



### RECENSIONE

Elena Tamburini, *Culture ermetiche e commedia dell'arte. Tra Giulio Camillo e Flaminio Scala*, Roma, Aracne, 2016, 262 pp.

di Giovanni Azzaroni

“La formula «commedia dell'arte» - scrive Elena Tamburini nell'*Introduzione* del suo saggio - abbraccia un territorio misterioso e in buona parte indefinibile. Non è facile neppure dire quel che non è. [...] Il primo numero della rivista ad essa intitolata si è aperto dunque con una frase tanto provocatoria quanto condivisibile: La «Commedia dell'Arte» non esiste. Eppure è contestualmente indicata la necessità di delimitare un territorio a cui tutto può essere ricondotto: il testo, la messa in scena, l'organizzazione, il consenso del pubblico, l'edizione” (p. 9). Partendo da questa apodittica considerazione lo studio si snoda su un percorso critico di rilevante rigore scientifico, irto di ostacoli che l'autrice affronta attingendo a testi e documenti cinque-seicenteschi, nonché a una ricca storiografia. Conseguenzialmente il volume si articola attorno diversi temi con lo scopo di contestualizzare il fascinioso tema “commedia dell'arte”: dal significato che le parole “commedia” e “arte” assumevano tra Cinquecento e Seicento al grande maestro di memoria del Rinascimento, Giulio Camillo, dalle *meretrices honestae*, che a Venezia godevano di straordinarie libertà e prestigio anche dal punto di vista culturale - tradizionalmente, il 1560 è la data che indica l'ingresso delle donne nelle compagnie teatrali -, allo studio dei difficili rapporti della lombarda Accademia della Val di Blenio e dei comici Gelosi con la Milano di san Carlo - e fra i Gelosi particolare interesse riveste poi lo studio su Isabella Andreini -, dal *Teatro delle favole rappresentative* di Flaminio Scala, *summa* dei modelli universali delle drammaturgie dei comici, al salto qualitativo compiuto dalle più importanti compagnie, tradizionalmente chiamate “dell'arte”, che potrebbe spiegarsi “come una consapevole operazione compiuta inizialmente da un pugno di nobili, probabilmente cadetti e di scarse fortune, ma con libero accesso e con ampia padronanza della cultura «alta», che concepiscono, insieme, il disegno di elevare il teatro, ossia le più efficaci immagini-di-natura, a dignità d'«arte». Disegno in cui le donne giocano certamente un ruolo forte” (p. 14). Problema complesso e affascinante che intesse il volume di Elena Tamburini.

Avanzando nuove ipotesi sulla “commedia dell'arte” e rifacendosi alla visione crociana, la Tamburini



rileva che arte debba intendersi come sinonimo di mestiere, professione, senza peraltro obliterare il significato “più alto” che il vocabolo connota. Non vi è dubbio che molto spesso gli attori fossero anche artisti, interpreti di una commedia che traeva ispirazione dal pensiero aristotelico. Secondo lo Stagirita obiettivo primario della commedia deve essere la fedele imitazione della natura strutturata dall’arte, dialettica questa ampiamente discussa nel Cinquecento, anche in pittura, il cui intrecciarsi connota un portato magico-ermetico legato all’alchimia e alla Cabala. Similmente a Caravaggio e Annibale Carracci, nota l’autrice, anche la grande attrice Isabella Andreini affermava di ispirarsi nel suo magistero artistico sia alla natura che all’arte, dunque “natura e arte incarnate insieme nell’attore”. Arte è una parola nobile che può essere associata a teatro, secondo i precetti enucleati da Aristotele e codificati dai letterati.

Un tema di assoluta rilevanza storica e critica è sicuramente quello dell’improvvisazione riferito ai comici italiani professionisti, di maggior valore rispetto a quelli d’Oltralpe. Sull’improvvisazione si innesta una polemica, non ancora sopita e oggetto di attenti studi specifici, che distingue tra improvvisazione di comici “alti” e quella di comici “bassi”, per utilizzare categorie antropologiche teorizzate da Lévi-Strauss, improvvisazione che, come ha osservato Apollonio, andrebbe di pari passo con le altre arti dell’età barocca, soprattutto letteratura e musica (pp. 34-35). Un altro percorso esplorato è quello della distinzione tra comico e buffone, apprezzato il primo e disprezzato il secondo anche partendo dalla tradizione aristotelica. In realtà, afferma Elena Tamburini, la distinzione non è così netta e le due figure manifestano “una strettissima contiguità proprio nella preoccupazione di cultura, moderazione, moralità e utilità sociale, rivendicate sia dal buffone che da tanti illustri comici nei loro trattati” (p. 37).

L’indagine iconografica fondata sul rapporto profondo esistente tra il teatro e le arti figurative consente all’autrice di affrontare il tema della maschera neutra, “ritratto della faccia dell’uomo”, fedele riproduzione della realtà, non deformata. Pittura e scultura, pittura e commedia si interrelano. Lo studio dell’iconografia permette di collocare gli attori “in alto”, visione che a Milano, Firenze e Roma gli attori condividono con gli artisti, accolti nelle Accademie. A mio avviso non è senza significato che negli studi degli anatomisti coevi, ad esempio nel trattato *De umani corporis fabrica* di Vesalio, pubblicato nel 1543, i corpi scorticati prendano le pose di attori convenzionali della Commedia dell’Arte: il sapere anatomico consacra l’autonomia del corpo.



Interessante e foriera di sviluppi nel saggio è poi l'idea di accostare i comici al maestro di memoria Giulio Camillo, che godette di grande prestigio internazionale e fu in contatto con i più prestigiosi intellettuali del suo tempo: Erasmo da Rotterdam lo lodò anche per le sue abilità oratorie. Inventore della macchina della memoria, che si presenta come un *theatro* che utilizza la memoria per tradurre le parole in immagini e le immagini in parole. Il primo incontro di questa teoria con il teatro ebbe luogo all'Accademia degli Infiammati di Padova. In questa città, pochi anni dopo la morte del Ruzante, avvenuta nel 1542, davanti a un notaio, fu fondata la prima "fraternal compagnia" di comici documentata. Dalle teorie teatrali di Giulio Camillo, dalla veneziana Accademia della Fama e da personaggi correlati sono discesi autori e teorie che i comici faranno proprie "per elevare la considerazione sociale della loro arte" (p. 81).

Trattando delle attrici dell'arte, la studiosa rileva come la documentazione iconografica sia quanto mai scarsa per ragioni moralistiche e antropologiche concernenti il ritratto femminile: inizialmente le attrici sono ritratte solo all'interno di gruppi di comici. Contestualmente esisteva una tradizione iconografica femminile riferita alle *meretrices honestae*, che godevano di un alto livello sociale, erano colte e conoscevano la poesia, la musica, la danza e l'improvvisazione. L'ingresso delle cortigiane nelle compagnie comporta un notevole salto di qualità culturale, che si traduce in una vera cultura della finzione: "E dà ragione, anche, della stessa esistenza in Italia delle attrici: un'originalità assoluta in un teatro europeo monopolizzato dagli attori, che spiega in buona parte l'immenso successo degli spettacoli italiani" (p. 93). A questo clima di libertà pose fine la Chiesa uscita dal Concilio di Trento, che non poteva permettere infrazioni così palesi ai suoi principi teoretici. In questo clima di censure romane è quindi significativo il ritratto di una ventenne Isabella Andreini dipinto dal Veronese, nel quale la giovane è immortalata in una postura che sottolinea la sua professione di attrice e al tempo stesso "difende più chiaramente il suo essere insieme donna, letterata e attrice" (p. 117), ribadendo anche la filiazione dell'iconografia delle attrici da quella delle cortigiane.

In uno studio olistico dei primi anni della Commedia dell'Arte grande rilevanza ha la presenza delle Accademie, talvolta assimilate a compagnie. Tra queste Elena Tamburini indica, attingendo a fonti coeve e a una ricca bibliografia, l'Accademia della Val di Blenio e l'Accademia dei comici Gelosi. La prima, nata nel 1560 e della quale gli studiosi di teatro non hanno ancora recepito tutta



l'importanza, annovera come elemento fondante uno Zanni ed è presieduta per molti anni dal pittore e poeta Giovan Paolo Lomazzo. Significativi sono i contatti dell'Accademia bleniese con la cultura bolognese, soprattutto con i Carracci, ai quali era nota la cultura figurativa comica e profana milanese. Sonetti, incisioni e dipinti rendono evidenti i rapporti dell'Accademia con la Commedia dell'Arte: a Milano, Roma, Firenze e Bologna una cerchia illuminata di intellettuali e artisti auspica il superamento delle differenze nelle diverse espressioni dell'arte. "Gli attori sembrano vicini a ottenere il riconoscimento culturale e sociale tradizionalmente e ideologicamente ad essi negato" (p. 144).

Verosimilmente la grande attrice Isabella Andreini era in contatto con l'Accademia bleniese e, raffinatissima letterata, era accolta tra gli Accademici Intenti di Pavia con l'appellativo di Accesa. Probabilmente, a partire dal 1575, fece parte, insieme con Zan Panza de Pecora, della compagnia dei Gelosi, "che ostentavano virtù e accenti aulici mentre erano profondamente implicati in un'Accademia come quella della Val di Blemio, in cui la parodia, il comico e la dissacrazione erano moneta corrente" (p. 159). Con l'insediamento a Milano di Carlo Borromeo (1565-1584), il cui operato era rigidamente ispirato al Concilio tridentino, il teatro soffrì gravi limitazioni e ai comici fu vietato l'ingresso in città. Incorse nelle ire censorie della Chiesa anche l'orso, l'animale che probabilmente è la più antica rappresentazione del carnevale, lo Zane, dal quale, ipotizza Toschi, potrebbe derivare lo Zanni. Flaminio Scala, nel suo *Teatro delle favole rappresentative*, dedica tre Giornate a un ciclo di tre scenari detto l'*Orseida*. A causa della censura i comici ridimensionarono i ruoli degli Zanni, fecero morire l'orso e ampliarono l'importanza degli Innamorati. L'esempio milanese sarà poi seguito in tutta l'Italia. Nella Milano tridentina, sede principale degli Accademici bleniesi e "piazza" forse più frequentata dai comici Gelosi, il mito di Isabella Andreini, intellettuale e attrice *border line*, è artatamente costruito in conformità ai dettati dell'autorità religiosa. Il magma incandescente di quegli anni, nei quali artisti e attori si rincorrono, si avvicinano e si respingono, può sussumersi in questa felice intuizione dell'autrice, secondo la quale Isabella Andreini, i Gelosi e Giulio Camillo condividevano "la stessa aspirazione a una autenticità dei sentimenti e dei concetti rappresentati; a una Fama buona, nata dalla Virtù e dall'Onore e dunque proiettata nell'eternità" (p. 194).

*Culture ermetiche e commedia dell'arte. Tra Giulio Camillo e Flaminio Scala* è un libro importante



che magistralmente coniuga le arti figurative con il teatro, ricco di esempi e documenti probanti che avvalorano le ipotesi avanzate. Si tratta del prosieguo intelligente e suggestivo alla lettura di un percorso che significativamente l'autrice ha arricchito con i suoi studi, le sue stimolanti intuizioni e le filosofie che hanno definito il suo lavoro di studiosa di teatro.