How to reference this article

Liberto, A. (2019). Vittoria Piissimi zingara medicea: analisi di un' "interpretazione". *Italica Wratislaviensia*, 10(2), 51–64.

DOI: <http://dx.doi.org/10.15804/IW.2019.10.1.16>

Antonia Liberto

Università degli Studi di Firenze – Fondazione De Vito

antonia.liberto@unifi.it

ORCID: 0000-0002-2132-3920

VITTORIA PISSIMI ZINGARA MEDICEA: ANALISI DI UN' "INTERPRETAZIONE"

VITTORIA PISSIMI AS A GYPSY: ANALYSING AN "INTERPRETATION"

Abstract: This paper analyses Vittoria Piissimi's best performance in *La Zingara* (*The Gypsy*), performed on the occasion of the Medici marriage of Grand Duke Ferdinando with Cristina di Lorena in Florence in 1589. Piissimi was an excellent artist of the 16th century with a great talent for fascinating the audience. Examining records about gypsy tales and plays, this paper explores similarities and differences amongst Piissimi's descriptions and interpretations of the gypsy.

Keywords: Gypsy, Vittoria Piissimi, Artemio Giancarli, Gelosi, *commedia dell'arte*

1589, Firenze. Matrimonio mediceo del Granduca Ferdinando con Cristina di Lorena. Un evento unico per il complesso di feste e l'organizzazione grandiosa dello spettacolo dal vivo, che comprese giorni e giorni di festeggiamenti. Per questo motivo è uno degli eventi più indagati dalla storiografia critica e anche meglio documentati: sono giunte fino a noi fonti di varia natura, che hanno permesso la ricostruzione degli avvenimenti in maniera piuttosto puntuale¹. Nonostante la quantità di documenti, la doverosa premessa è che ben poche righe sono dedicate al passaggio dei Comici dell'Arte che, giunti a corte perché invitati dal Granduca, portarono una tipologia di spettacolo molto diversa dal teatro accademico generalmente presente nelle occasioni festive, a partire dalla stessa *Pellegrina* che, proprio durante questi festeggiamenti, gli invitati avevano visto rappresentata dagli Accademici Intronati di Siena, studiati da Marzia Pieri.

È proprio su questo passaggio che qui si vuole ragionare, soffermandosi in particolare su quella che è impropriamente ma volontariamente definita nel titolo (per questo tra virgolette) “interpretazione” di Vittoria Piissimi della *Cingana*. Accostando un termine contemporaneo a un'azione del passato non si vuole certo fare riferimento alla capacità di resa del personaggio da parte dell'attrice, ma piuttosto proporre un'indagine preliminare per riflettere e decodificare, per quanto possibile con le notizie in nostro possesso e incrociando fonti di varia natura, ciò che la Piissimi avesse mostrato al pubblico in quell'occasione e come. Una traccia, quindi, per una ricerca più ampia su una figura che spesso ritorna, evocata o personificata, nella produzione dei secoli XVI e XVII: quella della zingara.

Partiremo, per cercare di ricostruire l'evento spettacolare del 1589, dal *Diario* di Giuseppe Pavoni che riporta una descrizione giornaliera e puntuale di spettacoli ed eventi che si susseguirono a partire dal 30 aprile, giorno in cui Cristina di Lorena entrò a Firenze, fino all'ultimo

¹ Ricordiamo i *Resoconti* di Simone Cavallino, il *Diario* di Giuseppe Pavoni, il testo a stampa de *La Pellegrina*, la commedia di Girolamo Bargagli rappresentata durante i festeggiamenti, la *Descrizione* ad opera di Bernardino De' Rossi, Il *Memoriale* del Seriacopi.

giorno dei festeggiamenti. Il Pavoni racconta, in maniera succinta ma con dovizia di particolari, i magnifici apparati, concerti, tornei, sbarre, la naumachia nel cortile di Palazzo Pitti, simulazione della guerra tra cristiani e mori, e non può non tener conto delle rappresentazioni comiche ad opera della Compagnia dei Gelosi. I comici furono accolti nella stessa sala nella quale gli accademici avevano proposto la *Pellegrina*, per consentire la ripetizione degli Intermezzi che avevano avuto un grandissimo successo. Pavoni si sofferma a raccontare gli avvenimenti che precedono la rappresentazione: il 6 maggio, infatti, ci fu una discussione tra le due prime donne dei Gelosi, Isabella Andreini e Vittoria Piissimi, su cosa mettere in scena:

SABBATO, che fu alli sei, ritrovandosi in Fiorenza li Comici Gelosi con quelle due famosissime Donne la Vittoria, e l'Isabella, parve al Gran Duca che per trattenimento fosse buono far, che recitassero una Comedia a gusto loro. Così vennero quasi, che a contesa le dette Donne fra di loro, perché la Vittoria voleva si recitasse la Cingana, e l'altra voleva si facesse la sua Pazzia, titolata la Pazzia di Isabella, sendo, che la favorita della Vittoria è la Cingana e la Pazzia, la favorita d'Isabella. Però s'accordarono in questo, che la prima a recitarsi fusse la Cingana, e che un'altra volta si recitasse la Pazzia. Et così recitarono detta Cingana con gli Intermedii istessi, che furono fatti alla Commedia grande: ma chi non ha sentito la Vittoria contrafar la Cingana, non ha visto né sentito cosa rara e maravigliosa, che certo di questa Comedia sono rimasti tutti sodisfattissimi. (Pavoni, 1589, pp. 29–30)

Una vera e propria “contesa”, che mette indiscutibilmente le due comiche sullo stesso piano di importanza e durante la quale ognuna decide di portare sulla scena il proprio cavallo di battaglia. E ancora:

IL SABBATO, che fu alli tredici, il Gran Duca volse, che si recitasse la Pazzia d'Isabella, essendosi molto compacciuto delle grandi inventioni recitate dalla Vittoria in persona della Cingana, che gli parve una meraviglia, non che intelletto di donna. (Ibidem, p. 43)

Quando descrive la *Pazzia di Isabella* il diarista racconta nel dettaglio la trama e più diffusamente alcuni modi della Andreini, annotando dettagli sulla scena madre della pazzia, come l'utilizzo di varie lingue

mescolate con i canti, la chiara sopraffazione della rabbia. Su “come” la Piissimi interpretasse la *Cingana* invece non scrive quasi nulla, fermanosi alle lodi della sua bravura. Non lascia quindi traccia oggettiva di modi specifici anzi, utilizzando il termine «contraffare» lascia largo spazio all’interpretazione, facendo supporre che si possa trattare sia di una generica lode alla sua capacità di finzione scenica, che di alcuni modi specifici nella voce, nei gesti, nel comportamento, o ancora di un travestimento. Notiamo anche come in questa occasione tutte le opere scelte siano declinate al femminile: la *Cingana* della Piissimi si inserisce prima della *Pazzia di Isabella* della Andreini e dopo *La Pellegrina*. Tre protagoniste donne e tre soggetti eccentrici, che vogliono essere un omaggio alla appena arrivata e novella sposa Cristina di Lorena. Leggermente più tecnica è invece la descrizione che fa della comica Tommaso Garzoni che, ne *La piazza universale*, edita nel 1584, sceglie proprio la Piissimi come rappresentante d’eccellenza del mestiere di istrione, insieme ad altre attrici tra le più note e ammirate del Cinquecento: di nuovo la celebre Andreini, ma anche Vincenza Armani e Lidia da Bagnacavallo. La Piissimi è descritta come segue:

Ma sopra tutto parmi degna di eccelsi onori quella divina Vittoria che fa metamorfosi di se stessa in scena, quella bella maga d’amore che alletta i cori di mille amanti con le sue parole, quella dolce sirena ch’ammaglia con soavi incanti l’alme de’ suoi divoti spettatori; e senza dubbio merita di esser posta come un compendio dell’arte, avendo i gesti proporzionati, i moti armonici e concordi, gli atti maestrevoli e grati, le parole affabili e dolci, i sospiri ladri e accorti, i riti saporiti e soavi, il portamento altiero e generoso, e in tutta la persona un perfetto decoro, qual spetta e s’appartiene a una perfetta commediante. (Garzoni, 1593, p. 754)

È il ritratto di una donna decorosa, soave, altera, che riesce con bravura tecnica e una buona dose di fascino a creare una sorta di magia. I gesti sono descritti come proporzionati e armonici, e il modo di parlare garbato. Risalta ed è da notare il particolare della Piissimi «sirena», termine qui utilizzato come sinonimo di cantatrice. Se accostiamo questa descrizione a quella del Pavoni, ritroveremo alcuni elementi: *in primis* quello della metamorfosi/contraffazione, ma anche la bravura tecnica

e la "magia", il trascinamento emotivo e la capacità di affabulazione che riusciva a provocare.

La Piissimi, d'altronde, era sicuramente a questa altezza cronologica nel momento più florido della sua vita professionale, se pensiamo che la prima notizia certa della sua presenza è nel 1574 a Venezia già con la Compagnia dei Gelosi per le nozze di Enrico III di Francia. La troviamo poi a Firenze nel 1575 e a Venezia per il carnevale del 1576, dove la raggiunge l'ordine del Duca Alfonso II d'Este che la vuole a Ferrara. Negli anni successivi è a Mantova, Padova e Bologna. L'attore Bernardino Lombardi, attestato nella Compagnia dei Confidenti, dedica a lei la *Fillide*, pastorale dell'Acceso Accademico Rinnovato Camillo Della Valle. Dagli anni '80 del Cinquecento è sempre più richiesta, tanto che Alfonso II la richiama ancora per il carnevale del 1581, ma la Piissimi è già a Venezia dove ha stipulato un contratto con i nobili impresari cittadini. Ne nasce una controversia, ma il duca di Ferrara dovrà rinunciare ad averla in città per quell'anno e, anzi, bandirà Vittoria e la sua Compagnia, quella dei Confidenti, dagli spazi teatrali cittadini, dove sarà poi presente di nuovo nell'anno successivo. Nel frattempo si è sposata con Giovanni Pellesini, lo zanni Pedrolino, matrimonio che ha sancito la fusione della compagnia del marito con la sua, arricchendo la formazione dei Confidenti, della quale rimane capocomica. Il ritratto che si staglia tra le righe della sua biografia è quello di donna capace e potente, comica apprezzata e richiesta in tutta Europa, ma anche abile impresaria, che tratta direttamente con i suoi protettori² e che, con politica accorta, riesce a mettere in piedi una compagnia comica non da poco, della quale è responsabile e nome di punta³.

Solo qualche anno dopo gli eventi biografici appena descritti presenta come aria da baule la *Cingana*. Può sembrare una scelta molto coraggiosa, e per alcuni aspetti lo è, ma non del tutto priva di precedenti

² Si vedano le lettere a Alfonso II d'Este conservate in ASMo, Archivio per Materie, b. unica Comici, e in Herla segn. C-275 e C-276.

³ Sulla biografia della Piissimi si veda A.M.At.I., *ad vocem*; Taviani, Schino, 2016; Ferrone, 2014.

e perfettamente contestualizzabile, se si pensa al successo che, nel secolo successivo, troverà il genere delle zingaresche romane. Esse sono originate dalla *Contenzione di un villano e una zingara*, del pre-rozzo Bastiano di Francesco da Siena⁴, in cui la zingara viene a contrasto con il villano perché l'uomo, al quale ha predetto un destino di morte e sventura, si arrabbia e non vuole pagarla. L'opera ha numerosissime ristampe durante il XVI e XVII secolo. Mentre la chiesa condannava la falsa divinazione, dunque, la tradizione comica metteva le zingare al centro di un mondo alternativo, sia nella poesia eroicomiche che nella novellistica, fino alla commedia erudita e dei professionisti. Il personaggio della zingara ha nella Commedia all'improvviso un posto modesto rispetto ai vari Zanni e Pantaloni, ma non trascurabile, se persino l'*Iconologia* di Cesare Ripa sancisce la rappresentazione della Commedia come donna in abito di zingara⁵.

La Zingara della Piissimi è stata considerata un adattamento della *Zingana* (o *Cingana*) di Gigio Artemio Giancarli (Ferrone, 1997, p. 12) l'intellettuale rodigino formatosi tra le corti di Ferrara e Venezia (non abbiamo dati biografici precisi, ma la sua attività si colloca entro la prima metà del XVI secolo e il 1561) e del quale ci sono pervenute solo due opere: la *Capraria* e, appunto, la *Zingana*. Si sa che questa fu rappresentata nello stesso anno di pubblicazione, il 1545, dallo stesso Giancarli con un gruppo di accademici. Il tratto principale del personaggio del Giancarli è la sua natura popolareggiante, che si risolve sulla scena nel modo di abbigliarsi della gitana, mai esplicitato ma sotteso al dialogo: «Ma che cancherò di vestiti avete?» le chiede Garbuglio (Lazzerini, 1991, p. 398). Tecnicamente, invece, il testo è caratterizzato dal

⁴ Il testo della *Contenzione di un villano e una zingara*, del pre-rozzo Bastiano di Francesco da Siena è edito in Persiani, 2004.

⁵ «DONNA, in abito di Zingara, ma il suo vestimento sarà di varij colori, nella destra mano terrà un cornetto da sonar di musica, nella sinistra una Maschera, e ne' piedi i zoccoli. [...] La Comedia ha proposizioni facili, e attioni difficili, e però si dipinge in abito di Zingara, per esser questa sorte di gente larghissima in promettere altrui bene di fortuna, li quali difficilmente per la povertà propria possano comunicare. Il Cornetto, e la Maschera si adopravano nelle Comedie de gli antichi, e notano l'uno l'armonia, l'altro l'imitatione» (Ripa, 1613, p. 110).

linguaggio particolarissimo del personaggio eponimo, un arabo parlato "alla franca", cioè con verbi spesso non coniugati, nessuna distinzione tra maschile e femminile; come ha osservato Lucia Lazzerini nella sua edizione critica (l'unica moderna) della *Zingana*, sembra la lingua «parlata da un alloglotto, una lingua di scambio quale poteva essere usata dai mercanti veneziani nel porto di Alessandria» (Ibidem, p. 474) e che si distingue dai dialetti utilizzati dagli altri personaggi, che vanno dal veneziano al bergamasco, fino al toscano letterario. L'azione si svolge a Rovigo, dove gli anziani Acario e Barbarina sono innamorati rispettivamente dei giovani Stella e Cassandro. Tra frodi e arguzie varie dei servi, tra scambi di persona e travestimenti, i due ragazzi finiranno invece per sposare la prima il servo Spingarda, il secondo Angelica, mentre i due vecchi coniugi ritroveranno Medoro, il figlio perduto in tenera età, grazie all'intervento di una zingara che, alla fine della vicenda, racconterà di averlo rapito quando era ancora in fasce.

Se si cercano nel testo del Giancarli tracce che possano aver influenzato la Piissimi nella successiva messa in scena, ricordiamo che la nostra Vittoria si era già distinta nella parte di serva, sotto il nome di Fioretta, come testimoniano i due sonetti che il conte Giovan Batista Mamiano le dedicò (da giovane, dice il Rasi alla voce biografica a lei dedicata nell'opera *Comici Italiani*, 1897, p. 290) e che furono poi pubblicati nel 1620 in una raccolta di sue rime: il primo è una lode alla bellezza della Piissimi, della quale segnaliamo solo la definizione di «maga d'amore» (Mamiano, 1620, p. 90), appellativo convenzionale del periodo, che si ritrova spesso nelle rime apologetiche, ma che qui sembra curiosamente prefigurare il futuro da gitana-maga che aspetta la Piissimi. Il secondo *Per l'istessa, nelle Scene detta Fioretta*, svela senza dubbio che la Piissimi rivestisse il generico di serva. Il Mamiano ci rivela anche altre informazioni importanti:

che poi dirò se in scena
amorosa sirena
co' lusinghieri detti
l'alme trafiggi e i petti,
e lascivetta ancella
avanzi tutte l'altre in esser bella?

Se danzatrice altera
Con leggiadra maniera
In variati giri
Il piede muovi e giri,
ed ora radi il suolo,
e t'ergi poi con cento salti a volo? (1620, pp. 91–92)

Persino da «lascivetta ancella» la caratterizzante aura di alterigia torna nelle descrizioni, e scopriamo una Piissimi abile cantante, come già detto dal Garzoni, ma anche danzatrice, leggiadra ma mobile. Una specifica che, mentre per noi contemporanei è dovuta, era normale prassi delle attrici, che erano indistintamente anche cantatrici e danzatrici⁶.

Potremmo quindi immaginarla proprio nei panni della zingana, che nel testo giancarliano molto vicina ad una serva astuta, ancora di più alla serva astuta maga (o strega) e che, per il suo aspetto esotico, con facilità riesce a ingannare i meno accorti con i finti incantesimi che compie per farsi beffe degli altri; riesce a farla anche al servo più furbo, avendo come unica finalità il suo utile. Nella nostra analisi però non possiamo non considerare la fisiologica discrepanza che c'è tra testo scritto e occasione di spettacolo, soprattutto in questo caso, in cui il testo del Giancarli è composto da un erudito accademico ed è datato 1545, mentre la rappresentazione per le nozze medicee avverrà più di quarant'anni dopo, nel 1589.

Aggiungiamo dunque un altro dato, stavolta più incerto, quello dell'anno in cui cento scenari sono messi insieme nella *Raccolta di scenari più scelti d'Istrioni*, il cosiddetto “Manoscritto della Biblioteca Corsiniana”. L'ipotesi è che il volume sia stato scritto tra il 1621 e il 1642, comunque in un periodo successivo alle vicende finora narrate, d'altronde una raccolta può essere creata solo dopo, per cui la data della raccolta falsa la data vera dei canovacci e può quindi solo segnalare il momento in cui sono ormai storicizzati. Il canovaccio n. 21 del I volume si intitola *La Zengara* (Testaverde, 2007, pp. 447–453) e si pone

⁶ Per questo argomento si veda l'intervento iniziale di T. Megale presente in questo stesso volume.

per sua stessa natura, rispetto alla commedia del Giancarli, più vicino alla pratica scenica⁷.

Ogni canovaccio è preceduto da un acquerello che riporta la scena principale della commedia. Per *La Zengara* è riportata la scena in cui sono presenti le due Ortentia, uno zanni e un Pantalone. Non c'è traccia iconografica della zingara del titolo. Questo perché nel canovaccio la zingara è motore assente dell'azione, rimane di lei solo un suo vestito tra le "robbe", che serve per il travestimento della serva Olivetta, usato come *escamotage* per annunciare la finta morte dell'innamorato Oratio, travestimento tra l'altro mal riuscito e fonte comica, poiché essa viene subito riconosciuta e scoperta. La zingara è dunque solo evocata e rimane nella trama come traccia nella storia del rapimento in fasce, *topos* già utilizzato, così Ortentia Forestiera (sorella gemella dell'innamorata Ortentia) racconterà che, come il Medoro giancarliano, anche lei è stata rapita alla nascita, non si evince però se il rapimento sia stato messo in atto da una zingara. La somiglianza delle due è il fulcro della storia, movimentata da continui scambi di identità. In questa evoluzione del soggetto la parte principale, quella di Ortentia Forestiera, non è più vicina a quella di una serva astuta senza dubbio a un'innamorata, forestiera sì, ma solo finché non se ne riconoscono le vere origini.

Lo stesso utilizzo funzionale alla trama è nella più tarda *La finta zingara* di Reginaldo Sgambati (Allacci, 1666, p. 480), commedia firmata dal monaco napoletano con l'anagramma Geliandro della quale conosciamo numerose ristampe e che, quindi, possiamo leggere in forma estesa. Anche qui la zingara si limita ad essere un travestimento che l'innamorata Alvida utilizza per potersi mostrare al suo vecchio amore Cardelio senza essere riconosciuta. Alvida inoltre è vestita da zingara perché dopo essere scampata a morte certa è stata accolta proprio da una vecchia gitana, che l'ha tenuta con sé insegnandole le arti divinatorie. Cardelio, non sapendo che Alvida è viva, è già nelle braccia di un'altra e, incontrando la zingara, le chiede di dargli la buona ventura. Oltre que-

⁷ Si noti anche che il canovaccio de *La Zengara*, nella raccolta di scenari, è nello stesso volume di un altro dall'eloquente titolo *La Pellegrina*.

sto dettaglio l'intreccio è diverso da quello di altre commedie e Alvida, come si intuisce dal nome, è certamente una parte da innamorata.

Anche se non è possibile dire con certezza se la Piissimi, in quell'occasione, ha messo in scena la serva giancarliana o della della *Raccolta* o, ancora, l'innamorata della commedia dello Sgambati, possiamo notare che è improbabile che la Piissimi abbia messo in scena la commedia del Giancarli *tout court*, tesi avvalorata dalla descrizione del Pavoni che omette le caratteristiche linguistiche, che invece sono essenziali nell'opera del Giancarli e che pure precisa nella descrizione della *Pazzia di Isabella*. Possiamo dunque immaginare che la Piissimi facesse una cosa diversa: una innamorata o serva-zingara, dai modi nobili e alteri, oppure che quello da zingara fosse un puro travestimento che metteva in luce le caratteristiche più affascinanti della comica. In questo caso la versione di Vittoria sarebbe più vicina alla testimonianza del canovaccio della Biblioteca Corsiniana o alla versione dello Sgambati. Quest'ultimo potrebbe aver raccolto l'eco dell'interpretazione della Piissimi serva/innamorata fermandone il successo in forma scritta. Una possibile prova è data dall'attenta rilettura delle già citate *Rime* del Mamiano, che sono stampate in quest'ordine: subito dopo il componimento dedicato alla Piissimi ve n'è uno dal titolo *Per la Signora Olivetta comica* (Mamiano, 1620, p. 93) che è ancora una volta dedicato alla stessa, sotto falso nome: «Né ti fidar del finto nome, ò stolto» dice l'autore al verso undicesimo. Il fatto che il testo sia ancora rivolto alla Piissimi sarebbe confermato dal successivo *Pentimento amoroso* (Ibidem, p. 94) in cui il nome della comica è esplicitato e che segnerebbe la fine dell'impresa del Mamiano nei confronti della donna, facendo da conclusione ad una sorta di capitolo a lei dedicato. Conclusione peraltro prolungata poiché prima di passare ad altro argomento, l'autore si sofferma sul rimpianto amoroso per ben altri due componimenti che, riletti sotto questa luce, potrebbero celare rimandi all'attività scenica della Piissimi. Ricordiamo dunque come Olivetta sia il nome della serva che si traveste da zingara nel canovaccio corsiniano. Il Mamiano potrebbe dunque essere chiave di volta per un'ipotesi sulla messa in scena della Piissimi che dunque, lungi dall'essere adattamento del testo del Giancarli, sarebbe stata più vicina a quella della serva del canovaccio corsiniano. Serva sì, ma sempre conservando

una caratteristica aura di nobiltà. Secondo i documenti raccolti la zingara, parte integrante e normalizzata della Commedia all'improvviso, si ritroverebbe in essa come tratto appena accennato e come travestimento utilizzato dagli innamorati, come nelle diverse parti turche o di schiavi stranieri presenti anche in altri canovacci coevi.

La storia della zingara segue poi rotte internazionali: la fama dell'opera del Giancarli, con un intreccio così movimentato, varcò facilmente i confini dell'Italia, forse grazie anche alle rappresentazioni delle compagnie teatrali itineranti come quella della Piissimi. La *Medora* di Lope de Rueda ne è infatti una traduzione fedele. L'attore e commediografo sivigliano la include anche nella sua raccolta di *pasos*, brevi e vivaci scene comiche dialogate, col titolo di *La Gitana ladrona*. Migrata in Spagna entra a pieno titolo nella storia della letteratura ispanica, comparando come prima delle novelle esemplari di Cervantes (I edizione 1613), *La Gitanilla*, in un adattamento simile all'omonimo italiano, ma con alcune sostanziali modifiche, poiché narra la storia del travagliato amore di un giovane nobile per una zingara di nome Preciosa. Alla fine i due potranno sposarsi perché la madre gitana della giovane racconterà che quest'ultima è stata da lei rapita ancora in fasce e portata a vivere la vita zingaresca, ma che era di origine nobile.

Nel XVII secolo la figura si carica di significati simbolici e il tema della *Buona Ventura* diviene iconico della pittura barocca⁸: dopo la scelta del soggetto da parte di Caravaggio, che ne dipinge ben due versioni⁹, una lunga serie di opere avranno come protagonista la zingara chiro-mante. Il dato non è solo prova dell'indubbio successo del soggetto, ma anche di una reciproca influenza tra arte figurativa e teatro, come alcuni storici dell'arte hanno ipotizzato¹⁰.

⁸ Un approfondimento sull'iconografia della zingara nei dipinti barocchi in relazione allo spettacolo è nella ricerca da me svolta per la Fondazione De Vito il cui sunto troverà prossima pubblicazione in *Ricerche sull'arte a Napoli in età moderna. Saggi e documenti*.

⁹ Michelangelo Merisi da Caravaggio, *La Buona Ventura*, 1595–96, Roma, Pinacoteca Capitolina e *La Buona Ventura*, 1596–97, Parigi, Musée du Louvre.

¹⁰ Sull'argomento si vedano Gregori, 1991; Moffitt, 2002 e Bonfait, 2008.

Il dipinto di Caravaggio parrebbe celare infatti, dietro la scena di genere, la trasposizione su tela di una situazione prima letteraria e poi teatrale, quella che Cervantes narra nella *Gitanilla* in cui il giovane nobile si innamora della zingara proprio mentre quest'ultima gli legge la mano. L'iconografia si ispira al mondo teatrale anche nelle versioni del soggetto ad opera dei caravaggeschi di origine francese come Vouet¹¹ o ai napoletani Fracanzano¹² e Gargiulo¹³, che individuano come interlocutore della zingara un contadino e non un nobile (rifacendosi probabilmente alle zingaresche romane) o al dipinto attribuito a Baullery¹⁴, già identificato come *Scena di Commedia dell'Arte* in cui, in maniera più che eloquente, le zingare sono raffigurate in compagnia di uno Zanni e un probabile Pantalone. Al contrario di quanto è stato detto da esimi storici dell'arte, che hanno ipotizzato una vicinanza tra l'opera caravaggesca e la zingara della Piissimi (Graham-Dixon, 2014, pp. 150–151), alla luce delle considerazioni fatte, si potrebbe piuttosto trovare un'affinità con quest'ultimo dipinto, che lascia trapelare dai colori tenui della tela tutto il fascino e la sensualità mai volgare del personaggio.

BIBLIOGRAFIA

Allacci, L. (1666). *Drammaturgia accresciuta e continuata fino all'anno MDCCCLV*. Venezia: per Giambattista Pasquali.

Bonfait, O. (2008). *Commedia dell'arte et scènes de genre caravagesque: "Les Diseurs de bonne aventure" de Simon Vouet*. In AA.VV, *Simon Vouet (les années italiennes 1614/1627)* (pp. 56–65). Nantes: Musée des Beaux-Arts.

¹¹ Simon Vouet, *La Buona Ventura*, 1600–1622, Roma, Gallerie Nazionali di Arte Antica, Palazzo Barberini.

¹² Francesco Fracanzano, *La Buona Ventura*, collezione privata.

¹³ Domenico Gargiulo (detto Micco Spadaro), *La Buona Ventura*, Napoli, collezione privata.

¹⁴ Nicolas Baullery o Bollery (attribuito a), *The Actors o Scena di Commedia dell'Arte*, 1595–1605, Sarasota, Florida, The John and Marble Ringling Museum of Art.

- Ferrone, S. (1997). La Commedia dell'Arte. *Quaderns d'Italia*, 2, 9–20. Retrieved from <https://www.raco.cat/index.php/QuadernsItalia/article/view/119313/157423>.
- Ferrone, S. (2014). *La Commedia dell'Arte. Attrici e attori italiani in Europa (XVI–XVIII secolo)*. Torino: Giulio Einaudi Editore.
- Garzoni, T. (1593). *La Piazza Universale di tutte le professioni del mondo, nuovamente ristampata e posta in luce da Thomaso Garzoni da Bagnacavallo. Con l'aggiunta di alcune bellissime annotazioni a discorso per discorso. Al Serenissimo ed Invittissimo Alfonso II da Este Duca di Ferrara*. Venetia: Appresso l'Herede Di Gio. Battista Somasco.
- Giancarli, A. (1991). *Commedie. La Capraia, La Zingana*, a cura di Lucia Lazerini. Padova: Editrice Antenore.
- Graham-Dixon, A. (2014). *Caravaggio. Vita sacra e profana*. Milano: Mondadori.
- Gregori, M. (1991). Michelangelo Merisi da Caravaggio. Buona ventura. Scheda. In Eadem (Ed.), *Michelangelo Merisi da Caravaggio. Come nascono i capolavori* (pp. 86–90). Milano: Electa.
- Magnani, F. (1988). *La zingaresca. Storia e testi di una forma*. Parma: Istituto di filologia Università di Parma.
- Mamiano, G.B. (1620). *Rime del Conte Gio. Battista Mamiano*. Venetia: appresso Andrea Baba.
- Moffitt, J.F. (2002). Caravaggio and the gypsies. *Paragone Arte*, III serie, 41–42, 129–156.
- Pavoni, G. (1589). *Diario descritto da Giuseppe Pavoni delle feste celebrate nelle solennissime Nozze delli Serenissimi Sposi, il Sig. Don Ferdinando Medici e la Sig. Donna Christina di Loreno Gran Duchi di Toscana. Nel quale con brevità si esplica il Torneo, la Battaglia navale, la Comedia con gli Intermedii, e altre feste occorse di giorno in giorno per tutto il dì 15 di maggio MDLXXXIX. Alli molto Illustri, e miei Patroni osservandiss. Li signori Giasone e Pomepo fratelli de' Viziani*. Stampato in Bologna: nella Stamperia di Giovanni Rossi.
- Persiani, B. (2004). *Commedie rusticali senesi del Cinquecento*. Siena: Betti editore.
- Rasi, L. (1897). Vittoria Piissimi. In *Idem, I comici italiani. Biografia, bibliografia, iconografia* (vol. 2, pp. 287–292). Firenze: Francesco Lumachi.
- Riccò, L. (2017). Agnizioni per la filologia delle immagini: come Mirzia divenne Aminta e come un tempio tondo uscì dal libro del Pastor Fido per salire (forse) in palcoscenico. In R. Puggioni & F. Cotticelli (Eds.), *Filo-*

- logia, teatro, spettacolo. Dai greci alla contemporaneità* (pp. 85–120). Milano: FrancoAngeli.
- Ripa, C. (1613). *Iconologia / di Cesare Ripa perugino [...] ampliata / ultimamente dallo stesso autore [...]*. Siena: Appresso gli Heredi di Matteo Florimi.
- Taviani, F., & Schino, M. (2016). *Il segreto della Commedia dell'Arte. La memoria delle compagnie italiane del XVI, XVII e XVIII secolo*. Firenze: La casa Usher.
- Testaverde, A.M. (2006). L'avventura del teatro granducale degli Uffizi (1586–1636). *Drammaturgia*, 2, 45–69.
- Testaverde, A.M. (Ed.). (2007). *I canovacci della Commedia dell'Arte*. Torino: Giulio Einaudi Editore.
- Zorzi, L. (1977). *Il teatro e la città. Saggi sulla scena italiana*. Torino: Giulio Einaudi Editore.

Elenco abbreviazioni:

- A.M.At.I. – Archivio Multimediale degli Attori Italiani (<http://amati.fupress.net>)
- ASMo – Archivio di Stato di Modena

Riassunto: Vittoria Piissimi è stata un'attrice eccezionale del XVI secolo, avvezza sia alle parti serie che a quelle comiche e di servetta, che esercitò un grande fascino sul pubblico dell'epoca. È stato analizzato, in particolare, il suo cavallo di battaglia: *La Zingana*, che propose a Firenze nel 1589 con la Compagnia dei Gelosi in occasione delle nozze tra il Granduca Ferdinando De Medici e Cristina di Lorena. Prendendo in esame la sola testimonianza diretta sull'occasione, le informazioni in essa presenti sono state incrociate con fonti di varia natura: descrizioni della Piissimi, testi coevi (letterari e teatrali) e dipinti a tema zingaresco, che hanno potuto avere o ricevere un'influenza dalla versione della zingara "interpretata" dall'attrice.

Parole chiave: Zingara, Vittoria Piissimi, Artemio Giancarli, Gelosi, Commedia dell'Arte