

SINESTESIEONLINE

SUPPLEMENTO DELLA RIVISTA «SINESTESIE»

ISSN 2280-6849

a. X, n. 31, 2021

RUBRICA «IL PARLAGGIO»

Geografia e sistemi di produzione della Commedia dell'Arte in Italia e in Europa

Geography and the production systems of Commedia dell'Arte in Italy and in Europe

GIANMARCO LOMBARDI

ABSTRACT

Vari studi e ricerche ripercorrono, in maniera autonoma, l'evolversi della Commedia dell'Arte nei differenti contesti in cui si colloca: dal mecenatismo cortigiano di area padana all'atipico sistema produttivo delle "stanze" napoletane, passando per la ricezione del fenomeno teatrale moderno nelle diverse regioni d'Europa. Il contributo propone un'originale prospettiva di lettura, che ricostruisce criticamente la complessità dell'Arte con inedite logiche comparative di analisi e in relazione alla "geografia" dei suoi percorsi nei diversi ambiti di assimilazione, oltre che in conseguenza delle trasformazioni delle dinamiche organizzative delle compagnie nei diffusi scenari storici in cui prendono forma.

PAROLE CHIAVE: *Teatro, Commedia dell'Arte, Organizzazione Teatrale, Spettacolo Viaggiante*

Numerous ways of research follow, in an autonomous manner, the evolution of Commedia dell'Arte in different context in which it takes place: from courtly patronage of northern Italy to the atypical productive system of the neapolitan "stanze", going through the incoming phenomenon of the modern theatre in different regions of Europe. For this reasons in this script it is assumed the impostation of an original perspective of lecture, capable of critically rebuild the complexity of Commedia dell'Arte with new comparative logics of analysis and in relation to the "geography" of its phats into different areas of assimilation, accordingly to the multiples transformations of internal dynamics of the companies in every different historical scenarios in which it takes form.

KEYWORDS: *Theatre, Commedia dell'Arte, Theatrical organization, Shows.*

AUTORE

Gianmarco Lombardi consegue nel 2020 la laurea magistrale in Management del Patrimonio Culturale all'Università Federico II di Napoli con una tesi in Discipline dello Spettacolo dal titolo La Fondazione Pietà de' Turchini di Napoli dal 1997 ad oggi (relatore prof. Francesco Cotticelli). Nello stesso anno, con la tesi di laurea magistrale, riceve il Premio Sele d'Oro Mezzogiorno per la Sezione Euromed – Saggi Inediti. gianmarcolombardi1995@gmail.com

Un ampio settore della bibliografia sulla Commedia dell'Arte risulta essere ad una prima attenta osservazione estremamente variegato, multiforme e frammentato; capace di coniugare logiche localistiche di produzione alla descrizione più o meno efficace degli elementi "genetici" propri del fenomeno artistico in oggetto come archetipo teatrale del senso di modernità. In questo contesto la letteratura contemporanea tende a mettere in evidenza peculiarità di mercati produttivi eterogenei per differenziazioni politiche, sociali e geografiche, dove si propaga tra il Cinquecento e il Seicento una visione del "fare teatro" del tutto innovativa per codici linguistici, per soluzioni recitative, per predominanza del gesto e dell'azione, per *tópoi* stilistici e virtuosismi "all'improvviso".¹

Si tratta di un genere performativo che capovolge simbolicamente, sotto l'egida del nascente professionismo teatrale, le tipologie consolidate dello spettacolo rinascimentale come espressioni di una rinnovata cultura umanistica e di un altolocato "microcosmo" intellettuale: una formula che, secondo Siro Ferrone, si tramuta in fattore implicito alla base dello "sdoppiamento" definitivo tra punto di vista dell'attore e punto di vista dello spettatore.² Ma la riflessione che interessa maggiormente in questa situazione è soprattutto connessa all'origine di sistemi produttivi esaminati come entità autonome e "separate" dalle fonti bibliografiche più aggiornate e recenti; strutture organizzative trattate in qualità di casi studio indipendenti.

Il più significativo esempio di questa tendenza, almeno per quanto riguarda gli studi sulla diramazione del fenomeno nella penisola italiana, è confermato dalla separazione dicotomica dell'oggetto della ricerca in due aree geografiche diametralmente ordinate: l'area "lombarda" e l'area meridionale del primato napoletano.

Secondo la letteratura contemporanea la Commedia, facendo riferimento al circuito centro-settentrionale, si predispose sinonimo di «invenzione viaggiante»³ per rimarcare la natura "commerciale" e metaforica di una dimensione avventurosa del girovagare tra primitivo desiderio di libertà e incertezza del mestiere.⁴

¹ Per approfondimenti sulle soluzioni stilistiche della Commedia si rimanda a R. TESSARI, *Il mercato delle Maschere*, in *Storia del teatro moderno e contemporaneo 1. La nascita del teatro moderno. Cinquecento-Seicento*, a cura di R. Alonge e G. Davico Bonino, Einaudi, Torino 2000, pp. 159-172 e ID., *La Commedia dell'Arte. Genesi di una società dello spettacolo*, Laterza, Bari 2013.

² Sul tema della "doppia prospettiva" del punto di vista dello spettatore e del punto di vista dell'attore nel nuovo spettacolo della Commedia dell'Arte si veda S. FERRONE, *Attori Mercanti Corsari. La Commedia dell'Arte in Europa tra Cinque e Seicento*, Einaudi, Torino 2011, pp. XIV-XXVIII.

³ Cfr. *ivi*, p. 3.

⁴ La letteratura dedicata indica convenzionalmente l'atto notarile di Padova del 25 febbraio 1545 per la formazione di una compagnia di comici professionisti come il momento fondativo del professionismo d'attore e del moderno mercato teatrale. Nel documento si indica la natura "commerciale" della formazione per fare profitto e per andare «di loco in loco» per esibirsi in diversi centri di Italia. Per una trascrizione dell'atto si rimanda a E. COCCO, *Una compagnia comica nella prima metà del secolo XVI*, in «Giornale storico della letteratura italiana», LXV, fasc. 193, 1915, p. 57.

L'anno 1640 in Fiorenza mi disse un capo d'una compagnia di comedianti, che (...) i comici italiani, almeno molti, si radunavano a Bologna nel tempo di Quaresima, nel quale non recitano; e che ivi si formano le compagnie, che poi durano per ordinario un anno; e che indi si spargono per le città d'Italia; e che alcune principali sogliono far questo giro. Da Bologna a Milano, da Milano a Genova, da Genova a Fiorenza, da Fiorenza a Venetia, ove stando il Carnevale finiscono la compagnia.⁵

La testimonianza del padre Giovanni Domenico Ottonelli, nonostante la datazione relativamente tarda, è di fondamentale importanza per ricostruire approfonditamente la calendarizzazione e i movimenti delle compagnie di giro pronte ad affrontare condizioni climatiche avverse, brigantaggio, malattie e pregiudiziali particolarismi municipali per migrare da una piazza all'altra nel duplice tentativo di far guadagno e di elevare la propria condizione sociale nel riconoscimento del valore artistico dell'impresa.⁶

Questi esponenti "virtuosi" della scena si muovono pertanto tra piccoli "epicentri" e grandi città, sperimentano le dinamiche del mercato cortigiano e del protocollo signorile, cedono l'Arte in cambio di uno *status* sociale affermato, di sostentamento finanziario, di protezione e possibilità di fregiarsi liberamente di stemmi, insegne "araldiche" identificative e nomi "accademici".⁷ È il caso, in sintesi, di quel "baricentro" segnalato dalla bibliografia contemporanea che si impianta tra la Mantova dei Gonzaga e la sfarzossissima Venezia repubblicana: un bipolarismo tra due città che si

⁵ In G.D. OTTONELLI, *Della cristiana moderazione del theatro. Libro quarto detto L'ammonitionia' recitanti, per avvisare ogni christiano a moderarsi da gli eccessi nel recitare*, citato da S. FERRONE, *Attori Mercanti Corsari* cit., p. 4.

⁶ Sul riconoscimento sociale del ruolo attoriale e sulla natura ambigua e controversa del rapporto tra il comico e il potere cortigiano come solo garante della sopravvivenza economica dell'impresa artistica si rimanda a R. TESSARI, *Il mercato delle Maschere* cit., pp. 135-158; S. FERRONE, *Attori Mercanti Corsari* cit., pp. 30-31; F. MAROTTI e G. ROMELI, *La commedia dell'arte e la società barocca. La professione del teatro*, Bulzoni, Roma 1994. Numerose notizie sono presenti anche nelle corrispondenze raccolte in *Comici dell'Arte. Corrispondenze. G. B. Andreini, N. Barbieri, P. M. Cecchini, S. Fiorillo, T. Martinelli, F. Scala*, edizione diretta da S. Ferrone, a cura di C. Burattelli, D. Landolfi e A. Zinanni, Le Lettere, Firenze 1993. Per approfondimenti relativi alla violenta critica e alla condanna degli ambienti ecclesiastici alla diffusione tra '500 e '600 della Commedia come inutile passatempo di oscena immoralità e liturgia diabolica si rimanda soprattutto alle ricostruzioni in F. TAVIANI, *La commedia dell'arte e la società barocca. La fascinazione del teatro*, Bulzoni, Roma 1991.

⁷ Quello della Compagnia dei Gelosi di Isabella e Francesco Andreini rappresenta un caso esemplare della tendenza di molti gruppi di attori a adottare nome, motti e stemmi identificativi come segni di merito e di riconoscimento artistico. Nel particolare, la compagnia capeggiata dagli Andreini decora la sua la bandiera con la figura del dio Giano e utilizza il nome di "Gelosi" vantando qualità recitative superiori capaci di provocare sentimenti di pura gelosia negli altri attori. Per approfondimenti si veda R. TESSARI, *Il mercato delle Maschere* cit., pp. 150-151 e ID., *Sotto il segno di Giano: La Commedia dell'Arte di Francesco e Isabella Andreini*, in *The Commedia dell'Arte from the Renaissance to Dario Fo*, a cura di C. Cairns, Edwin Mellen Press, Lewiston-Queenston-Lampeter 1989, pp. 11-16. Sulla vita e le vicende dei principali comici della Commedia si rimanda anche a S. FERRONE, *La Commedia dell'Arte. Attrici e attori italiani in Europa (XVI-XVIII secolo)*, Einaudi, Torino 2014.

trasforma oltretutto in un rappresentativo conflitto “imprenditoriale” tra un tradizionale modello di mecenatismo principesco “padano”⁸ e una embrionale iniziativa di liberismo teatrale con una rete di sale gestite da famiglie aristocratiche in concorrenza tra di loro.⁹ Per citare Ferrone, si può quindi discutere di un «conflitto tra una pratica teatrale concepita secondo le regole professionali e uno spettacolo equiparato a una delle tante *corvées* che i sovrani avevano il diritto di esigere dai loro sudditi».¹⁰

Proseguendo l'ipotetico *iter* dello spettacolo “viaggiante” in territorio italiano centro-settentrionale l'esperienza della Commedia prosegue il suo percorso nella Torino sabauda,¹¹ nella Milano vicereale,¹² nel ricco schema di occasioni festive per la glorificazione del restaurato potere mediceo della città di Firenze,¹³ nella “anomalia” della committenza decentrata e di lusso di cardinali e ricchi aristocratici della Roma papale.¹⁴

⁸ Sulla committenza teatrale dei Gonzaga a Mantova tra XVI e XVII secolo si rimanda a C. BURATTELLI, *Spettacoli di corte a Mantova tra Cinque e Seicento*, Le Lettere, Firenze 1999; P. FABBRI, *Gusto scenico a Mantova nel tardo Rinascimento*, Liviana, Padova 1974 e I. FENLON, *Musicisti e mecenati a Mantova nel '500*, Il Mulino, Bologna 1992.

⁹ La nascita a Venezia dei primi teatri con ingresso a pagamento avviene probabilmente negli anni '80 del Cinquecento con la costruzione presso la parrocchia di San Cassiano di due “stanze”, proprietà rispettivamente dei ricchi patrizi della famiglia dei Tron e dei Michiel. All'inizio del Seicento vengono ancora aperti il teatro di San Moisè della famiglia Giustiniani e il teatro di San Luca della famiglia Vendramin. Per notizie approfondite sui teatri veneziani tra '500 e '600 si veda S. FERRONE, *Attori Mercanti Corsari* cit., pp. 81-83 e pp. 92-119; D. VIANELLO, *Venezia e il Veneto: una civiltà teatrale*, in *Storia europea del teatro italiano*, a cura di F. Perrelli, Carocci, Roma 2016, pp. 73-75; N. MANGINI, *I teatri di Venezia*, Mursia, Milano 1974 e L. ZORZI, *Venezia. La Repubblica a teatro*, in ID., *Il teatro e la città. Saggi sulla scena italiana*, Einaudi, Torino 1975, pp. 235-291.

¹⁰ Cfr. S. FERRONE, *Attori Mercanti Corsari* cit., p. 101.

¹¹ Parziale contributo al tema della vita teatrale della Torino sabauda in P. MERLIN, *Tra guerre e tornei. La corte sabauda nell'età di Carlo Emanuele I*, SEI, Torino 1991.

¹² Studi sull'amministrazione del teatro nella Milano vicereale in G. PAGANI, *Teatro a Milano*, Sonzogno, Milano 1884 e A. PAGLICCI BROZZI, *Il teatro a Milano nel secolo XVII. Studi e ricerche negli Archivi di Stato Lombardi*, Ricordi, Milano 1891.

¹³ La rinascimentale tradizione quattrocentesca dell'intrattenimento cerimoniale fiorentino viene recuperata e perfezionata, dopo il breve periodo di oscurantismo religioso della Repubblica teocratica di Savonarola, in virtù del restaurato potere mediceo e in seguito come forma celebrativa del Granducato di Toscana. Notizie in P. VENTRONE, *Feste e spettacoli nella Firenze di Lorenzo il Magnifico*, in *Le temps revient, 'l tempo si rinnova. Feste e spettacoli nella Firenze di Lorenzo il Magnifico*, a cura di Id., Silvana Editoriale, Cinisello Balsamo 1992; F. VARALLO, *Firenze: centro e settentrione*, in *Storia europea del teatro italiano*, a cura di F. Perrelli, Carocci, Roma 2016, pp. 114-12; S. MAMONE, *Firenze e Parigi, due capitali dello spettacolo per una regina, Maria de' Medici*, Edizioni Amilcare Pizzi, Cinisello Balsamo 1987, pp. 7-56.

¹⁴ Sulla “riforma” teatrale del pontefice Sisto V, eletto nel 1587, e sul moltiplicarsi degli eventi spettacolari nei centri di committenza privata a Roma si veda soprattutto R. CIANCARELLI, *Sistemi teatrali nel Seicento. Strategie di comici e dilettanti nel teatro italiano del XVII secolo*, Bulzoni, Roma 2008, pp. 19-77 e A. ADEMOLLO, *I teatri di Roma nel secolo decimosettimo*, Forni, Bologna 1969. Ulteriori approfondimenti sul mecenatismo papale tra Cinquecento e Seicento in F. HASKELL, *Mecenati*

Strumenti della storiografia locale – si pensi alle ricerche di Ulisse Prota Giurleo e agli studi crociani sul tema – sono preponderanti nell’indagine dei meccanismi produttivi della seconda area geografica di ricerca precedentemente indicata.

Da una parte la città di Napoli era talmente dotata di occasioni teatrali che non lasciava ai suoi attori lo spazio e il tempo per digressioni al nord, dall’altra gli stessi attori settentrionali, quando decidevano di scendere giù fino al Regno, lo facevano per motivi del tutto eccezionali, né sempre riuscivano a trovare un buon ascolto per l’affollarsi in città di formazioni locali o provenienti dalla Spagna [...]. Eppure nel corso del Seicento Napoli apparve, un po' come Venezia, una terra promessa, dove si poteva lavorare più a lungo che in altre città, a condizione di saper sopportare un duro regime di concorrenza. Rispetto a Venezia, Napoli aveva il vantaggio, per gli attori del nord, di essere estranea al sistema di connivenze organizzative che imbrigliavano l’area padana.¹⁵

Si tratta di un sistema teatrale atipico, “separato” e lontano dalle imposizioni del mercato principesco, regolamentato legislativamente dal potere verticistico vice-reale, e definito da una scissione netta tra le episodiche iniziative private del dilettantismo signorile e le vere stagioni di compagnie di professionisti in “stanze” pubbliche. Nella città partenopea si assiste difatti all’origine di una «mercatura permanente»,¹⁶ in cui gruppi “fissi” di attori si contendono la domanda di intrattenimenti recitati e dove la struttura politica spagnola, pur riconoscendo la licenziosità corrotta dei costumi della Commedia, assorbe l’espandersi del teatro “mercenario” in una struttura giuridica controllata dal provvedimento amministrativo dello *ius repraesentandi*.¹⁷

e pittori, L'arte e la società italiana nell'epoca barocca, a cura di T. Montanari, Einaudi, Torino 2020, pp. 5-236. Per una descrizione della ricchezza e dell’ostentazione del lusso tipica degli eventi spettacolari dei circoli aristocratici romani si rimanda al classico contributo L. BIANCONI e T. WALKER, *Forme di produzione del teatro d'opera italiano nel Seicento*, in *La musica e il mondo. Mecenate e committenza musicale in Italia tra Quattro e Settecento*, a cura di C. Annibaldi, Il Mulino, Bologna 1993, pp. 221-227.

¹⁵ Cfr. S. FERRONE, *Attori Mercanti Corsari* cit., p. 5.

¹⁶ Cfr. F. COTTICELLI, *Percorsi teatrali nel Seicento a Napoli*, in *Storia della musica e dello spettacolo a Napoli. Il Seicento*, a cura di F. Cotticelli e P. Maione, Turchini Edizioni, Napoli 2019, p. 743.

¹⁷ Lo *ius repraesentandi* è un provvedimento giuridico-amministrativo emanato nel 1583, dopo un periodo di divieto assoluto di recite pubbliche, dal governo centrale spagnolo per arginare la pericolosità immorale della diffusione dei costumi teatrali e per regolamentare l’espansione della nuova “industria” dello spettacolo a Napoli. La forma di tassazione, introdotta esecutivamente il 12 settembre 1589 con il viceré conte di Miranda, concede un diritto sugli utili degli spettacoli pubblici in città per scopi assistenziali in favore dell’Ospedale degli Incurabili. Successivamente i governatori della Casa Santa decidono di subappaltare lo *ius* ad impresari e proprietari di sale per la commedia. Per approfondimenti dettagliati sull’applicazione dello *ius* a Napoli si veda la ricostruzione in B. CROCE, *I teatri di Napoli. Dal Rinascimento alla fine del secolo Decimottavo*, a cura di G. Galasso, Adelphi,

Napoli si rivela per la Commedia un terreno sempre fertile dove la commistione di conoscenze e culture, da quella indigena a quella "lombarda" o iberica, si innesta su un tessuto sociale in continua trasformazione sotto incostanti dominazioni straniere: un centro propulsore vitale di esperienze spettacolari e «quasi un regime di autoctonia artistica»¹⁸ che porta alla nascita, tra XVI e XVII secolo, delle "stanze" della Commedia di San Giorgio de' Genovesi,¹⁹ della Duchesca e della Porta della Calce,²⁰ di San Giovanni dei Fiorentini,²¹ del San Bartolomeo inizialmente gestito dall'Ospedale degli Incurabili.²²

Milano 1992, pp. 49-55. Altri studi in F. COTTICELLI, *Percorsi teatrali a Napoli* cit., pp. 742-751 e T. MEGALE, *Tra mare e terra. Commedia dell'arte nella Napoli spagnola (1575-1656)*, Bulzoni, Roma 2017, pp. 48-62. Ulteriori notizie in F. COTTICELLI, *Teatro e legislazione teatrale*, in *Storia della musica e dello spettacolo a Napoli. Il Settecento*, a cura di F. Cotticelli e P. Maione, Turchini Edizioni, Napoli 2009, pp. 57-74.

¹⁸ Cfr. F. COTTICELLI e O. G. SCHINDLER, «Bellissima, quanto pericolosa l'impresa»: sui destini dell'Arte nello spettacolo seicentesco a Napoli, in *I percorsi della scena. Cultura e comunicazione del teatro nell'Europa del Settecento*, a cura di F. C. Greco, Luciano Editore, Napoli 2001, p. 12.

¹⁹ L'attore padovano Carlo Fredi, precedentemente interprete nel gruppo dei Gelosi e meglio noto con il nome di Lutio Fedele, diviene il primo promotore alla fine del '500 della formazione di una compagnia stabile per recitare nella "stanza" di San Giorgio de' Genovesi di proprietà di Giulio Cesare Laudisiello. Sulla storia del teatro di San Giorgio si veda U. PROTA GIURLEO, *I teatri di Napoli nel '600. La commedia e le maschere*, Fausto Fiorentino Editore, Napoli 1962, pp. 13-44; V. VIVIANI, *Storia del teatro napoletano*, Guida, Napoli 1992, pp. 147-150 e T. MEGALE, *Tra mare e terra* cit., pp. 161-179.

²⁰ Le due "stanze" della Duchesca e della Porta della Calce in zona portuale sono entrambe di proprietà di Andrea della Valle. Per approfondimenti si rimanda a U. PROTA GIURLEO, *I teatri di Napoli nel '600* cit., pp. 47-65. Altre notizie in G. MUTO, *Gestione politica e controllo sociale nella Napoli spagnola*, in *Le Città capitali*, a cura di C. De Seta, Laterza, Bari, 1985, pp. 67-94.

²¹ Il teatro di San Giovanni dei Fiorentini viene fatto edificare dall'impresario Vincenzo Capece nel 1618 al posto di un lotto di case disabitate nel vico "dei Greci". La "stanza" è la prima ad accogliere nel 1620 una compagnia interamente composta da comici spagnoli capeggiati dall'*autor de comedias* Sancio de Paz. Sulla tradizione della drammaturgia del *Siglo de Oro* al San Giovanni si veda U. PROTA GIURLEO, *I teatri di Napoli nel '600* cit., pp. 69-119; B. CROCE, *I teatri di Napoli* cit., pp. 41-55; T. MEGALE, *Tra mare e terra* cit., pp. 179-198 e F. COTTICELLI, *Percorsi teatrale nel Seicento a Napoli* cit., pp. 760-762.

²² Il teatro di San Bartolomeo viene fondato dai deputati dell'Ospedale degli Incurabili nel 1621, per poi divenire negli anni '50 la dimora del nascente dramma musicale per volontà del viceré conte di Oñate. Per approfondimenti sulla storia della "stanza" si rimanda a U. PROTA GIURLEO, *I teatri di Napoli nel '600* cit., pp. 123-143; T. MEGALE, *Tra mare e terra* cit., pp. 221-233; F. MANCINI, «L'immaginario di regime». *Apparati e scenografie alla corte del viceré*, in *Civiltà del Seicento a Napoli*, Catalogo della Mostra, Vol. II, Electa Napoli, Napoli 1984, pp. 21-24 e F. COTTICELLI e P. MAIONE, *Onesto divertimento ed allegria de' popoli. Materiali per una storia dello spettacolo a Napoli nel primo Settecento*, Ricordi, Milano 1996. La "stanza" viene smantellata nel 1737 per essere sostituita con il nuovo Teatro di San Carlo, progettato dall'ingegnere Medrano nell'ambito della "riforma" teatrale e del decoro regio del nuovo sovrano Carlo di Borbone. Sugli ultimi anni del San Bartolomeo e sull'inaugurazione del Teatro di San Carlo si veda B. CROCE, *I teatri di Napoli* cit., pp. 181-192; P. WEISS, *L'opera italiana nel '700*, a cura di R. Mellace, Astrolabio, Roma 2013, pp. 77-94; F. COTTICELLI e P. MAIONE, *La nascita dell'istituzione teatrale a Napoli: il Teatro di San Bartolomeo (1707-1737)*, in *I percorsi della scena. Cultura e comunicazione del teatro nell'Europa del Settecento* cit., pp. 373-477 e *Il Teatro di San Carlo. 1737-1987*, a cura di F. Mancini, Vol. I, Electa Napoli, Napoli 1987, pp. 8-87.

Dopo il sommario quadro di insieme delineato, la problematica critico-metodologica che qui si intende evidenziare è in primo luogo connessa alla possibilità di affiancare a tale ricognizione una impostazione di ricerca originale, necessaria per rielaborare angolazioni e punti di vista su categorie di trattazione ancora autosufficienti. Si intende ripensare la storiografia teatrale tradizionale con inedite argomentazioni e in virtù di possibilità di analisi parzialmente trascurate o poco valutate per la raffigurazione “globale” della complessità dei meccanismi gestionali dell’Arte.

Per proporre una tale prospettiva di lettura, il nuovo filo conduttore di studio passa per l’interazione sistematica di fonti differenti e per la lucida osservazione di metodiche di indagine che prendono in considerazione il “metamorfismo magmatico” del fenomeno nei diversi contesti in cui è calato.

Lo schema di coesistenze e raffronti risulta poliedrico e significativamente composito se interpretato in effetto della diffusione, dei contatti e della ricezione della Commedia nelle diverse aree europee con declinazioni plurali ed eterogenee.

Il legame che si instaura tra il modello amministrativo fiorentino e la vita teatrale parigina del XVII secolo è esempio indicativo di una struttura di collegamenti che mette in unione un antefatto culturale tutto italiano e l’apparato di potere centralizzato del regno d’oltralpe attraverso il “veicolo” privilegiato della figura di Maria de’ Medici, nipote di Ferdinando I granduca di Toscana e sposa del re Enrico IV di Francia nell’anno 1600. In questo ambiente la nuova sovrana francese, consapevole dell’efficacia del teatro come *instrumentum regni* ed esercizio di controllo degli umori del popolo, segue il progetto di mondanizzazione della corte reale assumendo le vesti di impresario ingegnoso o di mediatore perspicace, pronto a “mercanteggiare” con astuzia pur di assecondare le esigenze e i desideri di ogni rango sociale; ed è proprio lei infatti a portare in Francia la Commedia con i Gelosi di Francesco Andreini nel 1603, gli Accesi di Pier Maria Cecchini nel 1607 e i Fedeli con l’Arlecchino Tristano Martinelli nel 1613.²³

Ma la genesi tipicamente “itinerante” delle compagnie diviene peculiarità sintomatica di una comunicazione e assimilazione diffusa dell’immaginario suggestivo dell’Arte; e Parigi non rappresenta l’unica meta prediletta che predispone una relazione tra l’Italia e il resto d’Europa.

²³ La più importante ricostruzione delle vicende biografiche di Maria de’ Medici e del “contatto” tra cultura teatrale fiorentina e francese con la diffusione della Commedia dell’Arte a Parigi si ritrova in S. MAMONE, *Firenze e Parigi* cit., soprattutto pp. 145-170 e pp. 247-273. Sul sistema teatrale parigino ai tempi di Maria de’ Medici si veda anche S. FERRONE, *Attori Mercanti Corsari* cit., pp. 63-70. Altre fonti sulla diffusione della Commedia in Francia in G. ATTINGER, *L’esprit de la commedia dell’arte dans le théâtre français*, Slatkine Reprints, Genève 2010 e *Viaggi teatrali dall’Italia a Parigi tra Cinque e Seicento. Atti del Convegno Internazionale Torino 6-7-8 aprile 1987*, a cura di R. Alonge, Costa & Nolan, Milano 1996.

Già a partire dalla prima metà del '600 si attesta la presenza continuativa di comici professionisti nel territorio mitteleuropeo: esiti probabili di connessioni, per vicinanza geografica o per sopravvivenza di genealogie dinastiche comuni, tra la zona di lingua tedesca e le città dell'Italia settentrionale. Le *tournées* possono proseguire pertanto, partendo dalle innumerevoli occasioni teatrali del Carnevale veneziano o per intercessione dei Gonzaga di Mantova, in direzione delle residenze imperiali e delle corti degli Asburgo di Vienna, Linz, Ratisbona, Innsbruck, Graz, Monaco, Bruxelles e Praga. La valorizzazione delle novità spettacolistiche ne «l'Alemania»,²⁴ dove recitano ancora gli Accesi di Cecchini intorno al 1614, i Fedeli dei coniugi Andreini dal 1627 al 1629, l'arlecchino Domenico Biancolelli per la compagnia di Andrea d'Orso nel Carnevale viennese del 1660, è in questo caso risposta di una richiesta sempre crescente di divertimenti e intrattenimenti festivi per i committenti della corte imperiale.²⁵

La penisola iberica è invece strettamente legata ai possedimenti vicereali in Italia se si pensa al "traffico" e al circolo di attori, autori, impresari, tipi e repertori che si stabilisce tra le due regioni; per non considerare i diversi risultati denotati dall'applicazione della legislazione dello *ius repraesentandi* tra Spagna e policrome esperienze spettacolari napoletane.²⁶

La sintesi dei dati riportati può quindi essere reinterpretata in qualità di semplice punto di partenza per un arricchimento sostanziale di scenari storici "distorti" o parzialmente tratteggiati dalla bibliografia contemporanea; mentre il dialogo tra erudite fonti tradizionali di "respiro" locale e ricerche originali è contributo fondamentale per ricostruire scientificamente i percorsi e gli scambi della "merce" spettacolo tra penisola italiana e resto d'Europa, per confrontare secondo coerenti logiche comparative l'Arte e le sue assimilazioni e contaminazioni in apparati sociali e politici diffusi, per analizzare l'organizzazione interna, economica e "manageriale" della compagnia come entità mutevole di una creatività in perenne e animata trasformazione.

²⁴ Termine utilizzato dal comico Nicolò Barbieri ne *La Supplica* del 1634 per definire l'area geografica sotto il controllo degli Asburgo. In N. BARBIERI, *La Supplica. Discorso familiare di Niccolò Barbieri detto Beltrame*, M. Ginammi, Venezia 1634 (in edizione critica N. BARBIERI, *La Supplica. Discorso familiare a quelli che trattano di comici*, a cura di F. Taviani, Il Polifilo, Milano 1981, pp. 53-54).

²⁵ Sulla ricezione della Commedia dell'Arte presso le corti asburgiche si rimanda a F. COTTICELLI e O. G. SCHINDLER, *Da Arlecchino a Kasperl. Basilisco nel teatro di lingua tedesca*, in *I percorsi della scena. Cultura e comunicazione del teatro nell'Europa del Settecento* cit., pp. 39-52. Altre notizie in *La ricezione della commedia dell'arte nell'Europa centrale (1568-1769). Storia, testi, iconografia*, a cura di A. Martino e F. De Michele, Fabrizio Serra Editore, Pisa-Roma 2010 e D. VIANELLO, *L'arte del buffone. Maschere e spettacolo tra Italia e Baviera nel XVI secolo*, Bulzoni, Roma 2005.

²⁶ L'applicazione dello *ius repraesentandi* a Napoli deriva dall'analoga legislazione spagnola adottata da Filippo II in favore di alcune confraternite di Madrid nel '500. Per notizie sulla legislazione spagnola in materia di regolamentazione della vita teatrale si veda S. FERRONE, *Attori Mercanti Corsari* cit., pp. 57-63.