

Indice

- p. 11 Abbreviazioni
15 Introduzione
31 Capitolo 1
 Trappolino
37 Capitolo 2
 Il figlio del capitano
91 Capitolo 3
 Lucilla
111 Capitolo 4
 Prudenza
129 Capitolo 5
 Beatrice
 5.1. Giovan Battista e Tiberio, 209
 5.2. Questioni di cavalieri e Parigi, 248
 5.3. Carlo Righenzi (Leandro), 276
 5.4. Epilogo, 324
333 Cronologia
343 Appendice
 I. Prologo recitato da Lucilla a Bologna nella stagione au-
 tunno-inverno 1628, in occasione della morte di Eularia
 de Bianchi, 344
 II. La scena illustrata, 348

- III. Carlo Torre. La musa veridica, 377
- IV. Ottavio Ballada. Ossequio di poetica verità, 386
- V. Agostino Coltellini. Si loda la sig. Beatrice comica accesa, 412
- VI. Testamenti di Tiberio Fiorillo e Isabella Lorenza Campi (Del Campo), 1661, 416
- VII. Uno scenario scritto da Leopoldo de' Medici per la compagnia dei Fiorillo, 427
- 431 Bibliografia
- 453 Indice delle illustrazioni
- 459 Indice dei nomi, delle località e dei testi drammaturgici

Introduzione

Di Simone da Bologna, ricordato come primo e più importante zanni del XVI secolo, il cognome è rimasto sino ad ora sconosciuto. Celebrato come inventore e migliore interprete dello zanni in lingua bergamasca, citato da Francesco Andreini nelle sue *Bravure del capitano Spavento* tra i membri della più prestigiosa formazione dei Gelosi, di lui non si avevano che vaghe e malsicure informazioni. Quando gli storici l'hanno ricordato si sono dovuti rassegnare a ripeterle, senza porsi troppi problemi sulla loro veridicità. Chi ha cercato di superare questa impasse arrischiando delle ipotesi è andato completamente fuori strada. Ignorando le evidenti incongruenze, lo ha confuso con altri attori, ad esempio con Simone Basilea, ebreo legato alla corte di Mantova noto per l'abilità nel recitare da solo farse a più personaggi, che con lui aveva in comune solo il nome. Sarebbe stato sufficiente osservare che le prime notizie su Basilea risalivano a quando la morte di Simone da Bologna era già stata annunciata da anni per rendersi conto che si trattava di un'identificazione improponibile¹. La soluzione del mistero è avvenuta solo quando da un archivio è fortunatamente emersa una lettera che, senza margine di

1. Cfr. *La commedia dell'arte. Storia e testo*, a cura di Vito Pandolfi, Sansoni, Firenze 1957-1961, rist. anast. con prefazione e bibliografia aggiornata di Siro Ferrone, Le Lettere, Firenze 1988 (6 voll.), I, pp. 158-159 e *ad indicem*. Alessandro Ademollo (*Una famiglia di comici italiani nel secolo decimottavo*, Ademollo, Firenze 1885, p. XXXVI) ha affermato che recitava come Francatruppe, nome d'arte di uno dei suoi compagni, Gabriele Panzanini. Forse per questo qualcuno ha pensato che il cognome di Simone da Bologna potesse essere Panzanini.

dubbio, ha fornito l'informazione necessaria. Il cognome di Simone da Bologna era Coduri. Partendo da questo dato minimo è stato possibile accertare la sua data di nascita (1513), l'indirizzo di residenza, che Simone era il suo vero nome di battesimo e che nonostante l'uso in scena della lingua bergamasca aveva effettivamente origini bolognesi; si è potuto inoltre conoscere il mestiere del padre, seguire i suoi acquisti e vendite di immobili, individuare alcuni rapporti di parentela. Grazie a quella fortuita scoperta si è potuto insomma stabilire almeno qualche punto fermo che desse un minimo di certezze e spessore umano a una figura rimasta per secoli evanescente, affidata solo a laconiche notizie, tanto scarse e dubbie quanto prodighe di lodi. Ed è solo l'inizio, perché da qui si apriranno di certo nuove direzioni di ricerca che auspicabilmente porteranno ad altre scoperte.

Un destino analogo è toccato a una delle attrici più ammirate tra gli anni Venti e la metà del Seicento, Leonora Castiglioni, il cui cognome era rimasto fino a oggi ignoto. Quello con cui è stata sempre identificata è, infatti, il cognome del marito Stefano, accanto al quale svolse la propria carriera teatrale. Il vero cognome, Canani, lo si è recentemente rinvenuto in alcune registrazioni di operazioni bancarie eseguite negli anni Quaranta insieme al marito.

Un'altra *primadonna* nota solo attraverso il cognome acquisito col matrimonio è stata Angela Orsi (o D'Orso). Il cognome vero, come risulta da uno stato delle anime rimasto sepolto per secoli in un archivio parrocchiale, era Bortolani.

Non si tratta di mere precisazioni anagrafiche. Di Angela Bortolani Orsi, ad esempio, grazie a questo rinvenimento, che potrebbe apparire trascurabile, si è appreso che era figlia d'arte, che si era formata nella compagnia dei genitori, che era salita giovanissima sul palcoscenico nel ruolo di amorosa, e si sono potute formulare ipotesi sull'origine della sua attività di traduttrice dallo spagnolo, probabilmente derivata dall'origine iberica della nonna. Anche qui si sono prospettati nuovi percorsi di ricerca altrimenti impossibili.

Sono solo tre casi esemplari tra i tanti che si potevano scegliere. In generale, lo studio biografico sugli attori italiani dei secoli XVI e XVII è ancora largamente carente e procede con lentezza. Di molte personalità, anche di rilievo, non si hanno che poche informazioni che ne fanno appena intuire l'importanza. Di tanti è conosciuto solo il nome d'arte, a volte con l'incertezza se sia da attribuire a un'unica persona o a persone diverse. La storiografia sugli attori non può contare su una tradizione paragonabile a quella delle arti figurative. Non esistono i Vasari, Borghini, Baglione, Bellori dello spettacolo. Per avere qualcosa di simile bisogna attendere la fine del Settecento, quando Francesco Saverio Bartoli pubblicò le sue *Notizie storiche*², vero punto di partenza della storia degli attori italiani, in ritardo di oltre due secoli rispetto a quella degli artisti figurativi, con tutte le conseguenze che ciò comporta in termini di perdita di fonti, dirette e indirette³.

Praticamente non esistono biografie scritte da contemporanei⁴, e tantomeno autobiografie o libri di memorie degli stessi comici⁵. Sono eccezioni quelli dei quali possediamo testi scritti, e degli epistolari, tranne casi rarissimi, non rimangono che poche lettere. Le fonti cui si deve far ricorso sono le più diverse e casuali. L'elenco è lunghissimo e tentare una repertoriazione

2. Francesco Saverio Bartoli, *Notizie storiche de' comici italiani che fiorirono intorno all'anno MDC fino ai giorni presenti*, Conzatti, Padova 1782 (2 voll.). In precedenza Francesco Saverio Quadrio aveva elencato una trentina di nomi di comici con qualche riga di biografia: *Della storia, e della ragione d'ogni poesia. Del volume terzo parte seconda di Francesco Saverio Quadrio della Compagnia di Gesù dove i libri secondo e terzo, trattanti della Drammatica, sono compresi*, Francesco Agnelli, Milano 1744, pp. 236-245.

3. Il maggiore contributo venuto recentemente alla storia degli attori italiani è stata l'istituzione presso l'Università di Firenze dell'Archivio informatico AMATI (acronimo di Archivio Multimediale degli Attori Italiani), nato per iniziativa di Siro Ferrone, con la direzione di Francesca Simoncini (<https://amati.unifi.it/Main.uri>). Il numero dei libri dedicati a singoli comici dei secoli XVI e XVII è molto esiguo, più numerosi sono i saggi su riviste e in raccolte miscellanee. Un caso a sé costituiscono gli Andreini, che negli ultimi decenni hanno ricevuto una notevole attenzione da parte degli studiosi: Isabella grazie anche all'accresciuto interesse verso i *gender studies*, Giovan Battista per la vasta produzione drammaturgica. Cfr. Bibliografia.

4. Tale non si può definire la *La vie de Scaramouche* di Angelo Costantini, miscuglio di episodi reali e romanziati, e ancor meno l'*Arlequiniana* di Charles Cotolendi, raccolta di aneddoti e battute riguardanti Domenico Giuseppe Biancolelli.

5. Fa eccezione il *Cicalamento in canzonette ridicolose* di Carlo Cantù, che però si limita a un arco temporale di circa due anni.

è quasi impossibile: sono centinaia di migliaia di documenti, soprattutto manoscritti, dispersi in innumerevoli fondi archivistici italiani ed esteri, che spesso nulla hanno a che fare con l'ambito teatrale⁶.

Non c'è dubbio che le fonti principali per la ricostruzione delle biografie dei comici, e in generale per lo studio del teatro dell'arte, siano state (e probabilmente rimarranno) i carteggi; i più vari, ma in particolare quelli custoditi negli archivi delle case regnanti e degli aristocratici che variamente s'interessarono al mercato teatrale. Da qualche anno a questa parte alcuni di questi carteggi hanno cominciato a essere oggetto di spogli sistematici e pubblicazioni, e non c'è dubbio che la loro disponibilità darà un nuovo impulso alla ricerca⁷. Il lavoro fatto è però ancora molto limitato e richiederebbe di essere proseguito con maggiore ampiezza e sistematicità, sino almeno a coprire

6. Un elenco sommario a scopo esemplificativo di possibili fonti: contratti, legati o meno alla professione; licenze di recita; bandi; composizioni poetiche celebrative su attori e compagnie; testi letterari che variamente citano gli attori e il teatro; testi (soprattutto di origine religiosa) sulla polemica contro i comici e il teatro; testi teatrali a stampa e manoscritti; documenti relativi alla gestione delle sale da spettacolo; ruoli del servizio nelle corti; cronache e memoriali (privati, di corte e municipali); diari di viaggio; atti anagrafici (battesimo, matrimonio, cresima, morte e sepoltura); stati delle anime; richieste e concessioni di cittadinanza; licenze di commercio; affitti di abitazioni; testamenti; atti riguardanti denunce e processi (civili, penali, inquisizionali); quadri, affreschi, disegni, stampe, sculture; pubblicazioni di comici su argomenti extrateatrali; costumi, maschere, scenografie, materiali di scena; sale da spettacolo; passaporti, lasciapassare e altre tracce lasciate dai viaggi; documenti finanziari e bancari ecc.

7. *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 Burrattelli, Domenica Landolfi, Anna Zinanni, Le Lettere, Firenze 1993; Dinko Fabris, *Mecenati e musicisti. Documenti sul patrimonio artistico dei Bentivoglio di Ferrara nell'epoca di Monteverdi (1585-1645)*, Libreria Musicale Italiana, Lucca 1999; Sergio Monaldini, *L'Orto dell'Esperidi. Musicisti, attori e artisti nel patrocinio della famiglia Bentivoglio (1646-1685)*, Libreria Musicale Italiana, Lucca 2020; Alessia Alessandri, *Il carteggio di Leopoldo de' Medici come fonte per la storia dello spettacolo*, tesi di laurea, Università degli Studi di Firenze, facoltà di Lettere 2000, relatrice professoressa Sara Mamone; Sara Mamone, *Serenissimi fratelli principi impresari. Notizie di spettacolo nei carteggi medicei. Carteggi di Giovan Carlo de' Medici e di Desiderio Montemagni suo segretario (1628-1644)*, Le Lettere, Firenze 2003; Id., *Mattias de' Medici serenissimo mecenate dei virtuosi. Notizie di spettacolo nei carteggi medicei. Carteggio di Mattias de' Medici (1629-1667)*, Le Lettere, Firenze 2013; tra il 2000 e il 2003 presso la Silvana Editoriale di Milano sono stati pubblicati sette volumi del carteggio Gonzaga conservato all'Archivio di Stato di Mantova, con molte lettere di interesse musicale e teatrale.

tutte le principali case regnanti, estendendo gli spogli agli archivi amministrativi e notarili.

Si sa che i documenti sono sempre parziali e insufficienti, ideologicamente orientati, sono da leggere con sospetto, vanno interpretati, possono significare l'opposto di quello che sembrano rivelare a una prima lettura, tutto vero, ma con cosa si fa storia se non con i documenti (intesi in senso lato)? Su cosa si dovrebbero esercitare l'acume critico e la fantasia dello studioso se non sulle fonti che ha a disposizione, sulle precedenti letture e interpretazioni di fonti, e sulle esperienze che ha della vita? Le indispensabili congetture che ogni storico è costretto a fare nel proprio lavoro rimangono delle congetture, più o meno ingegnose, più o meno brillanti, ma congetture. Nel momento in cui la ricerca mette a disposizione nuovi documenti, quasi sempre ci si accorge che quello che si era supposto, se non era del tutto errato, quantomeno deve essere aggiustato, attenuato, inteso in un senso leggermente diverso. Forse non in tutti i campi di studio è così, o non lo è nella stessa misura, ma in quello del teatro dell'arte e dei suoi attori il bisogno di ampliare nella quantità e nella tipologia il repertorio delle fonti è un'esigenza inderogabile. La finezza interpretativa, l'acribia critica, la creatività dello studioso se non sono alimentate dal flusso di nuova linfa, che giunge innanzitutto dalla ricerca d'archivio, continuando a spremere sempre lo stesso limone finiscono per insterilirsi.

Bisogna comunque riconoscere che già questi primi se pur parziali spogli sistematici d'archivio ora disponibili rappresentano dei contributi importanti, che possono consentire notevoli progressi. I documenti pubblicati forniscono ovviamente solo del materiale grezzo. Per poterlo usare utilmente occorre contestualizzarlo, fare accostamenti e confronti, leggerlo trasversalmente, correggere gli errori di lettura e interpretazione, sempre possibili (e verrebbe da dire quasi inevitabili) quando si maneggiano documenti di tale natura e in tale quantità. Il presente lavoro, benché basato innanzitutto su autonome ricerche d'archivio, ha cercato di svolgere, per quanto possibile, anche questo compito, mettendo a frutto la nuova documentazione

emersa, concentrandosi naturalmente sullo specifico tema scelto: la vita e la professione di un attore, Giovan Battista Fiorillo, e delle tre mogli che ne condivisero il mestiere.

Giovan Battista Fiorillo fu un attore di successo, sulle cui abilità in scena le fonti concordano. Diversamente dal fratello minore Tiberio (Scaramuccia, Scaramouche) però, pur avendo recitato qualche volta all'estero, non poté contare su un trampolino paragonabile alla straordinaria stagione dell'ancien Théâtre Italien di Parigi, e questo in parte giustifica la differenza di notorietà tra i due. Svolsse la sua attività, tranne rare eccezioni, all'interno dei circuiti che collegavano i grandi centri degli Stati italiani, sempre ad alto livello. Calcò i principali palcoscenici ininterrottamente per quasi mezzo secolo, riuscendo a far parte, prima con l'aiuto del padre, poi autonomamente, grazie anche a matrimoni ben calcolati, di quella ristretta cerchia di comici che per doti artistiche e capacità imprenditoriali seppero far pesare la propria personalità influenzando in modo decisivo il mercato teatrale: diressero compagnie, tennero i rapporti con gli aristocratici che ne controllavano la formazione e la circolazione e vennero da nobili e regnanti corteggiati e contesi. Fu uno di quei comici, insomma, che della storia teatrale dell'epoca furono protagonisti, e non seconde parti o comparse, pur rimanendo semplicemente un serio professionista. Ed è proprio in questo che risiede una parte non secondaria dell'interesse che lo storico ha nei suoi confronti. Lo scorrere della sua biografia mostra, come in una doppia catena indissolubilmente legata, la storia del teatro dell'arte italiano di cui fu quotidianamente partecipe, rivelando aspetti essenziali della sua natura e funzionamento.

Il fatto che in questo lavoro sia Giovan Battista ad apparire centrale rispetto alle mogli non deve essere inteso in nessun senso come una sua preminenza artistica o professionale. Assume questo ruolo solamente perché egli è la costante rispetto alle figure femminili che si succedono al suo fianco. Nonostante le doti che gli venivano riconosciute, si può anzi dire che agli occhi del pubblico e dei protettori (com'è dimostrato anche dai

testi celebrativi posti qui in appendice) egli si trova sempre un passo indietro rispetto alle mogli, del cui successo beneficiò grandemente, benché sul piano formale fosse lui in quanto marito ad esercitare l'autorità e a rappresentarle.

La sua vita fu, com'è ovvio, un caso a sé, come lo è quella di ogni essere umano, ma, al di là della singolarità, è interessante ed emblematica in quanto il mercato teatrale italiano fu il mare in cui egli nuotò per tutta la vita, ben allenato sin dall'infanzia da un padre che lo guidò e lo sostenne. Si può dire che sul palcoscenico nacque e morì. La sua intera esistenza fu scandita dalla natura del mestiere e ad esso, come per gli altri comici dei secoli XVI e XVII, i documenti disponibili quasi esclusivamente si riferiscono. Quella che si può stilare non è dunque una vera e propria biografia. Al massimo si può aspirare a comporre un più o meno particolareggiato curriculum lavorativo, infarcito di qualche dettaglio della vita familiare e sociale. Per certi aspetti però, come s'è detto, anche questo può avere un grande interesse per lo storico, perché contribuisce a disegnare un quadro generale del teatro professionistico italiano dell'epoca. E uno degli scopi primari del presente lavoro è mettere in rilievo questa struttura professionale e i meccanismi che la qualificavano, così come emerge illuminata dall'esperienza individuale di un attore.

L'organizzazione professionale cui facciamo riferimento, che definiamo *mercato teatrale*, cominciò a strutturarsi negli ultimi quattro decenni del Cinquecento. Fu il risultato di una serie di circostanze sociali e culturali, e soprattutto della volontà e dell'intelligenza di alcuni attori particolarmente intraprendenti e talentuosi, aiutati da regnanti e membri delle classi privilegiate che li favorirono. Si tratta di un sistema che in sé aveva una configurazione semplice, che può essere agevolmente presentata nella sua generalità. Nella realtà però lo schema veniva frequentemente turbato da trasgressioni e incidenti che richiedevano adattamenti, reinterpretazioni e cambi di programma. Solo il minuto scavo nell'effettiva realtà quotidiana dei singoli individui può consentire di delinearne nel contempo la confi-

gurazione generale e le anomalie, facendo uso di tutte le fonti a disposizione, e del microscopio.