

Indice

- p. 11 Introduzione
Come un rizoma
- 15 Abbreviazioni
- 17 Capitolo 1
Nel prisma della storia
- 1.1. Come cantava una comica dell'Arte. Una partitura musicale per Vincenza Armani, 17
 - 1.2. I padroni del primo Arlecchino, 29
 - 1.3. Jacopo Antonio Fidenzi, detto Cintio, e i suoi protettori, 44
 - 1.4. Antonia de Ribera dal palcoscenico al chiostro, 50
 - 1.5. Fracanzani-Polichinelle, eroe della sazietà, 60
- 69 Capitolo 2
Fra la piazza, il teatro, la Chiesa
- 2.1. Farse cavaiole di fine Cinquecento fra scrittura e magia, 69
 - 2.2. Attrici partenopee e attrici spagnole allo specchio, 93
 - 2.3. Da che pulpito veniva lo spettacolo, 109
- 125 Capitolo 3
Sotto il cielo delle maschere
- 3.1. Confini del regno di Pulcinella, 125
 - 3.2. Maschere dell'Arte e spettacolarità barocca nel pennello di Johann Paul Schor, 141
 - 3.3. Finzioni alla maniera di Democrito, 156
- 171 Reperti d'archivio (1585-1586)
- 177 Bibliografia
- 185 Indice dei nomi

L'autrice ringrazia Laura Moudarres e Giuliano Ferrara di tab edizioni,
e in particolare Elena Lenzi, per il prezioso aiuto editoriale.

Introduzione

Come un rizoma

Nella prospettiva della lunga durata, la Commedia dell'Arte è una trama intessuta di pieni e di vuoti, di immagini definite e di immagini sfocate, di gesti eloquenti e di silenzi assordanti. Per riportarla alla luce, la sua nascita e la sua vita postuma sono state sottoposte a meticolose e dettagliate ricostruzioni storiche, a vaghi approfonditi che, dopo gli scavi approntati dagli studiosi positivisti, hanno segnato in modo indelebile la storiografia teatrale italiana degli ultimi cinquant'anni. Non per caso, sul suo studio, ossia sulla sua fondazione scientifica e sul seminale discrimine fra la storia e le ramificate mitologie, si è innervata buona parte della disciplina, che popola attualmente l'italica accademia.

Il discorso perduto sulle vite degli attori e sul segreto delle loro pratiche rende sempre attuale e sempre aperta, mai conclusa, la conoscenza delle sue infinite e imprevedibili manifestazioni. Modello paradigmatico, quasi archetipico, per la storia degli attori di ciascun tempo, e per quanti ne studiano le peculiarità, nel nuovo millennio la Commedia dell'Arte non ha esaurito le sue possibilità né retoriche, né estetiche, né culturali. Anzi. Duttile e metamorfica, sinuosa e energetica, inafferrabile e necessaria a un tempo, continua a sorprendere, essendo la *varietas* la sua nota ermeneutica dominante.

Esistono, in breve, tipologie specifiche dell'identico fenomeno incastonate per ciascuno dei contesti teatrali emersi sul banco della storia, non riconducibili a rassicuranti schemi preordinati, né tanto meno incasellabili negli spazi di uno ortodosso strutturalismo. Occorrerebbe, perciò, per la sua etero-

genità e molteplicità, declinare al plurale le sue apparizioni scientificamente documentabili e parlare più propriamente di 'Commedie dell'Arte', legandole a processi culturali specifici di produzione e di fruizione, e riconoscendole come realtà storico-spettacolari espanse, come l'orizzonte fisico in grado di dilatare i propri confini quanto più si pensa di averlo circoscritto. Un territorio di indagine sempre fertile, da ripensare utilmente secondo la metafora del rizoma, in grado di mettere in gioco «regimi di segni molto differenti ed anche stati di non-segni»¹, e di rimettere in discussione idee già prestabilite.

Naufragare nel mare, chiamato per assuefazione alla tradizione e per condizionamento ripetuto 'Commedia dell'Arte', è semplice e spesso irrimediabile per coloro che inseguono l'età aurea del teatro dei primi professionisti. Ancora di salvataggio possono essere, dunque, gli studi fondati su ricerche d'archivio che, seppure dedicati a micro esiti, a singole figure o a minuti dettagli, nel riconnettersi fra loro creano un quadro, meglio, un affresco disomogeneo, ma proprio per questo carico di stimoli e fecondo di prospettive. Qui si riuniscono alcuni ingrandimenti per sottrarli alla dispersione e alla disseminazione delle particolari occasioni per le quali sono stati concepiti, ma soprattutto per contribuire con un ennesimo solco all'avanzamento degli studi scientifici sul complesso fenomeno storico, tanto sfuggente quanto importante, e suggerire nuove, possibili vie di emersione dalla microstoria alla macrostoria². Inediti sono i contributi *Come cantava una comica dell'Arte. Una partitura musicale per Vincenza Armani*, presentato sotto forma di comunicazione al convegno internazionale di studi *Giulio Romano e gli esordi della Commedia dell'Arte (1524-1568)*, a cura di S. Brunetti (Mantova, Teatro Scientifico Bibiena, 20-21 febbraio 2020), e *Da che pulpito veniva lo spettacolo*, materia che ha trovato una prima restituzione in *Animated Pulpits: On Performa-*

1. G. Deleuze, F. Guattari, *Mille piani. Capitalismo e schizofrenia*, sez. 1, Castelvecchi, Roma 1997, p. 33 (I edizione: *Capitalisme et schizophrénie. Mille plateaux*, Les Éditions de Minuit, Paris 1980).

2. Sulla teoria storiografica della microstoria, rimane fondamentale la rassegna offerta da C. Ginzburg, *Microstoria: due o tre cose che so di lei*, in «Quaderni storici», n.s., agosto 1994, vol. 29, n. 86, 2, pp. 511-539.

tive Preaching in Seventeenth-Century Naples in «Journal of Early Modern Studies», n. 7, *Out Loud: Practices of Reading and Reciting in Early Modern Times*, a cura di R. Brusciagli e L. Degl'Innocenti, 2018, pp. 129-138.

Gli altri studi sono apparsi in momenti e in luoghi diversi. Senza sostanziali interventi, vengono riproposti quali tessere embrionali in grado di descrivere quanto lo studio sul fenomeno capitale del professionismo attorico sia stabilmente *in fieri*. Come asseriva Cesare Garboli: «Ognuno ha i suoi classici. O, forse, ciascuno ha un “suo” classico: un compagno di veglia, un segreto e inseparabile interlocutore. Non un maestro, ma un alleato. Sulle sue immagini, e magari sulle sue deformità, misuriamo quasi senza saperlo, quasi senza volerlo, la nostra personale lettura del mondo»³.

Nell'ordine dell'attuale stampa, si ritrovano riuniti affondi documentari su singoli attori incentrati su reperti archivistici cartacei e/o iconografici. Nel primo capitolo (*Nel prisma della storia*) oltre al menzionato saggio su Vincenza Armani, si riproducono: con il titolo *I padroni del primo Arlecchino*, il saggio dato alle stampe sull'annuario «Medioevo e Rinascimento», vol. XIV/n.s. IX, 2000, pp. 273-282 come *I padroni di Arlecchino; Jacopo Antonio Fidenzi, detto Cintio, e i suoi protettori*, uscito con il titolo abbreviato *Cintio e i suoi protettori* su «Biblioteca teatrale», n.s., n. 29, gennaio-marzo 1993, pp. 79-83; *Antonia de Ribera dal palcoscenico al chiostro*, che ha visto la luce come *Antonia de Ribera dal palcoscenico al chiostro. In fuga dalla violenza maschile* su «Drammaturgia», XIII/n.s. 3, 2016, pp. 103-128; *Fracanzani-Polichinelle, eroe della sazietà*, apparso come *Un napoletano a Parigi: Michelangelo Fracanzani-Polichinelle, eroe della sazietà*, nel volume *La fortuna del 'Secolo d'Oro'. Per Marco Lombardi*, a cura di B. Innocenti, Firenze University Press, Firenze 2018, pp. 53-58.

Nel secondo capitolo (*Fra la piazza, il teatro, la Chiesa*) si legano ritrovamenti drammaturgici (una dispersa farsa cavaiola di fine Cinquecento al centro di un processo per eresia) ad ap-

3. C. Garboli, *Tartufo*, a cura di C. Cecchi, con un saggio di C. Ginzburg, Adelphi, Milano 2014, p. 13.

procci comparativi sulla condizione delle attrici in area italiana e spagnola, al citato rapporto di contiguità fra i predicatori e gli attori professionisti: *Farse cavaiole di fine Cinquecento fra scrittura e magia*, edito come *Drammaturgia di lunga durata. Farse cavaiole di fine Cinquecento tra scrittura e magia*, in «Biblioteca teatrale», n. s., nn. 117-118, gennaio-giugno 2016, pp. 79-106; *Attrici partenopee e attrici spagnole allo specchio*, stampato come *Relazioni culturali fra Spagna e Napoli. Il teatro delle attrici e degli attori alle origini del professionismo (XVI-XVII secolo)*, in *Incroci teatrali italo-iberici*, a cura di M. Graziani, S. Vuelta García, Olschki, Firenze 2018, pp. 39-51.

Nel terzo capitolo (*Sotto il cielo delle maschere*) si raccolgono alcuni, esemplari casi di finzioni sceniche, dal polimorfismo costituzionale di Pulcinella al gioco delle rifrangenze sulle maschere attraverso esiti iconografici della piena età barocca e attraverso la lente del neo-stoicismo, indagati nei saggi: *Confini del regno di Pulcinella*, ripreso dall'omonimo contributo *Dalla cappa alla mantiglia. I confini del regno di Pulcinella*, pubblicato in *Studi di Storia dello spettacolo. Omaggio a Siro Ferrone*, a cura di S. Mazzoni, Le Lettere, Firenze 2011, pp. 137-148; *Maschere dell'Arte e spettacolarità barocca nel pennello di Schor*, confluito come *Memoria dell'effimero. Maschere dell'Arte e spettacolarità barocca nel pennello di Johann Paul Schor*, in *Il carro d'oro di Johann Paul Schor. L'effimero splendore dei carnevali barocchi*, catalogo della mostra (Firenze, Gallerie degli Uffizi – Palazzo Pitti, Sala delle Nicchie, 20 febbraio – 5 maggio 2019), a cura di M.M. Simari e A. Griffò, Sillabe, Livorno 2019, pp. 91-110; *Finzioni alla maniera di Democrito si è letto con il titolo 'Homo ridens'. Maschere e pseudo maschere alla maniera di Democrito*, in *I filosofi antichi nell'arte italiana del Seicento. Stile, iconografia, contesti*, atti del convegno internazionale *L'iconografia dei filosofi antichi nell'arte del Seicento in Italia* (Roma, Istituto Storico Austriaco, 20 gennaio 2017), a cura di S. Albl e F. Lofano, Artemide, Roma, 2017, pp. 281-296.

Il volume, infine, propone alcuni documenti riferiti al cosiddetto periodo 'eroico' della Commedia dell'Arte.