

Tipologie femminili nella Commedia dell'Arte

Siro Ferrone

L'avvento della donna sulla scena italiana è uno dei fattori decisivi per la nascita e la formazione del teatro dei professionisti ed è comunque la più rilevante novità della scena europea del Cinquecento¹. Non ci si riferisce ovviamente all'ingresso di alcune isolate figure femminili (poetesse, musiciste, cantanti) nei luoghi d'intrattenimento privato, come è dato di registrare negli ambienti cortigiani della Roma di primo Cinquecento, laddove emergono dalle cronache letterarie i nomi di alcune «meretrices honestae» che alternarono le virtù del canto e della conversazione alla pratica erotica. Ci si riferisce piuttosto all'ingresso diretto di queste competenze nel repertorio dei professionisti: un fenomeno di cui non è dato di conoscere con certezza la cronologia. Certo è, invece, 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 inediti².

1. Come ha scritto Ferdinando Taviani: «La faccia femminile della Commedia dell'Arte, oggi la più dimenticata, rappresenta, con ogni probabilità, il fattore determinante di quel processo per cui i teatri espressi dalle compagnie italiane della fine del XVI secolo sono ancor oggi ricordati come un genere a parte e quasi un archetipo di teatro» (F. Taviani, *Il segreto della Commedia dell'Arte. La memoria delle compagnie italiane del XVI, XVII e XVIII secolo*, Firenze, La Casa Usher, 1982, p. 339). Ma cfr. anche R. Tessari, *Il mercato delle maschere*, in *Storia del teatro moderno e contemporaneo*, diretta da R. Alonge e G. Davico Bonino, Torino, Einaudi, 2000, vol. I (*La nascita del teatro moderno. Cinquecento-Seicento*), pp. 119-191 (in particolare pp. 131-135), e anche L. Mariti, *Valore e coscienza del teatro in età barocca*, in *I capricci di Proteo. Percorsi e linguaggi del barocco*, Atti del convegno di Lecce (23-26 ottobre 2000), Roma, Salerno editrice, 2004, p. 438: «Ma queste donne – virtuose anche nel canto, nella danza, nella pratica poetica e accademica dell'improvvisazione, e spesso circondate da fama letteraria – costituirono il fenomeno più importante e più nobile del teatro italiano [...] se non altro perché la presenza reale del corpo in scena, nella sua immediatezza, sorpassò ogni estetica basata sul pensiero allegorico e ogni metafisica delle apparenze».

2. Questo era già stato rilevato, con qualche tremore moralistico, da Luigi Riccoboni in vari luoghi dell'*Histoire du théâtre italien*, Paris, Delormel, 1726 (si veda adesso la ristampa anastatica: Bolo-

Nello stesso tempo, entrando a far parte di una «fraternal compagna» 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 tutti gli appartenenti ad 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 (i contratti quasi sempre erano firmati a loro nome dai mariti o dai padri) quella derivante dal proprio mestiere 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 facevano spesso ricorso.

Eppure l'opinione volgare, e quella dei moralisti religiosi in particolare, le classificò nel rango delle prostitute con definizioni spesso ingiuriose («étables à tous chevaux»: stalle per tutti i cavalli³) che riflettevano il pregiudizio, ma anche il disorientamento, di fronte a comportamenti sociali inediti, nei quali peraltro la pratica della prostituzione non era rara. L'autentico smarrimento provocato dalla rivoluzione dei costumi incarnata dalle donne-attrici è ben rappresentato dalle parole dei religiosi che trattarono con tremore il tema⁴. Al di là della rivoluzione nei costumi, quella apparizione ebbe significati profondi per la storia del teatro. 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. Nessuno meglio dei religiosi registrò – con l'inevitabile ansia per le conseguenze peccaminose del caso – l'arricchimento che quell'avvento portò alla scena. 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 genere⁵.

gna, Forni, 1969) e in *De la réformation du théâtre*, Genève Slatkine, 1971 (edizione anastatica della 1ª ed., Paris, 1747), pp. 41-48.

3. Cfr. R. Tessari, *O Diva, o “Etable à tous chevaux”. L'ultimo viaggio di Isabella Andreini*, in *I 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.

4. Si veda quanto scriveva P. Hurtado de Mendoza, *Scolasticae et morales disputationes* (1631) oppure il manoscritto del gesuita Pietro Gambacorta citato da Domenico Ottonelli nella sua opera *Della Christiana moderazione del Theatro*, 1646-1649, tomi 3. Per queste fonti, imprescindibile il riferimento a F. Taviani, *La Commedia dell'Arte e la società barocca. La fascinazione del teatro*, Roma, Bulzoni, 1970, pp. XCI, CIII n. 12, 88-89.

5. Cfr. l'*Oratione di Adriano Valerini Veronese, in morte della divina signora Vincenza Armani, comica eccellentissima*, Verona, Bastian dalle Donne e Giovanni fratelli, 1750, citata in F. Marotti, G. Romei, *La Commedia dell'Arte e la società barocca. La professione del teatro*, Roma, Bulzoni, 1991, pp. 36-37: «[...] se nella Commedia facea veder quanto ornamento abbi un dir famigliare, dimostrava poi differentemente nella Tragedia la gravità dell'Eroico stile, usando parole scelte, gravi concetti, sentenze morali degne d'esser prononziate da un Oracolo; e 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 anco lagrimare, benché sapesse certo le lagrime di lei esser

Per molte di queste attrici si trattò di trasferire una professione da “solista”, talvolta sul limitare del commercio sessuale, dentro compagini che praticavano la vendita di un sapere – quello teatrale – se non legittimo in via di legittimazione nella società cortigiana e letteraria. Per ottenere questo risultato si impegnarono a conquistare il pieno consenso degli uomini colti e nello stesso tempo a liberarsi della contiguità con le cortigiane attraverso una strategia di comunicazione (come oggi si dice) che voleva sublimare il mestiere attraverso la denotazione di qualità di tipo intellettuale⁶.

La completa riabilitazione poteva avvenire solo mediante un’eccezionale e intensa attività di enfattizzazione delle caratteristiche professionali riconducibili ad arti e mestieri consolidati nella buona fama, come fu per Vincenza Armani, a cui si assegnò il merito di avere «posto l’arte comica in concorrenza con l’oratoria» «imitando la facondia ciceroniana». Sempre sul versante dei generi alti – a smentire una diffusa tradizione che vuole gli interpreti professionisti impegnati nel solo recinto della commedia – va ricordata Barbara Flaminia, unica donna di una compagnia in cui i ruoli femminili erano recitati da uomini *en travesti* secondo l’uso delle prime compagnie professionistiche⁷. Tanto più apparve mirabile la sua grazia anche a chi si sforzava di tenere lontane dallo spettacolo le vergini di buona famiglia come l’ebreo Leone De Sommi: «Flaminia [...] 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 agli 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 grandissimo»⁸. Anche Barbara Flaminia recitò in opere del genere alto: nella «tragedia di Didone mutata in Tragicomedia» oppure in «certi lamenti [...] in una tragedia [...] cavata da quella novella dell’Ariosto che tratta di quel Marganorre»⁹.

finte. [...] Nelle Pastoralis interseriva alcuni favolosi intermedii, ora da Mercurio, or da Venere, or da Apollo et or da Minerva vestita, e mentre questi Dei rappresentava, d’eloquenza, di bellezza, d’armonia e di sapienza gli era superiore».

6. Cfr. T. Garzoni, *La Piazza universale di tutte le professioni del mondo* [1585], a cura di P. Cherchi e B. Collina, Torino, Einaudi, 1996, vol. II, pp. 1182-1183: «[...] quella divina Vittoria [Piissimi] che fa metamorfosi di se stessa in scena, quella bella maga d’amore ch’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 di esser posta come compendio dell’arte, avendo i gesti proporzionati, i modi armonici e concordi, gli atti maestrevoli e grati, le parole affabili e dolci, i sospiri ladri e accorti, i risi saporiti e soavi, il portamento altiero e generoso, et in tutta la persona un perfetto decoro, qual spetta e s’appartiene a una perfetta comediante».

7. Per una aggiornata storicizzazione del ruolo di questa attrice, con relativa bibliografia, cfr. F. Simoncini, *Innamorate dell’Arte. Gli esordi teatrali di Barbara Flaminia*, in *Studi di Storia dello spettacolo. Omaggio a Siro Ferrone*, a cura di S. Mazzoni, Firenze, Le Lettere, 2011, pp. 106-114.

8. L. De Sommi, *Quattro dialoghi in materia di rappresentazioni sceniche*, a cura di F. Marotti, Milano, Il Polifilo, 1968, pp. 43-45.

9. Cfr. le lettere del segretario ducale di Mantova, Luigi Rogna del 1° luglio e 16 luglio 1567 in A.

Fu Isabella Andreini la più intraprendente e abile, nella scrittura scenica e in quella letteraria, fra le prime attrici professioniste che velarono e sublimarono il corpo e la recitazione con uno studio accurato del linguaggio e dei versi di stampo petrarchesco (il riferimento principe della convenzione letteraria vigente); curò le relazioni con intellettuali e umanisti di fama (Erycius Puteanus, Tasso, Giovan Battista Marino) dei quali imitò, oltre allo stile, le opportune strategie editoriali dando alle stampe una rappresentazione iperletteraria di sé (nell'egloga *Mirtilla* e nelle diverse sue composizioni poetiche); diffuse così, del suo talento, di se stessa, della sua arte e della sua compagnia di appartenenza, un'immagine d'eccezione che continuò ad imporsi dopo la sua scomparsa, a partire dalla lapide apposta nella cattedrale di Lione, nel luogo della morte, per continuare con le molte edizioni postume che edificarono un mito ineguagliato in tutto il teatro di antico regime¹⁰.

La strategia ideologica è inseparabile dagli accorgimenti drammaturgici e come quelli è il frutto di una previdente impresa famigliare governata in vita da lei stessa e poi continuata – dopo la morte – dal marito Francesco e dal figlio Giovan Battista in un'oculata “speculazione” celebrativa.

Forte è la prevalenza del fascino femminile nella sua pastorale *La Mirtilla* (1588), in cui l'attrice recitò probabilmente nei panni della ninfa Filli, affiancando altre due donne infelicamente innamorate quali Mirtilla (prima donna, incarnata solitamente da Vittoria Piissimi) e Ardelia. Di particolare forza spettacolare la scena (III, 2) che la vede crudelmente torturare un Satiro, prima sedotto e poi punito, che avrebbe potuto essere interpretato dallo stesso marito Francesco Andreini¹¹: come molti Capitani dell'Arte, il repertorio di questo personaggio, sproporzionatamente guerriero ed esageratamente virile, costruito su scene di ridicola ed esagerata sottomissione al potere erotico femminile, doveva potenziare per contrasto le leggere melodie e le forti passioni delle attrici.

Pare che Isabella e Vittoria abbiano costituito una coppia assai apprezzata anche nell'*Aminta* del Tasso; secondo Taviani «la presenza di Vittoria Piissimi, che aveva assunto la parte di Silvia fin dalla prima rappresentazione dell'opera di Tasso, nel 1573, dovette spingere Isabella verso il ruolo del giovane protagonista maschile»; l'ipotesi suggestiva non trova però un riscontro documentario adeguato se non nelle apostrofi dei poeti che affiancarono a Isabella il nome di Aminta¹²: segnale, comunque, di un altro espediente dell'Arte (il travestitismo di genere, dal

D'Ancona, *Origini del teatro italiano*, Torino, Loescher, 1891, vol. II, pp. 449-451 (edizione anastatica: Torino, Bottega d'Erasmio, 1971): il riferimento ariostesco è all'*Orlando Furioso*, canto XXXVII.

10. Su Isabella Andreini e i temi a lei pertinenti si veda il fondamentale saggio di F. Taviani, *Bella d'Asia*, in “Paragone”, 408-410, febbraio-aprile 1984, pp. 3-76.

11. Cfr. la lettura drammaturgica di R. Alonge, *Riflessioni sull'«Aminta»*, in “Il castello di Elsinore”, XII, 35, 1999, pp. 5-15; ma cfr. anche F. Vazzoler, *La pastorale dei comici dell'Arte: la “Mirtilla” di Isabella Andreini*, in *Sviluppi del Dramma Pastorale nell'Europa del Cinque-Seicento*, Atti del XV convegno internazionale del Centro Studi sul Teatro Medioevale e Rinascimentale (Roma, 23-26 maggio 1991), a cura di M. Chiabò e F. Doglio, Viterbo, Union Printing, 1992, pp. 281-299.

12. Cfr. Taviani, *Bella d'Asia*, cit., p. 8.

femminile al maschile) destinato, proprio sulla scia di temi tassiani, ad un potenziamento nel corso del Seicento e in particolare nell'opera di Giovan Battista Andreini. L'anno successivo all'edizione della *Mirtilla* le due attrici furono ancora insieme sul palcoscenico fiorentino degli Uffizi per recitare l'una *La zingara* e l'altra *La pazzia d'Isabella*¹³: oltre ad essere il segno di una durevole collaborazione, la notizia consente di accostarci a un altro dei tratti tipici della recitazione femminile.

I lamenti, i deliri, le «pazzie» delle donne abbandonate o innamorate, non solo recitate ma anche cantate e musicate, furono i «pezzi» pregiati che caratterizzarono la trasformazione radicale del teatro dei professionisti, oltrepassando di molto l'idea che la tradizione critica ci ha trasmesso di una Commedia dell'Arte fatta solo di spettacoli comici o buffoneschi¹⁴. Solitamente le scene di pazzia prevedevano un forte grado di metamorfismo basato sulla immedesimazione dell'attore e dell'attrice in figure «altre», preferibilmente animali o elementi naturali (il vento, l'aria, l'eco), capaci di stravolgere completamente il personaggio di partenza e l'ordine del suo comportamento. Sull'onda della pazzia la recitazione di Isabella poteva abbandonarsi a una vertiginosa escursione di toni e di accenti precipitando dalla lingua alta del petrarchismo a quella bassa e triviale degli zanni; il gioco linguistico aveva un corrispettivo gestico e mimico che da una parte poggiava sull'eleganza del portamento, il buon gusto degli abiti e delle parrucche, e dall'altra sul travestimento, sulla lacerazione degli abiti fino all'esibizione del corpo nudo, sul disordine dei movimenti e dei capelli. Un metamorfismo che, più o meno accentuato, verrà ricordato come dote emblematica di molte attrici dell'Arte e poi dell'opera musicale¹⁵. Una «Pazzia con contento e sodisfazione de tutto il popolo» portò al successo Marina Dorotea Antonazzoni, in arte Lavinia (Venezia, 1593 - Firenze, 1639), avendo come rivale in tale pezzo di bravura un'altra brillante «amatorosa», Maria Malloni, in arte Celia (Ferrara, 1599 - ?, dopo il 1632)¹⁶: questi monologhi, ora incastonati dentro la trama delle opere, ora estrapolati da queste e utilizzati come «generici», consentivano alle interpreti di esibire una sorta di «fu-

13. *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 Lorena Gran Duchessa di Toscana*, Bologna, Stamperia di Giovanni Rossi, 1589. Su questo spettacolo cfr. 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, Olshki, 1983, vol. II, *Musica e spettacolo. Scienze dell'uomo e della natura*, pp. 565-573.

14. Per una prima correzione di questo pregiudizio cfr. C. Molinari, *La Commedia dell'Arte*, Milano, Mondadori, 1985, pp. 161-164.

15. A proposito di Vincenza Armani cfr. l'*Oratione di Adriano Valerini*, cit., p. 36: «Si vestia, finita la favola, in abito lugubre e nero, rappresentando la istessa Tragedia, e cantava alcune stanze che succintamente del Poema tutto conteneano il soggetto, ed era come di quello un Argomento; e così data licenza al popolo, e finito il canto, si sentiva un alto grido, un manifesto applauso che andava sin alle stelle, e le genti stupide e immobili non sapeano da quel luogo partirsi».

16. Su questa attrice si veda la voce biografica, a cura di Francesca Fantappiè, nell'Archivio Multimediale degli Attori Italiani www.amati.fupress.net. Fonti significative sono editate in *Comici dell'Arte. Corrispondenze*, edizione diretta da S. Ferrone, a cura di C. Burattelli, D. Landolfi, A. Zinanni, Firenze, Le Lettere, 1993, vol. I, pp. 458 n. 6, 503 n. 1, 538 n. 5. L'Antonazzoni scrisse anche di suo pugno un'*Arianna* e una *Armida*.

ri opera” con relativo gettito di doni da parte degli spettatori. Da una parte, in quelle pazzie, l'esposizione della pelle e delle forme vive del sesso trovava giustificazione in una patologia mentale, dall'altra consentiva l'enfaticizzazione dell'arte dell'improvvisazione studiata su cui si soffermò Claudio Monteverdi: «le trasformazioni [della pazzia] si faranno in brevissimo spazio, e le imitazioni. Chi dunque averà da dire tal principalissima parte che move al riso e alla compassione, sarà necessario che tal donna lassi da parte ogni altra imitazione che la presentanea, che gli somministrerà la parola che averà da dire»¹⁷. Dal medesimo filone scaturì, ad un più alto livello di elaborazione, l'opera recitata, musicata e ballata, *La finta pazza* di Giulio Strozzi, andata in scena a Parigi nel 1645¹⁸.

Varianti fortunate di questo soggetto furono i monologhi in forma di lamento. Solitamente eseguiti dalla donna abbandonata con gran diletto del pubblico potevano anche concludersi con il suicidio in scena della protagonista, ingenua, pura e disperata. Così nel *Convitato di pietra* attribuito a Giacinto Andrea Cicognini un “assolo” femminile di grande rilievo – quasi sicuramente cantato – registra il tragico suicidio nelle onde del mare della pastorella Rosalba in una sorta di cabaletta (per quattro volte ripetuta) che, con probabile accompagnamento musicale, pone fine al primo atto e alla breve e intensa apparizione dell'attrice: «Ferma, aspetta, ove vai, o mio consorte? / Se fuggi da me io corro a morte!»¹⁹.

68

Altre attrici usarono l'arte della seduzione senza lo schermo o l'additivo della rendizione morale. Si limitarono ad aspirare a quella sociale e lo fecero ricorrendo alle esclusive capacità materiali del loro mestiere. Naturalmente badavano a non infrangere il comune senso del pudore che, come si sa, è variabile per ragioni a loro volta variabili. Queste donne non recitavano le loro finzioni dentro ad un'armatura ideologica o letteraria. Furono donne e attrici di piacere. Ma non essendo a noi dato di suffragare con versi o lettere o commedie composte da loro stesse o da ammiratori cortigiani la qualità del recitare, siamo costretti a collocarle nel limbo dell'incerto e condannabile mestiere della prostituzione praticata con l'ausilio del mezzo comico. E tuttavia sarebbe un moralismo cieco quello che non tenesse conto del fatto che quel teatro non di sola ideologia o arte letteraria era fatto ma anche di seduzioni e sensuali *attraits*.

Angela Nelli occupava questo versante che definirei laico del teatro dei profes-

17. Lettera di Claudio Monteverdi ad Alessandro Striggi, da Venezia, 7 maggio 1627, in C. Monteverdi, *Lettere*, a cura di E. Lax, Firenze, Olschki, 1994, p. 153.

18. Sul tema della pazzia teatrale cfr. L. Mariti, *Teatri di follia amorosa. L'Orlando Furioso negli scenari della Commedia dell'Arte*, in *Eroi della poesia epica nel Cinque-Seicento*, Atti del convegno internazionale (Roma, 18-21 settembre 2003), a cura di M. Chiabò e F. Doglio, Roma, Torre d'Orfeo, 2004, pp. 49-89 e P. Fabbri, *Alle origini di un "topos" operistico: la scena di follia*, in *Giacomo Torelli. L'invensione scenica nell'Europa barocca*, Catalogo della mostra, a cura di F. Milesi, Fano, Fondazione Casa di Risparmio, 2000, pp. 57-69.

19. *Il convitato di pietra. Opera regia esemplare*, in G. Macchia, *Vita avventure e morte di Don Giovanni*, Torino, Einaudi, 1978, pp. 184-185.

sionisti²⁰. La troviamo nel 1642 che recita nel teatro della Dogana (detto anche della Baldracca) a Firenze il canovaccio dell'*Ateista fulminato*, variante del *Convitato di pietra*, nella parte dell'amante del protagonista conte Aurelio (variante a sua volta di Don Giovanni); la compagnia è diretta da Carlo Cantù impegnato a recitare la parte del servo Buffetto, destinato in questo copione a una morte che pare il contrappasso dei peccati del suo padrone, nel terzo atto, quando al pubblico lo si mostra «impalato»²¹. Non conosciamo il nome dell'attrice che interpretava la parte dell'altra amorosa, la disperata e lacrimosa – e infine morente – Leonora. Le due differenti, quasi antipodiche, nature femminili si integrano e si bilanciano costituendo un perfetto equilibrio drammaturgico intorno ad un fulcro fortemente emotivo. Sono le interpreti, probabilmente anche cantanti, a produrre un impasto di stili difficile da trovare nella tradizione letteraria italiana, sempre divaricata fra le estreme forme della tragedia e della farsa. Da una parte Leonora e dall'altra Angela. Si tratta di una prima e di una seconda amorosa. Come vuole il mansionario dell'Arte, la prima deve recitare la parte dell'amante infelice, pentita delle passioni terrene, specializzata nei monologhi e nelle arie di «lamento»²², incline allo svenimento: è «vestita di sacco e cinta di corda, piangendo i suoi commessi falli contro il cielo», cade sovente in deliquio, finché, «estenuata dalle grandi penitenze [...] cade tramortita e spira». La seconda è una bellezza spregiudicata, un'artefice di duetti erotici, un'amante che abbraccia in scena il bandito protagonista e «trinca allegramente con grandissimo diletto e piacere», a sua volta «vestita e armata da bandito». E dipese in gran parte dall'attrice che interpretò questa seconda parte femminile – Angela Nelli – il successo dello spettacolo fiorentino tanto che quando il ciclo di recite fu concluso si dovette prendere atto che «gli amanti della signora Angela sono tutti sconsolati»²³: per avere perso l'accesso ad una camera dilettevole o per avere smarrito una grande attrice? Ma anche di questa confusione fra ruolo teatrale e ruolo quotidiano si nutriva l'arte dei comici professionisti. E la formula del successo era proprio determinata dal bilanciamento dei due contrari risvolti dell'eroticismo femminile: lo svenevole sospirato e sensuale masochismo dell'una (sulla scia della tradizione interpretativa esaltata da Isabella Andreini) e il travestitismo sfacciato, aggressivo e provocatorio dell'altra (espressione di una recitazione probabilmente più volgare). Su questo dualismo di *gender* si baserà tutta la storia del teatro moderno fino all'Ottocento e a Pirandello.

20. Su questa attrice cfr. F. Fantappiè, «Angela senese» alias Angela Signorini Nelli. Vita artistica di un'attrice nel Seicento italiano: dal Don Giovanni ai libertini, in "Bullettino Senese di Storia Patria", CXVI, 2009, pp. 212-267.

21. Cfr. *Il convitato di pietra*. Opera regia esemplare, cit., p. 131.

22. Ivi, p. 125.

23. Lettera di Giovanni Poggi Cellesi a Giovan Carlo dei Medici, da Firenze, 13 ottobre 1642, in S. Mamone, *Serenissimi fratelli principi impresari. Notizie di spettacolo nei carteggi medicei. Carteggio di Giovan Carlo de' Medici e di Desiderio Montemagni suo segretario (1628-1664)*, Firenze, Le Lettere, 2003, p. 102 (per tutto il carteggio relativo a queste rappresentazioni, ivi, pp. 101-107). Cfr. anche N. Michellassi, *La "Finta Pazza" a Firenze: commedie 'spagnole' nel teatro della Baldracca (1641-1665)*, in "Studi Seicenteschi", XLI, 2000, pp. 313-353, nonché Fantappiè, «Angela senese» alias Angela Signorini Nelli, cit.

Un caso ancora diverso, ma non infrequente, è rappresentato dalla già rammentata Maria Malloni. Da giovane irrequieta e spregiudicata, divenne “vergine” irrepressibile e giudiziosa in età avanzata, percorrendo un itinerario che sarebbe stato imitato da molte attrici anche dei secoli futuri. Quanto più estremi furono i suoi comportamenti, tanto più furono mitizzate le sue qualità di donna e di teatrante. Era appena cominciato l'anno comico del suo debutto fra i Confidenti che Celia manifestò la sua esplicita insofferenza nei confronti della disciplina quasi militare che il protettore della compagnia, Don Giovanni dei Medici, esigeva per il tramite dell'attore *leader*, Flaminio Scala. Il conflitto riguardava la supremazia nel ruolo femminile, occupato fino ad allora da un'altra attrice, Lavinia; lo Scala accusava «la Celia e quella infame di sua madre con il vituperoso fratello [che] con le loro attione puttaneshche tengano in continui travagli» gli altri attori; «quella maladetta vecchia madre della Celia, quale vol stare del continuo sul palco appresso la figlia, con quelli modi puttaneshchi che puol trovarsi in una che sia nata puttana nel corpo della madre»²⁴. Con il sostegno degli altri attori il capocomico Scala si rivolse al mecenate e protettore mediceo esortandolo, «per quello amore qual m'ha sempre portato, a fulminar con lettere e minacce a questo triangolo scellerato [...] perché tutti aspettano un grandissimo risentimento, e principalmente Scapino qual se ricorda delle lettere minacciatricie de Vostra Eccellenza che (come egli diceva) gli mettevano il cervello a partito». Si approfittava dello spettacolo per mettere all'asta («la riffa») un gioiello offerto da un occasionale protettore e, con il gioiello, anche le grazie dell'attrice, considerando così pagato anche l'ingresso allo spettacolo: «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 e chi procura le riffe, delle quali se ne son fatte sinora doi o tre; e quei gentilomini che mettano alle riffe, si vergognano poi di pagare alla porta»²⁵. L'intervento del padrone mediceo, naturalmente violento, è indicativo di quanto fosse assoluto il controllo che le corti esercitavano sugli attori e sulle attrici in particolare, servendosi del braccio esecutivo di un segretario: «Reitiri Vostra Signoria l'offizio con la madracchia della Celia et, ancora che ella sia petulantissima et impertinente, mortifichila Vostra Signoria con le parole, perché se non s'umilia decentemente et riverentemente, 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 arruffianano 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 cani»²⁶. La brava Celia capì la lezione e divenne prudente, così prudente da capovolgere la sua tecnica di persuasione divistica. Già nell'estate seguente, la gio-

24. Per queste citazioni e le seguenti cfr. *Comici dell'Arte. Corrispondenze*, cit., rispettivamente pp. 501-504 (lettera di Flaminio Scala a Giovanni de' Medici del 13 ottobre 1618) e pp. 504-505 (lettera di Flaminio Scala a Giovanni de' Medici del 20 ottobre 1618).

25. Lettera di Flaminio Scala a Don Giovanni, Firenze, 3 novembre 1618, ivi, p. 507.

26. Lettera di Don Giovanni de' Medici a Cosimo Baroncelli, Venezia, 3 novembre 1618 (Archivio di Stato di Firenze, *Carte Alessandri*, f. 2, c. 327r).

vane attrice aveva allontanato da sé la madre e il fratello ed era 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»²⁷.

La conversione di Celia pare sia stata, se non autentica, duratura, e un'eccellente "entrata in parte". Altrettanto abile, ma più impaziente, fu la folgorante metamorfosi della cantante Anna Maria Sardelli, dal 1649 nei ranghi degli stipendiati di Mattias de' Medici. Ne è stata tratteggiata²⁸ la resistibile ascesa come diva e ricostruita la sua teatrale conversione al momento di recarsi a Venezia a cantare per il nobiluomo, impresario e abate, Grimani. Un impegno valeva l'altro, ma quello religioso era uffizio ben maggiore. Anna Maria – si legge nel carteggio che la riguarda – «è risolutissima» di dimenticare Venezia per il chiostro. La trattativa fra i suoi "procuratori" teatrali si riempie di serie preoccupazioni impresariali pur nel consapevole rispetto per la decisione della donna. Il proprietario del teatro e il protettore fiorentino si agitano, e forse agitano le loro borse, e si sospetta che nel monastero, la donna, «non vi venga condotta veramente dallo spirito». Ma passerà solo un anno – o se si vuole, una stagione teatrale – e la bella e brava e desiderata cantante apparirà di nuovo sulla scena veneziana come protagonista, immaginiamo con adeguato *cachet*, de *L'Alessandro vincitor di sé stesso* dell'abate Cesti²⁹.

27. Cfr. avviso milanese del 14 agosto 1619, citato in *Comici dell'Arte. Corrispondenze*, cit., vol. I, p. 538 n. 5.

28. Cfr. Mamone, *Serenissimi fratelli principi impresari*, cit., pp. XLVI-XLIX.

29. Cfr. J.W. Hill, *Le relazioni di Antonio Cesti con la Corte e i teatri di Firenze*, in "Rivista Italiana di Musicologia", XI, 2, 1976, pp. 28-36 e L. Bianconi, T. Walker, *Dalla "Finta pazza" alla "Veremonda": storie di Febiarmonici*, in "Rivista italiana di Musicologia", 10, 1975, pp. 441-444.