Cfr. [DOWNES], *Roscius Anglicanus*, cit., p. 20.

66. Cfr. *The Diary of Samuel Pepys*, cit., 2 luglio 1661. Pepys non parla delle attrici ma racconta un gustoso aneddoto sull'interprete dell'eunuco Haly, che viene cacciato dal palcoscenico a suon di fischi. Si tratta di John Downes, il quale confermerà la circostanza spiegando di essere stato colpito da panico da palcoscenico. L'episodio pone fine alla sua carriera di attore e dà inizio a quella di *prompter*. Cfr. [DOWNES], *Roscius Anglicanus*, cit., p. 73.

67. Collaborarono allo spettacolo anche il suocero Charles e il marito Edward, rispettivamente compositore e cantante.

68. «La prima cantante-attrice professionista a salire su di un palcoscenico inglese in uno spettacolo che non sia un *masque*» (McMANUS, *The Vere Street Desdemona*, cit., p. 225).

69. Cfr. *ivi*, p. 222.

70. «Di indispettire i presbiteriani che erano stati aspri nemici di queste cose» (*The Life and Times of Anthony à Wood, Antiquary, of Oxford, 1632-1695, Described by Himself. Collected*

Tra il 3 e il 13 luglio 1661 nel cortile della locanda King's Arms vanno in scena in una serratissima sequenza dieci pièces, spesso con due recite al giorno.⁷¹ Wood registra con precisione gli spettacoli e il prezzo d'ingresso ma, soprattutto, in seguito ricorderà che «these playes wherin women acted [...] made the scholars mad, run after them, take ill c[o]urses».⁷²

Anche il giovane Richard Walden è ammaliato dalle interpreti, o meglio da una di esse, Anne Gibbs, tanto da farne la protagonista di tre poemetti pastorali. Nel primo, che l'autore definisce un «encomiastick decameron», vengono celebrate le virtù professionali e morali che la Gibbs dimostra attraverso i suoi personaggi. Personaggi che troviamo elencati nel frontespizio dedicatorio con i titoli delle opere, le date e il luogo degli spettacoli (fig. 1).⁷³ Sembra quasi la locandina di una grande interprete dell'Ottocento, salvo che qui il nome della compagnia e degli altri attori non compaiono nemmeno in caratteri minuscoli.

Il tentativo di identificare l'organico di Oxford attraverso il repertorio porta alla quasi certa esclusione delle compagnie di Davenant e di Killigrew, ma non a scartare la possibilità che qualche elemento 'inutilizzato' di una o di entrambe le formazioni, come la Gibbs, possa essersi unito a un'altra troupe.⁷⁴ Sicuramente non ne fa parte Roxolana, identificata da Wood come l'altra attrice presente a Oxford, visto che la Davenport è impegnata fino all'11 luglio a guadagnarsi quel soprannome nel primo ciclo di *The Siege of Rhodes* a Londra.⁷⁵

Un'informazione in apparenza decisiva è fornita da una lettera del 4 luglio, dove lo scrivente accenna a uno spettacolo che a breve sarà dato in onore del re e all'eventualità di ricorrere ai «Red Bull players who are now at Oxford»⁷⁶

from *His Diaries and Other Papers*, a cura di A. CLARK, Oxford, Oxford Historical Society at the Clarendon Press, 1891-1900, vol. I, p. 322).

71. Le commedie *Greene's Tu Quoque* di J. COOKE, *A Mad World, My Masters* di T. MIDDLETON, *The Two Merry Milkmaids* di J. CUMBER, *The City Wit* di R. BROME, *The Rump* di J. TATHAM; le tragedie *All's Lost by Lust* di W. ROWLEY, *The Young Admiral* di J. SHIRLEY, *The Rape of Lucrece* di T. HEYWOOD; le tragicommedie *The Poor Man's Comfort* di R. DABORNE, *A Very Woman* di P. MASSINGER.

72. «Questi spettacoli dove recitavano le donne [...] fecero impazzire gli studenti, che corsero loro dietro e presero cattive strade» (*The Life and Times of Anthony à Wood*, cit., pp. 405-406).

73. *Io ruminans: or The Repercussion of a Triumph Celebrated in the Palace of Diana Ardena*, [Oxford?], s.e., 1662. Walden descrive (forse ha visto) l'attrice solo in sei personaggi: Gertrude in *Greene's Tu Quoque*, Mrs. Harebrain in *A Mad World, My Masters*, Dionysia in *All's Lost by Lust*, a Lady in *The Two Merry Milkmaids*, Rosinda in *The Young Admiral*, Lucrece in *The Rape of Lucrece*. Per un approfondimento, cfr. P. GUARD, *Defence of the First English Actress*, «Literature & History», xv, 2006, 2, pp. 6-11.

74. Ipotesi sull'identificazione della compagnia sono proposte da S.M. ROSENFELD, *Some Notes on the Players in Oxford 1661-1713*, «The Review of English Studies», ix, 1943, 76, p. 366.

75. Cfr. *The Life and Times of Anthony à Wood*, cit., p. 406.

76. «Attori del Red Bull che sono ora a Oxford» (lettera di Timothy Halton a Joseph Williamson, Oxford, 4 luglio 1661, TNA, *State Papers* 29/39, n. 24, cit. in *A Register of English*

per sopperire alla mancanza di bravi attori dilettanti. Prima e durante il Commonwealth molti interpreti ancora in attività avevano recitato nel famoso teatro Red Bull: la maggior parte nel 1660 era entrata nella King's Company, mentre alcuni potrebbero essersi legati a un'altra compagnia londinese di cui abbiamo solo sporadiche notizie ma che nel 1661 esercita l'attività teatrale legalmente. La più volte citata ordinanza regia del 21 agosto 1660, che anticipava il rilascio delle patenti regie a Davenant e Killigrew, non precludeva infatti la possibilità di rilasciarne altre, come i due managers avrebbero invece desiderato.⁷⁷ I timori di questi ultimi si erano materializzati nel mese di dicembre, quando il re aveva accordato a George Jolly, *Gentleman*, il permesso di fondare una compagnia e di erigere un teatro «notwithstanding any formal grant made by us to our trusty and well beloved servant Thomas Killigrew Esq. and Sir William Davenant Knt».⁷⁸

George Jolly, già membro dei Prince Charles's Men, era un avventuroso *strolling manager* che tra la fine degli anni Quaranta e il 1660 aveva percorso con alterne fortune l'Europa continentale, soprattutto i paesi di lingua tedesca.⁷⁹ Il futuro Carlo II aveva assistito alle esibizioni della sua compagnia almeno in due occasioni, a Parigi e a Francoforte, ed è forse in virtù di quei trascorsi che concede a Jolly la licenza. Impresario di lungo, rocambolesco corso, Jolly è il primo inglese ad aver incluso delle attrici nelle sue compagnie.⁸⁰ Ciò accade in Germania, non in Inghilterra dove però, una volta tornato, può aver trovato naturale mettere insieme un organico di entrambi i sessi, anche se non sappiamo a partire da quando. Dopo aver occupato nell'estate 1660 il teatro di Salisbury Court,⁸¹ nei mesi seguenti forse si trasferisce al Cockpit e poi al Red Bull, dove il 23 marzo e il 28 maggio 1661 vanno in scena due pièces del repertorio che sarà presentato a Oxford, spettacoli ai quali potrebbe aver partecipato anche la Gibbs.⁸²

Le attrici reclutate da Davenant e da Killigrew nella prima stagione teatrale avranno quasi tutte una carriera. Di quelle di cui si sono seguiti i primi passi,

Theatrical Documents, 1660-1737, a cura di R.D. HUME e J. MILHOUS, Carbondale, Southern Illinois University Press, 1991, vol. I, p. 21, n. 80.

77. Cfr. supra, nota 12.

78. «Nonostante ogni altra concessione formale da noi emessa ai nostri fidati e benemeriti Thomas Killigrew Esq. and Sir William Davenant Knt» (TNA, *State Papers* 29/24, n. 37).

79. Ricostruisce le vicende professionali di Jolly: HOTSON, *Commonwealth and Restoration Stage*, cit., pp. 167-196.

80. Cfr. P.A. KATRITZKY, *English Troupes in Early Modern Germany: The Women*, in *Transnational Exchange in Early Modern Theater*, cit., pp. 43-46.

81. Cfr. supra, nota 11.

82. Cfr. *The London Stage, 1660-1800. A Calendar of Plays, Entertainments and Afterpieces, together with Casts, Box-Receipts, and Contemporary Comment, Compiled from the Playbills, Newspapers and Theatrical Diaries of the Period, 1. 1660-1700*, a cura di W. VAN LENNEP, introd. di E.L. AVERY e A.H. SCOUTEN, Carbondale, Southern Illinois University Press, 1965, pp. 26, 28.

Mary Saunderson si svincherà presto dal soprannome Ianthe e diventerà una *mainstay* della Duke's Company con il cognome del marito, il grande attore Thomas Betterton; Roxolana Hester Davenport si ritirerà presto dalle scene per contrarre un matrimonio (che si rivelerà falso) con il conte di Oxford finendo poi in miseria; Anne Gibbs confermerà il suo valore nella professione e nella vita al fianco del drammaturgo Thomas Shadwell.

Quanto alle origini delle giovani che per prime si dedicano alla professione teatrale, non risulta che alcuna di esse provenisse da famiglie legate al mondo del teatro. L'unica figlia d'arte cui si è accennato è Catherine Ferrabosco Coleman, la quale però dopo l'esperienza di *The Siege of Rhodes* sembra non aver più calcato il palcoscenico. Non sono molte le attrici della prima generazione di cui conosciamo i natali che, perciò, ci riteniamo autorizzati a ipotizzare fossero 'umili'. Di alcune di loro abbiamo scarse notizie anche delle successive fortune.

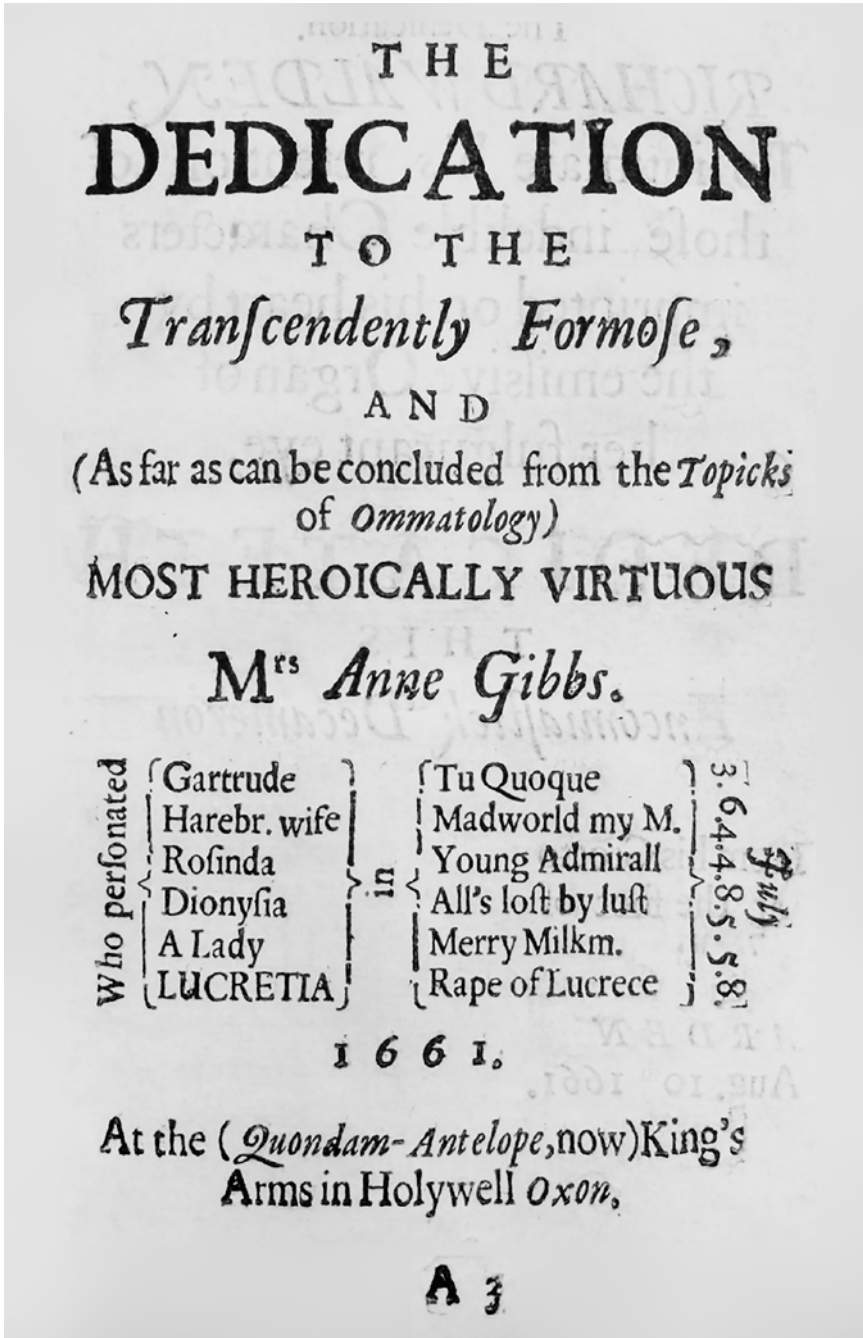


Fig. 1. *Io ruminans: or The Repercussion of a Triumph Celebrated in the Palace of Diana Ardena*, [Oxford?], s.e., 1662, p. n.n.