

UNIVERSITÀ DEGLI STUDI DI GENOVA

**DIPARTIMENTO DI ITALIANISTICA, ROMANISTICA, ANTICHISSICA,
ARTI E SPETTACOLO**



Corso di Laurea Magistrale in
Letterature Moderne e Spettacolo

PROVA FINALE

LA COMPAGNIA DEI GELOSI IN LIGURIA

Relatore: **PROF. ROBERTO CUPPONE**
Correlatore: **PROF. SIMONA MORANDO**

Candidato: **DAVIDE BAIARDI**

Anno accademico 2021-2022

INDICE

1. INTRODUZIONE	2
2. I GELOSI IN LIGURIA	
2.1 IL VIAGGIO DELLA COMMEDIA DELL'ARTE – PREMessa	6
2.2 LE FONTI DELLA RICERCA	13
2.3 I COMPONENTI DELLA COMPAGNIA IN LIGURIA	18
2.4 PER UNA SINOSI DELLE PRESENZE LIGURI DEI GELOSI	21
2.5 GRAFICO DEI COMPONENTI DELLA COMPAGNIA	31
3. DATAZIONE DELLE TOURNEE LIGURI	
3.1 LA PRIMA A GENOVA	33
3.2 LA VISITA A SAVONA	35
3.3 LA TERZA TOURNEE	43
3.4 RIEPILOGO DELLE DATE	46
4. I LUOGHI DELLE ESIBIZIONI IN LIGURIA	
4.1 TRA LIBERTA' E ISTITUZIONALITA'	48
4.2 IL TEATRO DEL FALCONE	57
5. GLI SPETTACOLI MESSI IN SCENA	60
6. L'INFLUENZA LETTERARIA DI GABRIELLO CHIABRERA SU ISABELLA ANDREINI	67
7. CONCLUSIONI	71
8. BIBLIOGRAFIA	74
9. SITOGRAFIA	79
10. APPENDICE 1	80
11. APPENDICE 2	87

1. INTRODUZIONE

La Compagnia dei Gelosi, o comici Gelosi, o semplicemente Gelosi, è stata una delle più importanti compagnie della Commedia dell'Arte. Tra le sue fila ebbe due grandi attori, coniugi, tra i più celebri di questo periodo storico e artistico: Francesco e Isabella Andreini (nata Canali). Il loro operato può essere considerato esemplare nel definire i tratti di quella che fu la Commedia dell'Arte nel suo periodo di massimo splendore, incarnando sia quel lato industriale che rese l'attore dell'Arte una professione, sia quel lato artistico che Allardyce Nicoll definisce "commedia della bravura"¹. Certamente la bravura nella messa in opera del loro mestiere è stata una delle componenti principali del loro successo, ma non solo: i Gelosi contribuirono a dar vita e condussero quel movimento che portò sul palco la recitazione femminile, la cui presenza innovatrice permise una nuova libertà di comportamento alla donna non aristocratica, così come una nuova percezione delle possibilità di confronto con il femminile da parte di tutta quella parte della popolazione "esclusa dalla cultura"². Delle *performances* di Isabella diversi poeti dell'epoca ebbero a scriverne, come Torquato Tasso o Gabriello Chiabrera e la sua recitazione arrivò anche all'estero, fino alla Parigi di Enrico IV.

Se di per sé il successo anche internazionale dei Gelosi può essere considerato sufficiente per intraprendere una ricerca, questo diventa necessario, ma non sufficiente se si analizzano le ripercussioni culturali sul lungo termine che la Commedia dell'Arte ebbe sulla cultura teatrale e, in particolare, su quella che sarebbe diventata la cultura italiana. Certo, il presupposto essenziale dell'Arte è la capacità degli attori di sfruttare il loro repertorio di situazioni e adattare al proprio talento, la loro capacità di sfruttare un canovaccio e riempire le sue larghe maglie con il carattere delle maschere, al proprio istinto "basso" di recitazione. "L'immagine convenzionale – destinata a imporsi in tutta Europa nei secoli successivi – di una Commedia dell'Arte fatta solo di commedie è la conseguenza di una tradizione in cui hanno prevalso le fonti francesi. [...] La produzione del teatro dovette sottostare alle leggi della retorica (e della politica) che assegnavano di preferenza agli autori francesi il controllo

¹ A. Nicoll, *Il mondo di Arlecchino*, Milano, Bompiani, 1969, pp. 39-40.

² R. Tessari, *Commedia dell'Arte: la Maschera e l'Ombra*, Milano, Mursia, 2017, p. 21.

della drammaturgia alta e agli italiani l'esercizio di una parte di quella bassa"³. Ma non solo: la maschera, uno degli elementi costitutivi della Commedia dell'Arte è stata vista come la

traccia residuale di un antico spettacolo [pagano], conservata e formalizzata dagli attori dell'Arte perché ancora capace tanto di sedurre e spaventare, incantare e appassionare gli spettatori di Antico Regime, quanto di scandalizzare, preoccupare e indignare i censori religiosi del XVI secolo e oltre. [...] La maschera evocerebbe infatti una zona liminale fra il terreno e l'ultraterreno, fra l'al di qua e l'aldilà, tra la vita e la morte, rappresentando la soglia socchiusa verso l'orrido e l'assurdo⁴.

La Commedia dell'Arte crea una nuova forma di comunicazione che raggiunge un pubblico che fino a quel momento non era incluso nel contesto culturale dominante: la gente comune. Le commedie dell'Arte diventano lo scontro in scena di personaggi "tipo", di schemi letterari, di parlate dialettali, di linguaggio del corpo. Sono questi gli elementi che attraversano i secoli e arrivano fino a noi, rendendo la Commedia dell'Arte uno degli elementi culturali alla base di molti aspetti della nostra cultura.

Certo è che questi albori dell'emancipazione e della libertà di espressione ebbero a scontrarsi con la percezione "oscena" della Commedia dell'Arte da parte della Chiesa della Controriforma, la quale la percepiva come una teatralità profana, pericolosa, sottratta all'ordine (sociale e religioso) in quanto ispirata da "una corporeità 'sotterranea', non controllabile dalla parola"⁵, tuttavia così potente da risultare non estirpabile. Questo perché l'Arte ha rappresentato "un puro trionfo del corpo, distaccato da tutti i valori morali e sociali"⁶, facendo ritrovare al teatro i propri fondamenti magici e istintivi, così potenti e profondi, legati all'animo stesso dell'attore, che non hanno potuto far altro che sopravvivere nell'immaginario collettivo ed andare a costituirsi parte importante del nostro patrimonio culturale.

³ S. Ferrone, *La commedia dell'arte. Attrici e attori italiani in Europa (XVI-XVIII secolo)*, Torino, Einaudi, 2014, p. 17.

⁴ Ivi, pp. 13-14.

⁵ G. Ferroni, *Storia della letteratura italiana dal Cinquecento al Settecento*, Milano, Mondadori, 2012, p. 278.

⁶ *Ibidem*.

I Gelosi, non solo abbracciano e si fanno maestri di tutti questi aspetti, ma si fanno anche portavoce di quello che, per la sua natura di improvvisazione, è un teatro effimero, incapace di durare nel tempo. Il primo a raccogliere in un volume i canovacci utilizzati è infatti un membro della Compagnia, Flaminio Scala, che nel 1611 con il *Teatro delle favole rappresentative*⁷, rende leggibili quei canovacci che fino a quel momento erano un mero strumento di lavoro e che ora costituiscono un importante strumento di analisi.

Gli aspetti brevemente riassunti in questa introduzione, insieme ad un ovvio interesse per la cultura del territorio, sono i motivi che spingono le ricerche di questa tesi, che si pone come obiettivo di narrare una ristretta porzione dell'attività dei Gelosi: le loro *tournées* liguri. L'obiettivo è quello di raccogliere, riordinare e razionalizzare tutti gli elementi conosciuti relativi alle visite a Genova e Savona dei coniugi Andreini e del resto della compagnia.

Lo sviluppo prevede una prima sezione introduttiva a descrivere il peregrinare delle compagnie dell'Arte e quello che era il polo attrattivo di Genova a cavallo del 1600, allo scopo di apprezzare e contestualizzare meglio il seguito, dove si riassumeranno tutte le informazioni raccolte sugli spettacoli liguri. Si tenterà quindi di tracciare una sorta di *timeline* che, costruita sulla base delle informazioni relative ai singoli attori della compagnia, darà vita ad una narrazione ordinata dei luoghi, delle opere e degli attori che, negli ultimi venti anni del '500 ebbero ad intrattenere tra le personalità più importanti⁸ dell'Italia e dell'Europa dell'epoca, di cui poeti ebbero a scriverne e di cui tanto la letteratura e la storia si occuperanno negli anni a venire.

L'ultima parte del lavoro riguarda il rapporto personale instaurato tra Isabella Andreini e Gabriello Chiabrera, illustrando le influenze che quest'ultimo ha avuto sull'attrice, al fine di restituire un quadro il più completo possibile del contesto di riferimento.

Il percorso prevede dunque anche uno studio di materiale di archivio, sempre nel medesimo tentativo di completare ed arricchire la storia della Commedia dell'Arte in

⁷ F. Scala, F. Mariotti (a cura di), *Il teatro delle favole rappresentative*, Milano, Il Polifilo, 1976.

⁸ Si tratterà più avanti di come i Gelosi si esibirono per la famiglia Doria di Genova, ma una rapida analisi della cronologia degli avvenimenti artistici e culturali proposta in R. Tessari, op. cit, p. 5, può restituire un'idea dell'importanza della compagnia.

Liguria, spesso frammentata in vari studi, e di riassumerla in una ricognizione quanto possibile aggiornata e fruibile.

2. I GELOSI IN LIGURIA

2.1 IL VIAGGIO DELLA COMMEDIA DELL'ARTE - PREMessa

Dei fattori costitutivi della Commedia dell'Arte, il viaggio, il perpetuo girovagare delle compagnie, si inserisce perfettamente in un'attitudine professionale data non solo dalla necessità di guadagnarsi da vivere qui e là con il recitare, ma da quella pulsione "bassa" ed espressivamente libera che non permetteva di essere dipendenti da un padrone o da una città. Quella che potrebbe apparire una sicurezza, l'appartenere stabilmente ad un luogo che, con continuità e costanza offriva lavoro e cibo, è nella Commedia dell'Arte un elemento castrante dell'espressività teatrale e personale.

Tale espressività non va comunque astratta fino a dimenticare gli aspetti pratici della vita quotidiana dell'epoca e, al centro di un'indagine sulla Commedia dell'Arte, scrive Ferrone, stanno

le storie di collettivi artistici non occasionali, capaci di svolgere attività teatrali anche al di fuori del sistema signorile, con relativa autonomia economica, organizzativa e artistica. Storie di attori e attrici, prevalentemente subordinati a quel sistema o estranei alle associazioni di mestiere, sono prese in considerazione come fenomeni contigui ed effimeri, determinati dall'instabilità del contesto sociale ed economico. In Antico Regime l'indisciplina individuale e l'individuale trattativa commerciale rimasero a lungo – pur all'interno di una partecipazione oculata delle imprese d'insieme – tentazioni frequenti. Erano, queste, dettate dall'istinto di sopravvivenza, quando il recitare non garantiva né un guadagno certo né uno statuto civile: attori vissuti tra Cinque e Seicento come Tristano Martinelli, Flaminio Scala, Pier Maria Cecchini, Tiberio Fiorillo cercarono spesso in altri lavori, in beni immobili come case e poderi, in imprese commerciali più o meno avventate, le risorse alternative al mestiere teatrale⁹.

La compagnia è la principale struttura costitutiva e distintiva della Commedia dell'Arte. Attori, buffoni, danzatori, cantori, che delle loro abilità si servivano per ricavare guadagni,

⁹ S. Ferrone, *La commedia dell'arte. Attrici e attori italiani in Europa (XVI-XVIII secolo)*, Torino, Einaudi, 2014, p. 9.

sono sempre esistiti nella storia dello spettacolo; ma in Italia a partire dalla prima metà del XVI secolo alcuni di questi artigiani cominciarono ad organizzarsi in ‘insiemi’ durevoli nel tempo, al di là di speciali occasioni festive¹⁰.

Per avere un punto di inizio cronologico si pensa di consuetudine alla costituzione della prima compagnia di attori professionisti: la stipula, il 25 febbraio 1545, di un contratto che legava otto cittadini veneti in quella che prese il nome di “fraternal compagnia”, un gruppo teatrale che vedeva nel viaggio una delle componenti principali del loro essere e che, a partire da quella data, dà vita ad un

mercato dello spettacolo [...], praticabile con discrete prospettive di guadagno e tale da consistere in pluralità di ‘piazze’ potenzialmente sfruttabili e da favorire, di conseguenza, il costituirsi di nuclei societari di professionisti della scena dediti ad alimentarne la domanda con adeguate offerte di *performances* concepite come nuove merci¹¹.

Davanti ad un notaio padovano, gli otto attori mettono per iscritto che:

Desiderando li infrascripti compagni, zovè ser Maphio ditto Zanini da Padova, Vincentio da Venetia, Francesco da la Lira, Hieronimo da s. Luca, Zuandomenego detto Rizo, Zuane da Trevixo, Thofano de Bastian et Francesco Moschian, far una fraternal compagnia, qual habia a durar fino al primo giorno di quadregesima proxima [...] de lo anno 1546 [...] hanno insiem concluso et deliberato, aciò tal compagnia habia a durar in amor fraternal [...] senza alcun odio rancor et disolutione, tra loro far et observar cum ogni amorevolezza [...] tutti li capitoli infrascripti [...]. Et primo hanno così da cordo eletto in suo capo nel recitar de le sue comedie di loco in loco dove si troveranno il predito ser Maphio [...]. Item, acciò detta compagnia habia in ogni amorevolezza a durar [...], li compagni prefatti cossì d’accordo hanno statuito et deliberato che si abbi a far una cassella, la qual habia tre chiave che sian sicure. Una de le qual habia et tener debba detto capo, l’altra Francesco de la Lira, l’altra Vincentio da Venetia, ne la qual ogni giorno che si guadagnerà se li habia a reponer hora un ducato, hora più et mancho, secondo li guadagni che occorreranno; qual cassella mai possi esser aperta, né altrimenti di quella tolto denaro alcuno, senza expresso consentimento et voler di tutta la compagnia [...].

¹⁰ Ivi, p. 25.

¹¹ R. Tessari, *La Commedia dell’Arte*, Editori Laterza, Roma, 2013, p. 16.

Item, che venendo la compagnia in Padova, qual debba venir nel mese di zugno, che allora li denari, che si atroveranno ne la casella, sian divisi egualmente.

[...] Item, che se per caso niuno de li compagni fra detto tempo de la compagnia si amalasse, che allora et in tal caso detto compagno sia subvenuto et governato de li denari comuni et guadagnati, et spiso fino tanto sia resanato, over condotto a casa sua et fin a quel tempo habia la sua parte, ma condotto a casa sua non habia più niente da ditta compagnia¹².

Lo spunto per questa emancipazione viene però concesso da fatti storici e pratici che non possono essere tralasciati e che anzi, si costituirono come presupposto. Nel particolare, il contratto di Padova “certifica che il territorio della repubblica veneziana e la dimensione della sua cultura drammaturgico-spettacolare primo-cinquecentesca costituiscono il retroterra genetico del fenomeno”¹³; nel generale, “il proliferare del mercato teatrale e i conseguenti flussi migratori delle compagnie furono inevitabilmente segnati dalle disgrazie o dalle fortune delle case regnanti”¹⁴. Le corti italiane esercitavano un forte potere di attrazione su quelle europee a causa del proprio proliferare artistico a 360 gradi: pittura, scultura, letteratura, architettura. Questa attenzione verso le capacità e la produzione artistica italiane provocò e incentivò un movimento migratorio di compagnie teatrali che vedevano crescere un interesse internazionale nei loro confronti. Le reti di legami internazionali lungo cui questi artisti si muovevano, inoltre, “aveva una forte solidità data non da fragili alleanze, ma che si fondava su legami di sangue di lunga durata, che garantivano una circolazione, sia pur elitaria, di un comune patrimonio artistico”¹⁵.

Genova, nel primo periodo di diffusione della Commedia dell’Arte (è nella seconda metà del ‘500 che vediamo fiorire le prime grandi compagnie), fungeva ragionevolmente da polo attrattivo per questi attori itineranti. La città era infatti all’apogeo del suo splendore: nel

¹² Ivi, pp. 14-16. Cfr. E. Cocco, *Una compagnia comica nella prima metà del secolo XVI*, in “Giornale storico della letteratura italiana”, vol. LXV, XXXIII, fasc. 193, 1915, pp. 55-70. Sui primi contratti e relative trascrizioni si veda F. Taviani, M. Schino, *Il segreto della Commedia dell’Arte. La memoria delle compagnie italiane del XVI, XVII e XVIII secolo*, Firenze, la casa Usher, 1982, pp. 179-204.

¹³ Ivi, p. 15.

¹⁴ S. Ferrone, *La commedia dell’arte. Attrici e attori italiani in Europa (XVI-XVIII secolo)*, Torino, Einaudi, 2014, p. 64.

¹⁵ *Ibidem*.

1580 l'ambasciatore Giorgio Doria aveva ottenuto dall'Imperatore Rodolfo II la concessione del titolo di Serenissimo per il Doge, per il Senato e per tutta la Repubblica¹⁶, al pari di Venezia. Le importanti famiglie genovesi del XVI secolo facevano gran uso delle arti per esporre al mondo la loro competenza in tutti gli ambiti, attitudine ancora largamente riscontrabile negli attuali palazzi storici genovesi, dove affreschi e statue raccontano l'interesse provato ed esibito dai potenti dell'epoca.

Genova si presentava come “una città incredibilmente vivace da un punto di vista intellettuale; tutto un pullulare di Accademie: aristocratici, poeti, pittori, letterati e accademici si incontrano, si scambiano idee, si interrogano, discutono”¹⁷, il tutto inserito in una cornice di meraviglie paesaggistiche ed architettoniche, tra “molte belle case e superbi palagi, posti uno in qua, un altro in là, come gemme in un ricamo d'oro”¹⁸.

Le ingenti ricchezze guadagnate dalle famiglie aristocratiche, in un primo momento attraverso i traffici commerciali e successivamente tramite le attività finanziarie di prestito a favore della Corona spagnola, rappresentarono le principali risorse a disposizione dei casati genovesi “per sviluppare il collezionismo, il mecenatismo e il patrocinio delle arti al fine di arricchire le proprie dimore e al tempo stesso promuovere eventi mondani, trattenimenti e spettacoli in cui l'elemento musicale e quello artistico-figurativo si fecero strumenti complementari nell'ostentazione della magnificenza”¹⁹.

Genova però non era solo ricchezza: come tutte le grandi città, era molto popolosa, e l'aristocrazia rappresentava solo una *élite*. Il clima che si respirava, però, era di convivenza sociale. Non si registrano rivolte contadine o dal basso: “forse è grazie alla prodigalità degli aristocratici. Non manca infatti testamento in cui non siano previsti generosi lasciti per i bisognosi dei *caruggi*²⁰, per le fanciulle che non potevano permettersi la dote, per le istituzioni caritatevoli²¹” (fatto che in parte smentisce la proverbiale parsimonia dei

¹⁶ V. Vitale, *Breviario della Storia di Genova*, supplemento agli “Atti della società ligure di storia patria”, Genova 1955, vol. I, pp. 252-253.

¹⁷ *Rubens a Genova*, mostra a cura di Nils Büttner e Anna Orlando, prodotta dal Comune di Genova con Palazzo Ducale Fondazione per la Cultura ed Electa, sala 4.1.

¹⁸ Archivio di Stato, Genova, *Dialogo per lode della casa di Spagna*, ms. sec. XVI, n. 280, p. 51.

¹⁹ M. Lombardi, *Arti figurative e musica nella Repubblica di Genova: committenze aristocratiche, “hospitaggi”, temi iconografici*, tesi di laurea, Università degli Studi di Genova, 2021.

²⁰ Gli stretti vicoli del centro storico.

²¹ *Rubens a Genova*, mostra cit., sala 6.1.

genovesi, visti gli episodi di carità e di assistenzialismo senza eguali, come la costruzione dell'Albergo dei Poveri nel 1653, ora sede Unige).

È in questo contesto e in questo clima che la compagnia dei Gelosi si esibì in più riprese, per poi raggiungere anche Savona, esibendosi in entrambe le città in aree adibite a tale scopo (per trovare teatri veri e propri occorrerà aspettare i primi decenni del XVII secolo e, nel caso di Savona, addirittura il 1785 con l'inaugurazione del Teatro Sacco).

Non è difficile intuire quale importanza dovesse avere esibirsi in una città di tale importanza economica e presso le sue grandi famiglie, potenti di una città potente che utilizzavano l'arte per ostentare la propria ricchezza e magnificenza in un periodo storico, dal 1557 al 1627, definito dallo storico francese Fernand Braudel "l'età dei genovesi"²².

A testimoniare come fosse polo attrattivo per l'arte basti pensare allo spessore di alcuni artisti attestati presso la città di Genova, quali Caravaggio, Rubens o van Dyck, di cui numerose opere sono visibili ancora oggi [v. fig.1].

Come il contratto della “fraternal compagnia” suggerisce, la Commedia dell'Arte poteva vantare una capacità organizzativa decisamente avanzata rispetto al panorama artistico che la circondava, capacità che permetteva alle compagnie di plasmarsi ed inventarsi, di introdurre novità e di superare il loro tempo.

Tra queste novità, forse la più importante ci è testimoniata da un più tardo contratto, quando davanti ad un notaio a Roma, il 10 ottobre 1564, si attesta la presenza di una di una donna in scena,

tal Lucrezia da Siena. È la prima attestazione italiana che sancisce in termini inequivocabili l'esordio scenico d'una figura assolutamente inedita: l'attrice. La clamorosa infrazione del tabù che vietava ogni forma di esibizione scenica della donna, e che imponeva la norma d'un teatro in chiave espressiva ‘unisessuale’ realizzato solo da individui maschi, apre le porte all'inopinato manifestarsi d'una spettacolarità affatto altra rispetto alle consuetudini del teatro rinascimentale: non più quella d'un gioco altamente stilizzato, dove anche la componente femminile dell'umanità è (anziché vivo corpo presente) pura immagine finta ad arte; bensì quella d'una effettiva compresenza scenica della corporeità maschile e di quella

²² Fernand Braudel, *Civilization and Capitalism, 15th-18th Century*, vol. I: *The Structure of Everyday Life*, University of California Press, Berkeley, 1992.

femminile, che trasferisce pari pari sul palco tutte le implicazioni sessuali e sensuali della dicotomia uomo-donna²³.

Della Commedia dell'Arte non vediamo quindi solo una nuova organizzazione corporativa e cooperativa, ma un vero nuovo modo di fare il teatro, innovativo, clamoroso, qualitativamente nuovo rispetto al teatro rinascimentale, il cui portato sociologico va oltre la semplice qualità delle creazioni artistiche. Inoltre, si evidenzia l'abilità imprenditoriale di "sfruttare quelle relazioni diplomatiche e di intessere rapporti fruttuosi con i regnanti del momento [...] testimoniata dagli epistolari e dai documenti conservati nelle cancellerie di tutta Europa"²⁴.

Tali relazioni diplomatiche furono il presupposto per i viaggi che le compagnie affrontarono già a partire dall'inizio del XVI secolo e che furono genetici nella determinazione della drammaturgia; oltre naturalmente a motivi interni, come rileva Apollonio²⁵:

centrale nello sviluppo della Commedia dell'Arte fu il 'duetto di Magnifico e Zanni', due figure collocate agli estremi di un viaggio che ha come asse portante il bacino del Po, da Bergamo a Venezia; rappresentano quindi i confini esterni della Repubblica di San Marco (nativo di Bergamo è lo Zanni; cittadino veneziano è il suo padrone, il Magnifico) e corrispondono a due estremi sociali: analfabeta, montanaro, immigrato, povero, sporco e bestiale ma giovane e sano di corpo e robusto, il primo; cittadino civile secondo convenzione, ricco e avaro quanto malfermo di salute e vecchio, il secondo [...].

Il contrasto tra città e campagna fa da motore all'azione scenica, stimola la curiosità degli spettatori cittadini, ai quali fornisce un'eccitazione festiva capace di sublimare le paure per la propria decadenza e la diffidenza nei confronti del villano immigrato²⁶.

I luoghi in cui le compagnie si trovarono a recitare furono anche essi specchio di un viaggio che portava gli attori in luoghi dove, come detto, non era ancora presente un teatro nel senso stretto del termine. Nuovi spazi furono quindi adibiti alla vendita del prodotto

²³ R. Tessari, *La Commedia dell'Arte*, cit., pp. 17-18.

²⁴ S. Ferrone, op. cit., p. 65.

²⁵ Ivi, p. 67.

²⁶ *Ibidem*.

teatrale: osterie, stazioni di posta, locande, dogane, porti. Questi erano i luoghi in cui la Commedia dell'Arte poteva essere messa in scena, e avevano una funzione bivalente: non solo fungevano da luogo in cui vendere il prodotto, ma avevano il pregio di poter essere goduti da quella parte di popolazione che fino a quel momento era esclusa dalla fruizione di un prodotto culturale.

Tutte queste esperienze di viaggio si fanno quindi costitutive dell'attività teatrale e creano, dettano ed influenzano i personaggi e le situazioni fungendo da attività formativa per gli attori stessi, che apprendono e sviluppano nuove potenzialità di rappresentazione ed espressione: il plurilinguismo ne è l'esempio principale ed è indice di un contatto con diverse realtà locali, ognuna delle quali ha un effetto formativo e arricchente del bagaglio culturale e artistico degli attori.

La Compagnia dei Gelosi non solo si inserisce perfettamente in questo discorso fatto di competenze organizzative, virtuosismo recitativo, apertura culturale e capacità drammaturgica, ma se ne fa portavoce e ci racconta il fare teatro nel XVI secolo. Fu una compagnia molto itinerante, che arrivò a portare la Commedia dell'Arte fino a Parigi, sviluppò i propri 'doppi parodici' dalle tradizionali coppie comiche (come Capitan Spaventa e Trappola), emancipò la figura della donna portando sulle scene una delle prime "dive", Isabella Andreini, creò scenari sulla base di posti visitati ed arrivò ad avere una fama tale da farne cantare i poeti dell'epoca.

2.2 – LE FONTI DELLA RICERCA

Non è in dubbio la presenza dei Gelosi in Liguria, a Genova e Savona, in più riprese (la Andreini tornerà anche successivamente con la compagnia dei Confidenti²⁷, così come altri membri vi si recheranno con gli Uniti²⁸), ma sulla sequenza temporale delle loro esibizioni e sul numero di *tournée* occorre ancora mettere ordine, per quanto possibile. Secondo lo studio di Armando Fabio Ivaldi sul teatro del Falcone di Genova²⁹, una prima venuta potrebbe essere del 1572, una seconda del 1584 e una terza del 1596. Tuttavia, secondo quanto si cercherà di presentare in queste pagine, non sarebbe irragionevole supporre che i Gelosi siano venuti in Liguria un numero di volte maggiore. Il problema principale nasce dal fatto che “non esiste ancora una organica indagine sulla presenza della Commedia dell'Arte a Genova”³⁰ e in generale in Liguria. Questa affermazione, che viene tratta sempre dalle ricerche di Ivaldi, appare ormai datata in considerazione dell’anno di pubblicazione del suo studio, ma, stando ai materiali rinvenuti, molti dei quali recentemente aggiornati, ancora attuale nei fatti. La stessa osservazione viene fatta da Vazzoler nel 1991, quando afferma che “lo studio della presenza dei Gelosi a Genova andrebbe arricchito da nuovi dati”³¹.

Sebbene vi siano associazioni che si occupano di rievocazioni storiche relative al periodo in oggetto, come la Società Ligure di Storia Patria o, diversamente, l’associazione A Campanassa di Savona, il primo approccio consigliabile è quello di appoggiarsi alle informazioni storiografiche già esistenti sparse qui e là, razionalizzarle, analizzarle e arricchirle con quanti più elementi possono essere rinvenuti negli archivi.

Tra le notizie fondamentali per questa ricostruzione, molti accenni sono contenuti nel *Diario* del Pallavicino, per gli anni 1584-1589, mentre un’altra parte delle notizie che a

²⁷ Nel suo Canzoniere, la Andreini rende omaggio a moltissime personalità genovesi e alle “Bellissime Gentildonne di San Pietro d’Arena”, oggi quartiere popoloso di Sampierdarena, testimoniando la sua presenza con la compagnia dei Confidenti nel 1589.

²⁸ V. capitolo 2.3.

²⁹ F. Ivaldi, *Gli Adorno e l’Hostaria – Teatro del Falcone di Genova (1600-1680)*, in “Rivista italiana di musicologia”, vol. 15, n. 1/2, 1980, p. 110.

³⁰ Ivi. p. 109.

³¹ F. Vazzoler, *Il poeta, l’attrice, la cantante. A proposito di Chiabrera nella vita teatrale e musicale del XVII secolo*, in “Teatro e storia”, n. 2, ottobre 1991, p. 308.

tutt'oggi conosciamo sono quelle pubblicate dal Belgrano³² e dal Rosi³³. Ma se quest'ultimo elude ogni “problemativa inerente la formazione e le scissioni delle varie compagnie, il loro repertorio e, in genere, i principali interrogativi inerenti la Commedia dell'Arte, il Belgrano è invece più preciso, pur omettendo spesso le fonti da cui ricava le preziose notizie d'archivio”³⁴.

Dal Rosi si ricavano le informazioni a partire dalle

irregolarità che si verificavano nei [...] monasteri, e relazioni del referendario che segnalano la presenza di musicisti i quali talvolta davano vita ad esecuzioni musicali improvvisate nelle piazze vicine, ed altre volte entravano nei monasteri senza autorizzazione e con scopi estranei alle necessità del monastero stesso”³⁵.

Il Pallavicino risulta essere una fonte importante di informazione in quanto ripone un fortissimo interesse nel raccontare la storia della sua città, Genova, in particolare redigendo un diario, *l'Inventione di scrivere tutte le cose accadute alli tempi suoi idest di Genova particolarmente di che si vedrà d'anno in anno quanto si anderà facendo così dal Ser.mo Senato come d'altri segni, in persone particolari e generali così N.S. Iddio conceda propitio fine in tutte le cose. Amen*³⁶. L'opera consiste nella trascrizione oggettiva e impersonale degli eventi accaduti giorno dopo giorno a Genova per il periodo preso in esame; il titolo *Inventione* testimonia l'intendimento letterario che la narrazione degli avvenimenti si propone.

Oggetto dell'interesse di Pallavicino è la vita cittadina, disegnata nella variegata complessità dei soggetti, delle parti più o meno autorevoli, delle istituzioni civili e di quelle specificamente politiche. In modo approfondito sono riferite le consuetudini societarie delle

³² L. T. Belgrano, C. Imperiale di Sant'Angelo (a cura di), *Annali Genovesi di Caffaro e de' suoi continuatori*, Genova, Tipografia del Regio Istituto Sordo-Muti, 1890.

³³ M. Rosi, *Le monache nella vita genovese dal secolo XV al XVII*, in “Atti della Società Ligure di Storia Patria”, XXVII, 1898.

³⁴ F. Ivaldi, op. cit, p.110.

³⁵ M. R. Moretti, *Ruolo degli archivi genovesi nella ricostruzione della vita musicale della città tra cinque e seicento*, in “Atti del convegno internazionale IAML-IASA”, Perugia, 1996, p. 353.

³⁶ G. Pallavicino, E. Grendi (a cura di), *Inventione di Giulio Pallavicino di scriver tutte le cose accadute alli tempi suoi (1583-1589)*, Genova, Sagep, 1975.

parti cittadine, soprattutto all'interno del ceto aristocratico: Pallavicino descrive banchetti, balli, veglie, tornei, il Carnevale e le mascherate, mostre, giostre, eventi teatrali e sacre rappresentazioni”³⁷ [v. fig.2].

Alcune parole vanno spese sulla figura di Giulio Pallavicino, uno dei più importanti genovesi del suo tempo. Nato cadetto, può dedicarsi alla sua passione per le lettere, il che lo porta ad essere autore del volume introdotto poco sopra, una delle più informative opere genovesi cinquecentesche. Giulio Pallavicino era membro dell'Accademia degli Addormentati con il soprannome di Timido e, a confermare la sua natura intellettuale, basti pensare che la sua biblioteca privata constava di più di duemila volumi. La dimora della famiglia, Palazzo Pallavicino (dove Giulio abitò fino al 1586), oggi civico 1 di via Garibaldi, dal 13 luglio 2006 fa parte dei quarantadue palazzi iscritti dall'UNESCO ai Rolli di Genova e, in quanto tale, è divenuto anche patrimonio dell'umanità.

Scrivano su Giulio Pallavicino:

è vostra propria una certa laudabile curiosità di andar sempre investigando le memorie degli antichi, et un desiderio particolare di giovare agli amatori delle lettere; di che fa ampia fede il vedere che voi in mezzo alle delizie de' vostri paterni palazzi, tenete per maggior di tutti gli altri ornamenti, una bella copia di libri infiniti, che con molta diligenza radunato avete³⁸.

O ancora, sulla sua famiglia:

riconosce, signori, questa città dalla famiglia Pallavicina gran parte della bellezza, et ornamento, che riceve dal numero, et dalla splendidezza de' palagi. Poiché il signor Tobia Pallavicino zio del signor Giulio è stato uno di quei gentilomini che abbia fabbricato palagi più in numero più belli, et più superbi³⁹.

Queste tre fonti (Rosi, Belgrano, Pallavicino), sono qui state incrociate in particolare con altre quattro molto importanti; tre dizionari biografici teatrali: i repertori del Bartoli

³⁷ Enciclopedia Treccani, https://www.treccani.it/enciclopedia/giulio-pallavicino_%28Dizionario-Biografico%29/

³⁸ Dedicata di Scipione Metelli a Giulio Pallavicino del volume *Discorsi storici universali* di C. Bartoli, Genova, 1582

³⁹ B. Paschetti, *Le bellezze di Genova*, Genova, Zabata, 1583, p. 52.

(1781) e del Rasi (1901-1905) di cui, rispettivamente dal 2010 e dal 2019 sono disponibili versioni informatizzate e l'archivio A.M.At.I., *on line*, il più aggiornato su alcune singole voci biografiche, ancorché ancora *in progress* e dunque incompleto; infine, con riferimento specifico alle recite savonesi, *Delle memorie particolari e specialmente degli uomini illustri della città di Savona* di Giovanni Vincenzo Verzellino (il libro V originale, 1891; il secondo volume nella ristampa anastatica, 1974) in cui lo storico savonese racconta in ordine cronologico gli eventi principali in città a cavallo tra il 1536 e il 1673⁴⁰.

Il Bartoli ed il Rasi, seppur i più datati fra i dizionari biografici utilizzati in questa ricerca, si continuano a porre come punto di partenza anche per i dizionari successivi; inoltre, le versioni aggiornate e commentate disponibili colmano attraverso la raccolta di nuove informazioni alcune lacune dell'opera originale. Sparacello, riferendosi al Bartoli, conferma appunto che

attraverso il commento ci si è proposti di agire in due direzioni: da una parte, in un ambito più propriamente storico, si è completato per quanto possibile il quadro bio-bibliografico riguardante gli attori citati, correggendo i non pochi errori commessi dal redattore del testo; dall'altra, si sono considerate le *Notizie storiche* quale testo letterario, mettendone in evidenza le fonti e gli elementi narrativi attraverso i quali l'autore esprime la propria concezione del teatro⁴¹.

E, sempre riguardo la questione degli aggiornamenti, Sparacello dichiara pure che, “per il teatro cinque e secentesco, ci si è avvalsi degli epistolari raccolti da Buratelli, Landolfi e Zinanni in *Comici dell'Arte. Corrispondenze*”⁴².

La preferenza del Bartoli e del Rasi ad un'altra opera assimilabile, il *Dizionario biografico degli attori italiani* di Antonio Colomberti nella sua versione più aggiornata⁴³, deriva dal fatto che

⁴⁰ V. capitolo 3.2.

⁴¹ G. Sparacello, *A proposito dell'edizione digitale delle Notizie storiche de' comici italiani di Francesco Saverio Bartoli*, in “Rivista di letteratura teatrale”, n. 3, Pisa-Roma, Fabrizio Serra editore, 2010, p. 14.

⁴² Ivi, p. 18; l'opera cui fa riferimento è C. Buttarelli (a cura di), D. Landolfi (a cura di), A. Zinanni (a cura di), *Comici dell'Arte. Corrispondenze*, Le Lettere, Firenze, 1993; importante aggiornamento derivato dall'esplorazione degli archivi Gonzaga e Medici da parte dell'equipe di Siro Ferrone.

il confronto fra i profili degli attori delle *Notizie storiche* e quelli relativi al Colomberti non riserva, nella grande maggioranza dei casi, sorprese. Colomberti sintetizza le biografie del Bartoli in maniera acritica, a differenza di quelle del Rasi, che discutono, pur con i loro limiti, alcuni punti proposti dall'autore delle *Notizie*. Inoltre, solo poche voci di attori coevi al Bartoli sono aggiornate in maniera significativa nel *Dizionario* di Colomberti⁴⁴.

L'opera di collazione a cui si fa riferimento sembra essere praticata sia dalle voci di pertinenza più datate del *Dizionario Biografico degli Italiani*⁴⁵ che da quelle dell'*Enciclopedia dello Spettacolo* di Silvio d'Amico; pertanto l'Archivio A.M.At.I., in compresenza di voci, è stato preferito in quanto il più aggiornato a livello cronologico e dunque utilizzato come fonte a sostegno. Siro Ferrone, animatore A.M.At.I. e, con il suo gruppo fiorentino, promotore dei più recenti aggiornamenti, è stato consultato anche per il breve *Dizionario Biografico di Attrici e Attori* presente nella parte terza del suo volume *La Commedia dell'Arte. Attrici e Attori italiani in Europa (XVI-XVIII secolo)*, sicuramente aggiornato, ma molto sintetizzato (l'intero dizionario consta di poco più di sessanta pagine) e di cui, comunque, l'Archivio A.M.At.I. viene presentato da Ferrone come fonte.

⁴³ A. Colomberti, *Dizionario biografico degli attori italiani. Cenni artistici dei comici italiani dal 1550 al 1780, compilati dall'artista comico Francesco Bartoli e dall'attore Antonio Colomberti continuati fino al 1880*, a cura di A. Bentoglio, Roma, Bulzoni, 2009.

⁴⁴ G. Sparacello, *A proposito dell'edizione digitale delle Notizie storiche*, cit., nota n. 3, p. 17.

⁴⁵ *Dizionario Biografico degli Italiani*, Istituto della Enciclopedia Italiana, Roma, 1960-2005.

2.3 – I COMPONENTI DELLA COMPAGNIA IN LIGURIA

I componenti della compagnia dei Gelosi non furono tutti fissi e stabili e in più riprese alcuni comici si spostarono verso altre compagnie o ne arrivarono (i Gelosi stessi a un certo punto si fusero con la compagnia dei Confidenti per formare i Comici Uniti). La raccolta dei nomi non è interessante solo ai fini di ricostruire la struttura e la storia della compagnia, ma perché permette di intrecciare i dati relativi ad un singolo componente con quelli dell'intero gruppo, e di dare così un'organicità maggiore alle informazioni raccolte sulle *tourné* liguri.

Francesco Andreini ci fa dono di un primo elenco di membri della sua compagnia nel Ragionamento XIV delle sue *Bravure*. Egli ci racconta infatti, parlando per bocca del Capitano Spaventa:

L'ho conosciuto (Graziano dei Comici Gelosi); ma non è sua Lettera. Non solo ho conosciuto lui, nominato Lodouico da Bologna, ma ho conosciuto insieme, Giulio Pasquati da Padoua, che faceua da Pantalone; Simone da Bologna, che faceua da Zanne; Gabrielle da Bologna, che faceua da Francatruppe; Oratio Padouano⁴⁶ che faceua da innamorato; Adriano Valerini da Verona che faceua l'istesso; Girolamo Salimbeni da Fiorenza, che faceua da vecchio Fiorentino detto Zanobio, e da Piombino Signora Isabella Andreini Padouana, che faceua la prima Donna Innamorata, la Signora Prudentia veronese, che faceua la seconda Donna, la Signora Silvia Roncagli Bergamasca, che faceua da Fraceschina; e un certo Francesco Andreini Marito della detta Signora Isabella, che rappresentava la parte d'un Capitano superbon, e vantatore che se bene mi ricordo dal nome mio si faceua chiamare il Capitano Spauento da Valle Inferna⁴⁷.

Partendo da questi undici nomi elencati da Francesco Andreini, possiamo intrecciarne altri derivanti dal Rasi⁴⁸, il quale, anche se riporta per intero una tabella con i

⁴⁶ Orazio Nobili.

⁴⁷ F. Andreini, *Le bravure del Capitano Spavento*, a cura di R. Tessari, Pisa, Giardini, 1987, ragionamento XIV.

⁴⁸ L. Rasi, *I comici italiani: biografia, bibliografia, iconografia*, Fratello Bocca, Firenze, 1897, ed. 2019.

nomi presentati dall'Andreini⁴⁹, tra tutte le voci del suo dizionario ci porta ad identificare un totale di quindici attori affiliati in un momento o nell'altro ai Gelosi:

- Francesco Andreini
- Isabella Andreini Canali
- Flaminio Scala
- Vittoria Piisimi
- Gabriele Panzanini
- Lidia di Bagnacavallo
- Bernardino Lombardi
- Orazio Nobili
- Giulio Pasquati
- Giovanni Pellesini
- Diana Ponti
- Prudenza (donna veronese)
- Ricciolina
- Silvia Roncaglia
- Girolamo Salimbeni
- Simone da Bologna
- Adriano Valerini

Un totale di diciotto nomi si ricavano ancora dal Bartoli⁵⁰:

- Francesco Andreini
- Giovanni Battista Andreini⁵¹
- Isabella Andreini
- Nicolò Barbieri
- Battista Veronese

⁴⁹ Ivi, p. 86.

⁵⁰ F. Bartoli, *Notizie storiche de' comici italiani*, Conzatti, Padova, 1781, (edizione *online* IRPMF, 2010 a cura di G. Sparacello).

⁵¹ Figlio di Francesco e Isabella; Bartoli riporta come abbia recitato con la compagnia sotto la supervisione dei genitori al fine di accrescere la sua educazione teatrale. Si metterà poi a capo della sua compagnia, i Fedeli.

- Domenico Bruni⁵²
- Luzio Burchiella
- Camilla Rocca Nobili (Delia)⁵³
- Gabriello da Bologna
- Giulio Vigilanti
- Lodovico da Bologna
- Virginia Malloni
- Orazio Nobili
- Giulio Pasquati
- Prudenzia, veronese
- Silvia Roncaglia
- Girolamo Salimbeni
- Flaminio Scala
- Simone da Bologna
- Adriano Valerini
- Vittoria Piissimi

Altri due nomi, Angela Salamona e Margherita de Paoli derivano dalla supplica al Senato di Genova del 1584.

L'Archivio A.M.At.I., infine, alla voce *Francesco Andreini*, riporta come nel 1592 la formazione dei Gelosi fosse composta da 13 elementi.

⁵² Figlio di un comico dei Gelosi, dal Rasi non si evince il nome del genitore, ma se ne attesta la presenza a Parigi durante la tournée del 1603-1604. Non è chiaro se recitò anch'egli.

⁵³ Secondo gli studi di Stefanella Ughi, Camilla Rocca Nobili, nota come Delia, iniziò la sua attività intorno al 1585. Fu presente nella compagnia dei Gelosi e in quella dei Comici Confidenti. Lo stesso Bartoli fa il nome di Camilla Rocca Nobili in una nota aggiuntiva alle sue *Notizie Istoriche*.

2.4 – PER UNA SINOSI DELLE PRESENZE LIGURI DEI GELOSI

Grazie alla recente digitalizzazione dei repertori citati, è stato così possibile ricercare parole chiave, andando a scovare le voci in qualche modo collegate con Genova, Savona o con i Gelosi (a parte l'Archivio A.M.At.I. che presenta una struttura a *database* che obbliga ad effettuare ricerche dirette sui nomi degli attori e non rende possibile la ricerca di parole chiave). Grazie a questa forma di consultazione possiamo ottenere una tabella per identificare chi potesse fare parte della compagnia nei periodi oggetto di analisi per attestare la presenza dei Gelosi in Liguria.

Membro	Citato da Francesco Andreini	Attestato dal Rasi	Attestato dal Bartoli	Confermato dall'Archivio A.M.At.I.	Attestazione di appartenenza alla Compagnia (se disponibile)	Presenza in Liguria
Lodovico da Bologna ⁵⁴	X		X	X	1578-1586 ⁵⁵	Genova, 1584 ⁵⁶

⁵⁴ Lodovico de Bianchi.

⁵⁵ “Sulla base dei documenti epistolari, sono state formulate varie ipotesi sulla permanenza di Lodovico de' Bianchi (detto da Bologna) tra i Gelosi. D'Ancona ritiene che fosse tra i Gelosi a Firenze nel 1578. La lettera scritta dal comico al principe di Mantova Vincenzo Gonzaga da Bologna il 16 dicembre 1585 fissa una data sicura e attesta inoltre la presenza dei Gelosi a Bologna sullo scorcio del 1585 e l'inizio del 1586. Il nome del comico non compare nell'elenco della compagnia dal 1590”, F. Bartoli, *Notizie storiche*, cit., *ad vocem*. Riguardo al 1578 la notizia è riportata anche da R. Lestini, *Roncagli Silvia*, Archivio A.M.At.I.

⁵⁶ A. Evangelista, S. Ferrone, voce *Andreini Francesco*, Archivio A.M.At.I.

Giulio Pasquati	X	X	X	X	1565-1578 ⁵⁷ - 1585 ⁵⁸	Genova, 1572; maggio 1579; 1596 ⁵⁹
Simone da Bologna	X	X	X	X	1574, 1578 ⁶⁰	Genova, 1584 ⁶¹
Gabriello da Bologna ⁶²	X		X	X	1589, nel 1593 membro degli Uniti ⁶³	Genova 1584 ⁶⁴
Orazio Nobili	X	X	X			
Adriano Valerini	X	X	X	X	1578, 1583 ⁶⁵	Genova, 1584 ⁶⁶
Girolamo Salimbeni	X	X	X		1593, 1594	Genova, 1593 ⁶⁷

⁵⁷ R. Lestini, voce *Roncagli Silvia*, Archivio A.M.At.I.

⁵⁸ Dal Bartoli: “Ademollo, cit., accenna all’attività di Pasquati nel periodo precedente l’ingresso nei Gelosi: egli ipotizza che l’attore abbia impersonato per primo la maschera di Pantalone o Magnifico recitando con Soldano nel 1565. Pasquati si trovava probabilmente anche a Praga nel 1570. [...] La presenza dell’attore fra i Gelosi è attestata nel 1574 a Venezia. [...] La presenza di Pasquati nei Gelosi e il suo sodalizio artistico con Ludovico de’ Bianchi sono testimoniati inoltre dalla lettera che quest’ultimo indirizzò a Vincenzo Gonzaga in risposta alla sua del luglio 1585. Il Rasi attesta la presenza di Pasquati con i Gelosi dal 1565 al 1585, aggiungendo però “che non si potrebbe affermare se il Pasquati fosse rimasto sempre coi Gelosi”.

⁵⁹ Il Rasi traccia una parabola dei movimenti dei Gelosi sotto la voce di Giulio Pasquati. Non è possibile affermare che Pasquati fosse sempre presente, ma risulta importante da un punto di vista cronologico, di cui parleremo più avanti.

⁶⁰ Notizia data dal Bartoli. Il Rasi non riporta informazioni al riguardo. Notizia riportata anche da R. Lestini, voce *Roncagli Silvia*.

⁶¹ V. Archivio A.M.At.I., voce *Andreini Francesco*.

⁶² Il nome di battesimo è Panzanini Gabriele.

⁶³ V. Bartoli, alla voce *Gabriello da Bologna*,

⁶⁴ V. archivio A.M.At.I., alla voce *Andreini Francesco*,

⁶⁵ V. archivio A.M.At.I., alla voce *Roncagli Silvia*,

⁶⁶ V. archivio A.M.At.I., alla voce *Andreini Francesco*,

Isabella Andreini	X	X	X	X	1578 ⁶⁸ -1583- 1592-1594 ⁶⁹ - 1595-1602- 1603 ⁷⁰ -1604 ⁷¹	Genova, 1572, 1579, 1589 (con i Confidenti) ⁷² ; Savona, 1583 ⁷³ ,
Prudentia veronese	X	X	X			
Silvia Roncagli	X	X	X	X	1578, 1583 ⁷⁴ , 1584, 1585 ⁷⁵	Genova 1584 ⁷⁶

⁶⁷ Secondo Rasi “Io vediamo il 1593 a Genova” e cita una supplica al senato di Genova dove si firma Salimbeni detto Piombino,

⁶⁸ D. Sarà, voce *Andreini Isabella*, archivio A.M.At.I.

⁶⁹ Crf. *ivi*. Notizia riportata anche da Verzellino, di cui si discuterà più avanti. D. Sarà, voce *Andreini Isabella*, Archivio A.M.At.I., riporta ancora che nel 1584 i coniugi non sembrano fare parte della formazione che recita a Genova, in quel momento membri degli Uniti.

⁷⁰ V. Archivio A.M.At.I., alla voce *Andreini Francesco*.

⁷¹ Dal Rasi: “Non abbiamo notizia alcuna della sua vita prima delle nozze: è certo però che appena sposa, ella, a sedici anni, entrò di punto in bianco nella riforma della Compagnia de’ Gelosi”. Sappiamo che morì ancora parte della compagnia nel 1604 a Lione.

⁷² Notizia riportata anche dall’Archivio A.M.At.I., alla voce *Andreini Francesco*.

⁷³ Di queste fonti si parlerà più avanti.

⁷⁴ V. Archivio A.M.At.I., alla voce *Roncagli Silvia*. Nel 1578 pare prenda il posto di Amorevoli.

⁷⁵ Dal Bartoli: “una lettera di Ludovico de’ Bianchi al principe di Mantova Vincenzo Gonzaga, scritta da Bologna il 16 dicembre 1585, attesta dell’importanza della Roncagli all’interno della compagnia”.

⁷⁶ V. Archivio A.M.At.I., alla voce *Andreini Francesco*.

Francesco Andreini	X	X	X	X	1568 ⁷⁷ -1578 ⁷⁸ - 1589 ⁷⁹ -1592 - 1594 ⁸⁰ -1595 - 1602-1603 ⁸¹ - 1604	Genova, 1579, 1584 ⁸² , 1589 (con i Confidenti) ⁸³
Flaminio Scala		X	X			

⁷⁷ Dal Rasi constatiamo come il 1568 non possa essere un anno certo in quanto crea delle discordanze con la biografia dell'Andreini, che nel 1568 aveva venti anni, ma doveva essere in quel periodo militare e prigioniero dei Turchi fino al 1576 (notizie forse allora create solo dall'Andreini per legittimare il suo personaggio di soldato). Inoltre dal documento citato dal Rasi pare nel 1568 fosse presente anche Isabella, che però in quel momento avrebbe avuto solo sei anni.

⁷⁸ V. Archivio A.M.At.I., alla voce *Andreini Francesco*: "Sull'ingresso di Francesco nella formazione non esistono però notizie certe anche se per alcuni potrebbe risalire al 1578, quando i Gelosi, dopo la tournée francese del 1577, fanno sosta a Firenze e ricompongono l'organico".

⁷⁹ *Ibidem.*

⁸⁰ V. Archivio A.M.At.I., alla voce *Andreini Isabella*.

⁸¹ *Ibidem.*

⁸² V. Archivio A.M.At.I., alla voce *Andreini Francesco*.

⁸³ *Ibidem.*

Vittoria Piissimi		X	X	X	1571 ⁸⁴ , 1574 ⁸⁵ , 1575, 1576 1578 ⁸⁶ , 1579 ⁸⁷ , 1580, 1589 ⁸⁸ , 1590 ⁸⁹ , 1593 membro degli Uniti, 1595 ⁹⁰	Genova, 1579 (con i Confidenti) ⁹¹ , 1593 ⁹²
Lidia di Bagnacavallo		X			1571 ⁹³	

⁸⁴ S. Ferrone, voce *Piissimi Vittoria*, Archivio A.M.At.I.

⁸⁵ Questa data viene attestata dal Bartoli.

⁸⁶ V. Archivio A.M.At.I., alla voce *Roncagli Silvia*.

⁸⁷ V. Archivio A.M.At.I., alla voce *Andreini Isabella*: “nel 1579 passa alla Compagnia dei Confidenti, con ogni probabilità sostituita dall’Andreini”.

⁸⁸ V. Archivio A.M.At.I., alla voce *Andreini Francesco*.

⁸⁹ V. Archivio A.M.At.I., alla voce *Piissimi Vittoria*.

⁹⁰ *Ibidem*.

⁹¹ *Ibidem*.

⁹² Tutte le altre date vengono testimoniate dal Rasi. Sotto la voce *Pilastrini Francesco* leggiamo: “lo vediamo il 1593 nella Compagnia degli Uniti, al fianco della Piissimi, la celebre Vittoria, e di Pellesini, il non men celebre Pedrolino, quando chiesero e ottennero licenza di recitare a Genova le loro *honeste Comedie*”.

⁹³ Dal Rasi: “nel '71 i Gelosi andarono in Francia con Orazio, Adriano, e Lidia”; tuttavia si questiona la sua vera identità. Il Bartoli, così come il Rasi, racconta della sua (possibile) unione con Valerini.

Giovanni Pellesini		X		X	1589 ⁹⁴	Genova, 1589 (con i Confidenti) ⁹⁵ , 1593 (con gli Uniti) ⁹⁶
Nicolò Barbieri		X			1600 ⁹⁷	
Battista Veronese			X		1577 ⁹⁸	
Domenico Bruni			X		1603-1604 ⁹⁹	
Luzio Burchiella			X		1572-1577 ¹⁰⁰	
Camilla Rocca Nobili ¹⁰¹			X			

⁹⁴ Dal Rasi: “l’89 sappiamo ch’era a Firenze coi Gelosi per le nozze di Ferdinando Medici con Cristina di Lorena”. Il Bartoli non dedica nessuna voce a Pellesini, mentre l’Archivio A.M.At.I., alla sua voce, non nomina i Gelosi. La sua presenza in formazione viene però riportata alla voce *Andreini Francesco*.

⁹⁵ V. Archivio A.M.At.I., alla voce *Andreini Francesco*.

⁹⁶ S. Ferrone, voce *Pellesini Giovanni*, Archivio A.M.At.I.

⁹⁷ Dal Rasi: “più noto sotto il nome di Beltrame, da Milano, si recò nel 1600 a Parigi con Flaminio Scala e Isabella Andreini, al servizio di Enrico IV”. L’Archivio A.M.At.I. non lo riconosce membro dei Gelosi.

⁹⁸ Dal Bartoli: “De Nores annovera Battista veronese con messer Giulio Pasquinati, Pantalone, e messer Orazio Nobili, l’Amoroso dei Gelosi; lo stesso Bartoli, alla voce “Nobili Orazio”, cita i due attori a proposito della recita della Pazzia d’Orlando: “L’appartenenza di Battista ai comici Gelosi rende plausibile l’ipotesi secondo la quale Battista veronese sia Battista Amorevoli da Treviso, detto la ‘Franceschina’, la cui presenza nella compagnia dei Gelosi è attestata per la tournée parigina del 1577”.

⁹⁹ Dal Bartoli: “Fu probabilmente in Francia per la tournée dei Gelosi del 1603–1604”.

¹⁰⁰ Dal Bartoli: “Fu in Francia con i Gelosi nel 1572 e nel 1578 venne sostituito da Lodovico de’ Bianchi”.

Giulio Vigilanti			X		1590 ¹⁰²	
Giacomo Braga		X		X	1583	Genova, 1614 con gli Uniti ¹⁰³
Giovanni Battista Andreini					1600 ¹⁰⁴	Genova, 1609 ¹⁰⁵
Virginia Malloni			X	X	1596-1597 ¹⁰⁶	1596 ¹⁰⁷
Angela Salamona				X	1584	Genova, 1584 ¹⁰⁸
Margherita de Paoli				X	1584	Genova, 1584 ¹⁰⁹
Battista Amorevoli				X	1577 ¹¹⁰ - 1578 ¹¹¹	
Drusiano Martinelli				X	1591 ¹¹²	

¹⁰¹ Dal Rasi: “secondo gli studi di Stefanella Ughi, Camilla Rocca Nobili, nota come Delia, iniziò la sua attività intorno al 1585. Fu presente nella compagnia dei Gelosi e in quella dei Comici Confidenti”.

¹⁰² Dal Bartoli, alla voce *Ganassa Giovanni*: “più tardi, Cesare de Nobili figurò nella compagnia dei Desiosi, a Genova nel 1586, e Giulio Vigilanti in quella dei Gelosi nel 1590”.

¹⁰³ Dal Rasi; presenza con i Gelosi nel 1583 attestata anche dall'Archivio A.M.At.I. alla relativa voce.

¹⁰⁴ S. Ferrone, *La Commedia dell'Arte*, op. cit., p. 260.

¹⁰⁵ S. Ferrone, voce *Andreini Giovan Battista*, Archivio A.M.At.I.

¹⁰⁶ F. Fantappiè, voce *Malloni Angela*, Archivio A.M.At.I.

¹⁰⁷ Supplica al senato riportata dal Bartoli e da F. Ivaldi, op. cit, p. 111.

¹⁰⁸ V. Archivio A.M.At.I., alla voce *Andreini Francesco*.

¹⁰⁹ *Ibidem*.

¹¹⁰ V. Archivio A.M.At.I., alla voce *Roncagli Silvia*.

¹¹¹ *Ibidem*. Nel 1578 pare lasci il posto alla Roncagli.

¹¹² *Ibidem*.

Carlo De Vecchi				X	1591 ¹¹³	
Rinaldo Petignoni				X	1578 ¹¹⁴	

A partire da questa tabella si possono fare alcune considerazioni. Innanzitutto, come si poteva immaginare, abbiamo la prevedibile conferma che il numero di attori complessivo che possono essere ricondotti ai Gelosi è maggiore di quello che scriveva Francesco Andreini nelle *Bravure*. Questa differenza è data da diverse ragioni, prima di tutte la natura di mercato del lavoro della Commedia dell'Arte; è risaputo che gli attori si spostavano da una compagnia all'altra in base alle necessità od opportunità del momento. Lo spostamento da una compagnia all'altra era un'abitudine anche per i membri fissi e storici, basti pensare alle recite di Milano del 1590-91 per le quali Ferrone, nella voce che dedica a Isabella Andreini, non la identifica insieme al gruppo¹¹⁵; così come alla migrazione verso i Confidenti o alla convergenza negli Uniti.

Inoltre, il fatto che i nomi che vengono ricavati dal Rasi e dal Bartoli siano più del doppio di quelli delle *Bravure* può far presumere, anche in assenza di documenti dell'epoca, come nel corso degli anni di attività della compagnia gli attori che collaborarono con i Gelosi furono anche di più. Tale osservazione è confermata anche dall'Archivio A.M.At.I.:

Diversamente da quanto spesso ritenuto in passato, la composizione della compagnia non è stabile in tutto l'arco cronologico della sua esistenza, ma subisce numerose e assai mutevoli variazioni. Tra le più importanti, l'abbandono della Prima Innamorata Vittoria Piissimi (che nel 1579 passa ai Confidenti). [...] Nell'elenco riportato nella licenza del Senato di Genova [del 1584] sono assenti sia Isabella che Francesco Andreini, che invece recitano con i Gelosi a Savona, nella sala del Palazzo delle Cause Civili, dove la compagnia si reca poco dopo la tappa genovese. È dunque ipotizzabile che la presenza dei coniugi sia discontinua nonostante Isabella Andreini si firmi «comica gelosa» in due lettere del 1587 indirizzate a Eleonora de' Medici¹¹⁶.

¹¹³ *Ibidem*.

¹¹⁴ *Ibidem*.

¹¹⁵ S. Ferrone, *La Commedia dell'Arte*, op. cit, p. 263.

¹¹⁶ V. Archivio A.M.At.I., alla voce *Andreini Francesco*.

Poteva fare parte dei Gelosi, ad esempio, anche Ricciolina (o Rizzolina), la quale potrebbe anch'essere la Marina Antonazzoni che “avrebbe recitato ne' Gelosi le parti di serva sotto nome di Ricciolina, prima di salire al grado di prima donna sotto quello di Lavinia, a vicenda con la Roncagli”¹¹⁷.

In ogni caso possiamo presumere che i nomi elencati dall'Andreini siano quelli da lui ritenuti “autentici” della compagnia da lui diretta, a cui nel corso degli anni, se ne sono aggiunti alcuni e sostituiti altri.

Un'osservazione a parte va fatta nei confronti di Flaminio Scala. Nonostante il Bartoli lo metta alla testa dei comici Gelosi, non viene citato dall'Andreini nelle *Bravure* e, in riferimento all'introduzione dello stesso Francesco Andreini al volume dello Scala, *Il Teatro delle Favole Rappresentative*, nasce “l'ipotesi che negli anni giovanili Scala abbia fatto parte dei celebri Gelosi”¹¹⁸.

Ma d'altronde: come dubitare ch'ei fosse coi Gelosi al fianco d'Isabella Andreini, per la quale avea composto gli Scenari che la misero più in voga, come *La fortunata Isabella*, *La gelosa Isabella*, *La pazzia di Isabella*, di cui era una parte principale egli medesimo?¹¹⁹

Un'altra osservazione, spostandoci verso l'interesse centrale della ricerca e riprendendo quanto detto in precedenza, riguarda la forte attrazione che la Liguria, ed in particolare Genova, esercitò sulle compagnie dell'Arte. Altri nomi collegati in un modo o nell'altro ai Gelosi, anche se non come membri della compagnia, ricorrono per attività in Liguria, come quello di Diana Ponti, dei comici Desiosi - la quale, secondo un documento di Belgrano, “è a Genova nell'estate dell'86 con Cesare de' Nobili, fiorentino e altri comici”¹²⁰ - o quello di Bernardino Lombardi che, membro dei comici Confidenti prima e degli Uniti poi, è a Genova nel 1583 e nel 1586¹²¹. La stessa Isabella Andreini la ritroviamo a Genova nel 1589

¹¹⁷ L. Rasi, op. cit., vedi voce *Ricciolina o Rizzolina*.

¹¹⁸ S. Ferrone, voce *Scala Flaminio*, Archivio A.M.At.I.

¹¹⁹ L. Rasi, op. cit., vedi voce *Scala Flaminio*.

¹²⁰ L. T. Belgrano, *Annali genovesi di Caffaro e de' suoi continuatori*, op. cit., 29 dicembre 1882, cfr. L. Rasi, op. cit., alla voce *Ponti Diana*.

¹²¹ Il Belgrano pubblica la supplica al Senato Genovese per i mesi di aprile, maggio e giugno 1583 a nome degli Uniti Confidenti; un'altra supplica è del 1586. Tali informazioni vengono riportate dal Rasi.

con i Confidenti¹²² – testimoniando così lo spostamento dei comici tra le varie compagnie - e Giacomo Braga nel 1614 con gli Uniti¹²³.

Anche Savona, seppur con le dovute differenze, attirò diverse compagnie oltre a quella dei Gelosi, soprattutto nel periodo successivo: infatti,

nel secolo seguente danze d'onore e festini si alternavano a rappresentazioni della commedia dell'arte, e queste pur di un livello artistico inferiore rispetto a quelle dei 'Gelosi' patavini, riuscivano quasi sempre a rompere la monotonia della ristagnante vita cittadina.

Nel 1607 Camillo Pavese 'patrizio genovese, barone secondo di Gevisi e di Casalnuovo, lasciati dal padre, prese in moglie Maria figliuola di Gio. Battista Doria il primo, condotta l'anno 1594 sopra una galera di banderole festosa, dalla quale discesa andò alla casa del socero, le cui nozze si prepararono sontuose e con grand'allegria. Si recitò una comedia, detta 'i Lucidi', nella sala inferiore del palazzo delle cause civili, i cui apparati ed intermedii costarono alla nobiltà scudi 800... '.

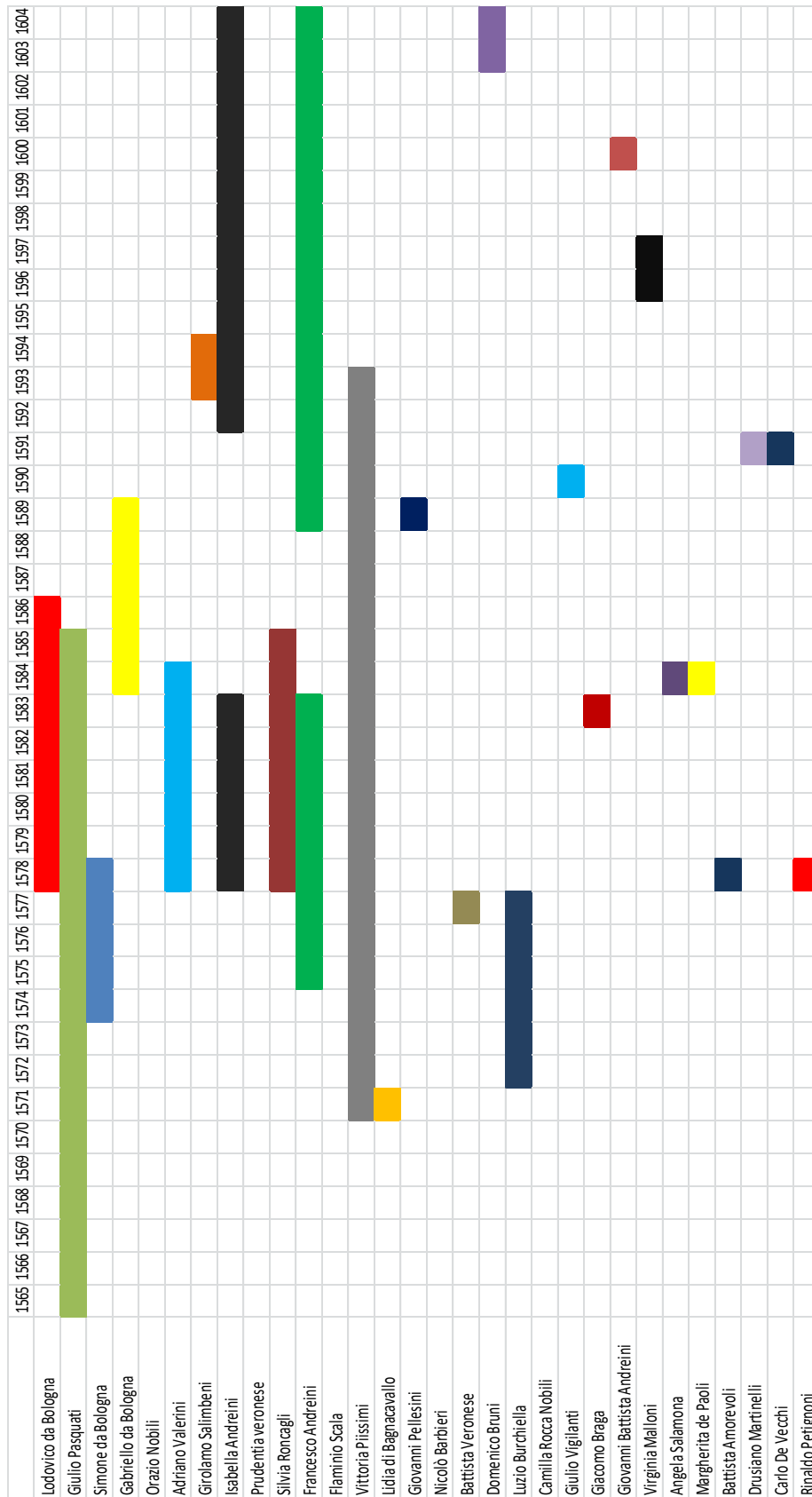
Il 29 ottobre 1621 nasceva in una sala del palazzo 'al governatore G. B. Saluzzo un bimbo (chiamato Agostino) dalla sig. Dorotea Donati sua consorte, nel palazzo della solita sua residenza'. Gli Anziani ed i Maestri Razionali di Savona presentavano tramite Gio. Antonio Gallo e Giuseppe Negro i rallegramenti per il 'nuovo acquisto che la città aveva fatto di così illustre protettore, il quale fu molto gradito'¹²⁴.

¹²² L. Rasi, op. cit., alla voce *Lombardi Bernardino*.

¹²³ F. Fantappiè, voce *Braga Giacomo*, Archivio A.M.At.I.

¹²⁴ G. B. N. Besio, *Il Palazzo della Giustizia e l'antico "centro direzionale" del Comune di Savona*, in "Atti e memorie della Società Savonese di Storia Patria", Nuova Serie, vol. II, Savona, Stab. Tip. Priamar, 1968, p. 72.

2.5 – GRAFICO DEI COMPONENTI DELLA COMPAGNIA



Il grafico qui presentato riassume visivamente le informazioni raccolte nella tabella del capitolo 2.3 e permette di andare ad identificare in modo pratico i possibili appartenenti alla compagnia durante le *tournée* liguri. Forse   inutile precisare che tale grafico non pu  essere ritenuto esaustivo, in quanto si basa solo sui dati ritenuti veritieri dai testi consultati, non escludendo quindi che ogni membro possa avere avuto una permanenza in formazione pi  lunga (soprattutto per quegli attori la cui presenza   nota solo per un anno) o pi  intermittente. Questa razionalizzazione dei dati sar  sfruttata pi  avanti, a conclusione del capitolo sulla datazione delle *tournée* in Liguria.

3. – DATAZIONE DELLE TOURNEE LIGURI

3.1 – LA PRIMA A GENOVA

Concentrandosi sulle *tournées* dei Gelosi in Liguria non è facile stabilire un punto di partenza alle informazioni storiografiche disponibili. Il problema può essere riassunto in quanto già riportato da Ivaldi, secondo cui non esiste ancora uno studio organico dei Gelosi in Liguria. Obiettivo di queste pagine è quindi, in prima battuta, tentare di razionalizzare ed ordinare tutto quanto raccolto.

Secondo il Belgrano, la prima venuta dei Gelosi in territorio genovese segnerebbe anche la prima apparizione in Liguria della Commedia dell'Arte. Secondo i documenti su cui basa il suo studio (documenti di archivio, come suppliche al Senato per la concessione di recitare in città¹²⁵) i Gelosi avrebbero recitato il 1 agosto 1579 presso la casa di Giovanni Andrea Doria. Belgrano identifica negli attori Francesco Andreini, capocomico noto come Capitan Spaventa della Val d'Inferno, accompagnato dalla moglie, la celebre Isabella.

Secondo il Borsellino¹²⁶, invece, la compagnia dei Gelosi può essere accreditata a Genova già nel 1572, forse al rientro da Milano¹²⁷, anticipando di sette anni la loro prima apparizione.

Secondo il *Diario* del Pallavicino, ancora, si dovrebbe risalire al 15 maggio 1584. Nel suo diario leggiamo: “Li Comici Gelosi hanno dato principio alla loro prima Comedia”¹²⁸.

¹²⁵ Dice il documento del Senato trascritto da Belgrano: “eisdem Comicis con cesserunt quod per menses duos possint in hac Civitate factitare comedias minime obscenas et quae castas adolescentium mentes non inquinent ecc.” (“Caffaro”, 27 dicembre 1882).

¹²⁶ N. Borsellino, *Morfologie del comico nel teatro italiano del Cinquecento*, in “Studi di Letteratura francese”, X, 1983.

¹²⁷ Cfr. S. D'amico, voce *Gelosi*, in *Enciclopedia dello Spettacolo*, V, coll. 1020-1022. Le prime notizie su questa compagnia risalirebbero al 1568 circa, quando i comici si trovavano a Milano. Da questa città essi avrebbero presentato, nel 1572, una supplica al Senato di Genova perché concedesse loro licenza di recitare nel capoluogo ligure. Il Belgrano però non fa menzione di questo episodio. Cfr. Belgrano, “Caffaro”, 27 e 28 dicembre 1882.

Chiaramente, se quella del 1584 fosse la loro “prima” ligure, la discordanza con gli altri studi sarebbe molto forte e forse poco giustificabile. Fabio Ivaldi, ne *Gli Adorno e l'hostaria-teatro del Falcone di Genova*, propone di risolvere questa discordanza interpretando quel “prima comedia” come la prima delle commedie rappresentate in quell'occasione. Relativamente al 1584, il Pallavicino riporta la loro presenza anche il 9 giugno, giorno in cui recitarono una “pastorale”:

hoggi la Compagnia delli Gelosi ha fatto una bellissima Pastorale e vi era tutta Genova, con tanta Nobiltà quanto si possa dire (Pallavicino 46-47).

Secondo quanto riportano Annamaria Evangelista e Siro Ferrone, in questa occasione non sono presenti i coniugi Andreini, impegnati a Savona:

nell'elenco riportato nella licenza del Senato di Genova sono assenti sia Isabella che Francesco Andreini, che invece recitano con i Gelosi a Savona, nella sala del Palazzo delle Cause Civili, dove la compagnia si reca poco dopo la tappa genovese¹²⁹.

¹²⁸ “Concessa licentia agendi in praesenti civitate comedias per trimestre”. Belgrano, “Caffaro”, 28 dicembre 1882.

¹²⁹ A. Evangelista, S. Ferrone, voce *Andreini Francesco*, Archivio A.M.At.I.

3.2 – LA VISITA A SAVONA

Infatti, un anno prima, nel 1583, i Gelosi sono attestati nella città di Savona. La fonte storiografica savonese principale deriva dalle notizie del Verzellino¹³⁰, considerato uno dei più illustri storici della città di Savona¹³¹ (cui è intitolata anche una via nel centro storico della città). Non sappiamo se egli stesso fu testimone dell'esibizione della compagnia, ma la sua biografia non lo esclude. Nel suo libro¹³² riporta solo tre eventi principali relativamente al 1583: la costruzione del ponte nella borgata di Legino, la venuta del viceré di Sicilia Marcantonio Colonna e il suo incontro con Giovanni Andrea Doria durante il suo viaggio verso la Spagna, e la venuta dei Gelosi.

Il volume, presente presso gli Archivi di Stato di Savona, presenta un paragrafo evidenziato dal titolo *Donna Comica eccellente venuta in Savona*, che vale riportare per intero:

Isabella Andreini, comica di suprema intelligenza, con la sua compagnia de' peregrini ingegni, venne in Savona e recitò per alquanti giorni comedie di varie sorti nella sala del palazzo delle cause civili, con grandissimo gusto de' cittadini e particolarmente del nostro Poeta Gabriel Chiabrera, il quale di lei ebbe a cantare (allor quand'ella comparse fingendosi pazza):

Non mosse pie', che non creasse amanti;

¹³⁰ Il testo in questione, interamente digitalizzato durante la stesura della presente tesi, è ora disponibile all'indirizzo <https://www.storiapatriasavona.it/storiapatria/wp-content/uploads/2022/03/Gio-Vincenzo-Verzellino-II.pdf>.

¹³¹ F. Ivaldi, op. cit., p. 15. Giovanni Vincenzo Verzellino (Savona 1562, ivi 20 agosto 1638) fu infatti contemporaneo agli avvenimenti; l'opera cui qui si attinge, G. V. Verzellino, A. Astengo (a cura di), *Delle memorie particolari e specialmente degli uomini illustri della città di Savona vol. II*, Savona, Tipografia Domenico Bertolotto e C., 1891, restò inedita fino al 1885, quando venne pubblicata a cura di Andrea Astengo; per una biografia di Verzellino, cfr. C. Migliardi, *Un'inedita biografia di Gio. Vincenzo Verzellino*, in "Atti della Società Savonese di Storia Patria", vol. XVI (1934).

¹³² G. V. Verzellino, A. Astengo (a cura di), *Delle memorie particolari e specialmente degli uomini illustri della città di Savona vol. II*, Savona, Tipografia Domenico Bertolotto e C., 1891, p. 109.

Né riso fe', che non beasse un cuore¹³³ .

Va segnalato che sia il Belgrano, sia Ivaldi riportano la nota del Verzellino, ma non integralmente, limitandosi alla prima parte: “commedie di varie sorti [...] con grandissimo gusto de' cittadini”. Qualora la nota intera fosse da ritenere autentica, si andrebbe a risolvere (o quantomeno a contenere) il dibattito di cui tratteremo in seguito, secondo cui alcuni attribuiscono alla Andreini la recita della *Mirtilla* a Savona, altri della *Pazzia*.

La datazione con cui è riportata tale nota contraddice quanto riportato in alcuni studi, come quello di Radaelli¹³⁴, che colloca le loro esibizioni nel 1584 e da cui si deduce che quelle di Genova e di Savona fossero parte di un'unica *tournee* che vedeva Genova come prima tappa; quanto riporta l'Archivio A.M.At.I, che riporta esplicitamente

Isabella [e] Francesco Andreini, [...] recitano con i Gelosi a Savona, nella sala del Palazzo delle Cause Civili, dove la compagnia si reca poco dopo la tappa genovese¹³⁵;

o ancora quanto riporta Vazzoler¹³⁶, che, riferendosi alla datazione del sonetto qui sopra riportato, scredita l'attendibilità dei cronisti savonesi. La critica di Vazzoler è però principalmente rivolta a chi ritiene che il sonetto, scritto da Chiabrera ed appartenente a uno scritto più lungo, sia stato scritto proprio nel momento della visita di Isabella Andreini, mentre egli ritiene sia di un momento successivo. Approfondiremo questo argomento nel capitolo relativo agli spettacoli messi in scena.

Per quanto riguarda l'attendibilità delle memorie di Verzellino, possiamo fare alcune considerazioni sull'autore e sulla natura del volume stesso.

Come detto, si prende in considerazione il secondo volume dei due della ristampa anastatica ottocentesca dell'Astengo, con una narrazione che inizia con la descrizione della

¹³³ *Ibidem*.

¹³⁴ K. Radaelli, *Temi, strutture e linguaggi nel Canzoniere di Isabella Andreini (1601)*, tesi di dottorato, University of Toronto, 2012, p. 28.

¹³⁵ V. Archivio A.M.At.I, alla voce *Andreini Francesco*.

¹³⁶ F. Vazzoler, *Chiabrera fra dilettanti e professionisti dello spettacolo*, in F. Bianchi (a cura di), *La scelta della misura. Gabriello Chiabrera: L'altro fuoco del barocco italiano*, Genova, Costa & Nolan, 1993, p. 308.

città di Savona e della sua fondazione, secondo alcuni “edificata da Giano, chiamato Giaffet figlio di Noè”¹³⁷ e termina “cinque mesi e sei giorni dopo”¹³⁸ il 16 maggio 1673.

In originale l’opera comprendeva otto volumi, ridotti poi a sei.

Su questi ci sarebbe molto da dire, sia per il contenuto, sia per la storia della redazione, di cui molto è raccontato nelle relative prefazioni. E all’interno di queste, appunto, vengono illustrate due questioni importanti, una riguardo l’attendibilità delle fonti e degli scritti del Verzellino, e una riguardo le approssimazioni nella ristampa ottocentesca.

Riguardo all’attendibilità:

le MEMORIE scritte già dal Verzellino in otto libri, e da lui ridotte più tardi a sei: e le ultime ad ambo disformi alquanto [...] sono conosciute, sono inalterate, sono veritiere? [...] Esiste in Savona, affermano i sostenitori di una prima sentenza, inalterato ed integro quel codice istesso, il quale disteso in otto libri fu di proprio pugno dal Verzellino vergato. Ma su quali fundamenta stassi quest’opinione appoggiata? Su di molte, dicono, e tutte solide. Udiamole. L’autorità, la storia, la tradizione l’accertano nel modo più solenne. Ogni qualvolta volevano taluno chiarirsi di un fatto in Savona avvenuto ab antiquo, conoscerne le circostanze, approfondirne le ragioni, i letterati di tutti i tempi fatto a quel libro, quasi ad oracolo ricorso, vi udivano sempre chiara la eco della voce verzelliniana, un’indubbia dichiarazione, un bel formulato responso che accertavali la verità¹³⁹.

Tuttavia, i volumi terminano nel 1673, mentre il Verzellino muore nel 1638: non può quindi essere lui l’autore di tutta l’opera. Di questo si occupa padre Lamberti:

A dirne a proposito ragionatamente a lui, uopo è considerarlo sotto tre diversi aspetti:

- 1.° Come vero scrittore del proemio.
- 2.° Come scrittore in genere.
- 3.° Come copista¹⁴⁰.

¹³⁷ G. V. Verzellino, A. Astengo (a cura di), *Delle memorie particolari e specialmente degli uomini illustri della città di Savona vol. I*, Savona, Tipografia Domenico Bertolotto e C., 1885, p. 77.

¹³⁸ G. V. Verzellino, A. Astengo (a cura di), *Delle memorie particolari e specialmente degli uomini illustri della città di Savona vol. II*, Savona, Tipografia Domenico Bertolotto e C., 1891, p. 501.

¹³⁹ G. V. Verzellino, A. Astengo (a cura di), *Delle memorie particolari*, cit. vol. I, p. 8.

¹⁴⁰ Ivi, p. 11.

In questa prefazione viene identificato come copista “Ioannis Baptistae Alberti”¹⁴¹, lasciando quindi al lettore la lettura di un testo ritenuto attendibile per il contenuto, ma riordinato successivamente, essendo quelli del Verzellino semplici scritti, messi insieme e strutturati in un secondo tempo.

Riguardo alla ristampa ottocentesca, così si esprime l’Astengo:

riconosco quindi, io per primo, che questo lavoro, il quale, contro la volontà mia mi son trovato nell’impegno di presentare al pubblico, è assai imperfetto, ma non avendo né tempo, né mezzi per maggiori ricerche, e conscio come sono della mia pochezza, non ho che a chiedere venia ai miei Concittadini’ dei ritolti difetti che vi riscontreranno, facendo voti cordiali perché sorga chi profittandosi di questi materiali e trovandone de’ più completi ed importanti, scriva una storia della nostra Città meno indegna di lei, che fu madre di tanti uomini illustri¹⁴².

In sostanza, stando proprio a ciò che i redattori scrivono riguardo al volume, al suo interno troviamo contenuti attendibili, ma che potrebbero essere incompleti e potrebbero presentarsi “imperfetti” nella presentazione a causa del lavoro svolto successivamente. L’opera consta globalmente di 1422 pagine, estremamente ricche di informazioni e dettagli e alcuni dei difetti di cui parla l’Astengo sono ben esplicitati nell’ultima pagina del volume I in un paragrafo dal titolo “Errata-corrige”, in cui si segnalano al lettore un totale di trenta correzioni. La stessa operazione non viene ripetuta nel volume II.

Ora, possiamo tornare al cuore della questione, cioè le esibizioni savonesi dei Gelosi.

Verzellino, nato a Savona nel 1562 (anche se nella prefazione dei volumi in esame viene riportato come anno di nascita il 1571) e ivi morto nel 1638 era coetaneo di Isabella Andreini e, qualora non fosse stato egli stesso presente al palazzo delle cause civili nei giorni delle loro *performances*, l’eco della loro venuta fu da lui considerato un evento tale da scriverne nelle sue note. Non è da escludere che tali esibizioni fossero percepite come una “ventata d’aria fresca” da parte della popolazione di una città che da 55 anni, a seguito della sconfitta negli scontri fratricidi con la città di Genova, era entrata in un periodo di

¹⁴¹ Ivi, p. 12.

¹⁴² G. V. Verzellino, A. Astengo (a cura di), *Delle memorie particolari*, cit. vol. I, p. 9.

decadimento economico dopo che aveva toccato il suo massimo splendore nel 1503 con l'incoronazione di un secondo papa savonese, papa Giulio II¹⁴³, dopo Sisto IV nel 1471.

Non è comunque inverosimile ritenere queste esibizioni parte di un'unica *tournée* insieme a quelle testimoniate a Genova nel 1584, anche alla luce del fatto che, come si osserverà in seguito, il Palazzo in cui i Gelosi si esibirono, era occupato dai genovesi. Dal giorno della sua sconfitta, infatti, Savona seguiva le sorti della Repubblica di Genova e, in assenza di riscontri documentati, non è irragionevole presumere che, lungo una traiettoria ovest-est, i Gelosi si siano esibiti prima nella città di Savona per poi muoversi verso Genova (in contraddizione con altri studi, come detto poco sopra), oppure, lungo la traiettoria opposta, si siano esibiti prima a Genova e poi a Savona (contraddicendo però il Verzellino).

Va comunque segnalato che il Carnevale del 1584 terminava con il Martedì Grasso il 14 febbraio; seppur non in accordo con quanto riporta l'Archivio A.M.A.t.I, si intravede la possibilità di una visita savonese alla fine del 1583 per poi spostarsi a Genova per il carnevale all'inizio del 1584.

Per identificare la più probabile direttrice di spostamento, aiuterebbe una ricostruzione degli spostamenti precedenti.

Ferrone riporta un'elaborazione grafica da un suo studio riguardo “le principali vie percorse dalle attrici e dagli attori italiani in Europa, XVI-XVIII secolo”¹⁴⁴ (fig. 17) da cui si può evincere (pur considerando la scala molto grande) che la traiettoria ligure fosse una frazione del collegamento Torino–Livorno. Dal capoluogo ligure era poi possibile raggiungere, via mare, Livorno o la Spagna, mentre non sembra fosse presente nessuna traiettoria Genova–Milano.

Anche se non indicata da Ferrone come direttrice di spostamento delle compagnie, va comunque segnalata la possibilità di uno spostamento sulla traiettoria Genova–Milano in quanto fin dall'alto medioevo era presente quantomeno la via della Cannellona¹⁴⁵ che, attraversando il Giovo di Masone, collegava Voltri con, appunto, Masone, consentendo quindi di superare il rilievo appenninico e raggiungere la pianura piemontese sottostante

¹⁴³ Da questo deriva il soprannome di Savona, detta “la città dei papi”. Si deve anche a Sisto IV la presenza in città dell'unica cappella Sistina oltre a quella, chiaramente più famosa, di Città del Vaticano.

¹⁴⁴ S. Ferrone, op. cit., p. 1.

¹⁴⁵ *Cenni storici sulle vie del sale liguri*, <http://www.appennino4p.it/sale>, consultato il 03/05/2023.

attraverso il crinale che separa la Val Leira dalla Val Cerusa¹⁴⁶; oppure la più antica Via del sale che “partendo da Recco, Sori, Nervi o dal porto di Genova attraverso i valichi della Crocetta d'Orero, della Scoffera o di Creto si riunivano in Val Borbera per raggiungere Piacenza o Tortona”¹⁴⁷.

Dunque, a questo stadio di ricerca, le possibilità sono appunto che si tratti di uno stesso viaggio, oppure che i Gelosi si siano recati appositamente a Savona nel 1583, lasciando aperte le contraddizioni cronologiche dei vari studi.

Una terza possibile spiegazione per giustificare questa discordanza di date può essere seguire quanto ci indica l'Astengo riguardo i possibili errori presenti nella sua ristampa ottocentesca. Prendendo in analisi quest'ultima possibilità possiamo però tentare di fare delle considerazioni riguardo le due notizie date, a livello di impaginazione e ordine cronologico di narrazione, come coeve, cioè la costruzione del ponte di Legino e la venuta del viceré di Sicilia.

Le tre notizie (costruzione del ponte, venuta di Marcantonio Colonna, visita dei Gelosi; cfr. fig. 8), sono comprese in un paragrafo che inizia in modo abbastanza esplicito con il titolo “1583. Ponte di Legino edificato” e finisce con l'elezione di Giovan Battista Centurione a vescovo di Savona, notizia che risulta separata a livello di impaginazione: a capo, con titolo in grassetto, testo rientrato. L'ordine con cui le notizie vengono riportate sembra essere cronologico, così come in tutte le altre pagine consultate. Nella pagina presa in esame, la notizia di interesse è preceduta da quella della morte di Padre Egidio Galeano nel 1582, ma quella che segue, l'elezione di Giovan Battista Centurione a vescovo, pare si riferisca al 9 dicembre 1584, lasciando quindi il vuoto di un anno nella narrazione. Tale nota continua poi, in forma narrativa e senza interruzioni, fino al 1587.

La prima delle notizie del paragrafo del 1584 riguarda il suddetto ponte di Legino:

fu edificato in quest'anno il ponte di Legino, essendo Podestà di Savona il signor Stefano Centurione.

¹⁴⁶ Cfr. G. Ferro, P. Barozzi, *La Liguria e Genova al tempo di Colombo*, vol. I, Roma, Istituto poligrafico e Zecca dello Stato, 1988.

¹⁴⁷ *Cenni storici sulle vie del sale liguri*, cit.

Tale ponte¹⁴⁸ è ancora oggi visibile da via Nizza. Tutto il materiale consultato riporta al 1583 come anno di costruzione (anche se non aggiungendo altri elementi a conferma): la fonte principale rimane sempre il Verzellino, che dunque deve essere almeno considerato come verosimile.

La seconda notizia del paragrafo riguarda la venuta in Savona di Marcantonio Colonna:

Marc'Antonio Colonna, vice re di Sicilia con 12 galere guidate da don Pietro di Leiva, capitò in Savona, di dove partito per Spagna, fu incontrato da Gio. Andrea Doria, creato ammirante del mare, qual gli mandò a mostrare la patente; ma il Colonna per non abbattere lo stendardo fece gagliardamente dar a' remi alla sua capitana, per avvantaggiare le altre, che restarono in potere del Doria (che poi gli rilasciò), e giunto in Barcellona s'invìo alla corte, ma per strada in Medinaceli, il 1 agosto se ne morì.

Egli entra in effetti in contrasto con Gianandrea Doria nel 1583 a causa della sua prammatica, tendendo a confermare l'anno proposto dall'Astengo. Tuttavia, Marcantonio Colonna muore il 1 agosto 1584 a Medinaceli durante un viaggio con destinazione Madrid. Della sua morte viene riportata notizia dal Verzellino, e questo potrebbe essere il motivo per cui i vari studi tendono a preferire il 1584, dando continuità alla forma narrativo-cronologica del testo: la domanda da porsi è però se dare ragione all'impaginazione del libro o alla sua sequenza narrativa.

Le recite dei Gelosi sono successive alla morte di Marcantonio Colonna, oppure si tratta di un semplice errore o approssimazione di impaginazione? Del resto è possibile che il Verzellino, savonese coetaneo della Andreini abbia sbagliato di un anno al riguardo? La questione potrebbe essere facilmente risolta con il ritrovamento in archivio delle concessioni

¹⁴⁸ Vedi G. Murialdo, *Oltreletimbro, Légino e Fornaci: al di là del fiume (o al di qua)*, in "Atti e Memorie della Società Savonese di Storia Patria", Savona, 2020, vol. LVI, p. 102. Abbiamo visitato il ponte al fine di reperire potenziali incisioni riportanti l'anno di costruzione, ma la vegetazione ricopre interamente il ponte, rendendo ardua la ricerca (v. figg. 3 e 5).

savonesi per le recite cittadine, che però nonostante le nostre ricerche¹⁴⁹, non sono state ancora trovate.

¹⁴⁹ Tali concessioni potrebbero essere presenti nei registri del Consiglio degli Anziani, conservati presso gli archivi di stato di Savona. La città, nonostante dipendesse dalla vincente Genova, che addirittura nel 1542 iniziò la distruzione della parte più antica di Savona per erigervi una fortezza a controllo della città (la massiccia fortezza del Priamar ancora presente), preservava un suo consiglio interno che, nei fatti, amministrava la città. Tuttavia, nei volumi consultati (fig. 9), redatti in lingua latina e ottimamente conservati, non sono state rinvenute informazioni relative alla recita di commedie cittadine, ma non è irragionevole supporre che, con uno studio più approfondito e intensivo (non avendo la data esatta dell'esibizione) possa emergere una qualche informazione supplementare. Non hanno dato frutto nemmeno le ricerche nei fondi archivistici savonesi quali Noberasco e Dupanloup, le cui carte sono pervenute all'Archivio di stato rispettivamente nel 1995 e nel 2005. All'interno di questi fascicoli è stato tuttavia rinvenuto uno scritto relativo a Gabriello Chiabrera, potenzialmente inedito, che riporto qui in "Appendice 2".

3.3 – LA TERZA TOURNEE

Dalla “terza tournée” proposta da Ivaldi non derivano eccessivi problemi storiografici. Ne abbiamo notizia nel 1596, quando il permesso di recitare fu chiesto al Senato da Virginia Malloni. Il Belgrano la dice milanese e non pare avere dubbi nell'identificarla con la moglie di Giambattista Andreini, figlio di Francesco e Isabella, anche se studi più recenti non riportano dello sposalizio tra Giambattista Andreini e la Malloni, in arte Virginia¹⁵⁰.

Altre due donne di nome Virginia, invece, popolano la vita di Giambattista Andreini: Virginia Ramponi, sua sposa nel 1601 e per cui il Bartoli riportava:

pervenuto in Milano l'anno 1601, invaghissi d'una giovane Cittadina per nome Verginia¹⁵¹ fornita di molta bellezza, e d'ottime qualità ornata, fecela sua Sposa con sommo contento delle rispettive famiglie,

e Virginia Rotari, sua amante in titolo negli anni '20 del '600¹⁵².

Sul motivo per il cui Bartoli non menziona la presenza di due donne della vita di Giambattista Andreini, ma solo la Ramponi, Sparacello nota che

il problema della conciliazione fra fede cristiana e professionismo teatrale non può risolversi per Bartoli, attore e autore settecentesco, nei termini di una condanna controriformistica nei confronti degli attori professionisti e della presenza femminile in scena; tuttavia, la questione ha una rilevanza fondamentale all'interno delle *Notizie storiche*, in cui la mitizzazione degli attori è legata alla moralità degli stessi. Questa esigenza moralizzatrice non solo determina le scelte dell'autore, ma anche, in qualche caso, l'occultamento o la mistificazione di alcuni dati biografici relativi ai comici (si veda il caso esemplare di Virginia Ramponi, Flaminia, e di Virginia Rotari, Lidia, compagne di Giambattista Andreini, la cui rivalità amorosa è taciuta dal Bartoli)¹⁵³.

¹⁵⁰ Cfr. F. Fantappiè, voce *Malloni Angela*, Archivio A.M.At.I.

¹⁵¹ Il Bartoli identifica tale Virginia in Virginia Ramponi.

¹⁵² Cfr. S. Ferrone, voce *Andreini Giovanni Battista*, Archivio A.M.At.I.

¹⁵³ G. Sparacello, *A proposito dell'edizione digitale delle Notizie storiche*, op. cit., p. 15.

Ad ogni modo, a prescindere dal ruolo avuto nella vita di Giambattista Andreini, la Malloni (il cui nome di battesimo era Angela), è “sicuramente iscritta nei Gelosi durante l’anno comico 1596-1597, insieme ad essi, nel maggio del 1596, ottiene la licenza di recitare a Genova per un periodo non superiore a quattro mesi e con l’obbligo di tenere una rappresentazione in palazzo”¹⁵⁴.

Prima del 1596 l’Archivio A.M.At.I. riporta un’altra visita degli Andreini a Genova, anche se non nella formazione dei Gelosi:

dopo le recite fiorentine [del 1589] Francesco e Isabella Andreini, insieme al Pedrolino Giovanni Pellesini fanno parte della nuova compagine dei Confidenti. Sotto questo nome i comici chiedono licenza di recitare a Genova, a Bologna e nello Stato Pontificio (Licenza richiesta al Senato di Genova, Archivio di Stato di Genova, Senato, Sala Senarega, f. 1526, doc. 99)¹⁵⁵.

Tirando le somme da questa prima raccolta di informazioni, ritengo ragionevole supporre che le *tournées* dei Gelosi in Liguria possano essere più di tre. E’ possibile infatti notare come informazioni riguardanti la presenza di uno dei membri dei Gelosi in Liguria più volte collimino con quelle di altri membri della compagnia, aumentando la verosimiglianza della supposizione. A fare da riferimento è sicuramente Giulio Pasquati che, come membro “storico” della compagnia (per quanto, come già detto, potrebbe essere stato parte anche di altri gruppi) è presente a Genova negli stessi anni di Isabella Andreini, nel 1572 e nel 1579, o ancora di Girolamo Salimbeni e Vittoria Piissimi nel 1593.

Del 1584 pare ci siano pochi dubbi in quanto riportato e convalidato da tutti gli studi consultati, anche se Siro Ferrone, seppur confermando in modo generico la presenza dei coniugi Andreini nell’Italia settentrionale (senza tuttavia citare nessuna tappa a Genova o Savona, ma menzionando superficialmente gli scritti di Chiabrera), mette in dubbio la *troupe* di appartenenza, riportando nel suo *Dizionario Biografico* alla voce di Isabella Andreini:

¹⁵⁴ Cfr. F. Fantappiè, voce *Malloni Angela*, Archivio A.M.At.I.

¹⁵⁵ V. Archivio A.M.At.I., alla voce *Andreini Francesco*.

gli Andreini passano a Bergamo e Milano in estate, quindi a Ferrara da novembre al carnevale del 1584. Nello stesso anno Isabella recita con il marito in spettacoli nell'Italia settentrionale forse nella Compagnia degli Uniti¹⁵⁶.

Lascerei invece da verificare il 1593 a Savona.

¹⁵⁶ S. Ferrone, op. cit., p. 262.

3.4 – RIEPILOGO DELLE DATE

Ripropongo dunque in ordine cronologico le informazioni in nostro possesso:

1572: Rasi traccia la parabola dagli spostamenti della compagnia dei Gelosi attraverso la biografia del Pasquati e in epoca più recente Borsellino conferma che da Milano essi avrebbero presentato in quell'anno una supplica al Senato di Genova perché concedesse loro licenza di recitare nel capoluogo ligure: “Del '72 passarono la primavera a Milano e l'autunno a Genova”¹⁵⁷.

1579: di quest'anno abbiamo un documento del Senato che autorizza le recite per due mesi: “eisdem Comicis con cesserunt quod per menses duos possint in hac Civitate factitare comedias minime obscenas et quae castas adolescentium mentes non inquinent ecc.”. Chi riporta questo documento è Belgrano, il quale riferisce anche che recitarono sia in casa di Gian Andrea Doria che in città, nonostante fosse agosto: 20 scudi erano devoluti ai “commedianti per haver fatto hieri una commedia in casa”.

1583/84: dalle note di Verzellino troviamo i Gelosi a Savona, i quali recitarono nel palazzo delle cause civili probabilmente *La pazzia*.

1584:

15 maggio: Pallavicino e Belgrano attestano la presenza dei comici attraverso la concessione alle recite per tre mesi (“concessa licentia agendi in praesenti civitate comedias per trimestre”) e attraverso la testimonianza dell'inizio delle loro esibizioni (“li Comici Gelosi hanno dato principio alla loro prima Comedia”)

9 giugno: Pallavicino racconta di un'altra giornata di spettacolo: a una “pastorale” “vi era tutta Genova con tanta Nobiltà quanto si possa dire”.

1589: Isabella Andreini recita a Genova con i Confidenti: nel suo Canzoniere, ella rende omaggio a moltissime personalità genovesi e alle “Bellissime Gentildonne di San Pietro d'Arena”.

¹⁵⁷ L. Rasi, op. cit., alla voce *Pasquati Giulio*.

1593: Vittoria Piissimi e Giovanni Pellesini recitano a Genova con gli Uniti. Anche Girolamo Salimbeni è attestato nel 1593, ma non sappiamo se recitarono insieme, anche se è plausibile, una volta creata la compagnia degli Uniti

1596: Virginia Malloni invia una supplica al senato di Genova. Anche in questa occasione, la Compagnia recita per Giovanni Andrea Doria, ma a Pegli. Nel luglio di quell'anno vengono corrisposte lire 160 ai commedianti “per far le comedie”, lire 90 a “li musichi per sonare” e altre 10 per traghettare da Genova, a bordo di una barca, “le robe” e gli altri attori.

1614: In quest'anno non troviamo più i Gelosi, ormai sciolti, ma sicuramente molti dei loro componenti, fusi nella compagnia degli Uniti, di cui abbiamo già riscontro nel 1593.

Nel capitolo successivo si cercherà di arricchire queste date con i possibili luoghi in cui la compagnia si potrebbe essere esibita.

4. - I LUOGHI DELLE ESIBIZIONI IN LIGURIA

4.1 – TRA LIBERTA' E ISTITUZIONALITA'

Se la Commedia dell'Arte in generale rappresentava una possibilità espressiva fuori dagli schemi 'alti' dell'epoca, per certi versi sovversiva, emancipatrice, 'bassa' (potremmo forse dire autentica), "le tecniche e l'ideologia sottese al carattere migrante di quel teatro erano riconducibili a un assetto del lavoro che oltrepassava i costumi e le convenzioni del tempo"¹⁵⁸. Il viaggio, come detto in precedenza, costituiva una parte della formazione degli spettacoli: l'esperienza vissuta dava la possibilità agli attori di esprimere un linguaggio sempre più complesso e integrato. Il plurilinguismo ne è un esempio: una lingua "universale" che si arricchisce di tutti i linguaggi che incontra durante il proprio girovagare.

L'invenzione degli attori – il loro 'virtuoso recitare', compendio di 'molte grazie' – scaturisce da una somma di addendi non riconducibili a valori culturali aristocratici, bensì a connotati da origini ambigue, e potenzialmente disposti a esiti inquietanti. In effetti, pur nella loro dispersività e attraverso deformazioni polemiche, le non numerosissime testimonianze sull'Arte fanno coglierne le componenti essenziali: l'organizzazione mercantile dello spettacolo (con il conseguente formarsi di compagnie 'mercenarie' e 'vagabonde', che devono avere un preciso rapporto con il pubblico; la presenza della donna sulla scena; il recupero della maschera; il rifiuto della sudditanza passiva al testo letterario; l'esaltazione della gestualità; la codificazione di nette tipologie buffonesche; la scelta di trame elementari, comunque cattivanti e aperte a esiti licenziosi; la ricerca d'una espressività in grado di trasformare la semplice recitazione in illusione d'un evento 'naturale' e 'improvviso'¹⁵⁹.

Gli spettacoli dell'Arte venivano nutriti da tutti gli elementi raccolti nel girovagare e "le osterie, le stazioni di posta, le locande, le dogane, i porti erano, più delle corti, gli osservatori naturali per nutrire l'invenzione viaggiante dei comici"¹⁶⁰.

¹⁵⁸ S. Ferrone, op. cit., p. 65.

¹⁵⁹ R. Tessari, *Commedia dell'Arte: la Maschera e l'Ombra*, Milano, Mursia, 2017, p. 30.

¹⁶⁰ S. Ferrone, op. cit., p. 69.

Se questo era il sentimento di fondo, parte costitutiva artistica del movimento, non bisogna però dimenticare che la Commedia dell'Arte era un'industria, e per vivere e sopravvivere doveva giocare intelligentemente, sul filo dei propri interessi e delle imposizioni sociali. Si tratta di un recitare “di frontiera”, “un fragile intervallo tra il noto e l'ignoto, fra la tradizione e la scoperta, la consuetudine municipale e la rivelazione strana e straniera, tra l'al di qua e l'aldilà, la terraferma e il mare, la città nota e il fuori porta, le tavole del palcoscenico e il viavai turbinoso di viaggiatori frettolosi”¹⁶¹.

Tenendo sempre a mente la componente artistica, non va inoltre dimenticato che la Commedia dell'Arte doveva trovare il suo posto all'interno di quello che, fino ad allora era l'esperienza teatrale e,

senza voler sopravvalutare l'influenza politica sulla storia del teatro genovese cinquecentesco, non va neppure tenuto in poco conto un fatto incontestabile: è un teatro essenzialmente di nobili, fatto e recitato da e per i nobili, ciò che in altri termini potrebbe definirsi: la fioritura di un teatro aristocratico che coincide con lo sviluppo urbanistico 'privato' della città, nel mutarsi del clima economico-finanziario genovese fra Cinque e Seicento.

Nonostante questa impronta 'aristocratica' ed esclusiva che caratterizza le forme dello spettacolo (e della cultura in genere), la città, grazie soprattutto alla forte concentrazione di capitali che offre, era certo una 'piazza' molto battuta dalle compagnie di giro, anche se il Senato e l'autorità ecclesiastica imponevano agli artisti, specie se stranieri e per questo accolti con diffidenza se non proprio con sospetto, molte restrizioni¹⁶².

Anche in questo l'esperienza ligure della compagnia dei Gelosi descrive questo alternarsi di opposti. Nei documenti di archivio e nei racconti degli storici abbiamo diversi resoconti dei luoghi in cui si esibirono, e questi oscillano tra corti e luoghi accessibili alla popolazione minuta. Seguendo l'ordine cronologico delle *tournées* tracciato nel capitolo precedente è possibile riordinare le informazioni raccolte a tal riguardo, facendo però una doverosa premessa: le licenze ottenute dagli attori erano spesso per più mesi, ad esempio due nel 1579, tre nel 1584: pertanto bisogna tenere a mente come le informazioni disponibili non possono essere intese come riferite all'intera *tournée*.

¹⁶¹ *Ibidem*.

¹⁶² F. Ivaldi, op. cit., p. 115.

Relativamente al 1572 non vi sono informazioni particolari, mentre testimonianza dei luoghi in cui i Gelosi recitarono ne abbiamo dal 1579 nei documenti del Senato raccolti da Belgrano. Sappiamo, come illustrato in precedenza, che si esibirono presso l'abitazione di Gianandrea Doria, e il documento riporta che 20 scudi erano devoluti ai "commedianti per haver fatto hieri una commedia in casa". Gli annali del Caffaro riportano che recitarono anche in città, nonostante fosse piena estate, in agosto¹⁶³.

È possibile immaginare esibizioni nel centro cittadino, magari, in quella che all'epoca si chiamava Piazza San Domenico (oggi piazza De Ferrari).

Quanto a Gianandrea Doria, risiedeva con la famiglia presso Palazzo del Principe (o Villa del Principe, figg. 10-11). La villa,

costruita nella prima metà sec. XVI, per volontà di Andrea Doria Ammiraglio dell'Imperatore Carlo V, ma terminata dall'erede Giovanni Andrea un secolo dopo circa, è di fatto l'unica "reggia" di una città repubblicana. Il Palazzo del Principe Andrea Doria o Palazzo del Principe a Fassolo (Famiglia Doria - Pamphili), fuori delle mura cittadine, fu voluto da Andrea Doria nel 1521. Andrea Doria comprò dalla famiglia Lomellini il potere su cui, tra il 1521 e il 1529, fece edificare il suo palazzo¹⁶⁴.

Villa del Principe è visitabile ancora oggi e ospita al suo interno un (non molto ricco) museo dedicato e si può facilmente immaginare quale dovesse essere il suo antico splendore. Gli interni, recentemente restaurati dai proprietari Doria Pamphili, sono ricchi di affreschi, arazzi e arredi lignei, ma il museo che si snoda all'interno delle stanze non raccoglie nessuna informazione relativa agli spettacoli cinque-secenteschi; tuttavia non è difficile ipotizzare uno spettacolo teatrale all'aperto, nel sontuoso giardino.

Abitazione preferita dello stesso Andrea Doria e del pronipote Gianandrea Doria, la villa rimase al centro della vita politica, artistica e mondana di Genova per tutto il Cinquecento, tanto che nel 1529 e nel 1533 ospitò l'imperatore Carlo V e nel 1548 il re di

¹⁶³ Belgrano, Caffaro, 27 e 28 dicembre 1882.

¹⁶⁴ Per approfondimenti si rimanda al sito istituzionale "Genova more than this", *Villa del Principe*, <https://www.visitgenoa.it/villa-del-principe>, consultato il 03/05/2023.

Spagna Filippo II¹⁶⁵. Le cronache raccontano i ricevimenti sul mare, le giostre in onore degli ospiti illustri e i fuochi per celebrare gli avvenimenti fortunati: una vera e propria "corte", l'unica che la Repubblica di Genova abbia mai conosciuto. Ancora nell'Ottocento la villa ospitò Napoleone Bonaparte, Vittorio Emanuele II e Giuseppe Verdi¹⁶⁶. Data la sontuosità del sito, una vera e propria corte principesca, non si fa torto ad immaginare quale eco dovesse avere la qualità delle loro rappresentazioni e quanto tutti gli abitanti, dal più aristocratico al più popolare, desiderassero assistervi.

Gianandrea Doria non ricevette i *Gelosi* solo nel 1579, ma anche diciassette anni dopo, nel 1596; questa volta presso la villa di Pegli. Il 14 luglio di quell'anno aveva infatti indetto una grande festa nei maestosi giardini della villa per celebrare la nascita di un bambino della famiglia. In questo clima festoso la compagnia, secondo il Belgrano, mise in scena una commedia, con numerosi interventi musicali¹⁶⁷.

La villa fu edificata a partire dal 1540 per il facoltoso banchiere Adamo Centurione, amico e consigliere di Andrea Doria. Resta sconosciuto il nome dell'architetto che progettò la villa, in seguito arricchita dai lavori che il Centurione fece realizzare nel parco dal celebre architetto perugino Galeazzo Alessi: un laghetto artificiale con al centro un isolotto, un'"isola fatata" da raggiungere in barca. La costruzione originaria, in stile rinascimentale, era composta da un corpo centrale su due piani; all'interno, la sequenza atrio, scalone e loggia richiama la struttura tipica delle ville pre-alessiane. Attraverso il loggiato a vetrate si raggiunge il salone centrale, con il soffitto affrescato da Lazzaro Tavarone, chiamato da Giovanni Andrea Doria intorno al 1595. Dietro al palazzo sorge una torre d'avvistamento costruita nel 1591, collegata da un passaggio sopraelevato con il piano nobile, mentre tutto intorno la villa è circondata da un grande parco di 115.000 m², ora pubblico, realizzato nel 1548, che si estende a monte del palazzo con la sua vegetazione di lecci, querce, conifere e piante esotiche, e che in origine arrivava fino al mare.

Nella parte più a monte del parco si trova il laghetto artificiale disegnato dall'Alessi, alimentato dal rio Archetti, con al centro l'isolotto di forma ellittica con giochi d'acqua e

¹⁶⁵ A. Pacini, *Poiché gli stati non sono portatili...: geopolitica e strategia nei rapporti tra Genova e Spagna nel Cinquecento*, in "Atti della Società Ligure di Storia Patria", Nuova Serie, Vol. LI (CXXV), Fasc. I, Genova, 1963, p. 432.

¹⁶⁶ *Catalogo delle Ville Genovesi*, Genova, Italia Nostra, 1969, pp. 79-97.

¹⁶⁷ Cfr. L. T. Belgrano, op. cit., p. 423.

statue di ninfe e fauni. Pochi anni dopo la sua costruzione il lago e l'isolotto furono citati dal Vasari tra le opere realizzate a Genova dal “famoso, e molto celebre architetto, Galeazzo Alessi Perugino”¹⁶⁸.

La concessione del senato pare fosse valida per quattro mesi, ma alla condizione che “primam autem comediam agere debeant in Palatio”. Su quale fosse questo “Palatio”, Ivaldi lo identifica come “il Palazzo Ducale o Reale¹⁶⁹”; tuttavia risulta difficile individuarlo nell'odierno Palazzo Reale, inaugurato solo nel 1650. Più probabile risulta quindi la possibilità che si tratti di Palazzo Ducale, la cui costruzione va fatta risalire al secolo XIII.

Nel 1583 (o 1584, appunto) a Savona i comici recitarono presso il Palazzo delle cause civili (rimasto poi coinvolto nel bombardamento angloamericano del 30 ottobre 1944 e demolito nel dopoguerra). Nella città di Savona, il primo vero teatro sarà solo il Teatro Sacco inaugurato nel 1785.

Il Palazzo delle cause civili si affacciava su quella che una volta si chiamava Piazza delle Erbe ma che, seguendo gli *Atti della Società Savonese di Storia Patria* (i quali non mancano di riportare della visita degli Andreini anche nella descrizione della piazza),

si chiamò, in progresso di tempo: d'armi”, Doria, “imperiale”, dei “governatori”. Già nel sec. XVI eravi il mercato dell'erbe, onde il nome attuale¹⁷⁰. Vi prospetta il palazzo di giustizia, un di bella costruzione gotica, eretto nel 1303. Aveva in antico sua torre e campana, pesante 16 cantora. Fu riattato nel 1541, 1549, 1643, 1649, perdendo completamente le sue caratteristiche. Prima raccoglievavisi il Consiglio grande cittadino: vi risiedettero poscia i Governatori genovesi: fu indi sede municipale, poi di scuole classiche,

¹⁶⁸ Giorgio Vasari, *Le vite de' più eccellenti pittori, scultori e architettori*, Firenze, 1550 (v. la voce biografica dello scultore Leone Leoni). Per una descrizione più approfondita degli spazi si rimanda ai siti istituzionali: *Musei di Genova*, <https://www.museidigenova.it/it/villa%20doria%20a%20pegli>, consultato il 03/05/2023; sito Pegli.com, <https://www.pegli.com/villa-doria/>, consultato il 03/05/2023.

¹⁶⁹ F. Ivaldi, *Gli Adorno e l'Hostaria – Teatro del Falcone di Genova (1600-1680)*, in “Rivista italiana di musicologia”, vol. 15, n. 1/2, 1980, nota n. 93, p. 112.

¹⁷⁰ In riferimento all'anno della pubblicazione degli *Atti*. Oggi lo spazio che una volta apparteneva a Piazza delle Erbe, che non segue più la disposizione dell'epoca, è occupato da via degli Orefici, adiacente a Piazza del Brandale.

oggi di elementari. Nel 1583 vi recitò la famosa Isabella Andreini. Di fronte, dalla parte di Via Orefici, erano le carceri, unite al palazzo con un cavalcavia. Nel 1873 fu demolita parte della “raiba”, che arrivava quasi a metà della piazza¹⁷¹.

Intorno a questa piazza si sviluppava il centro cittadino dell’epoca e, dal 1303 in poi, la città “affronta l’impegnativa e lunga erezione del Palazzo della Giustizia o del Podestà, esecuzione che sarà la massima espressione raggiunta dall’architettura civile sabazia nel Medio Evo”¹⁷² e che, negli anni immediatamente successivi, non farà solo parte del nucleo cittadino, ma ne sarà nucleo propulsore.

“L’edificio saldo e severo nelle sue massicce forme goticheggianti, a pianta quadrata, dispone — come gli esempi più famosi — del loggiato a piano terreno sostenuto da grandi archi ogivali in pietra, e racchiude alcune vaste sale collegate da spaziose scalee interne. Sul lato W, in fregio alla ‘Fravegaria’, vigila la Torre della Giustizia [abbassata nel 1552], munita di cella campanaria: la ‘campana della giustizia’ vi è issata nel 1346”¹⁷³.

L’imponente edificio innalzato tra la piazza delle Erbe, quella del Brandale, via Orefici e vico delle Ortolane, occupava una superficie di circa 379 mq. Provvisto di tetto a cuspide tronca ricoperto di ardesie, si elevava per un’altezza (al cornicione) di circa 22 metri [...]. Per la sua cubatura [...] esso rappresenta una delle più cospicue costruzioni della Savona tardo medioevale. Basti pensare che il vicino Palazzo degli Anziani è inferiore per dimensioni di oltre un terzo. La pianta del palazzo, che presenta interessanti analogie con quella del Palazzo Pubblico di Siena, era a forma quadrangolare, leggermente concava verso N-E, per seguire l’euritmica composizione urbanistica ad anfiteatro del quartiere assiepato attorno alla Darsena Vecchia.

La facciata principale (larga metri 17,50) fregiata delle marmoree insegne del Comune, porgeva sull’animata piazza delle Erbe, centro delle contrattazioni ortofrutticole; quella secondaria (sviluppatasi per oltre 27 m.), su via Orefici, combaciava per largo tratto e nella sua estrema parte N, con la base del molo primitivo [...].

Una costruzione a torre, alta più di 25 metri, era stata elevata, su via Orefici, nell’ala N del palazzo, con la canna incorporata nell’edificio. La parte superiore sarebbe poi stata adattata a terrazzo.

¹⁷¹ *Erbe (piazza delle)*, in “Atti della Società Savonese di Storia Patria”, vol. IV, Savona, Tipografia D. Bertolotto e C., 1921, p. 120.

¹⁷² G. B. N. Besio, *Il Palazzo della Giustizia*, op. cit., p. 52.

¹⁷³ Ivi, pp. 53-54.

La ragguardevole fabbrica, come riconosce il Poggi “monumento dell’architettura civile dell’epoca”, era caratterizzata dalle semplici lince gotiche e costruita per la maggior parte in pietra da taglio e laterizi; aveva cornici e colonne e altri ornamenti dei quali, oltre agli archi a sesto acuto, si scorgevano ancora resti prima dell’abbattimento.

Il loggiato al piano terreno, destinato anche alle contrattazioni, era in origine interamente libero, e robusti pilastri in pietra (una decina) reggevano le alte (oltre 5 metri) volte acute. Uno scalone d’onore conduceva ai saloni di rappresentanza al primo piano ; ai piani superiori erano stati disposti i locali per le sedute ufficiali, per le udienze dei magistrati, per i servizi amministrativi e giudiziari, e, sotto tetto, per le abitazioni di parte del personale di guardia e di custodia¹⁷⁴.

Sulle condizioni sociali e politiche che i Gelosi incontrarono a Savona occorre fare un piccolo passo indietro. Se è vero infatti che la compagnia recitò a Savona, non si può dire che lo abbia fatto *per* i savonesi.

Come è universalmente noto Genova, stimolata dalla più acerba rivalità, aveva cercato, nel corso dei secoli, di imbrigliare l’affermarsi economico e l’autonomia politica della nostra città, strenuamente ghibellina, con una serie di convenzioni (1153, 1251, 1332, 1357) quanto mai deleterie dal punto di vista commerciale e gravemente umilianti per lo spirito di indipendenza dei Savonesi.

[...]

Con il tragico 1528, crepuscolo delle nostre libertà civiche, Savona viene a trovarsi economicamente prostrata e la sua indipendenza politica subisce un definitivo tracollo. Il palazzo, parte principale del centro politico-amministrativo savonese, cessa di ospitare i capi del libero Comune, i pubblici parlamenti e i più autorevoli e straordinari consessi civici; si avvia ad uno squallido destino: diviene l’uggiosa sede dei dominatori genovesi. Il suo passato legato a oltre due secoli di storia è, agli occhi di molti, come contaminato dalla monotona serie dei funzionari “podestà” e “governatori”, generalmente accolti con sopportazione, indifferenza e antipatia. Il loro ciclo, iniziato nel 1529, e che presenta certo aspetti sostanzialmente negativi per la vita della città, brevemente si interrompe tra il 1746 e il 1749 per l’occupazione piemontese di Savona durante la guerra di successione d’Austria, ed è definitivamente troncato nel 1797 alla caduta della repubblica aristocratica¹⁷⁵.

¹⁷⁴ Ivi, pp. 62-63.

¹⁷⁵ Ivi, pp. 68-69.

Avvicinandoci al 1583, vanno segnalati alcuni rifacimenti del Palazzo:

questi ampi restauri consolidavano l'edificio e ne aggiornavano le sue capacità funzionali; in particolare lo rendevano più consono alle nuove esigenze circoscrizionali e amministrative derivate dal mutamento dello stato politico del nostro Comune ormai aggiogato al 'sepolcrale' dominio genovese¹⁷⁶.

Vale infine riportare per intero un passo di Besio riportato nel citato volume secondo della nuova serie degli *Atti e memorie della Società Savonese di Storia Patria* che mette in relazione il Palazzo con gli spettacoli dei Gelosi e introduce alcune questioni che saranno analizzate successivamente relative al rapporto tra Isabella Andreini e Gabriello Chiabrera.

Le manifestazioni teatrali della Savona barocca iniziate in sordina e saltuariamente nei non capaci ambienti del Palazzo Riario (in vico Malcantone, a ridosso della Porta del Bagno), del Palazzo Della Rovere (nella Fossavaria) e del Palazzo de' Raimondi, e più tardi riprese con i nuovi orizzonti melodrammatici al teatro Sacco, avevano avuto un insolito avvio di rilievo nella patrizia cornice sabazia convenuta al palazzo dei Governatori. Infatti nella stagione del 1583 Isabella Andreini a comica di suprema intelligenza, con la sua compagnia de' peregrini ingegni ("i Gelosi"), venne in Savona e recitò per alquanti giorni commedie di varie sorti nella sala del palazzo delle cause civili, con grandissimo gusto de' cittadini, e particolarmente del nostro Poeta Gabriel Chiabrera, il quale di lei ebbe a cantare (allor quand'ella comparve sulla scena fingendosi pazza): "Non mosse pie', che non creasse amanti; né riso fe', che non beasse un cuore".

Osserva il Bruno come si possa riferire certo all'episodio il laconico passo dell'autobiografia: "in patria incontrò senza sua colpa brighe, e rimase ferito leggermente su la mano". È probabile infatti che il Poeta, innamorato del bello, abbia aperto l'animo suo al sentimento verso la virtuosa attrice che aveva sollecitato a compiere *tournée* a Savona.

Soltanto i nobili, infatti, avevano potuto contribuire finanziariamente alla venuta in Savona della Compagnia dei Gelosi, che sperava gran profitto proprio dalle borse signorili; per l'organizzazione pratica dello spettacolo i patrizi si erano avvalsi dell'ulteriore interessamento del "podestà" Nicolò Fieschi.

La compagnia, priva di teatro la città, aveva apprestato le proprie tende nel palazzo delle cause civili, rappresentando (asserzione improbabile) tra le altre, l'"Aminta" del Tasso e la "Dafne" del Rinuccini, raffazzonate ed adattate secondo l'uso di allora.

¹⁷⁶ Ivi, p. 70.

Una disputa sul valore professionale degli artisti sostenuta tra il Chiabrera, Benedetto Corso, Giulio e Cesare Pavese e Ambrogio Salineri, contro Ottaviano e Luigi Multedo, sfociò in un'armata contesa risolta alla spada presso l'antico San Giacomo, proprio "quello là fuori... le mura".

A seguito della tenzone la compagnia fu costretta a smontare rapidamente l'allestimento realizzato e in opera al palazzo, "perché parve al zelante governatore che da tal fatto potessero derivare alla città seri guai, comunque tali da turbare quella letizia e quella profonda quiete delle quali si godeva da qualche decennio"¹⁷⁷.

Si segnala infine che tutti i documenti e i progetti relativi al Palazzo delle Cause Civili da cui sono tratte le descrizioni sopra riportate sono costituiti in una raccolta "conservata nella Sezione I dell'Archivio di Stato di Torino, [che] comprende circa un centinaio di documenti, piante, vedute e planimetrie di edifici"¹⁷⁸.

A conclusione, nel 1584, Belgrano riporta come i Gelosi si esibirono in uno spazio in cui "vi era tutta Genova", ragionevolmente uno spazio urbano e per cui le speculazioni sul luogo esatto sarebbero troppo vaghe.

¹⁷⁷ Ivi, pp. 71-72.

¹⁷⁸ Ivi, p. 61.

4.2 – IL TEATRO DEL FALCONE

Relativamente ai teatri dell'Arte, non è possibile non citare il teatro del Falcone di Genova. Nato come Hostaria del Falcone o Antica locanda “ad signum Falconis”, era situato sulla strada di Prè, dove si poteva alloggiare prima di addentrarsi nel cuore di Genova. Rimase locanda fino al 1602, anno in cui fu acquistato da Gabriele Adorno che la trasformò in un vero e proprio teatro nel 1652, ma fin “dalla fine del Cinquecento si poteva alloggiare e assistere a spettacoli messi in scena da compagnie viaggianti prima di dirigersi verso il centro della città”¹⁷⁹.

Dall'atto di vendita del 1602 è possibile risalire all'esatta posizione della locanda, oltre che al suo valore patrimoniale:

Domum cum omnibus suis membris, juribus et pertinentiis et cum quattuor apothecis sub ea ac cum viridario [...] et retro villa abbati Sancti Antonij [...]. Item omnia illa bona, mobilia, arvensia et supelectilia que habet in affictuum et de quibus est debitor Jacobus Ghiglionus¹⁸⁰ conductor diete domi et viridarij¹⁸¹.

Successivamente ristrutturato più volte, il Teatro del Falcone fu bombardato il 9 maggio 1944; tra il 1948 e il 1949 fu interamente demolito per lasciare spazio ad una nuova costruzione adibita a mostre, conferenze e concerti.

Del teatro non resta nulla; si può solo intuire la forma ovale su cui fu edificato il primo edificio all'italiana (figg. 12-13-14), ma ancora oggi, dall'ingresso principale del teatro (su via Balbi, anche se l'ingresso ufficiale è all'interno del cortile di Palazzo Reale),

¹⁷⁹ <http://palazzorealegenova.beniculturali.it/teatro-del-falcone/>

¹⁸⁰“Sotto quella data i procuratori del De Zaretti vendono dunque a certo Luca Bava gli immobili in discorso per la somma di lire 18.000 più 2.568 lire e soldi 16, valore di mobili e suppellettili della locanda di cui il Ghiglione, che resta ‘conductor’ dell'hostaria’, è debitore nei confronti del Bava, secondo quelle modalità già contenute nella locazione stipulata con il De Zaretti il 7 aprile 1600”; F. Ivaldi, op. cit., p. 94.

¹⁸¹ Archivio di Stato di Genova, notaio Gio. Francesco Valetaro, filza 120, sg. 385, *Venditio (15 luglio 1602) e Ratificalo facta per M. Jo. Baptam Zarete in qua intervenit M. Catt.a eius uxor et que renuntiavit* (stessa data), con un documento in lingua spagnola della rinuncia datata, da Granata, il 24 settembre 1602; in F. Ivaldi, op. cit., p. 94.

se si alza lo sguardo si possono notare due maschere poste in alto a destra e a sinistra sopra la cancellata (figg. 15-16).

Una descrizione di quello che doveva essere il Falcone all'epoca dei Gelosi deriva dall'inventario dei beni presenti nella locanda, redatto per procedere alla vendita al pubblico incanto dell'"hostaria", unitamente ai beni in essa contenuti, a causa dei problemi finanziari del suo proprietario Giacomo de Zaretti. "Tutto è meticolosamente registrato con il suo valore commerciale a lato: dai mobili e suppellettili varie, agli arnesi da cucina fino alla biancheria stracciata e inutilizzabile"¹⁸².

"Al pianterreno esistevano tre camere definite "nuove": o perché ricavate da un recente ampliamento della locanda, o perché restaurate da poco, contigue ad una spaziosa cucina il cui elenco di "robbe" è, senza dubbio, il più vivo di tutto l'incartamento"¹⁸³, mentre "al primo piano dell'edificio, certo di pianta irregolare, forse una L, confinante sul retro con i 'vacui' o giardini dell'abate di S. Antonio, c'erano le camere migliori: quella detta 'del falcone' chiudeva un corridoio di raccordo sul quale si affacciavano quelle 'della Signora', 'dell'Angelo', 'della Stiva'"¹⁸⁴.

Altre camere prospettavano comunque sulla "Sala Grande", sempre contrassegnate da un nome specifico: "del Delfino", "della Corona", "dell'Aquila", "dell'Alicorno", "dell'Huomo Salvago", in genere tutte a due letti; infine altre tre stanze dette "nuove d'ala" che dimostrano come l'edificio avesse pianta irregolare.

Proprio dalla "Sala Grande" doveva partire la scala che dava accesso alle camere del primo piano e non è difficile supporre che la struttura originaria della stanza fosse "del tipo *corrales* o *yards*"¹⁸⁵.

Vale riportare anche una parte del documento d'inventario trascritto da Ivaldi, al fine di poter restituire un'immagine quanto più possibile vivida degli ambienti:

nella camera "del falcone" si segnalano "molti ferramenti vecchi", mentre in quella detta "della Signora" viene annotata, fra l'altro, l'esistenza di "una mezza spada rotta, una fiasca

¹⁸² Ivi, p. 90.

¹⁸³ *Ibidem*.

¹⁸⁴ *Ibidem*.

¹⁸⁵ Ivi, p. 91.

di archibuseo, un par di stivali, una casacha e un collet”. Nella camera “dell'Angelo”: “una valigia, una borsa, quattro cossini da sella dui con staffe e dui senza, un cappello”. Infine, la camera “della Stiva”, che sembra la migliore del piano, annovera, oltre al letto e oggetti vari, “due credenze vecchie, due tavole con suoi piedi e tapeto, tre quadri uno della imagine della Madonna et l'altri di verdura, un forciero” e un'infinità di lenzuoli, tovaglie e tovaglioli, asciugamani e pezze di tela, per lo più in cattivo stato¹⁸⁶.

Infine, sempre da Ivaldi, abbiamo un suggerimento sui primi spazi utilizzati dai commedianti e ragionevolmente anche dei Gelosi nel corso delle loro visite: nel riportare l'inventario di quanto conteneva la locanda al momento della sua vendita, egli identifica nella sopracitata “Sala Grande” il luogo in cui gli attori mettevano in scena le loro rappresentazioni.

Credo che proprio nella “Sala” in discorso, sopra un tavolato provvisorio, si agissero quelle rappresentazioni teatrali che, specialmente nell'ultimo trentennio del '500, avevano reso famosa in città la locanda. Mi spingono a questa ipotesi alcune considerazioni di carattere pratico: la “Sala Grande”, certamente all'ingresso dell’“hostaria”, era usata come sala da pranzo degli ospiti e lo indicano i mobili descritti nell'inventario: tavoli, sedie, tappeti, una credenza, quadretti alle pareti, un grande camino oltre alla “despenseta”. Sul retro esisteva uno spazio verde a giardino che poteva essere adibito a molteplici usi, connessi o meno con l'attività teatrale che si svolgeva all'interno della locanda. Solo verso la metà del '600, questa area, confinante con le proprietà dell'abate di S. Antonio, verrà quasi tutta utilizzata per la costruzione del nuovo Teatro Adorno ed in parte espropriata o venduta per l'erezione dei palazzi Balbi¹⁸⁷.

¹⁸⁶ *Ibidem*, nota n. 14.

¹⁸⁷ *Ibidem*.

5. GLI SPETTACOLI MESSI IN SCENA

Degli spettacoli a cui fu possibile assistere durante le *tournée* liguri dei Gelosi, oltre alla “bellissima pastorale” e alla “comedia” riportate da Pallavicino per il 1584, non abbiamo altre informazioni particolari. “Ma che la ‘bellissima pastorale’ fosse la *Mirtilla*¹⁸⁸ di Isabella [...] sembra almeno probabile¹⁸⁹”.

Per avere comunque un’idea di quale fosse il repertorio dei Gelosi possiamo rifarci alla raccolta di Flaminio Scala del 1611, *Il teatro delle favole rappresentative*, libro nel quale egli per la prima volta mette nero su bianco quello che, fino a quel momento, rappresentava un bene effimero: il canovaccio. Flaminio Scala raccoglie cinquanta canovacci, cinquanta strumenti di lavoro, e ci dona cos  un elenco di opere a cui riferirci.

Flaminio Scala non fu parte solo della compagnia del Gelosi: egli figur  tra le fila degli Accesi, dei Confidenti (di cui fu capocomico) e nel biennio 1597-98 “gesti per conto delle compagnie dei Desiosi e degli Uniti i rapporti con le autorit  di Genova per la concessione dei permessi di rappresentazione”¹⁹⁰. In questo elenco troviamo sicuramente molti dei canovacci sfruttati dai Gelosi, ed   per questo motivo che si costituisce come importante strumento di informazione.

Il testo si apre con un’affezionata introduzione scritta dallo stesso Francesco Andreini e indirizzata sia ai lettori che allo Scala; la quale si conclude con le parole “vostro affezionatissimo servo, Francesco Andreini Comico Geloso detto il Capitano Spavento”.

¹⁸⁸ “La costruzione di una mitopoiesi dell’attore   obiettivo comune ai tre grandi comici della famiglia Andreini. Isabella   la prima ad avvertirne la necessit  ed ad operare in tal senso attraverso la pubblicazione delle proprie opere. L’intento della comica   soprattutto quello di mostrare come anche un’attrice professionista sia capace di misurarsi con i modelli letterari dell’epoca, assimilandone le forme ed arricchendone i contenuti grazie all’esperienza maturata sulle scene. [...] Nella produzione letteraria dell’Andreini la pastorale *Mirtilla* rappresenta l’unico episodio legato alla sua professione teatrale. Il testo brillante riflette l’attenzione della comica a rielaborare il modello tassiano grazie all’esperienza e alla sensibilit  maturata sulle scene” (Archivio A.M.At.I., alla voce *Andreini Isabella*).

¹⁸⁹ F. Vazzoler, *Il poeta, l’attrice, la cantante*, op. cit., nota 11, p. 309.

¹⁹⁰ L. Spinelli, *Scala Flaminio*, in “Dizionario Biografico degli Italiani Treccani”, Roma, Istituto Treccani, v. 98, 2018, https://www.treccani.it/enciclopedia/flaminio-scala_%28Dizionario-Biografico%29/

L'opera si sviluppa in cinquanta "giornate", una per ogni opera, identificata sia dal titolo che dal genere di appartenenza; eccone l'indice:

<i>Li duo vecchi Gemelli</i> , comedia	<i>La mancata fede</i> , comedia
<i>La fortuna di Flavio</i> , comedia	<i>Flavio finto negromante</i> , comedia
<i>La fortunata Isabella</i> , comedia	<i>Il fido amico</i> , comedia
<i>Le burle d'Isabella</i> , comedia	<i>Li finti servi</i> , comedia
<i>Flavio tradito</i> , comedia	<i>Il pedante</i> , comedia
<i>Il vecchio geloso</i> , comedia	<i>Li duo finti zingani</i> , comedia
<i>La creduta morta</i> , comedia	<i>Li quattro finti spiritati</i> , comedia
<i>La finta pazza</i> , comedia	<i>Il finto cieco</i> , comedia
<i>Il marito</i> , comedia	<i>Le disgrazie di Flavio</i> , comedia
<i>La sposa</i> , comedia	<i>Isabella astrologa</i> , comedia
<i>Il capitano</i> , comedia	<i>La caccia</i> , comedia
<i>Il cavadente</i> , comedia	<i>La pazzia d'Isabella</i> , comedia
<i>Il dottor disperato</i> , comedia	<i>Il ritratto</i> , comedia
<i>Il pellegrino fido amante</i> , comedia	<i>Il giusto castigo</i> , comedia
<i>La travagliata Isabella</i> , comedia	<i>La forsennata principessa</i> , tragedia
<i>Lo specchio</i> , comedia	<i>Gli avvenimenti comici</i> , pastorali e tragici, opera mista
<i>Li duo Capitani simili</i> , comedia	<i>L'alvida</i> , opera regia
<i>Li tragici successi</i> , comedia	<i>Rosalba incantatrice</i> , opera eroica
<i>Li tre fidi amici</i> , comedia	<i>L'innocente persiana</i> , opera reale
<i>Li duo fidi notari</i> , comedia	<i>Dell'Orseida</i> , opera reale (divisa in tre parti, giornata 46, 47 e 48)
<i>Il finto negromante</i> , comedia	<i>L'albore incantato</i> , opera reale
<i>Il creduto morto</i> , comedia	<i>La fortuna di Foresta Principessa di Moscou</i> (nessuna indicazione)
<i>Il porta lettere</i> , comedia	
<i>Il finto Tofano</i> , comedia	
<i>La gelosa Isabella</i> , comedia	
<i>Li tappeti alessandrini</i> , comedia	

In relazione alla città di Genova non abbiamo purtroppo nessun altro riferimento preciso al repertorio utilizzato, ma alcune osservazioni possono essere fatte per la visita savonese. Tali osservazioni possono essere fatte andando ad analizzare alcuni sonetti scritti per l'occasione da un poeta ligure, savonese di adozione, Pantaleo Murassana, il quale scrive a Gabriello Chiabrera i seguenti versi:

Voì porriesci, Gabriae, fäme o favö
De reverenzia a ra genti Isabella
Che a risciarra re scene comme o sö,
Venere artere e doçe pastorella¹⁹¹.

Queste parole non sono solo un'ulteriore conferma della presenza dei Gelosi a Savona, ma come scrive Vazzoler, offrono

una notizia ulteriore sul repertorio messo in scena in quell'occasione e sui ruoli ricoperti da Isabella: l'accostamento della 'Venere altera' e della 'dolce pastorella' rimanda, infatti, alla *Mirtilla*, la favola pastorale in cui già sappiamo che l'attrice recitava il personaggio di Filli¹⁹² ed in cui fu – come apprendiamo da questa testimonianza – anche la Venere del prologo¹⁹³.

Quello di Murassana, però, non è l'unico componimento dedicato da un savonese alle doti attoriali della Andreini. Lo stesso Chiabrera dedica all'attrice il sonetto *Nel giorno che sublime in bassi manti* (di cui una parte è stata riportata da Verzellino):

Nel giorno che, sublime in bassi manti
Isabella imitava alto furore
e, stolta con angelici sembianti,
hebbe del senno altrui gloria maggiore;

alhor, saggia tra 'l suon saggia tra i canti,
non mosse piè che non scorgesse Amore,
né voce aprì che non creasse amanti,
né riso fè che non beasse core.

Chi fu quel giorno a rimirar felice,
di tutt'altro qua giù cesse il desio,
che sua vita per sempre hebbe serena.

¹⁹¹ A. Bruno, *Gabriello Chiabrera e Isabella Andreini*, in "Bullettino della Società Storica Savonese", Tipografia Domenico Bertolotto e C., Savona 1898, p. 31.

¹⁹² F. Taviani, *Bella d'Asia: Torquato Tasso, gli attori e l'immortalità*, Firenze, Sansoni editore, 1984, p. 8.

¹⁹³ F. Vazzoler, *Il poeta, l'attrice, la cantante*, cit., p. 309.

O di Scena dolcissima Sirena,
o di Teatri italici fenice,
o tra' Coturni insuperabil Clio¹⁹⁴.

I due sonetti, però, si devono chiaramente riferire a due spettacoli differenti. Quello del Chiabrera, in cui l'attrice viene lodata per la sua "imitazione" dell'"alto furore", non può che riferirsi ad un altro importante scenario del repertorio dell'attrice: *La pazzia di Isabella*. La nota di Verzellino sopra riportata, parla appunto "del nostro Poeta Gabriel Chiabrera, il quale di lei ebbe a cantare (allor quand'ella comparse fingendosi pazza)"¹⁹⁵.

Su quale spettacolo sia stato effettivamente messo in scena si è dibattuto e Radaelli riassume la questione mettendo a confronto, ma non risolvendo la questione, i sonetti di Murassana riportati da Vazzoler e "quei critici che riportano che a Savona nel 1584 Isabella rappresentò la sua Pazzia"¹⁹⁶.

Secondo Vazzoler non è da escludere che l'occasione di cui parla Chiabrera "fosse quella delle feste fiorentine del 1589 in cui appunto Isabella recitò la Pazzia, presumibilmente per la prima volta"¹⁹⁷. Ritengo però che la questione storiografica vada fatta risalire alla biografia di Gabriello Chiabrera, a cui si farà ora un rapido accenno andando a toccare solo i punti utili alla questione.

Gabriello Chiabrera, nato il 18 giugno 1552 (anche se nella *Vita* viene indicato da lui stesso il giorno 8¹⁹⁸), quindi poco più che trentenne all'epoca delle esibizioni dei Gelosi, fu

¹⁹⁴ "Il sonetto compare per la prima volta nell'edizione delle *Rime* di Isabella (p. 200) pubblicate a Milano (Bordone e Locarni) nel 1601 [...] e sarà ristampato nelle successive. Lo si legge poi nella biografia di Isabella del Rasi (*I comici italiani*, op. cit., vol. I, p. 92), ma con qualche errore di trascrizione e in F. Taviani, M. Schino, *Il segreto della Commedia dell'Arte*, op. cit., p. 123. Ne fa cenno, ma senza riportarlo, anche il Bartoli (Notizie storiche, op. cit., vol. I, p. 31)" (F. Vazzoler, *Il poeta, l'attrice, la cantante*, op. cit., p. 307). Il sonetto è lo stesso riportato da Verzellino, seppur con qualche differenza di trascrizione.

¹⁹⁵ Vedi cap. 3.2.

¹⁹⁶ K. Radaelli, *Temì, strutture e linguaggi*, op. cit., nota 26, p. 14; e F. Savoia, N. Mancini, G. Palen (a cura di), *Isabella Andreini*, in "Dictionary of Literary Biography, Seventeenth-Century Italian Poets and Dramatists", vol. 339, New York, Gale Cengage Learning, 2008, p. 32.

¹⁹⁷ F. Vazzoler, *Il poeta, l'attrice, la cantante*, cit., p. 309.

¹⁹⁸ G. Chiabrera, F. Testi, *Opere di Gabriello Chiabrera e di Fulvio Testi*, in "Biblioteca enciclopedica italiana", vol. XXIV, Milano, Nicolò Bettoni e Comp., 1834, p. 1.

allevato dai fratelli del padre (morto poco prima della sua nascita) a Roma, dove lo zio Giovanni conduceva una redditizia attività bancaria.

Morto lo zio, nel 1572 il giovane Chiabrera torna a Savona per pochi mesi, per poi tornare a Roma ed entrare alla corte del cardinale camerlengo Luigi Cornaro, dove resta alcuni anni. In questo periodo entra in contatto con personaggi illustri, quali Torquato Tasso, Sperone Speroni e Marc-Antoine Muret.

Varie esplosioni di violenza da parte del Chiabrera caratterizzano questi anni, la prima delle quali lo costringe ad esulare: “Avvenne poi, che senza sua colpa fu oltraggiato da un gentiluomo romano, ed egli vendicossi, né potendo meno, gli convenne d'abbandonar Roma, né per dieci anni valse ad ottener la pace, ed egli si era come dimenticato di Roma”¹⁹⁹.

Sono proprio questi suoi eccessi e questa sua eccessiva esuberanza che conducono la narrazione verso Isabella Andreini. È presente nella storia del poeta infatti un aneddoto relativo ad un duello in cui egli sarebbe stato coinvolto a causa dell'attrice, quando si recò a Savona. Occorre anche ricordare che Sempre a Savona egli anima in questi anni, assieme allo storico Giovanni Vincenzo Verzellino, l'Accademia degli Accesi che si riunisce in casa di Ambrosio Salinero, che si spegne nel 1613 (come ricordato nel dialogo *Il Forzano* stampato nel 1626).

Il *Dizionario Biografico degli Italiani* riporta che anche a Savona

prima tra il 1579 e il 1581 e poi tra il 1583 e il 1584 , si ripetono le bravate del giovane, culminate nella vera e propria sfida tra il Chiabrera e alcuni suoi sodali della locale Accademia degli Accesi e i fratelli Ottaviano e Luigi Multedo, rei di qualche offesa nei confronti della attrice e poetessa Isabella Canali Andreini, giunta con la compagnia dei Gelosi: ‘e pure in patria incontrò, senza sua colpa, brighe, e rimase ferito leggermente; la sua mano fece sue vendette, e molti mesi ebbe a stare in bando’²⁰⁰.

Questo duello in cui il Chiabrera prese le parti dell'attrice ha ormai preso una forma dai contorni romanzeschi, alimentato sicuramente dal fascino emanato dal personaggio, all'epoca appena ventiduenne, ed è stato quindi oggetto di studio ed analisi già alla fine

¹⁹⁹ N. Merola, *Chiabrera Gabriello*, in “Dizionario Biografico degli Italiani Treccani”, Roma, Istituto Treccani, vol. 24, 1980, https://www.treccani.it/enciclopedia/gabriello-chiabrera_%28Dizionario-Biografico%29/

²⁰⁰ *Ibidem*.

dell'800 da parte di un articolo di Neri²⁰¹ e ripreso in epoca recente da Vazzoler. Questo racconto vede la sua nascita a partire da un passo equivoco nella biografia del Chiabrera nell'*Amedaida* del 1836, dove leggiamo:

l'anno del 1584 rallegrò la solitudine del Chiabrera con l'arrivo in Savona della famosa Isabella Andreini, venutavi colla sua compagnia comica a farsi udire sulle scene. Il poeta onorò con parecchie composizioni il valore dell'attrice, ed essa, che non era donna volgare, rispose con rime pregevolissime che abbiamo alle stampe. Ma v'ebbero sdegni e combattimenti tra' gentiluomini di Savona. Stavano per una parte Ottaviano e Luigi Multedo; per l'altra Benedetto Corsi, Giulio e Cesare Pavesi, Ambrogio Salinero e il nostro Poeta; che brevemente, al solito, così accenna quella tenzone: "in patria incontrò, senza sua colpa, brighe, e rimase leggermente ferito su la mano: fece sue vendette, e molti mesi ebbe a stare in bando: quietassi poi ogni nimistà, ed egli si godette lungo riposo"²⁰².

Questo episodio, che appunto ben si presta a costituirsi come racconto romanzesco, viene smentito sia da Neri che da Vazzoler per un motivo molto semplice: che le recite savonesi vengano fatte risalire al 1583 o 1584, il poeta era a quel tempo ancora sottoposto al bando della città del 1581 e non avrebbe potuto (o quantomeno dovuto) essere presente in Savona al momento della presenza della Andreini.

Neri contribuisce alla smentita pubblicando le *Lettere inedite di Gabriello Chiabrera* sul "Giornale Ligustico". L'episodio sopra riportato viene fatto risalire al 1581:

è noto, per quel che ne dice egli stesso, come tornato in patria, dopo il caso sanguinoso seguitogli in Roma, onde dovette abbandonare quella città, quivi pure "incontrò, senza sua colpa, brighe, e rimase ferito leggermente su la mano". Questo avvenne nel 1581. In fatti il Podestà di Savona con lettera del 22 maggio informava il Senato genovese, che pochi giorni innanzi era insorta contesa per cagione di denaro fra Cesare e Giulio Pavese e Ottaviano Multedo, i quali venuti alle mani e alle minacce co' pugnali, s'erano poi separati mercè l'interposizione di alcuni cittadini. Ma più tardi sopraggiunti sulla piazza della Maddalena Gabriele Zabrerà (sic), Benedetto Corso e Ambrogio Salinero amici dei Pavesi, il Multedo insieme col fratello Lodisio, vedutigli, corsero in casa e armatisi di spada gli assalirono. In questa colluttazione il Chiabrera, che si difendeva colla spada statagli permessa dal Senato, ebbe le mani ferite. Il Podestà incominciò subito il processo contro i rissanti, e li citò a comparire, secondo gli statuti; ma non tutti si presentarono, e Gabriele fu appunto fra questi.

²⁰¹ A. Neri, *Lettere inedite di Gabriello Chiabrera*, in "Giornale ligustico", XVI, 1889, pp. 6–10.

²⁰² G. Chiabrera, V. Canepa (a cura di), *Amedeida*, Genova, F.lli Pagano, 1836, p. 11.

Ciò vuol dire che egli prese subito il largo, probabilmente perché, vedendosi leggermente ferito, volle fare “sue vendette”, secondo afferma, ferendo forse a sua volta in malo modo gli avversari, quantunque si fatta particolarità non risulti dalla lettera; unico e solo documento che abbiamo trovato, nonostante le più minute ed insistenti indagini, intorno a questo episodio. Certamente ebbe “a stare in bando” come sappiamo per sua confessione, ma ci è ignoto se per sentenza del magistrato, o per tema d’esser sostenuto e sottoposto a processo. Però dovette star fuggiasco assai più dei “molti mesi” da lui asseriti, e verisimilmente fino all’aprile del 1585, allorquando “quietossi ogni nimistà” con l’istrumento di pace rogato fra i contendenti il 16 di quel mese in Mulazzano, e ratificato il 24 in Savona²⁰³.

Il fatto che il Chiabrera non sarebbe dovuto essere presente a Savona durante la presenza dei Gelosi in quanto fuggiasco dal 1581 viene però messo in discussione dal temperamento del poeta, il quale “forse in Savona sarà tornato più d’una volta, ma di nascosto e alla sfuggita, sempre in sospetto della giustizia e degli avversari”²⁰⁴. Inoltre, durante il lasso di tempo del bando, “in quali luoghi abbia dimorato il Chiabrera [...] non si può per ora determinare con sicurezza. Egli ha fatto certamente delle apparizioni in patria, dove, a mo’ d’esempio, potremo forse trovarlo nel 1584, quando vi stette la Andreini, ed ebbe luogo quello scambio di cortesie poetiche, che si leggono nelle rispettive raccolte di rime”²⁰⁵.

Lo stesso “Giornale Ligustico” ammette quindi la possibile presenza del poeta allo spettacolo e, non avendo indicazioni sulla permanenza della compagnia in città, ritengo verosimile ammettere la messa in scena di entrambi i canovacci in quell’occasione; ma vale anche sottolineare come, basandosi solo su deduzioni legate ai documenti illustrati, “in mancanza di cronache dirette, non è escluso che la pazzia da lui vista in teatro e celebrata sulla pagina, possa essere (anche) quella meno conosciuta ma più esplicitamente drammatica de *La forsennata principessa*, “tragedia” della XLI giornata delle *Favole* che non caso apre la sezione delle opere serie”²⁰⁶.

²⁰³ A. Neri, *Lettere inedite di Gabriello Chiabrera*, in “Giornale ligustico”, XVI, 1889, pp. 322–323.

²⁰⁴ Ivi, p. 324.

²⁰⁵ Ivi, p. 325.

²⁰⁶ R. Cuppone, *Isabella delle Favole*, in C. Manfio (a cura di), *Isabella Andreini, una letterata in scena*, Padova, Il Poligrafo, 2014, p. 116.

6. L'INFLUENZA LETTERARIA DI GABRIELLO CHIABRERA SU ISABELLA ANDREINI

L'incontro tra Chiabrera e la Andreini non esaurisce la sua importanza con la partenza dell'attrice da Savona, ma ci porta ad un punto in cui "il teatro induce, e la letteratura ('ogni più dotta schiera') riconosce quell'effetto catartico per cui 'furor insano' riesce a produrre il più 'alto saver'"²⁰⁷.

Il sonetto di Chiabrera, infatti non restò senza risposta. Isabella rispose al poeta con un altro sonetto:

La tua gran Musa hor che non può? quand'ella
Mè stolta fà de l'altrui senno altera
Vittrice, ond'è, ch'ogni più dotta schiera
Furor insano alto saver appella.
Queste mie spoglie, il canto, la favella,
Il riso, e 'l moto spiran grazie; e vera
Fatta (pur sua mercè) d'Amor guerriera
Avento mille à i cor faci, e quadrella.

Ma s'ella tanto con lo stile adorno
Hà forza; in me col suo valor accenda
Foco; onde gloria ne sfavilli intorno.
Per lei mio carne à nobil fama ascenda
Chiabrera illustre; ed avverrà, che un giorno
Degno cambio di rime anch'io ti renda²⁰⁸.

"Vediamo che la poetessa riprende l'ossimoro stolto/senno presente nei primi versi del sonetto del poeta savonese, che mirava a sottolineare l'antitesi fra la tecnica recitativa adottata da Isabella nell'inscenare la sua pazzia e l'effetto che ella aveva sugli spettatori"²⁰⁹, come si può notare di seguito:

²⁰⁷ *Ibidem*.

²⁰⁸ I. Andreini, N. Soglia (a cura di), *Rime*, in "Le civiltà letterarie", Salerno, Edisud, 2014, sonetto CLXXII.

²⁰⁹ K. Radaelli, *Temi, strutture e linguaggi*, op. cit., p. 116.

CHIABRERA	ANDREINI
Nel giorno, che sublime in bassi manti Isabella imitava alto furore; e stolta con angelici sembianti ebbe del senno altrui gloria maggiore; (Chiabrera, <i>Delle Opere</i> , 1730, Tomo I, IV, vv. 1-4, 52)	La tua gran Musa hor che non può? Quand'ella me stolta fa de l'altrui senno altera vittrice, ond'è ch'ogni più dotta schiera furor insano alto saver appella. (Andreini, <i>Rime</i> , 1601, CLXXII, vv. 1-4, 200- 201)

Isabella non si limitò ad accogliere nel suo componimento il tema proposto dal poeta savonese, ma nell'ultima terzina del sonetto di risposta, “andò oltre esprimendo l'intenzione o speranza di poter raggiungere un giorno la tanto desiderata fama in modo da potergli offrire delle rime degne”²¹⁰.

È comunque interessante notare la decisione della Andreini di emulare nel suo sonetto lo stile di un Chiabrera che non godeva ancora della fama che gli sarebbe spettata negli anni a venire e ciò

testimonia la non banalità delle sue scelte nell'attuare una strategia di dialogo con la cultura accademica e dimostra, anzi, la particolare tensione e la complessità culturale della sua ricerca intellettuale. Isabella non si limita, infatti, a proporre un naturale riscontro fra l'esigenza di fama e di eternizzazione della memoria, legata alla propria professione attorica, e i temi tipici della poesia chiabrerresca dispensatrice di fama [...]; ma pare interessata ad una più ravvicinata adesione ai due aspetti più nuovi della poesia chiabrerresca: il versante gnomico, da un lato [...], e quello metrico dall'altro: infatti nei metri chiabrerreschi sono sia le quartine delle canzoni morali sopraccitate, sia i più agili ottonari e quaternari delle canzonette e degli scherzi²¹¹.

Nove scherzi scritti dalla Andreini nelle Rime si rifanno

all'impianto pindarico del Chiabrera, nei quali si osserva che viene utilizzata una grande varietà di metri e le strofe sono composte da ottonari e quaternari con schema AaBCcB: *Ecco l'alba rugiadosa; Io credèa che tra gli amanti; Che sguardi amorosetti; Dal furor del dubbio Marte; Con quai giri lascivetti*; ottonari e quaternari con schema aaBccB: *Deh girate e Care gioie*; ottonari e endecasillabi con schema abaB, schema che però non viene utilizzato

²¹⁰ *Ibidem*.

²¹¹ F. Vazzoler, *Il poeta, l'attrice, la cantante*, cit., nota 11, pp. 313-14.

dal Chiabrera: *Quando più vive in grave affanno; e ottonari con schema ababcc: Movea dolce un zefiretto*²¹².

Questi componimenti non sono apertamente dedicati a Chiabrera, ma

l'uso dei vezzeggiativi e dei diminutivi, la somiglianza di temi (la danza, gli occhi, lo sguardo, la bocca, il riso, ecc.) e delle metafore (la rosa, la viola, i gigli, i ligustri, i gelsomini – e spesso in coppia – i dardi, i lampi, i rubini, le nevi, ecc.) costituiscono un sistema d'immagini, di coppie aggettivo-sostantivo di rime [...] che hanno nelle canzonette chiabrerresche un modello evidentissimo²¹³.

Chiabrera pare essere dunque “l'interlocutore privilegiato (un interlocutore ‘d'eccezione’) delle Rime di Isabella: e questo ben oltre l'ambito dei versi che gli sono esplicitamente dedicati”²¹⁴.

Uno ‘scherzo’ particolare della Andreini racconta in modo esplicito del suo rapporto e dell'influenza subita da Chiabrera. Si tratta dello *Scherzo I* delle *Rime*, negli ultimi sei versi:

Ma s'avvien, ch'opra gentile

Dal mio stile

L'alma Clio giamai risuone:

Si dirà. sì nobil vanto

Dessi al canto

Del Ligustico Anfione²¹⁵.

“Questi versi sembrano dimostrare lo sforzo e l'impegno che sottendeva la poesia di Isabella e non è quindi un caso che nel verso finale dello scherzo la poetessa presenti un parallelo fra il poeta ligure, ovvero Chiabrera, ed Anfione”²¹⁶, che costruì le mura di Tebe spostando le pietre grazie al suono magico della sua lira.

²¹² K. Radaelli, *Temi, strutture e linguaggi*, cit., p. 117.

²¹³ F. Vazzoler, *Il poeta, l'attrice, la cantante*, cit., pp. 316.

²¹⁴ Ivi, p. 315.

²¹⁵ I. Andreini, N. Soglia (a cura di), *Rime*, cit., scherzo I.

²¹⁶ K. Radaelli, *Temi, strutture e linguaggi*, cit., p. 119.

L'alto numero di 'canzonette morali' (ben dieci) e la presenza di non pochi componimenti d'ispirazione gnomica, fra cui spiccano i versi dedicati ad un importante dedicatario del Chiabrera, Giovambattista Pinelli, stanno ad indicare che sulla precedente, più antica, ricerca poetica (avviata nella chiave tardo-cinquecentesca d'uno stile metaforico-arguto in cui prevaleva – soprattutto nell'ambito del madrigale – ancora l'eredità della musicalità tassiana) ad un certo punto Isabella innestò il dialogo letterario con Chiabrera che verrà improvvisamente troncato dalla morte di lei²¹⁷.

²¹⁷ F. Vazzoler, *Il poeta, l'attrice, la cantante*, cit., pp. 316.

7. CONCLUSIONI

Non è semplice arrivare a delle vere e proprie conclusioni. Sebbene si possa tracciare una generica narrazione delle visite dei Gelosi in Liguria, le informazioni specifiche non sono spesso sufficienti e lo spazio lasciato a congetture rimane abbastanza grande. Gli stessi dizionari biografici, seppure strumenti indispensabili ai fini della ricostruzione storica, in molti casi non aiutano a dirimere le questioni in quanto il numero di informazioni riportate non varia solo in base allo stadio di avanzamento degli studi al momento della pubblicazione, ma anche alla decisione dell'autore di sintetizzare in modo più o meno invasivo le biografie. Tra tutti i dizionari biografici, si può comunque notare come le *Notizie storiche* del Bartoli rimangano “uno dei testi fondativi [della storiografia teatrale italiana]”²¹⁸ e un “imprescindibile punto di riferimento per chi, dopo Bartoli, ha voluto illustrare le vite dei comici italiani”²¹⁹.

Prendendo spunto dalle conclusioni di Ivaldi in relazione all'attività del Teatro del Falcone, (“nonostante le tessere del ‘mosaico’ genovese siano frammentarie, è innegabile però che esse lascino intravedere nel Teatro Adorno un'attività operistica assai continuativa”²²⁰), ritengo che si possa intravedere nella città di Genova, *mutatis mutandis*, un'attività assai continuativa anche nell'esercizio della Commedia dell'Arte, in accordo con l'importanza che la città ricopriva a cavallo del seicento.

Tuttavia, tale attività va ricondotta esclusivamente alle compagnie esterne alla Liguria che sfruttavano Genova come luogo di esibizione, in quanto non sono state rinvenute menzioni di sorta a maschere o personaggi propriamente liguri, che arriveranno solo nei secoli successivi²²¹ (anche se curiosamente vi è chi identifica Capitan Spaventa come una maschera ligure²²²).

²¹⁸ G. Sparacello, *A proposito dell'edizione digitale delle Notizie storiche*, cit., p. 13.

²¹⁹ *Ibidem*.

²²⁰ F. Ivaldi, cit, p. 152.

²²¹ Vedi ad esempio la maschera genovese di Baciccia della Radiccia e quella del suo amico Barudda, nati alla fine del XIX secolo o CiccioLin a Savona, nato a metà del '900. Cfr. L. Valeriano, *La tradizione delle maschere*, Torino, Rai Libri, 2004, pp. 285 e 325.

²²² W. Gautschi, *Carnevale italiano. Origini, maschere tradizioni, storia*, Milano, La Spiga-Meravigli, 1992.

Questa attività continuativa nell'esercizio della Commedia dell'Arte non viene raccontata solo dalle esperienze dei Gelosi raccolte in queste pagine, ma anche da quelle di tutte le altre compagnie che trovarono in Genova una "piazza' molto battuta dalle compagnie di giro [...] grazie soprattutto alla forte concentrazione di capitali"²²³: come gli Uniti, che giungono a Genova nel 1581 sotto la guida di Adriano Valerini da Verona; o la Compagnia dei Desiosi che arriva nel 1586 per poi ritornarvi nel 1597; o ancora gli Accesi nell'agosto dello stesso anno e di nuovo gli Uniti nel 1598-99. Nel 1582 pare fosse presente a Genova una compagnia nata a seguito della fusione tra i Gelosi e i Confidenti negli Uniti e che si muoveva in modo autonomo; nell'aprile del 1583 la compagnia degli Uniti-Confidenti²²⁴.

Le compagnie menzionate non sono che le maggiori e, probabilmente, di quelle più piccole e meno famose non si avrà mai traccia, ma illustrano le possibilità di approfondimento dell'analisi sulla Commedia dell'Arte in Liguria. Una ricerca organica su tutta l'esperienza teatrale dell'Arte aiuterebbe non solo ad avere un quadro generale più chiaro e ordinato sugli spostamenti e sui repertori delle varie compagnie, ma risulterebbe interessante per una città che negli anni sta lavorando sempre di più sull'offerta culturale.

Molte delle informazioni, probabilmente, non potranno mai essere recuperate perché appartenenti all'essenza stessa della Commedia all'Improvvisto: il qui e ora, l'hic et nunc,

l'abilità tecnica, la capacità di movimento degli attori, l'uso di un ricco e costante repertorio di situazioni comiche: dalla commedia letteraria e dal contatto con forme diverse e più spontanee di comicità, questo teatro ricava intrecci e scene tipiche, che gli attori realizzano ogni volta liberamente, affidandosi alla propria bravura, al proprio istinto, senza seguire testi drammatici composti da un letterato e fissati e compiuti in tutte le loro battute²²⁵.

Il repertorio, quindi, può essere difficilmente ricostruito, quantomeno in modo diretto, ma anche in questo caso sappiamo che la Liguria ha suscitato interesse negli attori dell'Arte e lo possiamo vedere dalla scelta delle ambientazioni di alcuni canovacci: "la *Pazzia di Isabella* fu probabilmente [...] ambientata a Genova, come pure quella del *Pellegrino finto amante*; i personaggi della *Fortunata Isabella* (che si svolge a Roma) sono genovesi, e così

²²³ F. Ivaldi, cit, p. 115.

²²⁴ Per un esame più completo delle tournée delle compagnie nominate si rimanda sempre a F. Ivaldi, cit, p. 114.

²²⁵ G. Ferroni, cit., p. 275.

quelli de *Li finti servi*, la cui azione si svolge, invece, a Firenze. Uno degli interlocutori del *Giusto castigo* è un Adorni genovese come l' "Adorni ricco et honorato mercadante" de *Li finti servi*"²²⁶.

È ragionevole supporre come molti di questi scenari siano stati messi in scena proprio a Genova: non si fa infatti torto ad immaginare l'ambientazione del canovaccio come un mezzo per accattivarsi il pubblico e farlo immedesimare nella storia; ma la certezza, nella maggior parte dei casi, è probabile non arrivi mai. Tuttavia, la congettura e l'alone di "mistero" che può rimanere intorno alla Commedia dell'Arte può essere parte di quel processo che ha portato a crearne il mito e, attraverso la sua pratica, "una immagine tutta teatrale dell'essere italiano"²²⁷. Con il suo fiorire,

l'Italia dominata dagli stranieri e ridotta ai margini dall'Europa offriva ora il modello istrionico della cultura del gesto immotivato e scatenato, del camuffamento e della finzione. [...] Nella società del tempo, violenta e difficile, la Commedia dell'Arte aveva scoperto il valore della immediata presenza teatrale, dello spettacolo come pura 'vertigine', puro trionfo del corpo, distaccato da tutti i valori morali e sociali: attraverso il più immediato consumo sociale del teatro aveva ritrovato i suoi fondamenti magici, costruendovi sopra un repertorio di maschere che ancora resiste nell'immaginario collettivo²²⁸.

²²⁶ F. Ivaldi, cit, p. 114.

²²⁷ G. Ferroni, cit., p. 278.

²²⁸ *Ibidem*.

8. BIBLIOGRAFIA (in ordine cronologico)

Fonti

- Giorgio Vasari, *Le vite de' più eccellenti pittori, scultori e architettori*, Firenze, 1550
- I. Andreini, *Rime d'Isabella Andreini padovana comica gelosa. Dedicata all'Illustriss. e Reverendiss. Sig. Il Signor Cardinal S. Giorgio Cinthio Aldobrandini*, In Milano, appresso Girolamo Bordone e Pietromartire Locarni compagni, 1601, (oggi in *Rime*, a cura di N. Soglia, in "Le civiltà letterarie", Edisud, Salerno, 2014)
- Notaio Gio. Francesco Valetaro, *Venditio*, Archivio di Stato di Genova, filza 120, sg. 385 (1602)
- F. Scala, *Il teatro delle favole rappresentative, ovvero la ricreatione Comica, Boscareccia, e Tragica: divisa in cinquanta giornate, composte da Flaminio Scala detto Flavio Comico del Sereniss. Sig. Duca di Mantova. All'Ill. Sig. Conte Ferdinando Riario Marchese di Castiglione di Vald'Orcia, e Senatore in Bologna*, In Venetia, appresso Gio. Battista Pulciani, 1611 (oggi in *Il teatro delle favole rappresentative*, a cura di F. Mariotti, Milano, Il Polifilo, 1976)
- F. Andreini, *Le bravure del Capitano Spavento di Francesco Andreini da Pistoia Comico Geloso divise in molti ragionamenti in forma di dialogo, et in questa quarta impressione dal proprio autore ricorrette, & aggiuntovi nel fine dieci nuovi ragionamenti dilettevoli, e curiosi*, In Venetia, appresso Vincenzo Somasco, 1624 (oggi *Le bravure del Capitano Spavento*, a cura di R. Tessari, Pisa, Giardini, 1987)
- C. Buttarelli, D. Landolfi, A. Zinanni (a cura di), *Comici dell'Arte. Corrispondenze*, Firenze, Le Lettere, 1993

Dizionari biografici degli attori

- F. S. Bartoli, *Notizie storiche de' comici italiani*, Padova, Conzatti, 1781 (oggi in edizione aggiornata a cura di G. Sparacello, introduzione di F. Vazzoler, trascrizione di M. Melai, www.irpmf.cnrs.fr, Paris, I.R.P.M.F., 2009; collection numérique "Les savoirs des acteurs italiens", dirigée par A. Fabiano, http://www.irpmf.cnrs.fr/IMG/pdf/Bartoli_notizie.pdf, 2010)
- A. Colomberti, *Memorie artistiche dei più distinti comici e comiche che adornarono le scene italiane dal 1780 al 1869*, ms., coll. ms. 21, Bologna 1872; e *Cenni artistici dei comici italiani dal 1550 al 1780 compilati dall'attore comico Francesco Bartoli*

e dall'attore Antonio Colomberti continuato fino al 1880, ms., coll. ms. 22, Bologna 1880 (oggi in Dizionario biografico degli attori italiani, a cura di A. Bentoglio, Roma, Bulzoni, 2009

- L. Rasi, *I comici italiani: biografia, bibliografia, iconografia*, 2 voll., Fratelli Bocca, Firenze, 1897 e Firenze, Francesco Lumachi success. Bocca, 1905, ed. 2019

Opere di carattere generale sulla Commedia dell'Arte e sugli attori

- E. Cocco, *Una compagnia comica nella prima metà del secolo XVI*, in “Giornale storico della letteratura italiana”, vol. LXV, XXXIII, fasc. 193, 1915
- M. Apollonio, *Storia della Commedia dell'Arte*, Roma-Milano, Sansoni, 1930
- F. Angelini Frajese, *Andreini Francesco*, in “Dizionario Biografico degli Italiani”, vol. 3, 1961
- Nicoll, *Il mondo di Arlecchino* [1963], Milano, Bompiani, 1969
- L. Pannella, *Canali Isabella*, in “Dizionario biografico degli italiani”, vol. 17, 1974
- R. Tessari, *Commedia dell'Arte: la Maschera e l'Ombra* [1989], Milano, Mursia, 2017
- M. A. Katritzky, *Eight Portraits of Gelosi Actors in 1589?*, in “Theatre Research International”, vol. 21, n. 2, 1996
- C. Molinari, *Commedia dell'Arte*, Roma, Istituto Poligrafico e Zecca dello Stato, 1999
- G. Guccini (a cura di), *L'arte dei comici. Omaggio a Isabella Andreini nel quarto centenario della morte (1604-2004)*, in “Culture teatrali”, n. 10, 2004
- F. Savoia, N. Mancini (a cura di), G. Palen (a cura di), *Isabella Andreini*, in “Dictionary of Literary Biography, Seventeenth-Century Italian Poets and Dramatists”, vol. 339, Gale Cengage Learning, New York, 2008
- R. Tessari, *La commedia dell'Arte*, Roma-Bari, Laterza, 2013
- S. Ferrone, *La commedia dell'arte. Attrici e attori italiani in Europa (XVI-XVIII secolo)*, Torino, Einaudi, 2014
- R. Cuppone, *Isabella delle Favole*, in C. Manfio (a cura di), *Isabella Andreini, una letterata in scena*, Padova, Il Poligrafo, 2014
- R. Tessari, *L'improvvisazione come arte della memoria: il caso della Commedia dell'Arte*, in “Kaiak. A Philosophical Journey”, n. 3, 2016

- D. De Liso, *Isabella e la sua Pazzia (1589). La Andreini tra i Gelosi*, in “Rivista di letteratura teatrale”, n. 12, 2019

Opere di interesse locale

- B. Paschetti, *Le bellezze di Genova*, Genova, Zabata, 1583
- G. V. Verzellino, A. Astengo (a cura di), *Delle memorie particolari e specialmente degli uomini illustri della città di Savona*, 2 voll., Savona, Tipografia Domenico Bertolotto e C., 1885 e 1891
- A. Neri, *Lettere inedite di Gabriello Chiabrera*, in “Giornale ligustico”, XVI, 1889
- L. T. Belgrano, C. Imperiale di Sant’Angelo (a cura di), *Annali Genovesi di Caffaro e de’ suoi continuatori*, Genova, Tipografia del Regio Istituto Sordo-Muti, 1890
- B. Agostino, *Gabriello Chiabrera e Isabella Andreini*, in “Bollettino della Società Storica Savonese”, Savona, Tipografia Domenico Bertolotto e C., 1898
- A. Bruno, *Gabriello Chiabrera e Isabella Andreini*, in “Bullettino della Società Storica Savonese”, Savona, Tipografia Domenico Bertolotto e C., 1898
- M. Rosi, *Le monache nella vita genovese dal secolo XV al XVII*, in “Atti della Società Ligure di Storia Patria”, XXVII, 1898
- *Atti della Società Savonese di Storia Patria*, vol. IV, Savona, Tipografia D. Bertolotto e C., 1921
- C. Migliardi, *Un’inedita biografia di Gio. Vincenzo Verzellino*, in “Atti della Società Savonese di Storia Patria”, vol. XVI, 1934
- V. Vitale, *Breviario della Storia di Genova*, Genova 1955
- A. Pacini, *Poiché gli stati non sono portatili...: geopolitica e strategia nei rapporti tra Genova e Spagna nel Cinquecento*, in “Atti della Società Ligure di Storia Patria”, Nuova Serie, Vol. LI (CXXV), Fasc. I, Genova, 1963
- G. B. N. Besio, *Il Palazzo della Giustizia e l’antico “centro direzionale” del Comune di Savona*, in “Atti e memorie della Società Savonese di Storia Patria”, Nuova Serie, vol. II, Savona, Stab. Tip. Priamar, 1968
- AA.VV., *Catalogo delle Ville Genovesi*, Genova, Italia Nostra, 1969
- A. F. Ivaldi, *Gli Adorno e l’Hostaria – Teatro del Falcone di Genova (1600-1680)*, in “Rivista italiana di musicologia”, vol. 15, n. 1/2, 1980

- G. Ferro, P. Barozzi, *La Liguria e Genova al tempo di Colombo*, vol. I, Roma, Istituto poligrafico e Zecca dello Stato, 1988
- F. Vazzoler, *Il poeta, l'attrice, la cantante. A proposito di Chiabrera nella vita teatrale e musicale del XVII secolo*, in "Teatro e storia", n. 2, ottobre 1991
- F. Vazzoler, *Chiabrera fra dilettanti e professionisti dello spettacolo*, in F. Bianchi (a cura di), *La scelta della misura. Gabriello Chiabrera: L'altro fuoco del barocco italiano*, Genova, Costa & Nolan, 1993
- M. R. Moretti, *Ruolo degli archivi genovesi nella ricostruzione della vita musicale della città tra cinque e seicento*, in "Atti del convegno internazionale IAML-IASA", Perugia, 1996
- G. Murialdo, *Oltreletimbro, Légio e Fornaci: al di là del fiume (o al di qua)*, in "Atti e Memorie della Società Savonese di Storia Patria", Savona, 2020, vol. LVI
- M. Lombardi, *Arti figurative e musica nella Repubblica di Genova: committenze aristocratiche, "hospitaggi", temi iconografici*, tesi di laurea, Università degli Studi di Genova, 2021
- P. P. Rubens, A. Orlando (a cura di), *Palazzi di Genova*, Milano, Abscondita, 2022

Altre opere consultate

- AA. VV., *Dizionario Biografico degli Italiani*, Roma, Istituto della Enciclopedia Italiana, 1960-2005
- G. Chiabrera, F. Testi, *Opere di Gabriello Chiabrera e di Fulvio Testi*, in "Biblioteca enciclopedica italiana", vol. XXIV, Nicolò Bettoni e Comp., Milano, 1834
- S. D'amico et al. (a cura di), *Enciclopedia dello Spettacolo*, Roma, Le Maschere, 1954-1965
- 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
- N. Borsellino, *Morfologie del comico nel teatro italiano del Cinquecento*, in "Studi di Letteratura francese", X, 1983
- F. Taviani, *Bella d'Asia: Torquato Tasso, gli attori e l'immortalità*, in "Paragone Letteratura", XXXV, n. 408-410, Firenze, Sansoni editore, 1984
- Fernand Braudel, *Civilization and Capitalism, 15th-18th Century*, vol. I: *The Structure of Everyday Life*, University of California Press, Berkeley, 1992

- W. Gautschi, *Carnevale italiano. Origini, maschere tradizioni, storia*, Milano, La Spiga-Meravigli, 1992
- L. Valeriano, *La tradizione delle maschere*, Torino, Rai Libri, 2004
- G. Sparacello, *A proposito dell'edizione digitale delle Notizie storiche de' comici italiani di Francesco Saverio Bartoli*, in "Rivista di letteratura teatrale", n. 3, Fabrizio Serra editore, Pisa-Roma, 2010
- G. Ferroni, *Storia della letteratura italiana dal Cinquecento al Settecento*, Milano, Mondadori, 2012
- K. Radaelli, *Temi, Strutture e Linguaggi nel Canzoniere di Isabella Andreini (1601)*, tesi di dottorato, University of Toronto, 2012
- R. Tessari, *La commedia dell'arte. Genesi di una società dello spettacolo*, Roma-Bari, Laterza, 2013

9. SITOGRAFIA

- Archivio A.M.At.I, <https://amati.unifi.it/Main.uri>
- A Campanassa associazione savonese, <https://www.acampanassa.it/>
- *Cenni storici sulle vie del sale liguri*, <http://www.appennino4p.it/sale>
- Enciclopedia Treccani, <https://www.treccani.it/enciclopedia/>
- Giornata mondiale della Commedia dell'Arte,
<https://www.commediadellarteday.org/about.asp?lin=ita>
- *Musei di Genova*, <https://www.museidigenova.it/it/villa%20doria%20a%20pegli>
- Pegli.com, <https://www.pegli.com/villa-doria/>
- Società Savonese di Storia Patria, <https://www.storiapatriasavona.it/>
- Teatro del Falcone, <http://palazzorealegenova.beniculturali.it/teatro-del-falcone/>

10. APPENDICE 1



Figura 1 - Cornelis de Wael, Teatrino in piazza, 1640-1650 circa

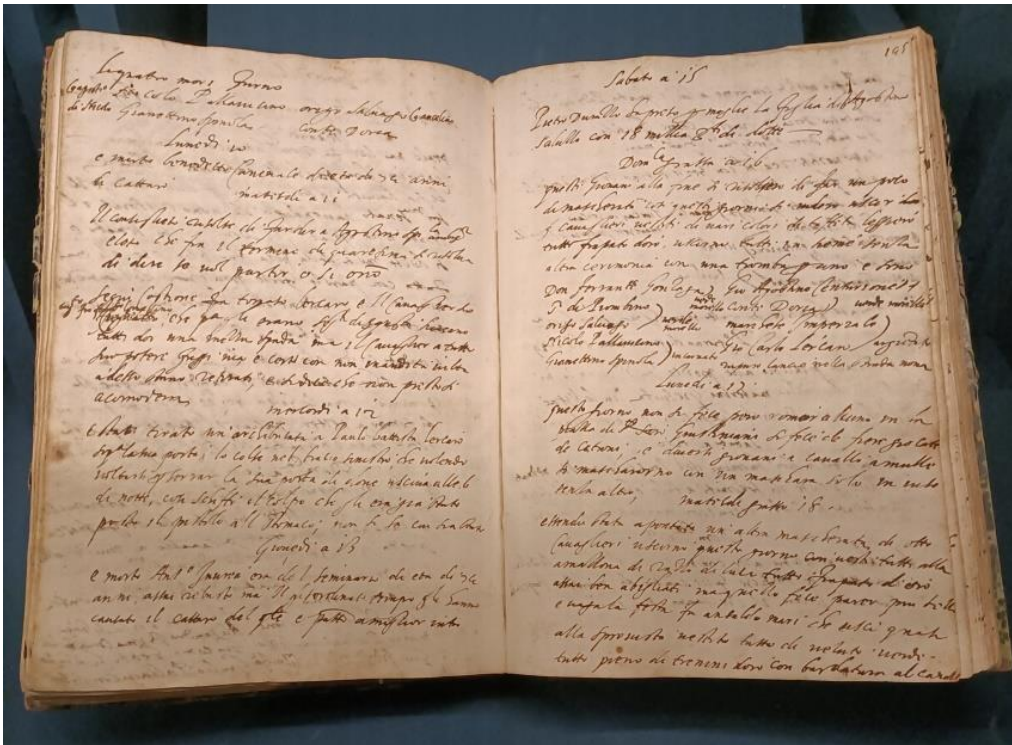


Figura 2 - Giulio Pallavicino, Inventione di Giulio Pallavicino di scriver tutte le cose accadute alli tempi suoi, manoscritto originale, Archivio storico del comune di Genova, 1583-1589



Figura 3 - Ponte di Legino sul Rio Molinero 1



Figura 4 – Ponte di Legino sul Rio Molinero 2

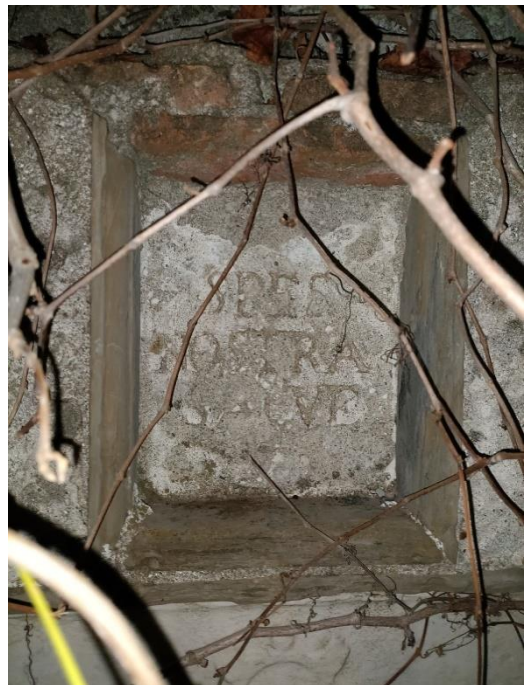


Figura 5 - Iscrizione al centro del ponte: "*Spes Nostra Salve*"

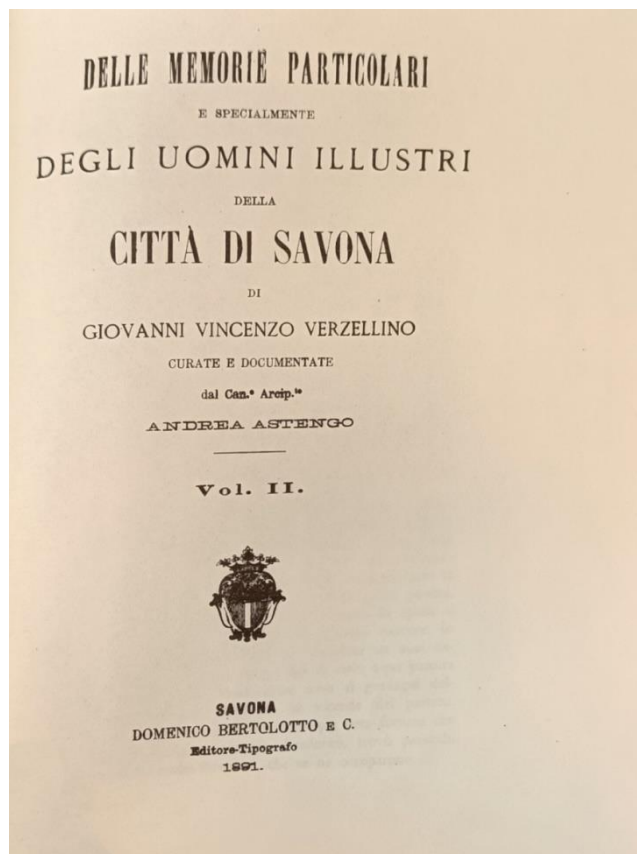


Figura 6 – Frontespizio ristampa 1

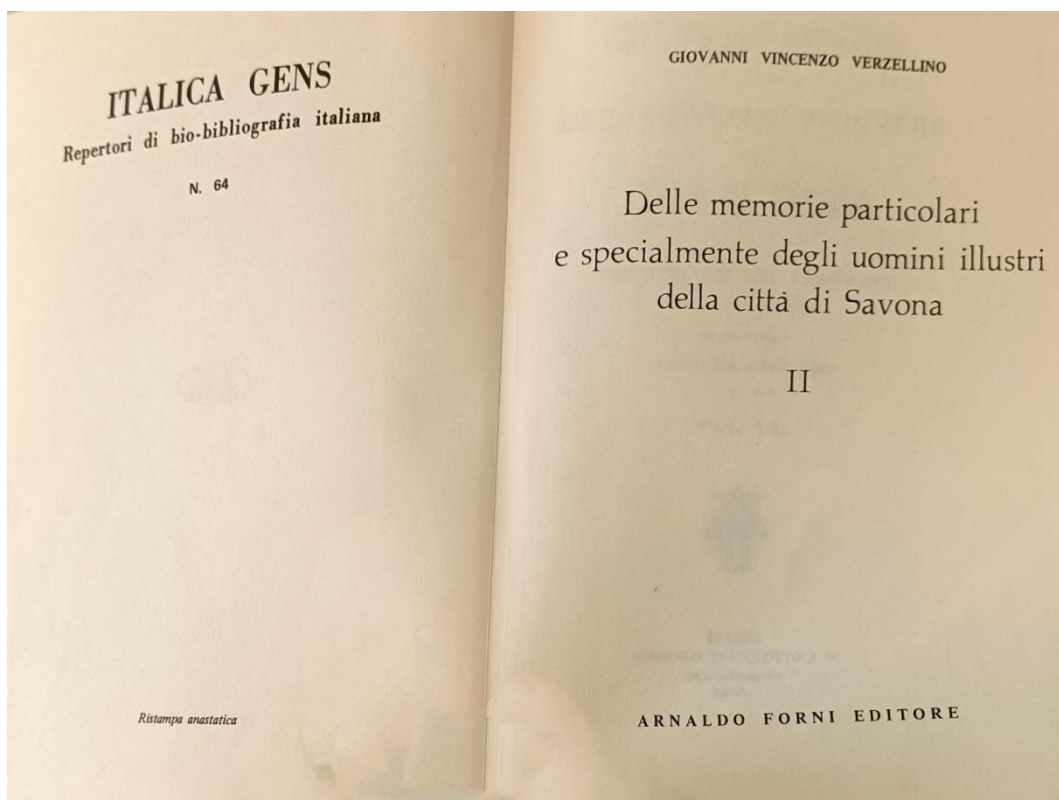


Figura 7 – Frontespizio ristampa 2

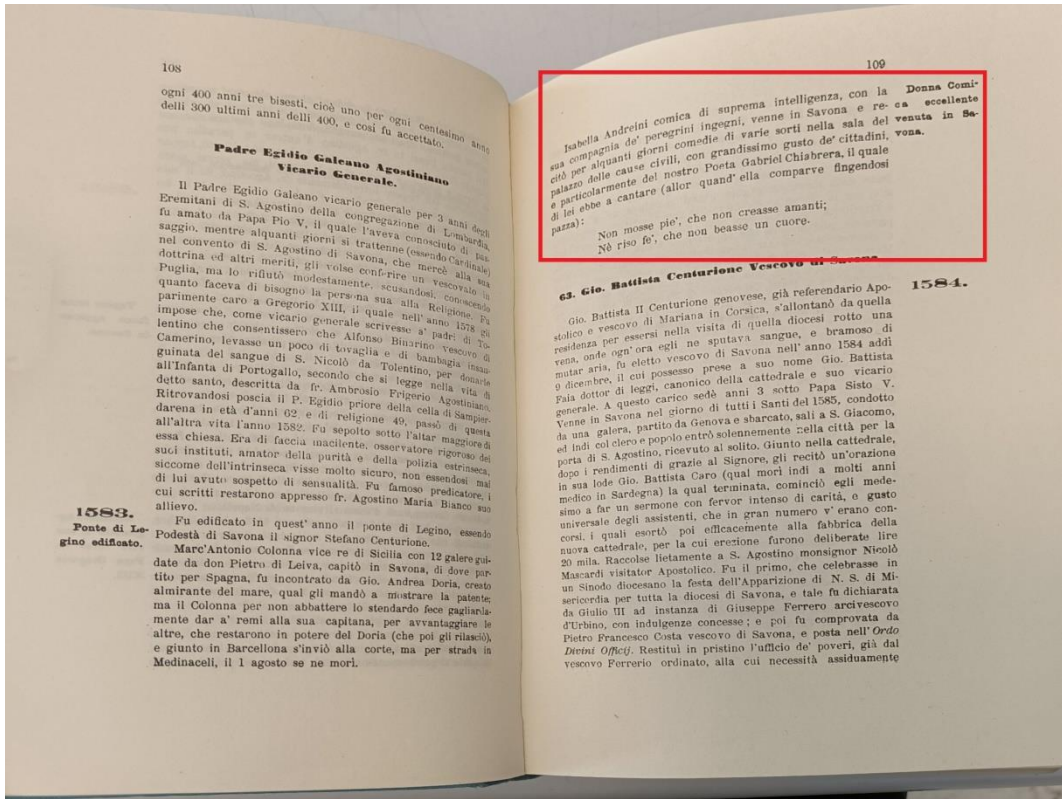


Figura 8 - Nota del Verzellino su Isabella Andreini

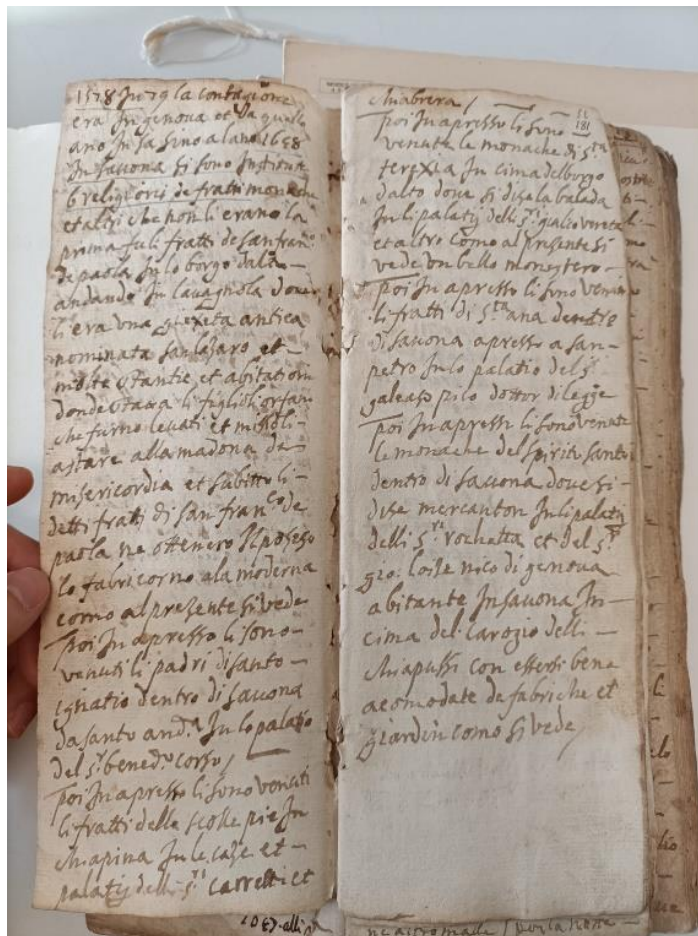


Figura 9 - Registro degli Anziani di Savona



Figura 10 – Il giardino di Villa del Principe

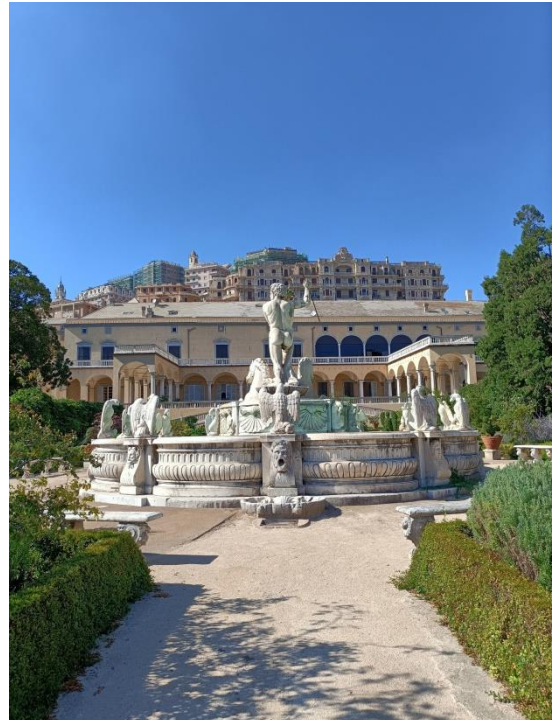


Figura 11 – La facciata di Villa del Principe

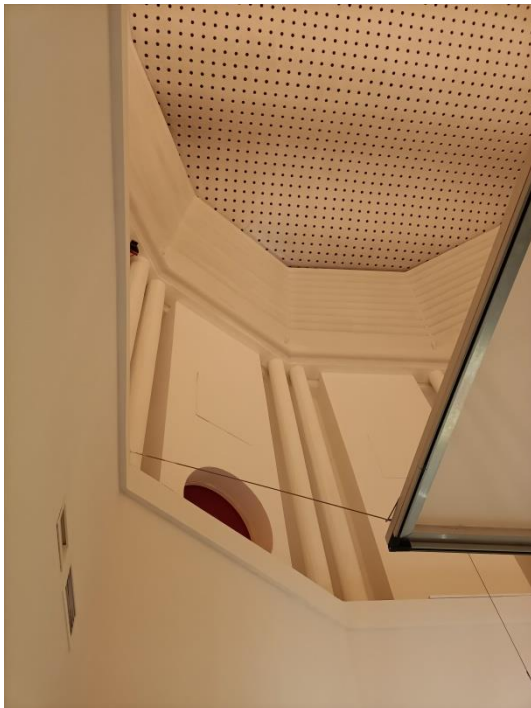


Figura 12 - Interno del Falcone 1



Figura 13 - Interno del Falcone 2

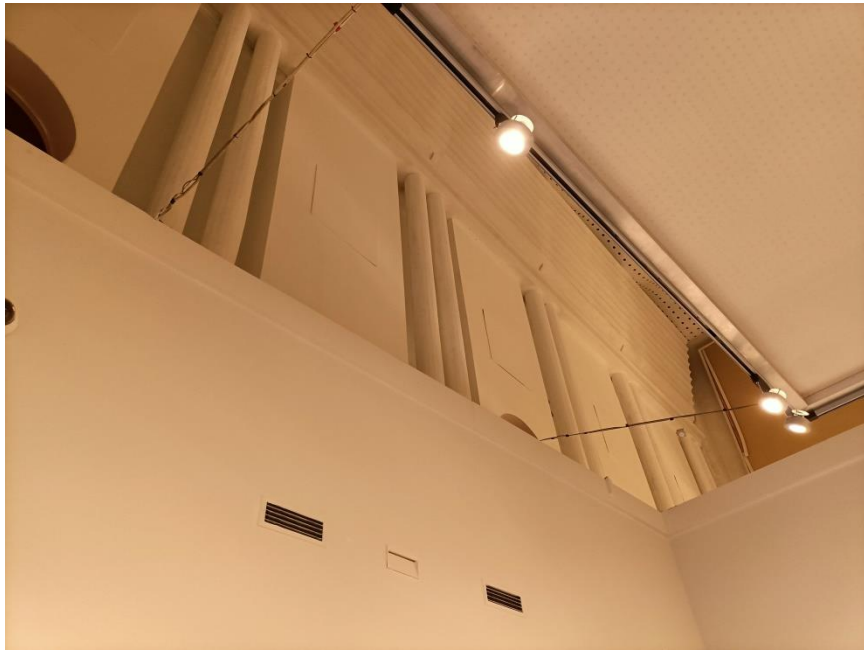


Figura 14 - Interno del Falcone 3



Figura 15 - Ingresso del Falcone 1



Figura 16 - Ingresso del Falcone 2

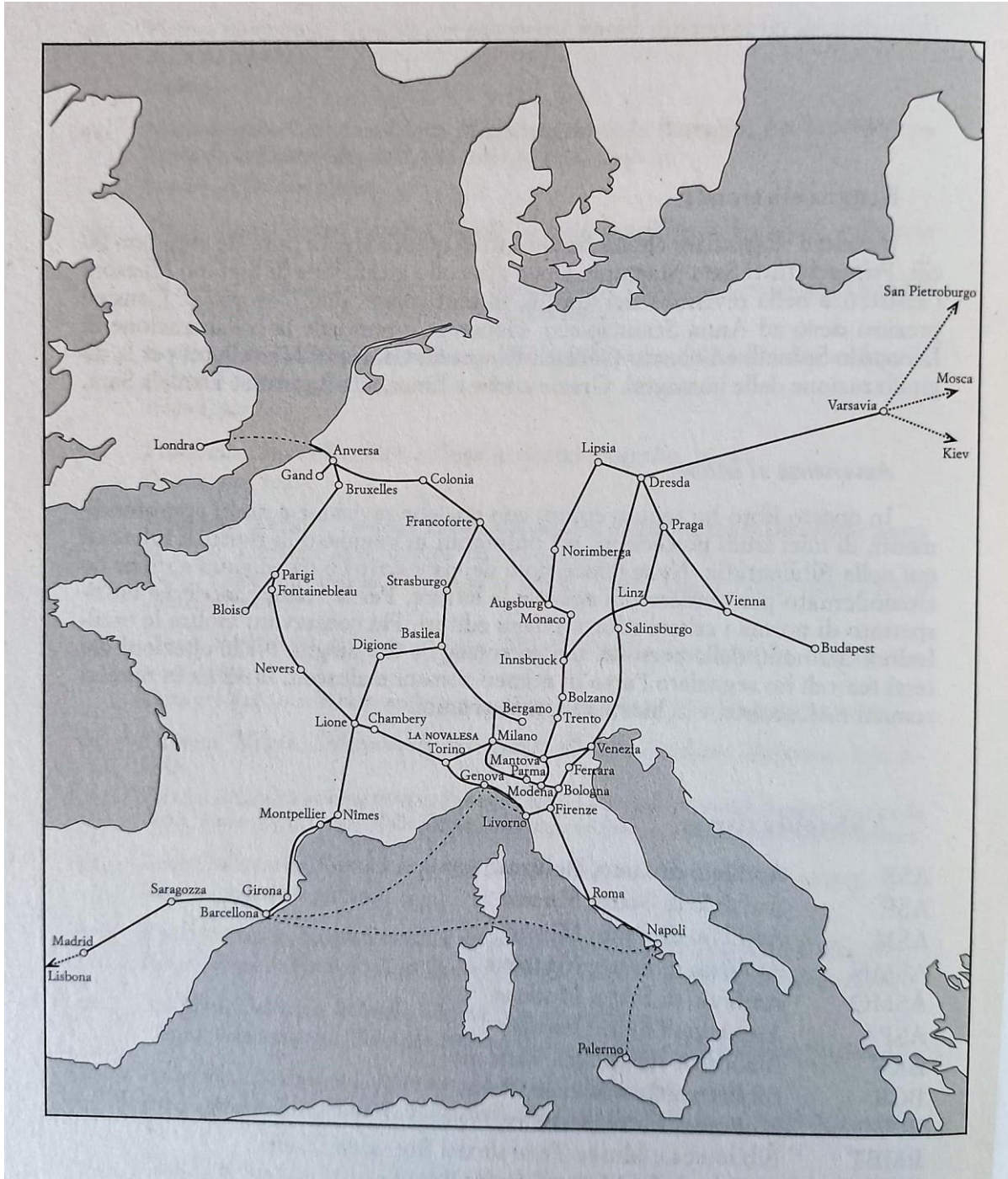


Figura 17 – Le principali vie percorse dalle attrici e dagli attori italiani in Europa, XVI-XVIII secolo. Elaborazione da uno studio di Siro Ferrone

11. APPENDICE 2

Si riporta di seguito la trascrizione di quanto decifrabile del documento dal titolo *Note di Gab. Chiabrera*, rinvenuto presso gli archivi di Stato di Savona²²⁹ e composto da undici pagine. Esso si presenta scritto in fronte retro, su pagine di grandezza paragonabile ad un moderno formato A5, in buono stato di conservazione, eccezion fatta per un foro nella carta che impedisce la lettura di alcune parole da pagina cinque a pagina otto. La grafia si presenta più regolare in alcuni passaggi, più fitta e ricca di abbreviazioni in altri.

Il documento risultava archiviato sotto la dicitura “note di Gabriello Chiabrera”, ma il contenuto riguarda anche note *su* Gabriello Chiabrera, appartenenti, stando a quanto riportato nella prima parte, alla moglie del poeta, Lelia Pavese, una supplica di Chiabrera per questioni legate ad una proprietà e la conseguente risposta, nonché una serie di note legate ad eredità o questioni finanziarie nelle quali risulta interessante notare come vengano citate personalità illustri non solo della Liguria dell’epoca, ma anche dell’Europa.

Il documento sembra presentarsi come una trascrizione e questo si può evincere dalla cronologia delle note, non in ordine e alcune datate successivamente alla morte di Chiabrera, e dal fatto che note datate con anni di differenza sono scritte di seguito sulla stessa pagina e, apparentemente, con la stessa penna.

Purtroppo in alcune parti è stato possibile decifrare solo poche parole e nomi.

In attesa di completare questa trascrizione nella prospettiva di una pubblicazione, si prega di accettare qui per il momento questa trascrizione diplomatica fortemente condizionata da lacune oggettive del documento e asperità grafiche, ma che si ritiene comunque di interesse per questa tesi.

²²⁹ Archivio di Stato di Savona, Carte Noberasco, Memorie storiche di Savona, busta 11.

Note di Gab. Chiab.a q. [...]

Gabriello more ab. intest.o, lascia Massimo e Gabriello figlioli legit. e nati suoi. Essi non mai (h)anno presa l'eredità: dimandasi se della robba paterna che possiedono, posono havere [...] e quel rimedio.

1° Massimo more ab intest.o, Gabriello gode la robba sua senza mai aver presa la eredità dimandasi se può averne [...], e quel rimedio

3° Giovanni fa test.o, lascia eredi Massimo e Gabriello, figlioli di un suo fratello. Essi non pigliano mai l'eredità, dimandasi se della robba di Gio. che godono possono averne [...] e quale rimedio: [...] che di Giacomo vi sono figliuoli di fratello in pari grado a Massimo e Gabriello, e non più ancora che sono così in tutti questi casi più di 30 anni.

[...] di contro del M. Simone Zino di sua mano e copiate infine [...] Gabriello.

[...] essere eredi necessari, salvo dalli dalle eredit. paterni [...] avendo fatto invent. così al 1° e al 3° pure, essendo eredi [...]. Nota che l'ered. del [...] Giov. fu presa dell'anno 1571 in Roma negli [...] di Cinzio Saceoccini [...] si è fatta [...] quanto a creditor non ce ne [...] né di Gabriello né di Padre, ne di Mass. mio fratello, ne di Gio. mio zio, che in 40 anni si sarebbero fatti fiutare.

Libretto [...] memorie di Lelia Chiab

[...]

Nota che mi sono spos.a del anno 1602, a li 29 Lug. il giorno di S. Marta e l'ist.o giorno s'è fatto l'int. di mia dote [...] mano di [...] Belloro, notario pubblico di questa città. Io Lelia Pavese e [...].

1571. a di 10 agosto Lelia figlia del I. Giulio Pavese è stata battezzata da me P.te Ottav.o [...] parrocho, padrino [...] / mano di Lelia.

1634. a di 3 di Febuario notta che il Sig.e Gabriello Chiabrera mio consorte a fatto il suo test.o in li atti di [...] questo giorno 1634 a di 3 di Febuario e lo istesso giorno ho fatto anche il mio ne li istessi atti.

[...] G. 1638 a di 14 di ottobre giorno che passò di questa vita il Sig. Gabriello Chiabrera mio consorte. Nota che io Lelia ho pagato a Gianina Cortese, perché così mi ordinò detto Gabriello con mi penna sua [...] di che lire quattrocento e questo p. amore di

[...] e essere sua serva e similmente tutte le sue robbe di [...] e di [...] a [...] suo servitore, e [...] che [...] sua serva lire cinquecento e ali padri di [...] Giacomo [...] 4 [...] contenta [...] funerali.

Altro test.o di [...] 1640, 5 Maggio [...] 14 maggio 1646 [...] 1641.

1638 a li 14 di ottobre notte che passò di questa vita il Sig. Gabriello Chiabrera mio consorte [...] a li 14 di Ottobre 1638 a hore 16 e 20.

[...]

[...] Loro Cognato £1200 d'oro in oro di [...] anni 3. E che [...] e che forzati a pagarli [...] Lavinia, loro [...] e moglie di [...] non [...] di £1630 d'oro pagati [...] poco avanti, la quale ratificò poi del 1589.31.Gen.o in Biella [...] villani.

1593.18. [...] contro [...] loro zio [...]

= [...] 1595. 16 Feb [...] suo Gab. Chiab. q. ab. è Gianand Muras. [...] come erede di suo Padre e suo Zio [...] beni in Albi[...] Cond. delle Colonne [...]

1546.18 [...] q. n. D. vadino donata D. Luigina sua madre figlia q.m.D. [...] Vegero [...] 600 oro e che deve avere dal n.D. [...] de Xora di Portog. [...] 350 dal Rett. di V. [...] diocesi di Braga frutto di anni 14 e 170 oro di Cam[...] che [...] donato del M. [...]rett. Vegero della Rovere avanza [...] Gio Pevardi di Roccacontrada..

= 1595.11 [...] Gabriello Chiabrera [...] ed ordina in V. Dom. un[...] dove si ponga [...] q. M. Luigina sua madre, e q. M. Giorgio Carretto, figlio dell' Ill. Corrado [...] dichiara aver pervenuto nel M. Dom. Chiabrera figli centi beni [...] nel m. Corrado altro figli tra i quali uno [...] e 1591.11 [...] nota M. Maria [...] moglie del q. m. Pietro de Avaloj [...] di £1000 [...] dell' Ill. Corrado Carretto sua figlia di £1000 [...]

1591.13. Aprile [...] q. m. Pietro de Avaloj [...]

1566.9. Aprile Avendo il N. Paolo Gav. [...] sua moglie [...] del q. Gab. Chiabrera le doni [...] villa [...] di casa in città nel 15 [...] da Giac. Chiabrera [...] 1641. Oro [...] dei denari di [...] Chiabrera Pavese sua [...]

1616. Suppl.a del Chiab.a.

Ser.mi ed [...] Sig.ri

Gabriello Chiabrera vecchio di più di 70 anni ha sul territorio di Savona una villa [...] e una piccola [...] casa posta nel mezzo di detta villa, per modo che non si può entrarvi senza entrar nella possessione. Per questo, quando la casa si [...] alloggiamento [...] si darebbe consegna da villa a [...]. Però viene con ogni humiltà a supplicare [...] Ser.mi [...] non [...] a lui il modo di poter sostenersi, comandino che nella sua villa non v'alloggi soldati: e perché vuole sostenere la sua [...] dei carichi in servizio del [...] suo / quando [...] non siano soddisfatte [...] v'offre di pagare la pigione d'una casa equivalente a quella della sua villa, quando [...] alloggiare, e riconoscerà il tutto dalla [...] dalle quali verrà [...] la quiete e il sostentamento della sua mota vecchiezza, augurandole grande [...]
[...]

[...]

Al nostro giov.e Gabriele Chiabrera a gentiluomo di codesta città di sì sublime ingegno nella poesia, e sì virtuose qualità ne [...] che desideriamo fare ogni piacere, però sopra la richiesta da lui fatta d' [...] enzione d'alloggio di quella casetta posta in quella sua villa di cui si fa menz. nell'allegata copia di [...] provvederete di quanto vi parerà conveniente. Di [...] a di 8 giugno 1616.

Giobat[...]

[...] di Nicolò [...] gesuita e a Parigi del [...] dove per 3 giorni [...] al card. Mazzarino, il che n'hai fatto [...] moglie. Oggi hai mostrato lettura ad uno della corte di detto cardinale, genovese di nome [...] Solimano, che l'an dissuaso [...] di 15 navi, [...] procurarne la rinovazione, ed altre dai card. [...] di Mot. Protettore di Francesco e [...] benedetti [...] di detto Mazzarino [...] sapere [...] ch'io sono un gentiluomo di molta sapienza in la navigazione, quale ho esercitato più di 30 anni, esperto in essa [...] in mare come in terra nella fabbricazione di vascelli, armamenti di essi, e hanno da dare ogni [...] quello sarà impiegato, e che mi sono ritirato a [...] in Bretagna con mia Famiglia, e che desidero aver qualche impiego in servizio di S. M. [...]: di mia casa dirolle, che mia moglie è sempre più inferma che sana e [...] le molte perdite che ho ricevuto in mare di quattro vascelli, e in terra il resto: [...] bene, come Lorenzina, e Pedro [...] quando vedrete [...] servivervi nel segreto: e la lettera è stata [...] diretta in [...].

1638.18 [...]

Lettera al [...] D'Amalfi da [...] del nuovo Papa e che qui sono andato facendo [...] quei di Warhem più [...] che sia possibile e se sono veri gli [...] che ci vengono [...] vi può credere, che non [...] 1644.

[...]

[...] da Parigi [...] e si lamenta di n'aver letto [...] di raccomando, il che m'è parso cosa [...] considerando che ho havuto potere, e a miei di ottenere [...] al capo di 15 anni di [...] contra le forze di un Generale li favori avuti, e che me non ebbi potuto ottenermi [...] lettera di [...] al capo di 4 mesi scritta in Napoli Amalfi.

1641.4.X[...] Livia [...] e moglie [...] Pavese sapendo che il cap. richiede Pavese suo figlio già cap. della nave [...] spett. al m. Giacinto [...] ogni modo di d. q. M. Giacinto promette pagare [...] sua morte la [...] in cui farà condurre d. Cap. Nicolò dai conser. del mare d'oltre la somma di £4000 da [...] d'una casa [...] nella Piazza di [...] dietro M. [...] Gav. [...]

1609.18.marzo [...]

1594.13.Luglio [...] fra i mm. Giob.e, Gio[...], Gio[...], e Gianand. [...] Pavese nobili genovesi figli del M. D. [...] e perché di [...] e servito ne il capitano di un galeone di [...] valore 4400. [...]

1606.15. [...] in Napoli il M. Gianand. Pavese Prè [...]

1614.16. [...]

1615.4.[...] in Majorca [...] Nicolò Pavese suo nip. figlio del M. Giob. [...] in Barcellona, ed altri.

1616.20.Feb. in Majorca Gianand. supplica il [...] di Majorca [...] come tutte delle figlie ed eredità del q. Dottore Gianfranco Pavese suo [...] eleggere altri tutori, dovendo egli partire, giacché [...] che litiga con [...]

1619.30.Ott. [...] di beni del q. m. Gianand. Pavese q. Di Nicolò ad [...] del M. Gregorio Murasana [...]

1549. di Marzo N. D. Franco Lomell. [...] Bened. Lomell. [...]

1549.13.Lug. [...]

1551.14.Mag. in Genova [...]

1566.6 [...] Bertolotto [...] perché notificato [...] fra Pasquale Bertolotto [...] di Gioand. E Giangia. Pavese fatto in [...]

1571.9.Aprile [...]

1568.13.[...] Giangiac. Pavese compra [...] nave di N. Vincenzo dè Piero [...]

1559.16 [...]

1614.16[...] Test. del M. Conrado Chiabrera q. M. Giacomo lega alla [...] de Chiab.a. [...] £14 di Gen. [...]

Paola figlia q. M. G.B. Venturino, e di q. M. Ger.a sua [...] £1000

1614.11. Gen. Test. del M. Dom.co Chiab.a q. M Giacomo nella Ch.a di V. Dom.co [...] Paola Lagorna in Richerio.

1566.19.Ott. Altro del N. D. Gio. Zabrerà [...] e morendo in Roma nella sua casetta in V. M. in Trivio dei PP [...] eredi in maximo e Gabriele ab. in Roma [...]

1566.19.Ott. Test. della N. Marg[...] Zabrerà ved. Q. Ottav.o Pavese eredi i nepoti [...]

1713-18[...] Pagarono la f. Giov.a Pav.e Gav.i £300 resto delle annate decorse a [...] di £14 l'anno [...]

1603.17[...] in G. Bell.o G. Chiab.a compra da Nicolò Ferrero q. d. P.B. 111 ¼ oro una casa, cioè metà avendo comprata l'altra metà da Fed.co Carretto an.e di Camilla sua [...] nel 1605 [...] il quale Nicolò l'aveva [...] 1599. [...] ossia di Maddal.a, [...] Gian Giac.o de Ferrari [...] q. M. Maria moglie [...] q. M. And. Centurione [...] Camilla figlia q. [...] Carretto [...] di V. Giulio e [...] eredi [...] Carretto [...].

1615.6. Maggio in Turino [...] figlia del Carlo Chiavelli di Sav.a, moglie al [...] di cava, recupera le doti, ed altre somme [...] del padre [...] e dagli eredi q. [...] 300 oro legati co l'interv.o del marito, e de' [...] Gianand.a Chiavelli [...] Geronimo, e Gianfranc.o Chiavelli q. [...] di Ceva [...] in Turino [...] parenti [...] Corrado Chiab.a [...]

1587.15.[...] Belloro, Serva di Lor.o Lomell. Delego [...] ved. q. M. Aurelio Bosco, e Pellina moglie di Giulio Bosco e n. Giob.e Baldano dall'altra contro questi.

1590.11.[...] Ang.a Franca q. Aurelio Bosco, e Laura [...] chiam. Franca d'anni 20 [...] nell'ann. sapendo che il [...] Zab.a suo Zio, e frutto di [...] Laura si obbligò del 1589 ai [...] 500 oro [...] dona ad.a Laura sua madre tutti i suoi beni paterni e del q. Annibale suo [...] figlio di q. Aurelio, e materni [...].

1593.10.Lug. in B. C. Proc.a [...] di Laura Chiab.a ved. q. B. Aurelio Bosco, come erede metà della q. [...] Gabriele Chiab.a q. [...]

[...] dal marito, e [...] in odio di Gab.e e Laura [...]

1590.16.Marzo [...] figlia di q. M. Vincenzo Spinola [...] abbia promesso a Ge. Sestri marito di [...] figlia di [...] 600 oro [...] abbia eseg.o contro il M. [...] Coda figlio, ed erede di [...] e del [...] Giacomo Coda suo marito £100 [...] e commessa la [...] né M. Giulio Bosco, e [...] a favore di Geronima farà del 1588.

1644.10[...]

1655.30.Ag.to in Gen. In [...] Pompeo Bacigalupo [...]Corrado de Carri di XXmiglia, e di Giulia Ottaggia [...]

Lettere di Nicolò Pav.e suo [...] Ippolito [...] dice che la pace con Francia ha rotto le sue idee, e che dovrà passare nelle Indie per cercar far fortuna. Si lamenta che le [...] e che le ha raccomand.o moglie, e figli. Era detto marinaraccio.

Alora del vescovo di Sav.a F.co M.e 1653. 13 Agosto [...] d'un'altra del [...] Grimaldi [...] che pratico di navigazione che [...] da 30 anni.

[...] dell'arcives.o di Siena del 1657. Muore di Roma [...] Gianni Piccolomini da Vienna del 1649 [...]

Segue XXX