

GABRIELLA OLIVERO

I Comici Gelosi e la Commedia dell'Arte cinquecentesca nelle carte del fondo Lanza

In

La letteratura degli italiani 4. I letterati e la scena,

Atti del XVI Congresso Nazionale Adi, Sassari-Alghero, 19-22 settembre 2012, a cura di
G. Baldassarri, V. Di Iasio, P. Pecci, E. Pietrobon e F. Tomasi, Roma, Adi editore, 2014

Isbn: 978-88-907905-2-2

Come citare:

Url = http://www.italianisti.it/Atti-di-Congresso?pg=cms&ext=p&cms_codsec=14&cms_codcms=397
[data consultazione: gg/mm/aaaa]

GABRIELLA OLIVERO

I Comici Gelosi e la Commedia dell'Arte cinquecentesca nelle carte del fondo Lanza

In questo intervento si segnala la presenza, tra le carte ancora inedite del Fondo Lanza (attualmente conservate presso il Centro Studi «Guido Gozzano – Cesare Pavese»), di non pochi documenti relativi alla commedia del Cinquecento e all'attività dei Comici Gelosi. L'ampia documentazione è in parte confluita nello studio Il teatro ferrarese nella seconda metà del secolo XVI, pubblicato da Domenico Lanza nel 1891 insieme ad Angelo Solerti; tuttavia l'esame di queste carte può essere interessante anche in quanto alcune di esse consistono nella trascrizione diplomatica di manoscritti perduti nell'incendio della Biblioteca Nazionale di Torino del 1904. In particolare paiono degni di nota la trascrizione dei Quattro dialoghi in materia di rappresentazioni sceniche di Leone de' Sommi e di parte del Discorso sopra l'arte comica di Pier Maria Cecchini. A ciò si aggiungono ancora non poche informazioni su parecchi comici, tra i quali spicca Vittoria Piùssimi, ricavate dagli archivi di Modena e Ferrara.

I nomi degli studiosi che, alla fine del XIX secolo, iniziarono ad occuparsi della Commedia dell'Arte del Cinquecento sono noti, ed è forse inutile elencarli tutti: basterebbe ricordare, seguendo Siro Ferrone, i maggiori esponenti della scuola positivista «da D'Ancona a Luzio, da Rossi a Solerti, a tanti altri ancora».¹ Tra questi «tanti altri» vorrei ricordare – e inserire – quello del torinese Domenico Lanza (1868-1949), personaggio oggi poco noto, e menzionato per lo più (in genere con scarsa simpatia data la sua polemica con Pirandello)² come critico teatrale. Tuttavia Lanza non fu soltanto colui che non riconobbe la grandezza del drammaturgo siciliano, né colui che dedicò «la sua vita al teatro, aiutò il pubblico italiano a comprendere Ibsen, Maeterlinck, Claudel»,³ e neppure si limitò (e non sarebbe comunque un piccolo merito) a essere tra i promotori di quell'esperimento che – sotto il nome di Teatro d'Arte – può essere considerato come il primo consapevole tentativo di creare un teatro stabile in Italia.⁴ Tra i suoi primi campi di azione e di interesse c'è difatti il mondo della Commedia dell'Arte del Cinquecento, di cui si occupò sin dagli anni degli studi universitari.⁵ Di questa attività è rimasta ampia traccia nei suoi appunti, ora depositati

¹ S. FERRONE, Attori, mercanti, corsari. La Commedia dell'Arte in Europa tra Cinque e Seicento, Torino, Einaudi, 1993, XXIII.

² La vicenda è stata ricostruita da R. FIORI, *Le commedie di Pirandello attraverso i giornali torinesi: 1911-1927*, in *Pirandello e il Piemonte* (Atti del Convegno Internazionale di Studi 16-17 Novembre 2001, Torino, Teatro Gobetti), Torino, Enterprise GFS Comunicazione, 2004, 94-100; lo stesso tema è toccato anche da Silvio Montiferri, in un saggio pubblicato nello stesso volume: S. MONTIFERRI, *A cent'anni dal Taccuino di Coazze*, in *Pirandello e il Piemonte...*, 71-90: 85-90.

³ A. BL. [A. Blandi], *Ricordo del critico Domenico Lanza*, «La Stampa», 19 aprile 1968, 7.

⁴ Per una rassegna di giudizi sul Teatro d'Arte si possono leggere le pagine (l'elenco è in ordine alfabetico) di: A. BLANDI (a cura di), *Domenico Lanza. Mezzo secolo di teatro*, Torino, Ordine dei SS. Maurizio e Lazzaro, 1970, 155-157; P. CAMPANELLA, *Dal Théâtre Libre di Antoine al Teatro d'Arte di Torino*, dattiloscritto della relazione tenuta al teatro Gobetti il 16 maggio 1964 per il ciclo di conferenze «Lo spettacolo in Piemonte dall'antichità a oggi»; G. MICHELOTTI, *Un uomo eminente: Domenico Lanza*, «Caval d' Bròns», XXXVI (1959), 4, 4; A. PETRINI, *Attori e scena nel teatro italiano di fine Ottocento. Studio critico su Giovanni Emanuel e Giacinta Pezzana*, Torino, Università degli Studi di Torino–Dipartimento di Discipline Artistiche, Musicali e dello Spettacolo, 2002, 178; G. RAMPONE, *Il "Teatro d'Arte" e il Politeama Gerbino. Dieci anni di grande prosa a Torino, fra tradizione e tentativi di rinnovamento*, in G. Rampone (a cura di), *Musica e spettacolo a Torino fra Otto e Novecento. L'esposizione del 1898. Il Teatro Regio e i teatri torinesi (1895-1905)*, versione pdf.; G. RIZZI, *Il teatro di prosa. Piemontesi nel teatro italiano. Attori, pubblico, critici*, in M. Abrate et al., *Torino città viva da capitale a metropoli 1880-1980. Cento anni di vita cittadina. Politica, economia, società, cultura*, Torino, Centro Studi Piemontesi – Ca de' Studi piemontès, 1980, 449-487.

⁵ Nato il 19 aprile 1868, Lanza si iscrisse all'Università degli Studi di Torino il 3 novembre 1886 (matricola n. 9 dell'anno 1886-1887. Cfr. Archivio Storico della Facoltà di Lettere e Filosofia, Faldone IX A 59, vol. X); seguì i corsi di Arturo Graf e di Rodolfo Renier oltre a quelli di Vincenzo Lanfranchi, di

presso il Centro interuniversitario per gli Studi di Letteratura Italiana in Piemonte «Guido Gozzano – Cesare Pavese»: schede bibliografiche, annotazioni, elenchi di comici, trascrizioni di documenti (lettere, relazioni di ambasciatori, sonetti) conservati negli archivi di Milano, Modena, Ferrara e presso la Biblioteca Nazionale Universitaria di Torino.⁶ Nel complesso si tratta di più di seicento carte, che comprendono anche alcune missive di Angelo Solerti,⁷ con il quale Lanza scrisse il saggio *Il teatro ferrarese nella seconda metà del secolo XVI*, uscito nel 1891 sul «Giornale Storico della Letteratura Italiana».⁸ In genere questo è il solo lavoro di Lanza che venga ricordato e citato negli studi sui comici dell'arte del Cinquecento, pur non essendo l'unica opera del critico torinese su questo argomento. Occorrerebbe infatti aggiungere anche la pubblicazione del *Felicissimo arrivo del serenissimo D. Vittorio Principe di Savoia insieme col serenissimo Don Filiberto suo fratello nella famosa città di Torino descritto in versi sdruciolati da Francesco Andreini comico Geloso detto il Capitano Spavento*, che uscì – con il titolo *Un capitolo inedito di Francesco Andreini comico Geloso detto il Capitano Spavento* – come opuscolo per le nozze dell'amico Solerti con Lina Saggini (24 aprile 1889).⁹ L'interesse di questo testo consiste in primo

Ettore Stampini, di Domenico Pezzi, di Giovanni Flechia, di Guido Cora, di Ettore Müller, di Pasquale D'Ercole, di Luigi Schiaparelli, di Ercole Cipolla, di Ariodante Fabretti e Romualdo Bobba; si laureò nel 1890 con una tesi intitolata *Crisi drammatica*.

⁶ Queste carte non sono ancora state compiutamente schedate e inventariate, ma ho potuto consultarle e farne una prima ricognizione grazie alla cortesia della prof. Masoero, direttore del Centro Studi «Guido Gozzano – Cesare Pavese», che ringrazio di cuore.

⁷ Coetaneo di Domenico Lanza, Angelo Solerti (1865-1907), che già è docente al Liceo di Carmagnola – come mostra il timbro della carta intestata di una sua lettera rinvenuta nel fondo Lanza – lavora assiduamente con l'amico, chiedendogli di sobbarcarsi alcune ricerche e affidandogli contemporaneamente quei documenti da lui già reperiti che possono essere utili allo studio sui comici che sta a cuore a Domenico. Gli scrive infatti (la lettera non è datata, ma è chiaramente anteriore al 1890): «Caro Menico, m'avrai atteso invano stamane; ma sono costretto di partire per Roma. Ci rivedremo prossimamente: ti raccomando tutte quelle cose di che ti ho e ti sei incaricato tanto gentilmente. A proposito: hai spogliato bene l'opuscolo del Luzio su *Federigo Gonzaga ostaggio alla corte di Giulio II* nell' *Arch. Della Società Romana di St. Patria* vol. IX? L'ho riveduto in questi giorni e i frequenti accenni a recite sono importanti assai. Un'affettuosa stretta di mano dal tuo Angelo». D'altra parte, tra le carte di Lanza figurano, trascritte da Solerti, due lettere conservate all'Archivio di Stato di Firenze (datate al 21 e del 24 luglio 1574, da Murano, redatte dall'ambasciatore Orazio Urbani) e tre missive presenti all'Archivio di Stato di Venezia, in cui si parla dei Comici Gelosi. Una porta l'annotazione «La pubblico io nel mio *Enrico III*», sulle altre invece si legge la postilla «Anche questa da me pubblicata per *Enrico III*»: chiaramente legate all'interesse di Lanza, queste note sono state evidentemente a lui lasciate, insieme a altre informazioni e indicazioni di testi, rinvenuti dal Solerti, perché potevano essergli utili. Ne fa fede un foglietto, intitolato «Lanza», in cui Angelo Solerti annota, tra l'altro «Cod. Vat. Ottob. 3090: *Rime di diversi* c. 207 a c. 244: *Sonetti diversi composti in Ferrara sulla fine del sec. XVI* (1574...) a c. 226 “Ad istanza del Sig. N. havendo veduta la Sig.ra Isabella Andreini Comica Gelosa punta da una zanzara sulla guancia uscendo in scena: Sonetto = La bella dea de le tre Grazie ancilla / Per far in scena altrui pomposa mostra / armata usciva da la segreta chiostra (sic) / e già volgeasi in queste parti e in quelle etc” c. 227 v. “Ad istanza del medesimo per la stessa signora Isabella lodandola per la beltà, per l'arte comica, per la sua pastorale stampata, e per le rime, che, come s'intende, tuttavia si stampano [Sonetto]». Di seguito Lanza commenta, a matita blu: «Questo per una data approssimativa, che ti prego (?) favorire anche a me». In altri casi è Lanza ad «avere mano in pasta», infatti Solerti a lui domanda da dove il Moland, a p. 205 del suo saggio *Molière et la Comédie italienne* tragga l'informazione che gli permette affermare che la parte di Silvia nell'*Aminta* del Tasso era uno dei trionfi di Isabella Andreini: di ciò Solerti dice di non sapere nulla ma sarà «obbligatissimo proprio» dell'informazione.

⁸ D. LANZA – A. SOLERTI, *Il teatro ferrarese nella seconda metà del secolo XVI*, «Il Giornale Storico della Letteratura Italiana», XVIII (1891), 148-185.

⁹ D. LANZA, *Un capitolo inedito di Francesco Andreini comico Geloso detto il Capitano Spavento*, Pinerolo, Tipografia Sociale, 1889. Il *Capitolo* è dedicato «Al Serenissimo Principe D. Vittorio di Savoia etc.» e venne presentato «per segno di dovuta servitù», insieme alle *Lettere* di Isabella, moglie del comico, deceduta nel

luogo, come ha messo in risalto Gualtiero Rizzi,¹⁰ nel fatto che il *Capitolo* di Francesco Andreini, abitualmente citato come inedito, «inedito non rimase», fortunatamente, dato che il manoscritto andò perduto nell'incendio che devastò la Biblioteca Nazionale di Torino nel 1904. I versi del Capitano Spavento – che lo stesso Lanza giudica modesti («L'Andreini s'è sbizzarrito capricciosamente in una rettorica vuota e sbuffacchiona, che confina alcune volte con una puerilità di concetto e di espressione che fa sorridere il lettore moderno»)¹¹ ma non peggiori di quelli di tanti altri suoi contemporanei – descrivono in metro che Andreini definisce «boschereccio», l'arrivo dei principi nel 1606 e le feste con cui la Città li accolse. Pertanto, oltre all'inevitabile trasposizione mitologica, per cui il giorno dell'arrivo è «sacrato al sempre biondo Apolline» e il poeta si sente obbligato ad invocare la Musa («Tu Musa, ai grandi amica alma Calliope, / Prestami il tuo favore, acciò che i ritimi (*sic*) / Habbiano qual che forza in questo genere»), Carlo Emanuele I è descritto come «l'Archimandrita CAROLO pastor, pastor prudente e provido»,¹² ai cui richiami «tutti a gara s'adornarono / De le più ricche spoglie, e al suon di naccari / Di sampogne, d'avene, tibie e crotali, / Colmi di gioia al fin tutti comparvero», mentre «da i vicini monti anco discesero / L'alpestri Orreadi; e l'humidette Naiadi, / Tutte festose da i lor fiumi uscirono; / E le Napee da i fonti lor freschissimi / Vennero fuora; e le verdi Amadriadi / Coronate di fior, e d'herbe tenere, / A vedere i gran figli tutte accorsero».¹³ Ciò rende un poco stridente l'introduzione della descrizione – in sé interessante – degli apparati delle feste: infatti le «pratora» si trovano ben presto a coesistere con lo «strepito grande di tormenti bellici»,¹⁴ ossia le salve di cannone che intimoriscono lo stesso Giove; la scena si sposta poi in Torino, dove «razi, che sembravano / Fulmini ardenti» (cioè i “fuochi di gioia”) si alzano dalla Torre «ch'ad altrui mostra l'hore planetarie». Di qui Carlo, circondato dai figli e dalle figlie, si porta alla «gran Piazza de la gran Magalia»,¹⁵ dove compaiono «molti spiriti, /

1604, di cui Francesco Andreini aveva curato l'edizione e che erano apparse nel 1609.

¹⁰ G. RIZZI, *Un inedito pubblicato da cento anni*, «Studi Piemontesi», 1989, 201-211.

¹¹ D. LANZA, *Un capitolo inedito...*, 15-16.

¹² Ivi, 21. Già Ludovico San Martino d'Agliè, nella sua favola pastorale *Alvida*, aveva utilizzato la stessa immagine: infatti il luogo in cui si svolge la vicenda è modellato sul parco del duca Carlo Emanuele I, elogiato con l'esclamazione «O di quel gran Pastore / che d'Esperia i confin cinti da l'Alpi / regge con freno, e con la fama il mondo, / vaghe delizie e care!». L. SAN MARTINO D'AGLIÈ, *Alvida – La Caccia. Favole pastorali inedite*, a cura di M. Masoero, Firenze, Leo Olschki, 1977, 52, vv. 702-705.

¹³ D. LANZA, *Un capitolo inedito...*, 22.

¹⁴ Ivi, p. 24.

¹⁵ La Torre è la Torre Civica, o Torre di San Gregorio, che sorgeva sull'angolo di via Garibaldi con via San Francesco d'Assisi, dove era ubicata l'antica sede del Comune. Di questa torre, che era la più alta tra quelle esistenti in città, si trovano notizie già nei documenti del 1387; è così descritta da Giovanni Gaspare Craveri nella *Guida de' forestieri per la real città di Torino, In cui si dà notizia delle cose più notabili di questa Città, e suoi Contorni; cioè di Chiese, Conventi, Monasterj, e Luoghi più; de' Magistrati, Palazzj, Piazze, ed altre Notizie generali, e particolari* (Torino, Gian Domenico Rameletti Librajo, 1753, 122-123): «Questa Torre è di forma quadrata, di grande altezza, colla base, e porta di marmo, ornata fino alla cima di capricciosi Arabeschi, con Pitture, ed Iscrizioni, che dimostrano gli antichi Privilegj accordati da Giulio Cesare, e da Augusto a questa già famosa Colonia de' Romani. Sopra queste Pitture dalla parte riguardante la Piazza v'è un Globo Matematico, parte nero, e parte dorato, che col suo giro con mirabil artificio dimostra le diverse fasi, o sia aspetti della Luna; e questo Globo viene regolato dall'Orologio, che vi sta sopra, il quale addita le ore da tutti quattro i lati della Torre. E per osservare in tutto l'uniformità, e regole dell'Architettura, v'è posto negli altri tre lati un Globo finto. Al di sopra dell'Orologio vi sono le Campane, le quali servono per la Chiesa del Corpus Domini, e per la baudetta, che si suona in tutte le Feste de' Santi Protettori, e per diverse altre funzioni della Città. E qui finisce il quadrato della Torre con una Galleria, sopra cui s'innalza di nuovo un'altra Torre ottagonale, terminata poi da una corona di ferro dorato, appoggiata su otto Tori pure dorati, che si vedono negli angoli in forma di modiglioni. Dentro di questa si trova la Campana

Combattendo tra loro, a suon di piferi, / Con arme, che spiravano ardentissime / Fiamme sulfuree» e anche «due selve mutole / [...] et in un subito / Duo gran castelli, con tante girandole / [...] Ai quali intorno andar molti Giannizzeri, / Cavalcando destrieri velocissimi, / Con lance accese di fuoco ardentissimo, / A dar l'assalto»; allora dalla sommità di «quelle ardenti, e spaventose machine, / Usciron tanti razi [...]».¹⁶ Seguono il banchetto e il ballo nel parco, con Ninfe e Satiri,¹⁷ cosa che dà modo al Poeta, che è evidentemente inserito in qualche modo nella vita di corte,¹⁸ di recuperare il motivo bucolico (omaggio galante di confetti o si tratta forse di una pastorale vera e propria?)¹⁹ con cui aveva aperto il *Capitolo* e che viene con fatica mantenuto nei versi successivi, dove il principe Vittorio Amedeo riceve «il nobil'habito / Da quel gran cavaliere da cui derivano / Tutti i pastori heroi mauritiani».²⁰ Le feste continuano con un altro banchetto, una processione e la liberazione dei prigionieri detenuti nelle carceri, che permette a Francesco Andreini di narrare un gustoso episodio: l'unico condannato a morte, escluso dal condono, si finge moribondo; quando sopraggiungono i carcerieri a soccorrerlo, esce velocissimo dalla cella chiudendo dentro di questa i secondini, che solo a notte riescono a farsi sentire e danno inizio alla caccia al malfattore, che viene infine acciuffato. La celebrazione delle virtù e delle future glorie del successore di Carlo Emanuele I chiudono la fatica poetica del Comico Geloso.

Domenico Lanza, che appare perfettamente consapevole del fatto che il valore documentario del testo è sicuramente superiore a quello letterario,²¹ lo correda di una

maggior del Comune, colla quale si dà ogni sera il segno dell'Ave Maria, e della Ritirata, come pure l'avviso di quando si deve fare giustizia. Su questo Ottangolare è riposta un'altissima, e magnifica Guglia, coperta di lame di ferro dorato a guisa di squamma di pesce. Sulla cima di questa Guglia sta il gran Toro di bronzo, pur dorato; celebre, ed antica Insegna di quest'Augusta Città, a cui è sovrapposta una gran Croce di ferro dorato». Rimaneggiata più volte, la Torre fu distrutta verso la fine del Settecento, ma la nuova struttura destinata a sostituirla (progettata dall'architetto Barberis e iniziata nel 1786) non fu mai ultimata. (Sull'edificio e le sue vicende cfr. C. MERLNI, *Palazzi e curiosità storiche torinesi*, Torino, Lorenzo Battaio Editore, 1953, 112). Per quanto riguarda la piazza «de la gran Magalia» è probabile si trattasse dell'attuale Piazza Castello, dove si sarebbero svolti negli anni successivi festeggiamenti e giostre (la già citata *Guida de' forestieri per la real città di Torino* del 1753 ricorda infatti, a p. 37, che «non è gran tempo, che vi si facevano ancora le Giostre, ed i Tornei dai Cavalieri»). Il termine «magalia», però, in Sallustio indica le capanne e un quartiere di Cartagine, ma potrebbe essere stato scelto da Andreini in armonia con la connotazione bucolico-boschereccia del suo scritto.

¹⁶ D. LANZA, Un capitolo inedito..., 25.

¹⁷ «Arrivar le Ninfe gratiosissime / Con bei canestri pieni di dolcissimo / Zucchero, fabricato con bell'ordine / Le quai danzando furono in un subito / Sopragionte da quelli irsuti Fauni, / Che bramavan goder le membra tenere. / Allora le Ninfe accorte, come sogliono / Esser tutte le Ninfe, indi si diedero / A le difese, et a fuga e posero / I bei canestri in terra: quivi i Satiri / Per quella dolce preda, la dolcissima / Andar lasciaro, e tosto in man presola / La presentaro a quelle Ninfe amabili / Che corona faceano alle bellissime / Figlie del Pastor regio honor del secolo». Ivi, 26.

¹⁸ Francesco Andreini non si sofferma infatti su ciò che avviene all'interno del Palazzo, né è in grado di descriverlo: «Quello che avvenne nelle regie camere / Ridir non so, ch'a molti si nascondono / Quelle grandezze, che tra lor si serbano». *Ibidem*.

¹⁹ Sulle pastorali e in particolare su quella ideata da Ludovico San Martino d'Agliè e dedicata a Carlo Emanuele I (15 luglio 1606) cfr. L. SAN MARTINO D'AGLIÈ, *Alvida – La Caccia...*

²⁰ D. LANZA, Un capitolo inedito..., 27.

²¹ Questa festa non è infatti ricordata neanche da Claude François Ménestrier nel suo *Traité des Tournois, Ioustes, Carrousel et Autres Spectacles Publics* (Lyon, chez Jacques Muguet, 1669); la descrizione del Parco («Barco» nella lezione conservata da Lanza) richiama tuttavia quella del Regio Parco di Federico Zuccari nella sua lettera del settembre del 1606 (cfr. F. ZUCCARI, *Il Passaggio per Italia*, a cura di A. Ruffino, con una *lectio* geografica di D. Papotti e un saggio di F. Varallo, Trento, La Finestra Editrice, 2007). Ai festeggiamenti per il ritorno dei Principi, non direttamente connessi tuttavia alla narrazione dello Zuccari, accenna Franca Varallo nel suo saggio *Federico Zuccari e le feste alla corte sabauda*, in F. ZUCCARI, *Il Passaggio*

introduzione storica che ricostruisce il quadro in cui si colloca il ritorno dei due figli di Carlo Emanuele I dalla Spagna, dove erano stati ospiti della corte di Filippo III; ciò che tuttavia interessa realmente lo studioso è «il nome dell'autore a cui si collegano tanti fasti e tanti trionfi della nostra arte rappresentativa presso i comici della commedia dell'arte».²² Di Francesco Andreini e della sua famiglia infatti egli si è occupato in quanto una gran parte del primo volume, che annuncia come imminente, di un suo lavoro sulla «storia del teatro italiano dalla fine del secolo XVI alla riforma del Goldoni»,²³ dovrebbe riguardare proprio gli Andreini. Si limita pertanto a pochi cenni biografici, insistendo tuttavia sulla data del ritiro dalle scene del Capitan Spavento, che egli colloca nel 1604, dopo la morte di Isabella, sulla scorta del Baschet e di Francesco e Adolfo Bartoli, e sulla base della considerazione che, in caso contrario, la Compagnia dei Gelosi non si sarebbe sciolta e il figlio, Giovan Battista, non avrebbe formato la Compagnia dei Fedeli nella quale Francesco non figura.²⁴ Non manca tuttavia di elencare quanti hanno scritto sull'argomento o «non hanno fatto altro che ripetere quello ch'era stato detto dai precedenti»,²⁵ rimandando ogni più approfondita discussione allo studio che dovrebbe intitolarsi *I comici della commedia dell'arte; vita, costumi, maschere e compagnie*; ricorda quindi le pagine di Francesco Bartoli (*Notizie storiche dei comici italiani che fiorirono intorno all'anno MDL fino ai giorni presenti*, Padova 1781), Francesco Saverio Quadrio (*Della Storia e ragione d'ogni poesia*, Milano 1743-1752), Tommaso Garzoni (*Piazza universale di tutte le professioni del mondo*, Venezia 1587), Armand Baschet (*Les Comédiens italiens à la cour de France sous Charles IX, Henri III, Henri IV, et Louis XIII*, Paris 1882), Louis Émile Moland (*Molière et la comédie italienne*, Paris 1868), Charles Magnin (*Teatro Celeste*, in «Revue des deux Mondes» 1848), Adolfo Bartoli (*Scenari inediti della commedia dell'arte*, Firenze 1880), Alessandro D'Ancona (*Il Teatro mantovano*, in «Giornale Storico della Letteratura Italiana» vol. VI) e Achille Neri, che non mancò di polemizzare con Lanza, perché i suoi lavori erano stati citati con una formula riassuntiva («il Neri sparsamente in vari articoli su periodici letterari»).²⁶ Sono questi nomi che ricorrono con maggior frequenza nelle sue schede e nei suoi appunti²⁷ in cui

per Italia..., 151-172: 166-167. Per quanto concerne invece l'aspetto della città nel corso delle feste cfr. C. ARNALDI DI BALME, *Le feste di corte a Torino tra spazi reali e itinerari simbolici*, in *Feste barocche. Cerimonie e spettacoli alla corte dei Savoia tra Cinque e Settecento*, Catalogo della mostra (Torino, Palazzo Madama – Museo Civico d'Arte Antica, 7 aprile – 5 luglio 2009), a cura di C. Arnaldi di Balme–F. Varallo, Milano, Silvana Editoriale, 2009, 27-39.

²² D. LANZA, Un capitolo inedito..., 10.

²³ *Ibidem*, nota 1.

²⁴ La data del 1604 segna, secondo Lanza, l'inizio dell'attività letteraria di Francesco Andreini, di cui vengono elencate le pubblicazioni in una nota a p. 14.

²⁵ D. LANZA, Un capitolo inedito..., 10.

²⁶ *Ivi*, p. 11. Circa la polemica con Achille Neri cfr. G. RIZZI, *Un inedito pubblicato da cento anni...*, 210-211.

²⁷ I riferimenti alle pagine di Quadrio sono 40; 12 sono le schede o le pagine copiate da Bartoli; tre quelle relative a Garzoni; solo due quelle su Bachet; tutte sono comunque puntuali e precise, così come lo sono gli appunti sui codici consultati alla Biblioteca Nazionale di Torino: un confronto con il catalogo di Giuseppe Pasini, (*Codices Manuscripti Bibliothecae Regii Taurinensis Athenaei per linguas digesti, & binas in partes distributi, in quarum prima Hebraei, & Graeci, in altera Latini, Italici & Gallici*. Recensuerunt, ac animadversationibus illustrarunt Josephus Pasinus regi a consiliis bibliothecae praeses, et moderator. Antonius Rivautella, & Franciscus Berta eiusdem bibliothecae custodes, Taurini, ex typographia regia, 1749) permette, grazie all'indicazione delle segnature e del numero del codice riportato da Lanza, un riscontro esatto delle sue annotazioni. Per esempio sotto la rubrica «Codex CXXXVII...» lo studioso scrive: «Epitalamio nelle nozze di Carl. Emanuele e francesca (*sic*) di Borbone Valois di G. C. Riccio poeta piemontese ignoto al Rossotto», trasponendo l'indicazione del catalogo pasiniano che recita «Codex CXXXVII K. I. 34 Chartaceus, constans foliis 547 saeculi XVII. Epitalamio nelle Nozze di Carlo

ritroviamo anche gli elenchi dei comici che formavano le varie compagnie, le tappe dei loro viaggi e la trascrizione di tutti i documenti che li riguardano, conservati all'Archivio di Stato di Milano, nell'arco di tempo compreso tra il 1569 e il 1599.²⁸

Il monumentale studio che Lanza prometteva – per il quale aveva accumulato il materiale cui si accennava – aveva visto, almeno in parte, la luce in una sede oggi difficile da consultare, cioè sulla rivista «La letteratura», che l'autore stesso aveva fondato insieme a Ferdinando Gabotto e che dirigeva:²⁹ qui infatti si legge uno studio sugli attori Vincenza Armani e Adriano Valerini,³⁰ nonché sulla loro relazione amorosa, documentata dalle *Poesie diverse* di Adriano Valerini,³¹ grazie a cui Lanza ricostruisce sia il legame di Valerini con «la bella comica» veneziana sia, anche, quello con Lidia da Bagnacavallo, nelle cui grazie Valerini ritornò dopo che l'amatissima Vincenza Armani era morta nel 1568, «atosegata in Cremona». Di Valerini ripercorre la carriera sulle scene: afferma, sulla scorta di Alessandro D'Ancona,³² che entrò nella Compagnia dei Gelosi – o che comunque ne è documentata la presenza – a partire dal 1569, quando la Compagnia si costituì, mentre prima «è da credersi [...] che o recitasse nella compagnia de l'Armani, o pure si fosse momentaneamente ritirato da la scena ed attendesse a' suoi studi particolari».³³ Poco altro dice di lui; si sofferma invece su Vincenza, citando, come

Emanuele [II] e di Francesca di Bourbon Valoys di Giulio Cesare Riccio Poeta Pedemontanus ignotus Rossotto». Alla stessa maniera sono concepite e riportate le note relative ai codici, purtroppo perduti, nn. CXLIV (*Canzone di Diomede Borghesi* nelle nozze di Carlo Emanuele e Caterina d'Austria), XXIV e XXV (*Amedeida* di Gabriello Chiabrera), CXI (*Versi* di Francesco Andreini), CXXXVIII (*Martyrium Divae Catherinae Virginis*, dedicato a Caterina d'Austria, di cui si conosce l'*incipit*) nonché quelle circa il codice XXVIII, fortunatamente scampato all'incendio e ritrovato dal prof. Vitale Brovarone, che contiene il manoscritto della *Virginia* di Raffaello Gualterotti.

²⁸ Abbiamo pertanto le domande e suppliche dei Comici Gelosi perché venga loro concesso di recitare e i permessi loro accordati, con eventuali proroghe, insieme con i capitoli, di volta in volta rinnovati, che regolano l'attività degli attori (negli anni 1572, 1575, 1579, 1580, 1581, 1586); analogo è il materiale che riguarda i Comici Intronati (1573); i Comici Confidenti (1574, 1584), i Comici Uniti (1585); i Comici Desiosi (1595). Interessanti sono anche le richieste del Vescovo di Cremona, perché sia proibito di recitare commedie durante il periodo in cui la sede è vacante (1572) e le disposizioni firmate dal Duca di Albuquerque perché non si dia inizio alle rappresentazioni prima della fine della messa e i testi siano comunque visionati e rivisti dal Prevosto di San Barnaba (1569).

²⁹ Il quindicinale, di quattro pagine a quattro colonne, era nato nel 1886 dalla collaborazione di Ferdinando Gabotto, Domenico Lanza, Paolo Boselli, Giuseppe Tarozzi, Paolo Liroy, Italo Pizzi, Neera (Anna Radius Zuccari), Vittorio Bersezio, Gaudenzio Claretta, Ettore Stampini. La direzione del giornale aveva sede a Torino, in Via San Massimo 42; fu pubblicato dalla Tipografia Sociale di Pinerolo tra il 1888 e il 1890; dal 1890 cambiò formato e struttura e uscì a fascicoli in rivista. Le pubblicazioni, che avevano ospitato anche scritti di D'Annunzio e Carducci, per citare solo due nomi celeberrimi, cessarono nel 1891.

³⁰ D. LANZA, I comici de la commedia de l'arte. Vincenza Armani e Adriano Valerini, «La letteratura», II (1887), 18, 2-3.

³¹ Tra le opere più celebri del Valerini, alla nota 3 del saggio, Lanza ricorda *Afrodite, nova tragedia di Adriano Valerini da Verona* (Verona, per Sebastiano e Giovanni dalle Donne fratelli, 1578) dedicato al conte Paolo Canossa; occorrerebbe tuttavia anche far menzione della sua *Celeste Galeria di Minerva*, (Verona, appresso Girolamo Discepoli, 1588) ripubblicato ed esaminato da Raffaella Morselli, con un saggio di Daniela Caracciolo (Firenze, Edifir, 2012) nonché dello scritto *Le bellezze di Verona, nuovo ragionamento d'Adriano Valerini veronese; nel quale con brevità si tratta di tutte le cose notabili della città* (Verona, appresso Gerolamo Discepoli, 1586) e, ovviamente, dell'*Oratione di Adriano Valerini veronese, in morte della divina signora Vincenza Armani, comica eccellentissima. Et alcune rime dell'istesso, e d'altri auttori, in lode della medesima. Con alquante leggiadre e belle compositioni di detta signora Vincenza* (Verona, per Bastian dalle Donne, & Giovanni fratelli, 1570).

³² A. D'ANCONA, Origini del Teatro Italiano. Libri tre, con due appendici sulla rappresentazione drammatica del contado toscano e sul teatro mantovano nel sec. XVI, Torino, Ermanno Loescher Editore, 1891 (2ª ed.), 464.

³³ D. LANZA, I comici de la commedia de l'arte..., 2.

ovvio, la lettera di Luigi Rogna da Mantova, in cui già appare segnato il declino dell'attrice; maggior interesse sembra suscitare nello studioso torinese un aneddoto, che non illumina sulla capacità o sulla tecnica attoriale di questa notevole donna, ma si spiega con l'intenzione, da parte di Lanza, di documentare anche i costumi oltre che la vita degli attori della Commedia dell'Arte. Egli infatti ripropone la notizia del contrasto tra Vicenza Armani e la Flaminia, che aveva portato alla formazioni di due opposte fazioni in città; dedica non poche righe al problema della "disambiguazione" tra le tre primedonne di questo nome,³⁴ per concludere che si tratta della «Flaminia già illustre nel 1556», di cui parla Leone de' Sommi.³⁵ Indugia inoltre sulla predilezione che Federigo di Gazuolo mostrava per la comica veneziana, cercando però di ricondurne il comportamento sotto il segno della moralità.³⁶ Premette infatti che

Generalmente de le attrici sono pochi i protettori disinteressati, che non vogliano da loro ricevere qualche compenso a le cure che dispensano. L'attrice si trova quindi nel bivio doloroso di alienarsi l'animo del protettore, opponendo un fermo, nobile, reciso rifiuto, quando la passione sia da una sol (*sic*) parte, oppure di far lavorare le fantasie dei malevoli se lascia che la sua fama di donna onesta sia minimamente intaccata. È una necessità dolorosa, crudele ne la vita d'una artista, e non tutte hanno un così alto sentimento del loro dovere, de la loro onestà e del loro amore per sobbarcarsi nobilmente a tutte le eventuali conseguenze d'un rifiuto.

Conclude quindi:

L'amore quindi de la Vincenza pel Gazuolo più che una vera passione si può considerare come una sottomissione a quella dolorosa necessità di cui abbiamo detto.³⁷

Questa affermazione tuttavia nasce, ancora una volta, da una ben documentata riflessione: Lanza infatti si appoggia a una lettera di Ceruto, di cui cita il racconto seguente a sostegno della sua tesi:

Hoggi il signor Federigo da Gazuolo venne a Mantova a posta per menar seco la commediante Vincenza a solazzo, ma la cattivella dubitando di non lasciare un punto l'acquisto di molti mesi fatto con sudore, fingendo di aver un certo sdegno con lui, si riparò bravamente et lui a guisa de la donna del Corso (?) subito tornò indietro bravando et bestemmiando non essendogli restato altro che la lingua per vendicarsi.³⁸

Un altro personaggio del teatro cinquecentesco cui Lanza dedica la sua attenzione e su cui può essere interessante soffermarsi, perché forse è meno compiutamente indagato rispetto alla famiglia Andreini, è Vittoria Piissimi.³⁹ La documentazione raccolta dallo

³⁴ Questa ricerca è ampiamente documentata dai suoi appunti, dove, a più riprese, vengono elencati gli elementi di cui lo studioso dispone per distinguere questa Flaminia dalla omonima moglie di Pier Maria Cecchini, citata nel 1609 in una lettera di Virginia Andreini al Cardinale Gonzaga, e anche dalla terza Flaminia, vissuta nel XVIII secolo.

³⁵ D. LANZA, *I comici de la commedia de l'arte...*, 2.

³⁶ Circa il problema della moralità delle attrici e dello scandalo che talvolta circondava la loro professione, equiparata, nella trattatistica barocca, al meretricio, cfr. R. TESSARI, *La Commedia dell'Arte come forma di una embrionale industria del divertimento*, in *Alle origini del teatro moderno. La Commedia dell'Arte*, Atti del Convegno di Studi (Pontedera, 28-29-30 maggio 1976), a cura di L. Mariti, Roma, Bulzoni Editore, 1980, 80-96.

³⁷ *Ivi*, 2-3.

³⁸ *Ibidem*. Lanza cita la lettera del giureconsulto Ceruto, datata da Mantova, 8 luglio 1567, che legge – come dichiara alla nota 2 – nella trascrizione di Alessandro D'Ancona (A. D'ANCONA, *Origini del Teatro Italiano...*, 452-453).

³⁹ La bibliografia riportata da Franca Angelini nella voce a lei dedicata nell'*Enciclopedia dello Spettacolo*

studioso torinese è di vario tipo ma non appare ancora organizzata in forma di saggio: il punto di partenza è, come sempre, l'indagine bibliografica, e quindi la menzione dei passi di Quadrio, del Garzoni e del Baschet che concernono lei o, anche, Petrolino, legato alla Piissimi sin da quando la sua compagnia si era fusa, nel 1580, con quella dei Confidenti, guidati, per l'appunto, da Vittoria; a questi dati si aggiungono le trascrizioni di parecchi documenti, di notevole interesse per uno studio completo sui due comici. L'anno meglio documentato nelle carte torinesi e più ricco di materiale è il 1580, quando troviamo sicura traccia di Vittoria e della sua compagnia a Venezia, Ferrara, e Padova: si conservano infatti, nell'archivio di Lanza, la trascrizione di una lettera del 20 aprile in cui Leonardo Conosciuti descrive al Cardinale Luigi d'Este da Ferrara una giostra e una serie di festeggiamenti che vedono tra i protagonisti il Duca di Ferrara, il Conte di Scandiano, l'Ambasciatore di Firenze etc.; nell'ambito di questi «Luni [lunedì] non fu fatto altro che la comedia di Pedorlino su il salotto della Signora Duchessa nostra a' quale furono invitate molte Gentil Done della città».⁴⁰ Il 27 agosto invece il Principe di Mantova intercede presso il Cardinale d'Este perché «La Vittoria con la compagnia dei suoi comici desidera di poter recitare le loro comedie nella Città di Padova»;⁴¹ il 28 ottobre 1580 un'altra lettera, firmata dal Prevosto Trotti, ricorda come «heri sera che fu giobbia in camera della Sig.ra Duchessa Ser.ma havimo una comedia della Compagnia della Vittoria con gran gusto di quelle Signore»; ancora una lettera, datata 12 novembre,⁴² è diretta al legato di Bologna per raccomandare «ben caldamente» la commediante. Dell'anno successivo (Lanza converte la data del 4 gennaio 1580 – secondo l'uso ferrarese – in quella del calendario corrente, portandola al 1581), sono la lettera assai celebre di Ettore Tron al Duca di Ferrara che vorrebbe avere Petrolino della Compagnia della Vittoria e le due missive (del 4 gennaio e del 5 marzo) in cui Vittoria chiede al Duca di non perdere il suo favore.⁴³ L'ultima menzione di Vittoria Piissimi tra le carte di Lanza – e forse la più interessante se la data è corretta, dato che la documentazione che riguarda questa attrice sembra fermarsi al 1594 – è contenuta in un resoconto del 3 dicembre 1595, indirizzato al Duca di Ferrara da Ercole Cortile:⁴⁴ qui si legge che il Cardinale di Gambara «fu poi trattenuto dalla Signora Duchessa a una Comedia di zanni della Compagnia della Vittoria la quale si ritrovava qui molti giorni sono, dove era anche il detto Cardinale de Medici, il Nunzio et io sopra un palco fatto a posta per Sua Altezza sopra una sala grande di Pallazzo dove fanno ordinariamente le comedie in pubblico».

Non meriterebbe tuttavia parlare delle ricerche di Domenico Lanza, che sono state senz'altro accurate e anticipatrici, ma per lo più hanno avuto eco molto ridotta, se lo studioso torinese non avesse avuto il merito di copiare e conservare testi ora in parte

(fondata da Silvio D'Amico, Roma, *Le Maschere* 1954-1962, vol. VIII, 134) non è diversa da quella consultata da Lanza e rimanda infatti a Garzoni, a Quadrio e a D'Ancona; ancora nella sua edizione del 2011 di *Attori, mercanti, corsari* Siro Ferrone afferma che le notizie su Vittoria Piissimi sono «sporadiche» (p. 134, nota 40).

⁴⁰ Archivio di Stato di Modena, Spettacoli pubblici, Giostre e Tornei.

⁴¹ Lanza riporta che la lettera si trova presso il «Regio Archivio di Stato in Modena, Archivio Ducale Segreto, Casa Drammatica».

⁴² Secondo l'annotazione di Lanza, la lettera è conservata presso l'Archivio di Stato di Modena, Cancelleria Ducale, Minute di Lettere a Rettori Esteri.

⁴³ Le lettere, emblematiche del rapporto tra i comici e le corti sono infatti riportate e discusse da Siro Ferrone in *Attori, mercanti, corsari...*, 102-105.

⁴⁴ La missiva – stando alle indicazioni riportate in calce – è conservata presso l'Archivio di Stato di Modena, Cancelleria Ducale, Dispacci degli Oratori Estensi a Firenze.

perduti. Tra le sue carte infatti si trovano anche due trascrizioni assai interessanti. Si tratta del *Discorso sopra l'arte comica, con il modo di ben recitare* di Pier Maria Cecchini, di cui Lanza annota con cura anche il numero del foglio che sta copiando, e se è *recto* o *verso* (ma non ne tratterò qui, non avendolo collazionato con l'altra copia superstite conservata a Roma);⁴⁵ e dei *Quattro dialoghi in materia di rappresentazioni sceniche* di Leone de' Sommi. Come ricorda Ferruccio Marotti nella sua introduzione all'edizione dei *Dialoghi* (basati, come è noto, sulla trascrizione di fine Settecento commissionata dal barone Vernazza e da lui donata a Giovanni Bernardo De Rossi),⁴⁶ nel 1891 era stato dato l'annuncio della prossima pubblicazione, corredata da uno «studio sul de' Sommi e sulle altre sue opere inedite» ad opera di Domenico Lanza,⁴⁷ cui era seguita, pochi anni dopo, l'edizione diplomatica del terzo dialogo nel volume sui *Comici italiani* di Luigi Rasi (che, anche in questo caso, aveva attinto alla copia settecentesca).⁴⁸ Purtroppo – afferma sempre Ferruccio Marotti – seguì a questi lavori un vuoto di quasi sessant'anni e questo lungo intervallo nonché «il mancato studio critico del Lanza [...] possono avere una risposta solo leggendo uno dei più tristi cataloghi che io conosca: l'elenco dei manoscritti italiani che si conservavano a Torino prima del 26 gennaio 1904, giorno in cui un improvviso incendio distrusse – accanto a opere ben più preziose – non pochi codici del nostro teatro». ⁴⁹ In realtà fortunatamente non tutti gli scritti di Leone de' Sommi andarono perduti⁵⁰ e buona parte dei *Quattro Dialoghi* sono nuovamente accessibili anche se risultano mancanti la seconda dedicatoria «Ai lettori», le prime dodici carte e probabilmente parte degli addenda e, per di più, le bruciature perimetrali rendono in alcuni casi scarsamente leggibile parte del testo; è tuttavia possibile collazionare quanto resta sia con l'edizione curata da Marotti sia con le carte di Domenico Lanza. Quest'ultimo aveva trascritto evidentemente il codice della Biblioteca Nazionale, come appare chiaramente da alcune discrepanze rispetto al testo edito nel 1968 e dalle scelte grafiche che connotano il manoscritto di Lanza: innanzitutto lo studioso torinese non solo dà una edizione diplomatica, ma registra puntualmente la presenza della “p” in luogo di “per” e del *titulus* che segna le forme abbreviate, trascrivendole così come le legge nel testo cinquecentesco, ma distribuisce diversamente – e coerentemente con quanto resta del codice – le due dedicatorie: egli infatti trascrive, in sequenza, la prima dedicatoria, gli argomenti dei quattro dialoghi, e poi la seconda, e più ampia, dedicatoria «Ai lettori»; non introduce inoltre alcune frasi: per esempio, nel I Dialogo, nel lungo discorso di Veridico, a p. 15 dell'edizione a stampa pubblicata dal Polifilo, laddove si parla del «poema di Iobbe da me alegato», si legge una frase posta tra

⁴⁵ Una copia di questo manoscritto è conservata a Roma nella Biblioteca del Burcardo, Fondo Rasi. Cfr. F. TAVIANI, *Cecchini, Pier Maria*, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, vol. 23 (1979), s. v. Cecchini.

⁴⁶ L. DE' SOMMI, *Quattro dialoghi in materia di rappresentazioni sceniche*, a cura di F. Marotti, Milano, Edizioni Il Polifilo, 1968, XVIII-XX.

⁴⁷ Ivi, XV. Lanza prometteva il suo lavoro nel saggio scritto a quattro mani con Angelo Solerti e pubblicato sul «Giornale Storico della Letteratura Italiana»: cfr. D. LANZA – A. SOLERTI, *Il teatro ferrarese nella seconda metà del secolo XVI...*, 157, nota 1.

⁴⁸ L. RASI, *I comici italiani, biografia, bibliografia, iconografia*, Torino, Fratelli Bocca, 1897, vol. I, 107-116. A p. 106 è invece l'affermazione «Mi son servito, per la stampa del promesso dialogo del De Somi, sulla recitazione di quel tempo, del codice esistente nella R. Biblioteca di Parma, trascritto con ogni nitidezza di caratteri dall'originale, quello forse che è fra le opere di lui in sedici volumi nella Biblioteca Nazionale di Torino».

⁴⁹ L. DE' SOMMI, *Quattro dialoghi...*, XVI.

⁵⁰ Del ritrovamento, avvenuto grazie alle ricerche del prof. Vitale Brovarone, ha dato notizia Cristina Dal Molin: C. DAL MOLIN, *Ritrovamento di alcuni manoscritti inediti di Leone de' Sommi presso la Biblioteca Nazionale di Torino*, in «Studi e Problemi di Critica Testuale», XLIX, 57-69.

parentesi «(più antico senza dubbio che nessuno altro di cui si abbia notizia)» che manca tanto nella trascrizione di Lanza quanto nelle carte superstiti del codice. Purtroppo, la lacuna iniziale non permette di verificare se anche le altre proposizioni che non sono riportate nel manoscritto di Lanza ma compaiono nell'edizione di Marotti siano state effettivamente interpolate dal Porta, il copista cui Giuseppe Vernazza affidò il compito di copiare i *Quattro dialoghi*; ma forse è necessario premettere, a questo punto, qualche osservazione circa il testo cinquecentesco. Questo infatti presenta numerose cancellature, parecchi termini sono aggiunti nell'interlinea, interi periodi appaiono cassati, nel terzo dialogo tutta una pagina (contrassegnata dall'intestazione «nel 3°») è da inserire in corrispondenza di un segno, ben visibile, costituito da un tratto verticale sormontato da un cerchio e poggiante su tre trattini orizzontali di lunghezza progressivamente decrescente. C'è inoltre un foglio (o erano più numerosi?), la cui collocazione nella sequenza delle carte non è sicura, in cui sono annotate frasi o segmenti di frase divisi tra loro da tratti orizzontali, che dovevano probabilmente trovare posto nello scritto. Ciò fa pensare a un lavoro la cui edizione critica permetterebbe di cogliere ripensamenti e aggiunte dell'autore, e forse consentirebbe di sciogliere i dubbi circa la datazione (tra l'altro la pagina iniziale non è conservata, ma nel IV Dialogo il passo relativo alle «felici nozze» del Duca di Mantova non è interpolato, è anzi uno dei meno travagliati del testo). Di tutto il lavoro di revisione cui accennavo non rimane traccia nelle carte di Lanza, che era interessato al contenuto piuttosto che alle vicende filologiche del manoscritto desommiano: egli infatti riporta sempre la lezione che pare essere quella definitiva, sorvolando sui periodi cassati senza segnalarli, esattamente come aveva fatto prima di lui Porta; la sua testimonianza peraltro potrebbe essere molto utile per ricostruire, almeno in parte, quanto è andato perduto del testo cinquecentesco. Il terzo dialogo, che era già stato parzialmente edito da Alessandro D'Ancona⁵¹ manca tuttavia tra le carte di Lanza, che però era in procinto di pubblicarlo, come si deduce da alcune pagine da lui conservate: si tratta di quattro pagine di bozze con correzioni autografe dell'autore e di altre quattro pagine di bozze, in cui non si notano interventi dello scrittore, e che sono da considerarsi quindi come corrette, cui si aggiunge una pagina di note, non tutte complete,⁵² ma interessanti in quanto permettono di intravedere il tenore e l'ampiezza del commento – basato su una estesa lettura degli autori cinquecenteschi – che doveva accompagnare l'edizione. Lanza infatti mette a confronto, nella nota 17, le posizioni di De' Sommi e di Cecchini a proposito dei movimenti che il comico può fare, introducendo l'argomento con il giudizio «Sui movimenti del comico il Cecchini si ferma alquanto e i suoi studi sono più particolari di quelli del De Sommi», cui seguono due ampie citazioni dal Cecchini medesimo; nella nota 18 invece, a proposito degli apparati teatrali, riferisce la notizia riportata dall'Ingegneri circa la rappresentazione dell'*Edipo tiranno* di Orsatto Giustinian,

⁵¹ A. D'ANCONA, *Origini del Teatro Italiano...*, 578-582. La trascrizione era stata condotta, anche in questo caso, sulla base del codice 31 Ital. del Fondo De Rossi Della Biblioteca Palatina di Parma. Nelle pagine successive (582-584) lo studioso riportava il passo del IV Dialogo in cui era descritto l'allestimento e l'azione della Favola pastorale in cinque atti, con intermezzi, e gli apparecchi per il banchetto con cui si conclude l'opera di De Sommi.

⁵² Le bozze con correzioni autografe riportano il testo dalla battuta di Massimiano «Avvertimento per certo necessario» – che corrisponde alla p. 40 dell'edizione di Marotti – fino alla p. 47 della stessa edizione («Movimenti dei recitanti»); quelle in bozza corretta invece coprono la sezione che ha inizio dalla frase di Veridico «si possi tra i moderni veder meglio» (che si legge a p. 44 del testo di Marotti), e termina con il periodo «Le chiome folte e bionde che paiono naturali, [...] coperte con» (p. 53 dell'edizione di Marotti). Le note sono solo tre; della prima, la n. 16 manca il testo.

dato a Vicenza nel 1584 dagli Accademici Olimpici, importante per quanto riguarda il numero degli attori (nove interlocutori, ma il coro era formato di 108 persone) e gli abiti «che tuttavia costarono parecchie centinaia di scudi ne fecero mostra di molte e molte migliaia». ⁵³ Non mi risulta che questo lavoro di Lanza abbia visto realmente la luce, né è chiaro il motivo per cui lo studioso abbia abbandonato questo campo di studi, pur continuando ad occuparsi intensamente di teatro: l'unica ipotesi plausibile è che, entrato stabilmente nell'Ordine Mauriziano (dal 1 settembre 1891 fu inquadrato come Vice Segretario di terza classe), ⁵⁴ abbia preferito restare fedele al ruolo di recensore e critico teatrale, che già lo vedeva impegnato sulle pagine della «La Gazzetta del Popolo della Domenica» e della «Gazzetta Letteraria», rinunciando a dare vita a un'opera di più vasto respiro. La sua eredità e anche l'impostazione che i suoi appunti lasciano immaginare fu idealmente raccolta, in un certo senso, da Luigi Rasi, nel suo monumentale *I comici italiani, biografia, bibliografia, iconografia*, la cui pubblicazione si protrasse dal 1897 al 1905; tuttavia forse le ricerche che Lanza condusse e le trascrizioni di codici, oggi in parte perduti, possono ancora fornire spunti interessanti per chi si occupi della Commedia dell'Arte nel Cinquecento.

⁵³ Angelo Ingegneri aveva scritto una relazione sull'allestimento, da lui diretto, della tragedia *Edipo re* tradotta dal Giustinian con cui si inaugurò il Teatro Olimpico il 3 marzo 1585; redasse in seguito il saggio *Della poesia rappresentativa e del modo di rappresentare le favole sceniche* (Ferrara, per Vittorio Baldini, 1598). La citazione di Domenico Lanza è tratta da questo trattato (parte II, p. 72).

⁵⁴ Si conserva, tra le carte (non ancora inventariate), rinvenute presso la Biblioteca del Dipartimento di Scienze Letterarie e Filologiche dell'Università di Torino, un documento riassuntivo su carta intestata dell'Ordine Mauriziano, che riporta le date dei servizi prestati da Lanza per l'ordine e i compensi percepiti utili alla liquidazione della pensione.