

**Monika Surma-Gawłowska**  
(Università Jagellonica, Cracovia)

## **DALLA “CORTIGIANA ONESTA” AL “DECORO DELLE SCENE”: LE PRIME ATTRICI NEL TEATRO DEI PROFESSIONISTI IN ITALIA**

Per una stravagante coincidenza nel 1545, anno in cui presso uno studio notarile di Padova venne formalizzato con un contratto un fenomeno esistito ormai da anni pur sotto umile e ridotta forma di spettacoli in piazza, dando vita alla cosiddetta *Commedia dell'Arte*, a Roma fu inaugurato solennemente il Concilio di Trento. Il Concilio di Trento destinato a ridurre ancora il già ristretto spazio riservato all'intrattenimento e al riso, e a prolungare con la sua aperta condanna di ogni spettacolo profano l'emarginazione e l'infamia che dai tempi della caduta dell'Impero Romano gravavano sulla professione istrionica.

Dalla prima testimonianza sul nuovo teatro dovettero correre ancora quasi vent'anni, perché si potesse parlare dell'avvento della donna in scena: la composizione unicamente maschile della “fraternal compagnia” del 1545, di cui facevano parte “ser Maphio ditto Zanini da Padova, Vicentio da Venetia, Francesco da la Lira, Hieronimo da s. Luca, Zuandomenego detto Rizo, Zuane da Trevixo, Thofano de Bastian, et Francesco Moschian,”<sup>1</sup> costituisce una specie di matrice destinata a ripetersi nelle successive testimonianze sulle compagnie di attori-buffoni. Mancando nelle prime compagnie dei professionisti le donne, automaticamente vi mancava la componente lirica e aulica assicurata dalla parte degli *Innamorati* e in conseguenza lo spettacolo risultava ancora molto unilaterale e vicino agli schemi bufoneschi-farseschi. Come sappiamo ogni compagnia dei comici dell'Arte doveva obbligatoriamente comporsi delle parti cosiddette ridicole, cioè di due Vecchi, due Zanni e un Capitano,<sup>2</sup> e appunto quelle serie, cioè una o due coppie di *Innamorati* – solo una tale strutturazione della compagnia assicurava allo spettacolo dell'arte la sua particolare e affascinante caratteristica. Il senso dell'avvento delle donne in scena è dato appunto dal fatto che esse modificano notevolmente il repertorio delle compagnie dell'Arte e con ciò il carattere della recitazione. Dal teatro delle maschere, degli Zanni, dei buffoni, dal teatro del comico cresciuto sulla tradizione farsesca, si passa a un teatro più ricco e più complesso, dove accanto al componente ridicolo

---

<sup>1</sup> E. Cocco, *Una compagnia comica nella prima metà del secolo XVI*, in: “Giornale storico della letteratura italiana”, LXV, 1915, pp. 57–58, R. Tessari, *La commedia dell'Arte. La maschera e l'ombra*, Mursia Milano 1984, pp. 113–114.

<sup>2</sup> La parte del Capitano in realtà dovrebbe venir classificata come “intermedia”, riassumendo in sé un comismo spesso basso ed immediato con elementi di una retorica a volte paragonabile al linguaggio aulico degli *Innamorati*, il ché non stupisce se si ricorda che il Capitano spesso svolgeva il ruolo del cosiddetto “terzo incomodo” negli intrighi amorosi.

e grottesco degli Zanni e dei Vecchi compare, facendo come da contrappeso, la figura femminile dell'Innamorata con il suo carico serio, lirico, aulico-letterario.<sup>3</sup> Da quel momento solo si potrà parlare della "vera" commedia dell'arte, il cui fascino e segreto stanno nel gioco del contrasto, nato dalla convivenza all'interno dello spettacolo di elementi contrapposti, quello maschile: grottesco, buffonesco, comico, basso e a volte volgare; e quello femminile: tragico, serio, lirico, colto.<sup>4</sup>

La data dell'avvento delle donne in scena, anche se approssimativa, si legge tra le righe della constatazione di Pier Maria Cecchini, il quale scrive nei *Brevi discorsi* editi nel 1616: "non sono cinquant'anni che si costumano le donne in scena."<sup>5</sup> Alle laconiche parole del Cecchini corrispondono i fatti storici, poiché il 10 ottobre dell'anno 1564 in casa della "donna Lucrezia" venne stipulato il contratto che le assicurava la collaborazione di altri sei commedianti, tutti maschi, per "tutto Carnevale prossimo da venire."<sup>6</sup>

Ci voleva coraggio e poco riguardo al proprio nome per poter compiere un simile passo – unirsi a una compagnia di soli uomini per esercitare una professione infame. Dovettero passare ancora molti anni folti di eventi cruciali per il teatro e di vigorose lotte di illustri uomini dello spettacolo, perché la professione dell'attore venisse riconosciuta, acquistandosi uno spazio sicuro nella cerchia delle occupazioni oneste: nonostante la sua simbolica ufficializzazione del 1545, la professione istrionica continuò la sua storpia vita da emarginati, godendo di pessima fama e suscitando aperta condanna della Chiesa.

Se il teatro professionistico dei soli uomini non poteva trovare posto per sé nella città ideale dell'universo controriformistico, come non lo poteva trovare del resto nessuna forma di festa popolare, in quanto sempre un momento di dissacrazione del tempo, una sosta, una pausa inutile con cui "il mondo (...) trattiene l'uomo e 'l rende incauto, e intanto il demonio ne fa preda,"<sup>7</sup> tanto meno poteva trovarvi spazio un teatro in cui ragionavano d'amore sul palcoscenico donne vere.

Nonostante l'orrore della Chiesa la presenza della donna in un teatro "immorale", dove si ragiona d'amore sul palcoscenico accompagnando le loro parole da musica, canto, danza e gesti affettuosi, divenne ben presto l'elemento indispensabile e il garante del successo della compagnia. Giovan Domenico Ottonelli riportava nel suo celebre trattato *Della Cristiana Moderazione del Teatro*: "pochi anni sono che un comediante, capo d'una compagnia, mi disse chiaro:

"I popoli vogliono così. Quando noi arriviamo alle porte delle città, subito sentiamo da molti l'inchiesta: e ben conducete con voi donne? E se tal volta rispondiamo di no, ci replicano con riso e con disprezzo: voi non farete faccende, non avrete plauso; non guadagnerete soldi (...) quasi che la compagnia senza donne graziose e giovinette non fusse per recar gusto agli spettatori."<sup>8</sup>

<sup>3</sup> Cfr. F. Taviani, M. Schino, *Il segreto della Commedia dell'Arte. La memoria delle compagnie italiane del XVI, XVII e XVIII secolo*, La Casa Usher, Firenze 1982, p. 338.

<sup>4</sup> A questo proposito particolarmente prezioso è il saggio di F. Taviani, *Un vivo contrasto. Seminario su attrici e attori della commedia dell'arte*, in: "Teatro e Storia", a. I, nr 1 (Ottobre 1986), pp. 25-75; nonché alcune righe della *Premessa* di Ferruccio Marotti a: F. Marotti e G. Romei, *La professione del teatro*, vol. 2, "La commedia dell'arte e la società barocca", Bulzoni, Roma 1991, p. XLIII.

<sup>5</sup> P.M. Cecchini, *Brevi discorsi intorno alla Comedia, Comedianti & Spettatori*, Roncagliolo, Napoli 1616, p. 9. La citazione è riportata in: F. Taviani, M. Schino, *Il segreto della Commedia dell'Arte, op.cit.*, p. 334.

<sup>6</sup> Cfr. F. Marotti, *Premessa, op.cit.*, p. XLIII.

<sup>7</sup> G. Botero, *Del Dispregio del Mondo*, 1634, in: F. Taviani, *La commedia dell'Arte e la società barocca. La fascinazione del teatro*, Bulzoni, Roma 1969, p. 46.

<sup>8</sup> G.D. Ottonelli, *Della Cristiana Moderazione del Teatro, Quesito primo. La comparsa di vera donna in scena è illecita?*, in: F. Taviani, *op.cit.*, p. 338.

L'avvento della donna in scena modificò il repertorio della compagnia in senso della presenza di elementi aulici-lyrici contrastanti con quelli farseschi dei personaggi maschili, ma anche nel senso dell'esaltazione della sensualità e del "libero amore", di un erotismo non sempre velato, della derisione della Vecchiaia e del trionfo della Giovinezza presenti in ogni "classica" trama dell'Arte, infensificando con simili "disonestà" le già accese polemiche della Chiesa.

"Sono commedie immorali quelle che mettono in scena apertamente azioni assai vergognose di uomini e di donne, come baci, abbracci e quella sorta di balli e di filastrocche lascive che servono riprodurre l'amore venereo in forma di danza, di canto o di parole (...)." <sup>9</sup>

La donna che parla sul palcoscenico "uccide l'anima" poiché provoca l'amore disonesto in chi "l'ode", dunque "Onesti sono gli spettacoli in cui non compare assolutamente nessuna donna, nessuna forma di lascivia, nessun accenno all'amore. Nessuna donna, dico, perché dovunque c'è una donna, specie se è particolarmente bella e graziosa (come sono per lo più quelle che si fanno recitare nei teatri), lì vi è sempre un incitamento alla libidine (...)." <sup>10</sup>

La donna non deve essere nemmeno tanto bella per suscitare desiderio negli spettatori, poiché "le musiche effeminano, le narrative, i gesti etc., tanto che quando arriva la femmina che recita, altrui si trova tanto debole per le precedenti cose, che moralmente è quasi impossibile resistere, e di questo non voglio altra prova che l'esperienza, la quale (...) ha fatto vedere con stupore che commedianti brutte più che il peccato hanno tirato nell'amor loro personaggi molto principali." <sup>11</sup> Le commedie in cui compaiono donne vere sono dunque "peccati mortali", "pestilenza della Republica, fonte d'gni male, festa di Demoni, forno della Babilonia, officina di lussuria, invenzion di Satanaso." <sup>12</sup>

Gli stessi attori erano "in peccato mortale", vivendo "promiscuamente uomini e donne" dove "gli uomini sono dei giovani sfrenati; le donne sono sempre, o quasi sempre spudorate." <sup>13</sup> Se poi si aggiunge che i loro mariti – se quelle sono sposate – "sono dei vili, che le mogli non rispettano e gli amanti non temono," <sup>14</sup> non stupisce lo scarso prestigio sociale della professione istrionica e il pericolo di infamia che correvano le donne, le quali osarono occupare spazio fino a poco tempo prima riservato ai soli uomini.

Le donne che non temevano l'emarginazione e l'infamia non potevano certo discendere da ceti regolari della società – esse dovevano avere già alle spalle una scelta precedente che le aveva fatte appartenere all'antimondo delle prostitute o all'equivoca cerchia delle "cortigiane oneste", le quali grazie ai continui contatti con il mondo dell'arte e della cultura avevano acquistato il sapere indispensabile per poter sostenere il difficile ruolo delle Innamorate riservato alle attrici nel teatro all'improvviso. Divenendo teatranti quelle prime donne del palco, ovvero le "ex-meretrici", non si allontanarono però più di tanto dal carattere della loro vecchia professione, giacché l'attore a guisa di una pro-

<sup>9</sup> *Ibidem*, p. 206.

<sup>10</sup> F.M. del Monaco, *Parenesi contro gli attori e gli spettatori di commedie del nostro tempo*, 1621, in: F. Taviani, *op.cit.*, p. 208.

<sup>11</sup> D. Gori, *Trattato contro alle commedie lascive*, c. 1604, in: F. Taviani, *op.cit.*, p. 139.

<sup>12</sup> *Ibidem*, pp. 139 e 141.

<sup>13</sup> P.H. de Mendoza, *Dissertazioni scolastiche e morali*, 1631, Sezione XVIII: *Delle commedie, quando provochino scandalo*, in: F. Taviani, *op.cit.*, p. 88.

<sup>14</sup> *Ibidem*.

stituta vende il suo corpo, per di più neanche nell'intimo dell'alcova come esse fanno, bensì in pubblico.

\* \* \*

In un simile contesto non sembra essere solo un'altra coincidenza il fatto della provenienza da Roma delle le prime donne del palcoscenico note con il solo nome, come la già nominata Donna Lucrezia, del contratto stipulato a Roma in campo Marzio il 10 ottobre 1564, o la famosa Flaminia romana. Questa prima per di più presenta una curiosa omonimia con la celeberrima cortegiana romana, Lucrezia detta "Madrema non vole". Per la stessa ironia della sorte per cui l'apertura del Concilio di Trento coincide con la nascita del moderno Teatro, la Roma quattro e cinquecentesca oltre ad essere la capitale del cristianesimo è, come scrive nel suo libro sulle cortigiane romane Monika Kurzel-Runtscheiner, "la capitale della prostituzione mondiale,"<sup>15</sup> superando da questo punto di vista addirittura Venezia, a sua volta assai famosa per la fioritura del fenomeno.

È molto difficile stabilire il numero esatto delle cortigiane romane nel XVI secolo, si ritiene però plausibile l'ipotesi secondo cui il 10% della popolazione romana fosse costituita dalle prostitute.<sup>16</sup> Nel 1537 i cardinali romani nella relazione del loro consiglio osservano con orrore che "Le cortigiane incedono per la città (di Roma) come matrone, se ne vanno in cocchio tirato da mule, corteggiate in pieno meriggio da nobili, da famigliari di cardinali e da chierici. In nessuna altra città vedemmo sifatto disordine fuorché in questa, di tutte esempio."<sup>17</sup> Quando i cardinali emettono la loro relazione siamo già al tramonto dell'epoca d'oro delle cortigiane romane che è la fine del Quattro e i primi due decenni del Cinquecento: col *sacco di Roma* nel 1523 finisce l'epoca in cui le grandi cortigiane come la "divina Imperia", facevano parte della più alta gerarchia sociale e avevano accesso addirittura alla corte papale, essendo adorate e corteggiate apertamente dai membri delle migliori famiglie romane.

Bisogna sottolineare però che la prostituzione coltivata a Roma si distingueva dal meretricio che fioriva nelle altre città europee: le cortigiane romane godevano di un raro altrove prestigio sociale, frequentavano i migliori ambienti, molto spesso erano colte, sapevano scrivere, leggere, suonare diversi strumenti e cantare, raggiungendo a volte livelli di notevole perizia come nel caso della rinomata poetessa Tullia d'Aragona, e alcune di loro potevano ufficialmente portare, nonostante la loro professione, il nome di "donne oneste."<sup>18</sup> Nella "concorrenziale" Venezia ciò non sarebbe stato possibile: la divisione delle donne in due categorie opposte, oneste e meretrici, era sancita a livello sia legale che "teorico". "Meretrici" erano quelle che "non essendo maritate haverano comertio et praticcha con uno over più homeni. Se intendino etiam meretrice quelle che havendo marito non habitano com sui mariti, ma stano separate et habiano comertio con uno over più homeni,"<sup>19</sup> le virtù del costume della donna onesta invece vennero teoriz-

<sup>15</sup> M. Kurzel-Runtscheiner, *Córy Wenus. Kurtyzany XVI wiecznego Rzymu*, Uraeus, Gdynia 1998, p. 13.

<sup>16</sup> Considerando che Roma secondo la più antica credibile incisione del 1526 contava all'epoca 53 689 anime, vi dovevano dunque lavorare circa 6700 donne che traevano ignobile proffitto dal commercio del proprio corpo. Cfr. M. Kurzel-Runtscheiner, *op.cit.*, p. 12.

<sup>17</sup> *Ibidem*, p. 65 e nota 66 a p. 273.

<sup>18</sup> *Ibidem*, p. 56.

<sup>19</sup> Legge del 21 febbraio 1543, in: M. Zancan, *Il doppio itinerario della scrittura. La donna nella tradizione letteraria italiana*, Einaudi, Torino 1998, p. 160.

zate dal Dolce dettagliatamente nella sua *Della Institution delle Donne*.<sup>20</sup> Ma fu proprio nella Repubblica che all'infuori delle ufficiali categorie si affermò il terzo tipo della figura femminile, quello già menzionato della "cortigiana onesta": una "donna sola (né figlia, né moglie) come la meretrice, una donna colta come la veneziana onesta per aristocrazia di nascita."<sup>21</sup> Oltre alle celeberrime poetesse di equivoca condotta come appunto Tullia d'Aragona, Gaspara Stampa e Veronica Franco, andrebbero ascritte al gruppo "intermedio" tutte le donne che, come scrisse Toffanin, assomigliavano alle geishe giapponesi, essendo la loro una profesione più di cultura amorosa, canto, recitazione, danza che del meretricio.<sup>22</sup> La padronanza dei simili strumenti indispensabili sul palcoscenico e l'intelligenza congiunti al coraggio di negare le norme sociali vigenti ponevano le "cortegiane oneste" in una posizione particolarmente favorevole per accedere all'emergente teatro dei professionisti.

Non si hanno prove sicure che attestassero l'appartenenza di Flaminia, la prima attrice professionista di cui abbiamo un pur scarno quadro di informazioni, giacché della Lucrezia non si hanno notizie che andassero oltre il citato documento, alla cerchia delle "cortigiane oneste", le succitate osservazioni lasciano però lecito supporre che non discendesse da ceti regolari della società.

Sappiamo Flaminia essere stata romana grazie a Leone de Sommi, il quale fa apparire il suo nome nel terzo dei suoi *Quattro dialoghi*, dicendo di lei che "oltre all'essere di molte belle qualità ornata, talmente è giudicata rara in questa professione", tanto da far dubitare che "gli antichi vedessero, né si possi fra' moderni veder meglio."<sup>23</sup> Tale giudizio sembra riecheggiare nelle missive contenenti descrizioni di spettacoli dati da Flaminia e la sua rivale, la mitica Vincenza Armani, a Mantova nella stagione 1567-1568. Dalla lettera del primo luglio 1567 del segretario ducale Luigi Rogna, in cui scrive delle "due comedie a concorrenza" allestite dalle compagnie di Flaminia e Vincenza, questa prima risulta superiore alla sua rivale: "L'una et l'altra Compagnia ha avuto audienza grande et concorso di persone: ma la Flaminia più nobiltà (...). Gli altri, per quel che si dice, sono riesciti assai goffi".

Senz'altro molto più conosciuta della Flaminia è la sua rivale Vincenza Armani, l'attrice con il cui nome si apre la stagione delle grandi dive del palcoscenico. Apre anche l'elenco delle grandi attrici offerto da Tommaso Garzoni nel celebre passo della sua Piazza di tutte le professioni del mondo, in cui Garzoni, tacendo di Flaminia, oltre all'Armani parla di Lidia da Bagnacavallo, Vittoria Piissimi e Isabella Andreini. Più che la sommaria testimonianza del Garzoni sembra interessante per farsi un'idea del personaggio l'*Oratione d'Adriano Valerini veronese, in morte della Divina Signora Vincenza Armani, Comica Eccellentissima, et alcune rime dell'istesso, e d'altri autori, in lode della medesima*,<sup>24</sup> in cui con termini altamente enfatici l'ex-amante della Armani, lui stesso celebre comico, il famoso Innamorato dei Gelosi presenta le sue infinite qualità di donna e attrice. Ne apprendiamo che il suo repertorio comprendeva commedie, tragedie

<sup>20</sup> L. Dolce, *Della Institution delle Donne*, Gabriele Giolitto de' Ferrari, Venezia 1545.

<sup>21</sup> M. Zancan, *op.cit.*, p. 160.

<sup>22</sup> Cfr. F. Marotti, *op.cit.*, p. XLIV.

<sup>23</sup> L. De Sommi, *Quattro dialoghi in materia di rappresentazioni sceniche*, a c. di: F. Marotti, Il Polifilo, Milano 1968, pp. 42-46.

<sup>24</sup> *Oratione d'Adriano Valerini veronese, in morte della Divina Signora Vincenza Armani, Comica Eccellentissima, et alcune rime dell'istesso, e d'altri autori, in lode della medesima*, in: Verona, per Bastian dalle Donne e Giovanni Fratelli, 1570, in: L. Rasi, *I comici italiani. Biografia, bibliografia, iconografia*, Bocca, Firenze 1897, vol. I, e 1905, vol. I, II, p. 205 e seguenti.

e pastorali, secondo il Valerini “da lei prima introdotte in scena”, che conosceva molto bene il latino, sapeva suonare vari strumenti, cantare, scrivere madrigali e “musicarli”,<sup>25</sup> che “era di statura piuttosto grande che no” e “aveva del virile nel volto e nei portamenti”, fatto che spiega l’abitudine dell’Armani di “mostrarsi in scena” “in abito di giovinetto”<sup>26</sup> senza che qualcuno la giudicasse donna.

Di una bellezza più tipicamente femminile sembra essere stata la rivale di Isabella Andreini, Vittoria Piissimi,<sup>27</sup> in scena Fioretta, Silvia nella prima rappresentazione dell’*Aminta* del Tasso.<sup>28</sup> La “bella maga d’amore,”<sup>29</sup> lasciò di sé ben poche tracce nella storia del teatro all’improvviso. Nessuno più la lodò del Garzoni, per cui essa fu “una perfetta comedianta” “degnata d’eccelsi honori”, per “i gesti proporzionati, i moti armonici e concordi, gli atti maestrevoli e grati, le parole affabili e dolci, i sospiri ladri e accorti, i risi saporiti e soavi, il portamento altiero e generoso.”<sup>30</sup>

Lidia da Bagnacavallo e Diana Ponti, non nominata del resto dal Garzoni, ebbero minor rilievo nel primo teatro dell’arte. Interessante sembra nell’ottica di una particolare insistenza sulla morale dei primi attori operata dalla Chiesa il fatto che anche Lidia fosse stata legata al Valerini da una relazione amorosa, nonostante che, a differenza dell’Armani, fosse sposata.<sup>31</sup> Valerini lasciò Lidia per Vincenza, la quale a sua volta attirò non solo l’amoroso comico, giacché morì probabilmente avvelenata da un geloso amante respinto.

Tutti questi particolari biografici dimostrano una certa effettiva irregolarità della vita vagabonda degli uomini di teatro, confermando per certi versi il severo giudizio morale della Chiesa. Con l’Armani, la Piissimi si è già nel pieno della strutturazione del nuovo teatro dal punto di vista formale, all’inizio però della sua lotta per il riconoscimento sociale del mestiere. Essa, ironicamente se si pensa alla Commedia dell’Arte nei termini di un teatro che fa a meno del Testo, fece uno dei suoi strumenti preferiti la parola scrit-

<sup>25</sup> In: L. Rasi, *op.cit.*, p. 205–207. Per quanto riguarda l’introduzione in scena delle pastorali da parte dell’Armani di cui parla il Valerini probabilmente intendeva la scena professionale, giacché i soggetti pastorali all’epoca dell’Armani godevano già di una discreta fortuna scenica.

<sup>26</sup> *Ibidem*, p. 207.

<sup>27</sup> Cfr. L. Rasi, *op.cit.*, vol. III, pp. 287–292, F. Bartoli, *Notizie storiche de’ comici italiani che fiorirono intorno all’anno MDL, fino ai giorni presenti*, Conzatti a S. Lorenzo, Padova 1781, vol. II, pp. 273–275, nonché alcune pagine di A. Baschet, *Les commediens italiens à la cour de France...*, Plon, Paris 1882, Reprint: Slatkine, Genève 1962.

<sup>28</sup> Per la prima rappresentazione dell’*Aminta* cfr. F. Cruciani, *Percorsi critici verso la prima rappresentazione dell’Aminta*, in: AA.VV. *Torquato Tasso tra letteratura, musica, teatro e arti figurative*, a cura di A. Bulzoni, Bologna 1985, p. 180 e seguenti. R. Tessari ne *La commedia dell’Arte: la maschera e l’ombra*, *op.cit.* nella tavola riepilogativa degli eventi più significativi per il teatro dell’epoca erroneamente parla della prima rappresentazione dell’*Aminta* con Isabella Andreini, dato che il suo esordio risale all’anno 1578, cioè cinque anni dopo.

<sup>29</sup> Sono le celebri parole de *La piazza di tutte le professioni del mondo* del Garzoni, *op.cit.*, riportate da L. Rasi in *I comici...*, *op.cit.*, vol. III, p. 288. Vittoria appare come “maga d’amore”, anche nel madrigale del Conte Gio. Battista Mamiano, “nobile pesarese” (F. Bartoli, *op.cit.*, vol. II, p. 273) riportato sempre dal Rasi a pp. 290–292 dello stesso volume.

<sup>30</sup> T. Garzoni, *op.cit.*, in: L. Rasi, *op.cit.*, vol. III, p. 288.

<sup>31</sup> L. Rasi, *op.cit.*, p. 24:

Ho vist la *Lidia*, ma quel so marit  
 Mai non l’ho vist, ma pens che ‘l sia andat  
 Dentr el Zodiaco, per formar quel segn  
 Che scomenza l’invern...

(Bartolommeo Rossi /veronese, comico confidente/, *Fiammella*, Abell’ Angelier, Parigi 1584, atto III, scena VI).

ta. La parola scritta che, sottoposta a un'estrema elaborazione, all'"ipercorrezione" letteraria, deve far fede di appartenenza dei comici all'universo culturale comune. Non basta ai comici "virtuosi" che "sono per lo più studiosi, non vi è buon libro che da loro non sia letto, né bel concetto che non sia da essi tolto (...) perché molto leggono e sfiorano i libri:"<sup>32</sup> Flaminio Scala, Francesco, Isabella e Giovanni Battista Andreini, Niccolò Barbieri, Pier Maria Cecchini, scrivono e danno alle stampe le loro opere, a volte impegnate direttamente nella difesa dell'arte comica, come quelle del Barbieri o dell'Andreini,<sup>33</sup> ma molto più spesso incaricate a testimoniare semplicemente la cultura dei loro autori. Nella schiera degli uomini di teatro impegnati sul fronte "editoriale" nella lotta per il riconoscimento della loro professione vi è una sola donna, Isabella Andreini.

Tutta la famiglia Adreini era eccezionalmente dotata di qualità letterarie, Isabella però con le sue poche, rispetto al figlio, opere a stampa (una raccolta di *Lettere*, una di *Rime* e una pastorale) costituisce un caso separato nell'ambiente femminile.

Fu l'unica donna ammessa all'Accademia degli Intenti di Padova (con il nome Accesa<sup>34</sup>), e alla privata accademia del cardinale Cinzio Aldobrandini, nipote del papa Clemente VIII, rientrando con tali relazioni nel mondo ufficiale della Cultura fino a poco tempo prima del tutto chiuso ai comici. I suoi contatti privati con i principali personaggi della Chiesa e della Politica ruppero la congiura di silenzio e ostilità cresciute intorno agli attori professionisti, e quelli con i rappresentanti della cultura, come il Tasso, il Chiabrera, il Rinuccini o il Marino, fecero di lei un personaggio emblematico della cultura della stagione d'oro dell'Improvvisa celebrato con idolatria non solo dai suoi colleghi, ma soprattutto dagli spettatori, testimoni dei suoi favolosi successi scenici.

Andreini, per breve periodo rivale della Piissimi, è senza dubbio la più grande attrice dell'epoca e una delle migliori attrici italiane di tutti i tempi. Isabella Andreini, moglie del celebre comico Geloso Francesco Andreini detto il Capitano Spavento e madre dell'altrettanto famoso attore e drammaturgo Giovanni Battista Andreini, nasce nel 1562 a Padova da Paolo Canali, a sedici anni sposa Francesco e subito comincia una vertiginosa carriera teatrale. Muore d'aborto precoce nel 1604 a Lione durante il tourné francese dei Gelosi e la sua morte segna la fine della compagnia dei Gelosi e per certi versi la fine dell'epoca d'oro dell'Improvvisa. Isabella come tutte le attrici dell'epoca sapeva cantare e suonare diversi strumenti, il suo repertorio consisteva in commedie, tragedie e pastorali. Come Vincenza Armani anch'essa spesso ricorreva al travestimento maschile, nell'*Aminta* di Tasso recitando per esempio la parte maschile di Aminta, mentre la parte di Silvia veniva interpretata dalla Piissimi. La particolarità dell'idioma scenico di Isabella cominciò già qui, nella sua predilezione per ruoli forti, violenti come ruoli maschili o le scene di pazzia, di cui la più celebre fu la famosa *Pazzia d'Isabella* data da Isabella a Firenze a concorrenza con la *Zingana* della Piissimi nelle celebri feste medicee del 1589 in occasione delle nozze di Ferdinando I dei Medici con Cristina di Lorena. Il successo d'Isabella sembra però fondarsi più che sulle sue indubbie capacità gestual-sceniche, sull'insolita ricercatezza e profondità intellettuale della materia verbale dello spettacolo.

<sup>32</sup> N. Barbieri, *La supplica. Discorso familiare a quelli che trattano di comici*, a c. di F. Taviani, Il Polifilo, Milano 1971, pp. 24-25.

<sup>33</sup> N. Barbieri, *op.cit.*, G.B. Andreini, *La ferza, ragionamento secondo contra l'accuse date alla commedia*, Niccolao Callemont, Paris 1625.

<sup>34</sup> A. M. Spelta ne *La curiosa, et dilettevole aggiunta all'istoria sua all'anno 1601*, Pietro Bartoli, Pavia 1602, riporta a pp. 207-213 l'elenco dei membri di ambe le accademie, tra cui Isabella Andreini risulta l'unica donna.

Isabella promuove la professione teatrale anche sul piano morale essendo l'unica tra le menzionate attrici ad essere un'esempio di purissima fama, senza tracce di storie amoro-se, fedelissima moglie e madre di sette figli. La spesso esagerata tensione d'Isabella verso la morale, palese sia nei suoi scritti che nella sua variante scenica, che del resto si riscontra in molti scritti di mano di attori professionisti dell'epoca, privano sì i personaggi incarnati da Isabella di una certa immediata vivacità teatrale, ma al tempo stesso purifica la professione di attrice dell'accusa di immoralità e in conseguenza d'infamia.

Isabella, con l'aiuto del marito e del figlio che alla sua morte continuarono il "lavoro di mitizzazione" dell'attrice, senz'altro riuscì nel suo intento di edificare intorno alla sua persona il "mito" di eccellente letterata e moglie-madre esemplare, acquistandosi così uno spazio sicuro nel campo di Cultura e Società.

Dopo una lunga battaglia della schiera di attori professionisti, in cui Isabella Andrei-ni svolge col marito e col figlio un ruolo di primaria importanza, le attrici finalmente cominciano a essere chiamate "decoro delle scene", "caste" e "sapienti Venus", e di godere di un prestigio e riconoscimento sociale.