

Eloisa Pierucci

Università degli Studi di Firenze

Tesi di dottorato

Gli esordi del professionismo attorico femminile tra 1560 e 1650¹. Censimento, biografie e tecniche di recitazione

Tutor: prof.ssa Francesca Simoncini, prof. Siro Ferrone.

Introduzione

La comparsa delle prime attrici nella seconda metà del '500 produce una vera e propria rivoluzione in ambito teatrale.

Le pioniere della scena introducono negli spettacoli delle compagnie viaggianti non solo l'elemento dell'avvenenza e del fascino (che fin da subito costituirà una delle principali attrattive per il pubblico), ma anche sostanziali trasformazioni nel repertorio delle *troupe*, ampliando la gamma dei generici e delle possibilità espressive. Sono loro infatti ad incarnare i personaggi delle *Innamorate* che, a differenza delle maschere buffonesche, si esprimono in un italiano toscaneggiante e petrarchesco: grazie a loro quindi - e al corrispettivo maschile degli *Innamorati* -, a fianco del versante comico, che fino a quel momento aveva caratterizzato la *Commedia dell'Arte*, compare anche un versante "serio", a partire dal quale altri generi teatrali, come la tragedia, la pastorale, l'opera regia, il melodramma, cominciano ad entrare nel repertorio delle *troupe*.

La fama di alcune di queste prime comiche è tale, che esse appaiono avvolte in un'aura di prestigio e quasi di venerazione, come accade ad esempio alla celeberrima Isabella Andreini, a Vincenza Armani, acclamata a Mantova nel 1567 mentre si esibisce in concorrenza con Barbara Flaminia, a Vittoria Piissimi e ad altre.

Strettamente legato alla professione teatrale è però il rischio costante, per l'attrice, di essere associata alla figura della prostituta e di diventare quindi oggetto di disprezzo ed emarginazione: sono soprattutto i moralisti religiosi del '600 a scagliarsi contro le comiche, accusandole apertamente di fare commercio del proprio corpo e di indurre al peccato gli spettatori con la loro esibita bellezza e la loro audacia. Questi giudizi, certamente esagerati, una volta emendati dai loro eccessi e dal fanatismo, contribuiscono a mettere in luce l'altra faccia del professionismo attorico femminile: in alcuni casi infatti il mestiere di prostituta e quello di comica si sovrappongono. Si può affermare che le pioniere della scena facciano, in senso lato, "commercio" della propria avvenenza, proposta agli spettatori come una delle massime attrattive.

La comparsa dell'elemento femminile nella vita teatrale appare quindi strettamente legato a fattori economici: proprio la presenza muliebre, novità assoluta per il pubblico, favorisce i guadagni delle *troupe*.

L'arrivo delle donne sulla scena, fenomeno di grande portata storica, presenta tuttavia dei contorni incerti e sfuggenti: difficile infatti ricostruirne la datazione precisa. Alcune fonti ne collocano l'inizio negli anni '60 del '500: Luigi Riccoboni, che nella sua *Histoire du Théâtre italien*² riporta le testimonianze di Flaminio Scala e Pier Maria Cecchini, ed il contratto stipulato presso una certa

1 L'arco temporale dell'indagine è stato, per il momento, tenuto ampio in via precauzionale, ma l'intenzione è quella di restringerlo, qualora la base documentaria si dimostrasse sufficientemente solida, al periodo compreso fra gli anni '60 del XVI secolo e il 1630, data del Sacco di Mantova, che Siro Ferrone individua simbolicamente come chiusura di un'epoca.

2 L. RICCOBONI, *Histoire du Théâtre italien* (1728), in F. TAVIANI, M. SCHINO, *Il segreto della Commedia dell'Arte – La memoria delle compagnie italiane del XVI, XVII e XVIII secolo*, Firenze, La casa Usher, 1986, p. 334.

Lucrezia senese a Roma il 10 ottobre 1564.

Sfuggente appare anche l'identità delle prime comiche: accettando la ricostruzione di Ferdinando Taviani, possiamo immaginarle come le eredi delle *meretrices honestae*, colte e raffinate cortigiane esperte nella conversazione dotta e padrone della retorica amorosa.

Proprio grazie a questa continuità con le “signore” delle corti veneziane e romane, sempre secondo Taviani, le attrici avrebbero introdotto il filone colto e serio all'interno del repertorio delle compagnie viaggianti, ampliandone così le possibilità drammaturgiche.

Tuttavia questa affascinante ipotesi va messa a confronto con alcune emergenze documentarie che potrebbero avvalorare una teoria di segno opposto: sarebbe 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 (è questo il caso, ad esempio, di Barbara Flaminia, come documentato da Francesca Simoncini nel saggio *Innamorate dell'arte. Gli esordi teatrali di Barbara Flaminia*³).

Una più approfondita analisi dell'evento si può ricavare attraverso la ricostruzione delle biografie 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.

Ambito di ricerca

Fin dal '700 gli studiosi non hanno trascurato di fornire notizie sulle prime comiche: Francesco Saverio Bartoli riporta nelle sue *Notizie storiche de' comici italiani*⁴ le biografie di alcune delle più conosciute attrici, sia del suo tempo, sia del '5-'600. Soprattutto Luigi Rasi⁵ e Alessandro D'Ancona⁶ dedicano largo spazio alle comiche, raccogliendo notizie biografiche non solo di quelle più celebri. Il loro prezioso lavoro di ricerca e raccolta di dati è stato poi rielaborato e riorganizzato all'interno dell'*Enciclopedia dello Spettacolo* fondata da Silvio D'Amico⁷.

Gli studi più recenti, in particolare quelli portati avanti da Siro Ferrone, Ferdinando Taviani e Roberto Tessari, hanno compiuto decisivi passi avanti nell'esame della figura della donna attrice, della sua origine, delle sue molteplici implicazioni. Si deve a Taviani, come accennato più sopra, l'ipotesi che le prime attrici possano aver raccolto l'eredità delle *meretrices honestae*. Tessari ha avuto il merito di sottolineare la portata rivoluzionaria e sconvolgente della presenza femminile in scena, da un lato analizzando i severi sermoni dei religiosi, dall'altro mettendo in luce l'inedita possibilità per le donne di accedere a una nuova professione. Ferrone ha evidenziato le delicate implicazioni economiche del fenomeno, dimostrando come la necessità di guadagno sia uno dei principali moventi dell'attività teatrale delle compagnie viaggianti, all'interno delle quali le attrici spesso assumono un ruolo essenziale quanto ambiguo: i loro compagni, consapevoli di quanto l'inedita attrattiva del fascino femminile possa far leva sul pubblico, da un lato affidano alle comiche la gestione delle relazioni con i nobili committenti, dall'altro, diventano in alcuni casi una sorta di “protettori”, impegnati nell'amministrare e nel “vendere” la bellezza delle comiche.

Gli studi si sono concentrati poi anche su aspetti non strettamente inerenti al teatro, a dimostrazione della complessità e ricchezza di queste figure femminili, non solo attrici (e a volte drammaturghe,

3 In *Omaggio a Siro Ferrone*, a cura di Stefano Mazzoni, Firenze, Le Lettere, 2011, pp. 106-114

4 F. S. BARTOLI, *Notizie storiche de' comici 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.

5 L. RASI, *I Comici italiani: biografia, bibliografia, iconografia*, Firenze, Bocca, 1897-1905, 2 voll.

6 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.

7 *Enciclopedia dello spettacolo* fondata da Silvio D'Amico, Roma, Unione editoriale, 1975, 11 voll.

come l'Andreini, autrice della pastorale *Mirtilla*), ma spesso anche letterate, musiciste e donne di cultura in senso lato. Emblematico in questo senso è, ancora una volta, il caso di Isabella Andreini: il saggio *Bella d'Asia, Torquato Tasso, gli attori e l'immortalità* di Taviani⁸ ne esplora il rapporto con l'ambiente letterario del suo tempo ed in particolare con Torquato Tasso. La primadonna non è soltanto passiva destinataria dei versi del poeta, ma si relaziona con lui in una sorta di costante tentativo di emulazione: per lei raggiungere la gloria letteraria, di cui il Tasso è la massima espressione, è condizione necessaria per realizzare quel processo di nobilitazione del mestiere di attrice cui ha dedicato buona parte delle proprie energie. Un rapporto di amicizia, di scambio intellettuale e forse di collaborazione si può ipotizzare anche per Barbara Flaminia e Bernardo Tasso, come illustrato nel già citato saggio *Innamorate dell'arte. Gli esordi teatrali di Barbara Flaminia* di Francesca Simoncini.

Queste attrici si presentano quindi come artiste a tutto tondo: molte di loro sono teatranti e insieme poetesse e valenti musiciste (come Vincenza Armani, anche compositrice, e la più giovane Virginia Ramponi, prima interprete dell'*Arianna* di Claudio Monteverdi e Ottavio Rinuccini), oltre che, in molti casi, organizzatrici delle proprie compagnie.

Si assiste dunque a una progressiva assunzione, da parte delle donne, di ruoli assai diversi rispetto a quelli generalmente ricoperti in passato: alle comiche si apre la possibilità di far parte a tutti gli effetti della vita culturale del tempo, non solo in qualità di mere esecutrici, ma anche in quanto forza creativa e produttiva.

Descrizione

Questo progetto di ricerca si propone di realizzare una raccolta organizzata di un campione rappresentativo ed esaustivo di biografie di attrici attive nel periodo indicato, attraverso un censimento quantitativo:

- quante erano le attrici attive nel periodo individuato. Possiamo dividere le comiche che calcarono le scene fra gli ultimi decenni del '500 e i primi decenni del '600 in tre generazioni: quella delle pioniere (anni '60-'90 del XVI secolo), quella intermedia (anni '80 del XVI secolo – inizio XVII secolo) e quella che dal primo decennio del '600 arriva all'incirca al 1630;
- quante donne troviamo in ciascuna delle principali formazioni del tempo, sempre con riferimento alla divisione temporale precedentemente esposta (poiché il numero di attrici in compagnia varia da una generazione all'altra);
- quante erano capocomiche;
- quanti documenti relativi alle comiche sono stati finora reperiti;
- quanti di questi sono autografi.

Il censimento avrà ad oggetto anche aspetti qualitativi:

- quali notizie si ricavano dai documenti censiti;
- quali eventuali diverse declinazioni possiamo riscontrare all'interno del ruolo dell'*Innamorata* e di quello della *Servetta*, a seconda del periodo e delle singole interpreti;
- qual era il repertorio di ciascuna attrice;
- quale il rapporto delle comiche con i letterati e gli artisti contemporanei;
- quale, dove possibile, il loro stile di recitazione.

Metodologia e fonti

8 F. TAVIANI, *Bella d'Asia, Torquato Tasso, gli attori e l'immortalità*, in «Paragone Letteratura», a. XXXV 1984, n. 408-410, pp. 3-76.

La metodologia di ricerca consiste nella raccolta di notizie e documenti sulle attrici attive nel lasso di tempo considerato attraverso un'indagine bibliografica e archivistica. Saranno ripercorse le principali tappe italiane ed europee delle compagnie viaggianti facendo particolare attenzione alle relazioni fra il sistema teatrale italiano, con speciale riguardo al modello fiorentino, e quello europeo.

Le criticità del progetto consistono nella scarsità di documenti, determinata sia dalla lontananza nel tempo degli eventi su cui si vuol fare luce, sia dalla circostanza che in molti casi le attrici, mogli dei loro compagni d'Arte, non apponevano la firma a lettere e suppliche, in quanto il coniuge sottoscriveva per loro.

Nella consapevolezza di ciò, ci si propone in primo luogo di raccogliere, censire e ordinare il materiale esistente e di organizzarlo – insieme ad eventuali nuovi documenti - prendendo come modello, per quanto riguarda i carteggi, la struttura del volume *Comici dell'arte. Corrispondenze 1993*⁹.

Finora la ricerca è stata condotta attraverso la consultazione di repertori e saggi sulla Commedia dell'Arte: sono state prese in esame tanto le opere più risalenti (come i già citati lavori di Bartoli, Rasi e D'Ancona) quanto gli studi più recenti. Particolare rilevanza è stata data alla lettura di testi, canovacci e generici prodotti dagli stessi comici, al fine di ricostruire il repertorio delle compagnie, ed in particolare delle attrici: sono stati consultati, solo per fornire qualche esempio, lo *Zibaldone* di Stefanello Bottarga e Zan Ganassa¹⁰, *Il Teatro delle favole rappresentative* di Flaminio Scala¹¹, *I Dialoghi scenici* di Domenico Bruni¹².

L'indagine documentaria è stata condotta finora presso gli Archivi di Stato di Firenze, Genova, Verona, presso l'Archivio Storico del Comune di Firenze, la Biblioteca del Burcardo a Roma e gli archivi informatici:

- Archivio Herla della Fondazione Mantova Capitale Europea dello Spettacolo (<http://www.capitalespettacolo.it/ita/archivio.asp>);
- AMAtI (Archivio Multimediale Attori Italiani), progetto diretto da Siro Ferrone e coordinato da Francesca Simoncini (<http://amati.fupress.net/Main.uri>).

Particolare rilevanza è stata data allo studio delle *tournées* all'estero delle compagnie italiane: è stato possibile svolgere una ricerca *in loco* grazie al Progetto Pegaso, che prevede per i dottorandi trasferte presso istituzioni internazionali.

Un primo approfondimento in tal senso è stato compiuto attraverso un periodo di studi presso l'Universitat di València, sotto la guida della prof.ssa Teresa Ferrer Valls.

La Spagna è stata individuata come meta della prima parte del soggiorno all'estero sia per l'attestata presenza di comici e comiche dell'Arte (la *troupe* di Alberto Naselli dal 1574 al 1584 e quella di Tristano Martinelli nel 1587-88) sia per le affinità esistenti tra il sistema teatrale italiano, soprattutto fiorentino, e quello spagnolo.

Come evidenziato da Siro Ferrone nel libro *Attori mercanti corsari*, tanto a Firenze quanto a Madrid, tra la fine del '500 e l'inizio del '600, gli attori recitavano sia a corte sia in teatri a pagamento. Secondo una prassi consolidata, le compagnie dovevano versare, oltre all'affitto dei locali dove si esibivano, una quota da destinare ad opere di carità. In questo modo la professione attorica, vista con diffidenza dalla Chiesa e, nella "cattolicissima Spagna", dallo stesso Filippo II, veniva almeno in parte riscattata dal punto di vista sociale e morale.

9 *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.

10 M. D. OJEDA CALVO, *Stefanello Botarga e Zan Ganassa. Scenari e Zibaldoni di comici italiani nella Spagna del Cinquecento*, Roma, Bulzoni, 2007.

11 F. SCALA, *Il teatro delle favole rappresentative*, a cura di Ferruccio Marotti, Milano, Il Polifilo, 1976, 2 voll.

12 D. BRUNI, *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. Il manoscritto è conservato presso la Biblioteca del Burcardo a Roma, MS 37.

Il soggiorno a València ha consentito l'approfondimento *in loco* dei progetti, coordinati da Ferrer Valls, DICAT (*Diccionario biográfico de actores del teatro clásico español*, <http://dicat.uv.es/proyectos.php>) e CATCOM (*Las comedias y sus representantes: base de datos de comedias mencionadas en la documentación teatral, 1540-1700*, <http://dicat.uv.es/catcom.php>). Attraverso la consultazione del *Diccionario biográfico de actores del teatro clásico español*, frutto del progetto DICAT, e della bibliografia ricavabile da esso, integrata con alcuni raffronti archivistici, è stato possibile aggiungere qualche nuovo elemento alle notizie già in nostro possesso sulla *tournee* in Spagna della compagnia dei Martinelli (1587-88), nella quale risulta particolarmente importante il ruolo delle tre donne della *troupe*, e di arricchire le conoscenze su alcune compagnie 'minori'.

Si intende poi proseguire l'indagine sulle *tournee* in terra straniera delle compagnie dell'Arte attraverso un periodo di studi in Francia.

Dall'analisi del libro di Armand Baschet *Les comédiens italiens à la cour de France (...)*¹³ e di studi più recenti, fra cui *Arlecchino: vita e avventure di Tristano Martinelli attore* di Siro Ferrone¹⁴, emerge che il periodo compreso fra gli anni '70 del '500 e i primi del '600 - che ha visto avvicinarsi sul territorio francese compagnie quali quelle di Zan Ganassa, dei Gelosi, dei Martinelli e degli Accesi - è stato forse meno studiato rispetto ai decenni successivi, centrali per l'affermazione dei comici italiani oltralpe. In particolare, la città di Lione, tappa quasi obbligata nel viaggio dall'Italia verso Parigi, sembra aver svolto un ruolo piuttosto importante, meritevole di ulteriori approfondimenti. Dai documenti citati in alcuni studi - oltre al già citato lavoro di Baschet, cfr. anche C. Brouchoud, *Les origines du théâtre de Lyon. Mysteres, farces et tragédies, troupes ambulantes (...)*¹⁵ - emerge anche in questo caso un sistema simile a quello fiorentino: essi sono stati infatti rinvenuti negli archivi ospedalieri, all'interno dei Registri dell'*Aumône générale*. Siamo in presenza, probabilmente, dello stesso meccanismo, già riscontrato in Spagna e nella stessa Parigi, che prevedeva l'obbligo, per le compagnie, di versare un'elemosina da impiegare in qualche attività benefica.

Il periodo di studi si svolgerà dunque fra Lione e Parigi, dove verrà condotto un lavoro di ricerca presso la Bibliothèque Nationale de France. In particolare, si procederà al raffronto dei documenti trascritti da Baschet con gli originali e all'analisi di testi a stampa di particolare interesse per lo studio della presenza dei comici italiani oltralpe.

13 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.

14 Roma-Bari, Laterza, 2006.

15 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.