



# *Drammaturgia*

Rivista fondata nel 1994

**XV / n.s. 5**

*Farinelli in Spagna*

*Commedia dell'Arte*

*Barbara Flaminia*  
*Vincenza Armani*

*Opera in musica nel*  
*Seicento*

*Eleonora Duse*



Anno XV / n.s. 5 / 2018  
ISSN 1122-9365  
[www.fupress.com](http://www.fupress.com)

DRAMMATURGIA

XV / n.s. 5

2018



# *DRAMMATURGIA*

NUOVA SERIE

RIVISTA ANNUALE DIRETTA DA SIRO FERRONE E STEFANO MAZZONI

Anno XV / n.s. 5 - 2018

FIRENZE UNIVERSITY PRESS  
2018

*Direzione*

Siro Ferrone, Stefano Mazzoni.

*Comitato direttivo*

Maria Chiara Barbieri, Alberto Bentoglio, Carla Bino, Francesco Cotticelli, Renzo Guardenti, Gerardo Guccini, Claudio Longhi, Sara Mamone, Teresa Megale, Caterina Pagnini, Laura Peja, Marzia Pieri, Anna Scannapieco, Francesca Simoncini, Elena Tamburini, Anna Maria Testaverde, Alessandro Tinterri, Paola Ventrone, Piermario Vescovo.

*Comitato scientifico*

Alessandro Bernardi, Lorenzo Bianconi, Annamaria Cascetta, Françoise Decroisette, Jérôme de La Gorce, Andrea Fabiano, Teresa Ferrer Valls, Georges Forestier, Lorenzo Mango, Silvia Milanezi, Cesare Molinari, Juan Oleza, Franco Perrelli, Franco Piperno, Paula Revenga Domínguez, Mirella Schino, Ferdinando Taviani.

*Redazione*

Lorena Vallieri, caporedattore; Emanuela Agostini, Leonardo Spinelli, Gianluca Stefani, segreteria di redazione, documentazione ed editing.

Consulenza telematica: Stefano Marapodi, Lorenzo Mucchi.

Digitalizzazione immagini: Giovanni Martellucci.

I saggi editi in «Drammaturgia» sono stati valutati, in forma anonima, dal Comitato direttivo e/o dal Comitato scientifico e dai referees anche internazionali, tutti coperti da anonimato. Per informazioni sul sistema peer review utilizzato della rivista si rinvia al sito: [www.fupress.com/drammaturgia](http://www.fupress.com/drammaturgia)

In copertina: Farinelli con Ferdinando VI e Barbara di Braganza (in *Descripción del estado actual del real teatro del Buen Retiro* [...], 1758, Madrid, Real Biblioteca, *Cámara de seguridad*, II/1412, f. 4r.). Sullo sfondo un particolare del *Baile en máscara* di Luis Paret y Alcázar, 1767 ca., olio su tavola (Madrid, Museo del Prado, inv. 2875). Elaborazione grafica di Gianluca Stefani.

Autorizzazione del Tribunale di Firenze n. 4380 del 21 aprile 1994

© 2018 Author(s). This is an open access journal distributed under the terms of the Creative Commons Attribution License (CC-BY-4.0: <https://creativecommons.org/licenses/by/4.0/legalcode>), which permits unrestricted use, distribution, and reproduction in any medium, provided the original authors and source are credited.

Published by Firenze University Press  
Università degli Studi di Firenze  
via Cittadella 7, 50144 Firenze, Italy  
[www.fupress.com](http://www.fupress.com)  
*Printed in Italy*

## INDICE

### SAGGI

PAOLA VENTRONE, <i>Politica e recitazione a Firenze prima del principato</i>	7
SIRO FERRONE, <i>La Commedia dell'Arte. Un fenomeno europeo</i>	25
LEONARDO SPINELLI, <i>Leonora Falbetti sulle scene di corte tra Firenze e Parigi (1654-1662)</i>	39
GIANLUCA STEFANI, <i>Francesco Santurini impresario d'opera a Venezia (1674-1683)</i>	55
STEFANO MAZZONI, «Qualche presa di Farinello». <i>Carlo Broschi in Spagna</i>	83
MARIAGABRIELLA CAMBIAGHI, <i>Giacinto Battaglia uomo di teatro (1827-1848)</i>	167

### DOCUMENTI E TESTIMONIANZE

HEIDY GRECO-KAUFMANN, <i>Le théâtre religieux à Lucerne : paraliturgies, dévotion populaire, représentation, propagande confessionnelle</i>	191
MARIA IDA BIGGI, <i>Lettere di Eleonora Duse a Giuseppe e Teresa Giacosa</i>	207

### RICERCHE IN CORSO

FRANCESCA SIMONCINI, <i>Le pioniere dell'Arte: Barbara Flaminia e Vincenza Armani</i>	247
FRANCESCA SIMONCINI, <i>Barbara Flaminia detta Hortensia</i>	251
ELOISA PIERUCCI, <i>Vincenza Armani</i>	271

### INDIZI DI PERCORSO E PROGETTI

LORENA VALLIERI, <i>Drammaturgie imperiali a Bologna: 'L'amor costante' di Alessandro Piccolomini (1542)</i>	291
MARIA CHIARA BARBIERI, «Women-actors». <i>Prime notizie sulle attrici inglesi della Restaurazione</i>	325
ELENA MAZZOLENI, <i>Sulla pista, in scena. Le pantomime di Félicien Champsaur al circo Molier e al Nouveau Cirque</i>	343

SUMMARIES	365
-----------	-----

GLI AUTORI	371
------------	-----



PAOLA VENTRONE

POLITICA E RECITAZIONE A FIRENZE  
PRIMA DEL PRINCIPATO

A Firenze, fra il XV e l'inizio del XVI secolo, le élites di governo elaborarono un uso particolare della recitazione, funzionale alle necessità della comunicazione politica di una città il cui regime repubblicano rendeva estremamente fluide le alleanze fra le fazioni e determinava una costante attenzione per l'orientamento della pubblica opinione.

Fin dall'istituzionalizzazione di forme festive e cerimoniali, avvenuta nel periodo di egemonia della famiglia Albizzi (1382-1434) e poi perfezionata durante il regime mediceo, le figure dell'araldo della Signoria e di altri intrattenitori pubblici ebbero un ruolo centrale sia nell'impostazione di una recitazione civile, legata soprattutto a componimenti poetici di natura gnomica, morale e sentenziosa, sia nell'elaborazione della sacra rappresentazione come genere drammaturgico inizialmente concepito per l'educazione 'di massa' dei fanciulli fiorentini riuniti in confraternite, fondate appositamente per il loro indottrinamento civile e religioso, e ben presto esteso alla condivisione con il resto della cittadinanza.<sup>1</sup>

L'uso del teatro come strumento della comunicazione politica a sostegno dell'ideologia repubblicana non venne meno neppure dopo la cacciata dei Medici nel 1494, l'esecuzione di Girolamo Savonarola nel 1498, il gonfalonierato a vita di Piero Soderini (che vide anche l'apice della carriera politica del Machiavelli) e il rientro dei Medici nel 1512, fino alla fine della seconda repubblica nel 1530, cui seguì l'instaurazione del principato, venendo a declinarsi, in questi anni, anche nella elaborazione di farse e di commedie morali. Fra queste opere vi sono le anonime *Comedia di opinione fra li dei*, *Farsa dell'uomo che si vuol quietare e vivere senza pensieri*, *Commedia di adulatione*, *Farsa in qua dannati sunt iuvenes*, o i testi degli araldi quali la *Commedia della ingratitude* di Giovanbattista di Cristofano dell'Ottonaio e la *Comedia di Fortuna* di Jacopo del Polta, detto Bientina, per ricordarne solo alcuni.<sup>2</sup>

1. Ho affrontato ampiamente questo argomento in P. VENTRONE, *Teatro civile e sacra rappresentazione a Firenze nel Rinascimento*, Firenze, Le Lettere, 2016, passim. Per il periodo albizzesco si veda anche E. MORI, *Politica e spettacolo a Firenze: la festa cavalleresca al tempo degli Albizzi (1382-1434)*, «Drammaturgia», xiv / n.s. 4, 2017, pp. 103-150.

2. Si possono leggere, nell'ordine, in: F. NERI, *Sulle prime commedie fiorentine*, «Rivista teatrale italiana», xiv, 1915, pp. 1-14; 7-14; *Farsa dell'uomo che si vuol quietare e vivere senza pensieri*, a cura

Questi componimenti sono di grande interesse per varie ragioni. In primo luogo, per la loro anomalia tematica e strutturale sia rispetto alla moda delle egloghe, dei drammi mitologici, dei volgarizzamenti e delle riscritture di testi classici, delle 'drammaturgie di attori' (e penso in particolare allo Strascino e ai suoi compagni senesi trapiantati a Roma),<sup>3</sup> sia nei confronti della commedia erudita di imitazione plautina e terenziana, che proprio nel primo decennio del '500 si andava irradiando, soprattutto dalla Ferrara di Ercole I d'Este, ad altre corti della Penisola.<sup>4</sup> In secondo luogo, per il comune denominatore del loro essere, per la maggior parte, apertamente opera di specialisti dell'intrattenimento, quali gli araldi e i cosiddetti 'uomini faceti' (definizione tutta fiorentina e derivata dalla novellistica), che mi indusse, in un precedente lavoro, a cercare nelle testimonianze scritte di quei componimenti tracce della mentalità orale e delle tecniche di recitazione che presiedevano alla loro creazione

di B. CROCE, Firenze, Le Monnier, 1951; F. PINTOR, *Un'antica commedia fiorentina*, in *Miscellanea di studi critici pubblicati in onore di Guido Mazzoni dai suoi discepoli*, a cura di A. DELLA TORRE e P.L. RAMBALDI, Firenze, Galileiana, 1907, vol. 1, pp. 433-465: 441-465; *Farsa in qua damnati sunt iuvenes qui uxorem capiunt libertatem eorum admittentes voluntarie*, Firenze, Biblioteca nazionale centrale (da ora in poi BNCF), ms. Magl. VII 76, cc. 26r.-35r. Il testo è stato pubblicato, sulla base di questo manoscritto, in *Un'antica farsa fiorentina pubblicata da F. Pintor*, Firenze, Galileiana, 1901 (nozze Salza-Rolando e Gentile-Nudi); *Commedia della ingratitudine composta per messer Giovan batista di Christophano araldo della excelsa signoria di Firenze. Glinerlocutori sono questi Gualtieri e Camillo suo figliuolo & Ulivieri ingrato & un Signore con dua cortigiani cioe Iulio & Fabritio & uno Frate che conforta Gualtieri a patientia come vedrete. [In fine] Finita la commedia della Ingratitudine nuovamente stampata & ricorrecta dal proprio auctore che lha composta ad instantia di maestro Francesco di Giovanni Benvenuto sta dal canto de Bischeri addi XIII di genaio MDXXVI*. Ho consultato l'esemplare conservato alla BNCF, Pal. 2 10 2 13; *Comedia di Fortuna. Interconuiuio di Fortuna recitato in una cena della compagnia del Lauro. Composto p[er] maestro Iacopo del Bientina cerusico fiorentino [...]. [In fine] fece stampare Bartholomeo di Mattheo Castelli. Adi XXVII di genaio MDXXVIII*, in BNCF, Landau Finaly 537 2. Per una interpretazione politica di questi testi cfr. N.A. DE MARA, *Republican Reform and the Florentine 'Farsa morale', 1495-1515*, «Forum italicum», XIV, 1980, pp. 378-408.

3. Sui primi si vedano F. BORTOLETTI, *Egloga e spettacolo nel primo Rinascimento. Da Firenze alle corti*, Roma, Bulzoni, 2008 (per uno sguardo d'insieme sulle varie corti italiane, con particolare attenzione per la diffusione del genere recitativo dell'egloga, e per la nutrita e aggiornata bibliografia); *L'attore del Parnaso. Profili di attori-musici e drammaturgie d'occasione*, a cura di F. B., Milano-Udine, Mimesis, 2012 (anch'esso con ampia bibliografia). A proposito degli autori-attori senesi cfr. C. VALENTI, *Comici artigiani. Mestiere e forme dello spettacolo a Siena nella prima metà del Cinquecento*, Modena, Panini, 1992; M. PIERI, *Lo Strascino da Siena e la sua opera poetica e teatrale*, Pisa, ETS, 2010; P. VENTRONE, *L'opera dello Strascino*, «Bulettno senese di storia patria», CXVIII, 2011, pp. 423-430.

4. Cfr. L. ZORZI, *Ferrara: il sipario ducale*, in ID., *Il teatro e la città. Saggi sulla scena italiana*, Torino, Einaudi, 1977, pp. 3-59; *Teatro del Quattrocento. Le corti padane*, a cura di A. TISSONI BENVENUTI e M.P. MUSSINI SACCHI, Torino, UTET, 1983; F. CRUCIANI, C. FALLETTI, F. RUFFINI, *La sperimentazione a Ferrara negli anni di Ercole I e Ludovico Ariosto*, «Teatro e storia», IX, 1994, 16, pp. 131-217; D.G. LIPANI, «Iocosi intermedi». *Lo spettacolo estense tra idea dell'antico e celebrazione del presente (1486-1487)*, «Dionysus ex machina», v, 2014, pp. 192-214.

ed esecuzione prima della loro sedimentazione nella scrittura.<sup>5</sup> Infine, per la peculiarità, anch'essa tutta fiorentina, delle tematiche rappresentate e dei loro modi e contesti performativi, legati tanto all'associazionismo cittadino di brigate e confraternite, quanto agli ambienti istituzionali del palazzo dei Signori.

Un esempio significativo di questi modi e contesti performativi si trova nella *Farsa in qua dannati sunt iuvenes qui uxorem capiunt libertatem eorum admittentes voluntarie*, nella quale un poeta disoccupato incontra un amico (Messer Silvio) che gli prospetta la possibilità di guadagnare qualcosa intervenendo a un convito presso una casa di cittadini benestanti:

M. SILVIO Dimmi, hai tu compositione alchuna nuova di opera breve piacevole et honesta da recitare? Ch'io ti meno in una casa dove tu starai bene, et oltre che tu toccherai qualche cosa col dente, ti sarà usata qualche cortesia.

POETA Non mi manca mai cose da recitare. Ma dite, che vi si fa in quella casa? convito o nozze?

M. SILVIO Si fa un pasto: perché?

POETA Per sapere che materia o thema io debbo prendere, dato che la materia ho assumpta si può accomodare a nozze et pasti et conviti.<sup>6</sup>

L'argomento, adatto a ogni occasione conviviale, che il poeta, dopo una breve comparsa del portinaio della dimora ospitante, recita non appena giunto nella casa dove si tiene il pranzo, è una 'farsa contro il tor moglie' nella quale il vecchio Semplonio cerca di convincere il giovane Calisto a non sposarsi enumerandogli gli svantaggi del matrimonio. Fra i due la figura del vecchio appare ben caratterizzata negli atteggiamenti fisici dovuti all'età: «pare che habbia il parletico!», cioè trema di continuo, è quasi completamente sordo ma ostenta, alla maniera dei tipi classici, una vigoria da «fanciullettaccio»;<sup>7</sup> mentre quella del giovane, tormentato dal dubbio *an uxor sit ducenda*, risulta più scialba, quasi svolgesse una funzione di spalla. A conclusione delle argomentazioni esposte da Semplonio interviene la Fortuna ad avvertire, con un *exemplum* didascalico in forma di frottola, che «chi senza l'oste fa el conto, / l'ha' fare un'altra volta»,<sup>8</sup> ossia che è necessario valutare bene i pro e i contro delle proprie scelte di vita prima di prendere decisioni definitive sul futuro. Compagno, in chiusura, le rituali formule di commiato.

5. Cfr. P. VENTRONE, *Gli araldi della commedia. Teatro a Firenze nel Rinascimento*, Ospedaletto (PI), Pacini, 1993, in partic. pp. 143-162.

6. *Un'antica farsa fiorentina*, cit., pp. 22-23. Su questo testo cfr. I. INNAMORATI, *Voci nuove di attore in un testo arcaico di farsa*, «Esperienze letterarie», x, 1985, 2-3, pp. 65-80.

7. *Un'antica farsa fiorentina*, cit., pp. 25-26. Le caratterizzazioni dei personaggi della commedia antica erano note a Firenze in seguito agli studi del Poliziano, che le aveva riprese dall'*O-nomasticon* del grammatico Giulio Polluce: cfr. A. POLIZIANO, *La commedia antica e l'Andria di Terenzio*, appunti inediti a cura di R. LATTANZI ROSELLI, Firenze, Sansoni, 1973, pp. 16-20.

8. *Un'antica farsa fiorentina*, cit., p. 31.

La situazione contestuale di questa farsa è alquanto complessa. L'antefatto dell'incontro tra Messer Silvio e il poeta con l'estemporaneità dell'invito a interpretare un 'pezzo di repertorio', se considerato insieme alla prima parte del congedo rivolta alle dame, lascerebbe intendere che la rappresentazione del contrasto antiuxorio avesse impegnato un solo recitante: «Se voi donne gentile, honeste, gratiose, costumate et belle, *havessi* con el dire et biasimare *mio* ingiuriato, vi pregho *mi* vogliate la ingiuria perdonare».<sup>9</sup> In tal caso la *performance* si sarebbe potuta svolgere come la nota esibizione «di uno che lo dimandavano "il fio di Giampolo"», il famoso buffone veneziano che, con il sussidio di una porta e contraffacendo «una brigata di voci», riusciva da solo a recitare un'intera commedia.<sup>10</sup> Questa consuetudine non era estranea neppure alla tradizione fiorentina, come testimonia il contrasto a tre voci di Bernardo Giambullari intitolato *La contentione di Mona Gostanza*, che si poteva indifferentemente «fare in commedia» o a monologo in relazione al numero degli interpreti coinvolti.<sup>11</sup>

Al contrario, nella nostra *Farsa* la seconda parte del commiato, palesemente redatta al plurale, sembrerebbe riferirsi al congedo dal pubblico dei recitanti che avrebbero potuto impersonare Messer Silvio, il poeta, il portinaio, il vecchio Semplonio, il giovane Calisto e la Fortuna, ma contiene anche un curioso invito agli spettatori perché si rechino a mangiare a casa propria, il che contraddice tanto il poeta e unico protagonista cui la *performance* era stata affidata all'inizio, quanto il contesto conviviale nel quale l'esibizione della farsa antiuxoria si suppone fosse stata ospitata: «et voi, nobilissimi auditori, dell'audientia prestata col silentio assai gratie vi *rendiamo*, et se nel recitare non si fussi ad plenum satisfacto il desiderio vostro, vi *preghiamo ci* vogliate perdonare, perché *siamo* tucti parati a ristorarvi; et ciascuno a mangiare ritorni alla sua casa».<sup>12</sup>

Alla lettura la struttura del testo risulta costruita per addizione di segmenti autonomi: vi compaiono un dialogo tra il poeta e il suo mentore sul tema consueto dell'instabilità della sorte, il breve frammento del portinaio, un duetto

9. Ibid. Corsivi miei. Qui, evidentemente, il poeta parla a nome proprio e non per conto di un gruppo di recitanti.

10. «Io mi rido di uno che lo dimandavano "il fio di Giampolo", secondo me veneziano, che, tiratosi dentro a una porta, contrafece una brigata di voci. Egli faceva un facchino che ogni bergamasco gliene avrebbe data vinta; e il facchino, dimandando a una vecchia della madonna, in persona della vecchia dicea: "E che vuoi tu da madonna?"; ed egli a lei: "Le vorria parlare"; la testimonianza continua con la narrazione di tutto lo svolgimento della recita 'a solo'. P. ARETINO, *Sei giornate*, Bari, Laterza, 1969 (rist. a cura di G. AQUILECCHIA, ivi, 1975, pp. 46-47 per la citazione). La medesima abilità di recitare «una sua farsa da se solo» era riconosciuta a Niccolò Campani: cfr. VALENTI, *Comici artigiani*, cit., p. 50.

11. *La contentione di mona Gostanza & di Biagio: & puossi fare in comedia*. [In fine] *Composta per Bernardo Giambullari ciptadin fiorentino* [s.n.t. e s.a., ma forse Firenze, Antonio Tubini, ca. 1500], esemplare in BNCF, ms. Palatino E 6 3 87.

12. *Un'antica farsa fiorentina*, cit., p. 31. Corsivi miei.

fra un vecchio e un giovane, la frottola della Fortuna e un epilogo diviso in due parti la prima delle quali si addice correttamente all'argomento della farsa antiuxoria, mentre la seconda appare del tutto generica, adattabile a qualsiasi occasione e ricalcata sulle 'licenze' delle sacre rappresentazioni.<sup>13</sup> Proprio questo carattere assemblatorio consente tuttavia di individuare alcuni processi compositivi, fra loro diversi ma complementari, che opere drammaturgicamente più coerenti difficilmente svelerebbero.

Esso potrebbe, ad esempio, riflettere una consuetudine recitativa che si serviva di brani di repertorio precostituiti per approntare *performances* occasionali e non preventivamente scritte. In tal caso l'accostamento di 'generi' fra loro differenti quali il contrasto a due voci, il monologo personificato e la frottola didascalica sarebbero giustificati dalle esigenze di una esibizione estemporanea, la cui coerenza narrativa sarebbe affidata unicamente all'abilità degli interpreti, o dell'interprete, al momento della rappresentazione, mentre la forma scritta del testo verrebbe a essere la semplice registrazione di uno spettacolo visto, del quale manterrebbe tutte le dissonanze proprie della composizione improvvisata.

Il testo scritto potrebbe tuttavia essere anche il risultato di un'operazione di confezione artificiale, nella quale una serie di stralci recitativi appartenenti a moduli differenti (il linguaggio aulico e infarcito di latinismi del poeta, la tipizzazione comica della figura del vecchio, la didascalicità della frottola, la formularità degli *explicit* delle sacre rappresentazioni) sono cuciti insieme indipendentemente dal fatto che possano essere stati recitati insieme in questa forma.<sup>14</sup> L'effetto di 'teatro nel teatro' che deriva da questi accostamenti potrebbe così rispecchiare non solo la realtà di una situazione performativa, ma anche la volontà dello scrittore di riproporre, insieme alle unità recitative centrali (dialogo fra il vecchio e il giovane e frottola della Fortuna), una circostanza 'tipo' della recitazione estemporanea, ossia il banchetto, venendo a produrre non tanto, o non solo, un'opera drammaturgica 'da rappresentare', quanto un'immagine consuntiva<sup>15</sup> di modi e di occasioni recitative particolari. Questo procedimento sarebbe ad esempio simile a quello della stesura scritta delle novelle spicciolate, tendente a riproporre nella 'cornice' il contesto conviviale della narrazione e a ricomporre a memoria, con varianti di molteplice natura, l'evoluzione dei fatti compresi nel racconto.<sup>16</sup> In entrambi i casi, il fatto che questa farsa non fosse stata pubblicata a stampa contribuisce a definirne la provvisorietà dello statuto drammaturgico.

13. Sulle caratteristiche delle 'licenze' delle sacre rappresentazioni cfr. VENTRONE, *Teatro civile e sacra rappresentazione*, cit., pp. 161-162.

14. A conclusioni analoghe a queste è giunta, nell'analisi delle stampe del *Lamento dello Strascino*, VALENTI, *Comici artigiani*, cit., pp. 37-42.

15. Prendo a prestito l'efficace definizione di S. FERRONE, *Drammaturgia e ruoli teatrali*, «Il castello di Elsinore», 1, 1988, 3, pp. 37-44. Per la definizione di drammaturgia consuntiva: ID., *La Commedia dell'Arte. Attrici e attori italiani in Europa (XVI-XVIII secolo)*, Torino, Einaudi, 2014, p. 247.

16. Su questo argomento cfr. VENTRONE, *Gli araldi della commedia*, cit., pp. 91-103.

Tornando agli araldi, ai quali si devono alcuni dei testi qui considerati, essi erano attori con mansioni più 'ufficiali' degli altri recitanti perché erano incaricati di rappresentare il governo repubblicano nelle ambascerie e nelle cerimonie ufficiali in città e all'estero, di esibirsi in occasione delle feste e dei banchetti organizzati dalla Signoria, di fornire prestazioni 'di routine', quali il canto di capitoli e sonetti morali, durante i pasti quotidiani dei magistrati e in qualsiasi altro momento fosse loro ordinato.<sup>17</sup>

Le abilità richieste per la copertura di questo ufficio erano di carattere letterario e performativo: i candidati dovevano essere in grado da un lato di approntare versi di occasione su svariati argomenti di carattere morale, storico, attuale, gnomico, encomiastico, attingendo con rapidità e prontezza a un non modesto bagaglio di conoscenze personali; dall'altro di recitare e cantare componimenti o già confezionati o 'improvvisati', dimostrando la perfetta padronanza tecnica dell'uso della voce – nelle sue diverse articolazioni e inflessioni come nella chiarezza e correttezza della dizione – e di quello della memoria.

Le competenze indispensabili per l'esercizio di questo ufficio non erano, a quel tempo, molto comuni, non solo perché presupponevano la conoscenza di specifiche tecniche di composizione poetica e di espressione mimica, ma anche perché esigevano una particolare perizia nell'uso della parola e della voce. La padronanza della parola era, infatti, il frutto di una conquista culturale rilevante anche per la determinazione dello *status* sociale di chi ne era in possesso, perciò la scelta di recitanti che svolgessero le mansioni di intrattenimento e di rappresentanza previste dall'ufficio dell'araldo, dettata dalla difficoltà di reperire altri individui in possesso delle abilità necessarie, comportò, di conseguenza, anche una loro promozione sociale.

I testi poetici e drammatici composti da questi specialisti dell'intrattenimento talvolta non sono di immediata comprensibilità, in quanto legati a situazioni contingenti molto precise delle quali non sempre è possibile ricostruire i contorni. È il caso dell'interconvivio *Dello inganno* di Jacopo del Polta detto Bientina,<sup>18</sup> la cui datazione e interpretazione rimangono incerte. Fu scritto per cercare di ricomporre una controversia giudiziaria fra la confraternita fiesolana di Santa Cecilia e il contiguo convento francescano presso il quale essa aveva sede e potrebbe essere collocabile in un periodo successivo al 1527 perché il manoscritto che lo conserva qualifica l'autore come araldo della Signoria,<sup>19</sup> ca-

17. Cfr. R.C. TREXLER, *The 'Libro cerimoniale' of the Florentine Republic by Francesco Filarete and Angelo Manfidi. Introduction and Text*, Genève, Droz, 1978; VENTRONE, *Gli araldi della commedia*, cit., pp. 137-143.

18. Il testo è pubblicato in M. CATAUDELLA, *Jacopo da Bientina e un suo interconvivio*, «Filologia romanza», VII, 1960, pp. 143-156: 148-156. Cfr. anche I. INNAMORATI, *Due «commedie morali» del primo Cinquecento fiorentino*, «Quaderni di teatro», v, 1982, 18, pp. 89-105.

19. *Dello inganno della compagnia della Cicilia composta per maestro Jacopo del Bientina araldo della magnifica S.ia di Firenze*, BNCF, ms. Magl. VII 1186, cc. 85r.-91r.

rica che ricoprì da quell'anno fino alla morte avvenuta nel 1539.<sup>20</sup> Se si accetta questa datazione, però, rimangono da spiegare le motivazioni che indussero il Bientina a scegliere, in un'età ormai dominata dalla commedia regolare, una struttura drammaturgica ibrida e caratterizzata, più che da veri e propri dialoghi, quasi da una successione di monologhi in terza rima, la cui 'irregolarità' (ossia il non rispetto delle regole classiche di composizione della commedia quali quelle indicate da Orazio nell'*Ars poetica*) è ulteriormente sottolineata dall'intitolazione di *interconvivio*, che sembrerebbe volerne indicare la circostanza performativa durante un pasto dei monaci forse uniti ai confratelli della compagnia di Santa Cecilia. Non è un problema di poco conto, questo, perché costringe a riflettere sul rapporto tra la scelta della forma dei testi recitativi in rapporto alla loro funzione nella cultura della comunicazione.

Anche l'anonima *Comedia di opinione fra li dei*, a dispetto del titolo, presenta una struttura irregolare, molto più vicina a quelle della sacra rappresentazione e del contrasto, sia per l'uso dell'ottava rima, sia per l'alternanza dialogica dei diversi personaggi chiamati a esprimere il proprio parere sul miglior modo di reggere una città. Quanto alla datazione, il testo potrebbe dar voce tanto alla scontentezza dei fiorentini negli anni appena successivi al rogo del Savonarola – quando la situazione politica generale, unitamente alle rivalità di fazione interne all'oligarchia, rendevano la città di fatto ingovernabile –,<sup>21</sup> quanto all'analogia insoddisfazione quasi immediatamente subentrata alla sofferta elezione del Gonfaloniere a vita. In quest'ultimo caso si trattava di una sperimentazione politica nella quale il nuovo sistema di governo, pur conservando il carattere elettivo delle cariche tipico della repubblica fiorentina, copiava il modello del dogado veneziano per l'incarico vitalizio conferito al gonfaloniere di giustizia, massimo esponente della Signoria.<sup>22</sup> Sebbene fosse stata scelta nella speranza di dare stabilità al reggimento cittadino, questa soluzione si era ben presto rivelata poco efficace, soprattutto per l'incapacità del Soderini di amministrare la giustizia e di mantenere una linea politica rigorosa e coerente con il supporto dei consigli cittadini. Egli preferiva, infatti, agire di proprio arbitrio, cercando di non scontentare né gli ottimati né il popolo, e sortendo così il risultato opposto, come si legge nei vividi resoconti dei cronisti dell'epoca.<sup>23</sup>

20. Cfr. I. INNAMORATI, *Del Polta, Jacopo*, in *Dizionario biografico degli italiani*, Roma, Istituto della enciclopedia italiana, 1990, vol. 38, pp. 243-244.

21. Cfr. D. WEINSTEIN, *Savonarola e Firenze. Profezia e patriottismo nel Rinascimento* (1970), Bologna, il Mulino, 1976; L. POLIZZOTTO, *The Elect Nation: The Savonarolan Movement in Florence 1494-1545*, Oxford, Clarendon Press, 1994.

22. Per un confronto fra le repubbliche fiorentina e veneziana, attento alle rispettive differenze cerimoniali, cfr. M. CASINI, *I gesti del principe. La festa politica a Firenze e Venezia in età rinascimentale*, Venezia, Marsilio, 1996.

23. Cfr. R. VON ALBERTINI, *Firenze dalla repubblica al principato. Storia e coscienza politica* (1955), Torino, Einaudi, 1970; H.C. BUTTERS, *Governors and Government in Early Sixteenth-Century Florence, 1502-1519*, Oxford-New York, Clarendon Press-Oxford University Press, 1985, entrambi ricchi di testimonianze cronachistiche.

Pur consapevole che l'analisi puntuale di questi testi potrebbe essere di grande interesse per far luce sulla loro funzione nei meccanismi della comunicazione politica del Rinascimento, in questa sede ho preferito cercare di elaborare alcune riflessioni che, prendendo spunto dall'eccezionalità della situazione fiorentina, possano sollevare nuovi interrogativi e sollecitare nuovi indirizzi di ricerca anche per città e contesti differenti, italiani ed europei. Le commedie e le farse fiorentine, unitamente alle loro tecniche e occasioni performative, non sono, infatti, interessanti solo nel ristretto ambito della storia locale, benché siano a essa intrinsecamente legate visto che solo una loro capillare contestualizzazione ne può chiarire i significati, ma possono aiutare a capire alcuni meccanismi di base della comunicazione politica, esercitata attraverso le pratiche della *performance* orale e/o teatrale, in maniera più limpidamente ricostruibile che altrove.

La concatenazione dei generi recitativi fiorentini, prima dell'avvento del principato, si può, in linea di massima, così tracciare: il fondamento della tradizione di questa drammaturgia è la letteratura gnomica, morale, politica, declamata sia ufficialmente (dagli araldi, ma anche dai vari funzionari chiamati a presentare discorsi in pubbliche occorrenze), sia in occasioni private (adunate di brigata, circoli di amici, le compagnie di piacere proto-cinquecentesche),<sup>24</sup> ma probabilmente anche nei canti delle strade dove, come ricorda don Vincenzo Borghini (un erudito al servizio del duca Cosimo I de' Medici), i due buontemponi Nanni Cieco e Giovanbattista di Cristofano dell'Ottonaio intrecciavano dispute animate fermando i passanti.<sup>25</sup>

Questo tipo di poesia elaborava temi civili e governativi, affini a quelli di molte orazioni cancelleresche pronunciate per le visite degli ospiti illustri,<sup>26</sup> ma era anche spesso generato dall'attualità più immediata, come i sonetti dell'araldo Antonio di Matteo di Meglio diretti a papa Eugenio IV in occasione del concilio del 1439,<sup>27</sup> o le invettive sorte dalla guerra fra Firenze e Milano (degli anni 1390-1402, contro Gian Galeazzo Visconti, e 1423-1440 contro il

24. Per un aggiornamento, anche documentario, sulle attività di queste compagnie cfr. T. MOZZATI, *Giovanfrancesco Rustici, le Compagnie del Paiuolo e della Cazzuola: arte, letteratura, festa nell'età della maniera*, Firenze, Olschki, 2008.

25. Cfr. A. D'ANCONA, *Origini del teatro italiano* (1877), Torino, Loescher, 1891<sup>2</sup>, vol. II, p. 37. Un luogo tipico della recitazione estemporanea fiorentina, almeno dalla fine del XIV all'inizio del XVI secolo, era la piazzetta di San Martino del Vescovo, posta nel cuore della città nei pressi di piazza della Signoria: cfr. B. WILSON, *Dominion of the Ear: Singing the Vernacular in Piazza San Martino*, «I Tatti Studies in the Italian Renaissance», XVI, 2013, 1-2, pp. 273-287.

26. Alcuni testi di queste orazioni sono riportati in TREXLER, *The 'Libro cerimoniale'*, cit., passim.

27. Cfr. R. BESSI, *Eugenio IV e Antonio di Matteo di Meglio*, in *Firenze e il Concilio del 1439*. Atti del convegno di studi (Firenze, 29 novembre-2 dicembre 1989), a cura di P. VITI, Firenze, Olschki, 1994, vol. II, pp. 737-750, e ID., *Umanesimo volgare. Studi di letteratura fra Tre e Quattrocento*, Firenze, Olschki, 2004, pp. 79-101, dove sono pubblicati e commentati i testi dei sonetti.

nuovo duca Filippo Maria). Queste ultime, in particolare, se dalla parte fiorentina furono prodotte tanto da intellettuali e politici, quanto da normali cittadini, canterini e araldi della Signoria, dalla parte milanese furono opera solo di pochi umanisti di corte,<sup>28</sup> a testimonianza di quanto la composizione e la recitazione in versi fosse radicata nel sistema della comunicazione politica fiorentina a molti e diversi livelli sociali e culturali.<sup>29</sup>

Questi temi, a Firenze, passarono direttamente anche alla drammaturgia più strutturata come la sacra rappresentazione e la commedia, per il tramite degli stessi araldi, come il di Meglio, autore della *Rappresentazione del dì del Giudicio* del 1448 circa, la più antica finora nota,<sup>30</sup> fino all'Ottonaio, cimentatosi con tutti e tre i generi nei primi decenni del Cinquecento.<sup>31</sup>

Chiave di volta per l'interpretazione di questi testi è proprio la centralità dell'uso politico della recitazione, una recitazione che non esito a definire 'civile', per una città come Firenze, nella quale la vivacità delle dinamiche sociali, la rissosità fra i partiti, la necessità di articolare la propaganda, il rapido alternarsi della *fortuna* (non a caso tema ricorrente in diversi testi recitativi)<sup>32</sup> nelle sorti delle famiglie di più antica o recente aristocrazia,<sup>33</sup> e certamente anche altri fattori ancora da sondare ma riconducibili alla concretezza della situazione storica contingente, contribuirono a moltiplicare non solo la cre-

28. I testi di questa contesa politico-letteraria sono riportati in A. LANZA, *Firenze contro Milano (1390-1440)*, Anzio, De Rubéis, 1991.

29. Per l'attività di diffusione della cultura e della propaganda politica svolta da recitanti, canterini e specialisti dell'intrattenimento in varie città italiane cfr. M. ROSPOCHER-R. SALZBERG, «*El vulgo zanza*»: spazi, pubblici, voci a Venezia durante le guerre d'Italia, «*Storica*», 2010, 48, pp. 83-120; ID., *Street Singers in Italian Renaissance Urban Culture and Communication*, «*Cultural and Social History*», IX, 2012, 1, pp. 9-26. Per il profilo di alcuni intellettuali e specialisti della comunicazione coinvolti nelle polemiche politico-letterarie che animarono Firenze nel periodo di transizione fra il reggimento albizzesco e quello mediceo, si veda il recente: A. FIELD, *The Intellectual Struggle for Florence. Humanists and the Beginnings of the Medici Regime, 1420-1440*, Oxford, Oxford University Press, 2017, in partic. pp. 75-126.

30. Cfr. ANTONIO DI MATTEO DI MEGLIO, ARALDO-FEO BELCARI, *Rappresentazione del dì del Giudicio*, in *Sacre rappresentazioni dei secoli XIV, XV e XVI*, raccolte e illustrate da A. D'ANCONA, Firenze, Le Monnier, 1872, vol. III, pp. 499-523. Ho analizzato questo testo, in relazione al suo messaggio educativo e politico, in *Teatro civile e sacra rappresentazione*, cit., pp. 174-183.

31. Sull'attività drammaturgica dell'Ottonaio cfr. I. INNAMORATI, *Dell'Ottonaio, Giovanni Battista*, in *Dizionario biografico degli italiani*, cit., vol. 38 (1990), pp. 94-96.

32. Come la già citata *Comedia di Fortuna* di Jacopo del Bientina.

33. Non a caso l'emblema della Fortuna con la vela era stato scelto da Giovanni Rucellai (ricco mercante, imparentato con i Medici e mecenate di fondamentali opere architettoniche affidate al genio innovativo di Leon Battista Alberti, quali la facciata di Santa Maria Novella, la riproduzione del Santo Sepolcro gerosolimitano in San Pancrazio, la facciata del proprio palazzo gentilizio con la loggia prospiciente) come cimiero del suo stemma di famiglia. Si veda, in proposito, la magistrale analisi di A. WARBURG, *La rinascita del paganesimo antico. Contributi alla storia della cultura* (1932), a cura di G. BING, Firenze, La nuova Italia, 1966, pp. 232-239.

azione di specializzazioni legate alle abilità degli intrattenitori, ma anche le loro forme espressive in termini letterari, con la conseguenza che le farse e le commedie del primo Cinquecento si configurano più come nuove e aggiornate morfologie delle canzoni morali diffuse fin dai tempi di Dante (seppure, nel contempo, permeabili alle istanze della cultura classicistica ormai ben radicata in città), che come un totale ripensamento delle stesse sul piano politico e funzionale.

Perfino Niccolò Machiavelli coltivò doti di improvvisatore riconosciutegli dai contemporanei,<sup>34</sup> e i suoi *Capitoli* affrontano, non a caso, i temi tradizionali della poesia gnomica (la *Fortuna*, l'*Ingratitudine*, l'*Ambizione*),<sup>35</sup> contribuendo a far emergere un'interrelazione fra le strutture logiche del pensiero orale e le condizioni performative del discorso politico-morale, nelle diverse forme della letteratura recitativa fin qui elencate, non estranee neppure alla composizione di commedie encomiastiche e più accuratamente 'regolate' in senso classico quali i *Due felici rivali* di Jacopo Nardi, la *Iustitia* di Eufrosino Bonini e la *Mandragola* stessa.<sup>36</sup>

D'altro canto, in una società, pur notevolmente alfabetizzata come quella fiorentina, in cui la maggior parte della comunicazione politica e religiosa passava attraverso l'oralità, cioè attraverso l'abilità tecnica di leggere o di memorizzare e declamare un messaggio – fosse esso legge, bando, orazione, canzone o quant'altro –, e attraverso la capacità di esprimerlo in una forma retorica corretta e comprensibile all'ascolto, è scontato che il riconoscimento di queste doti in chi le deteneva ed esercitava non potesse che essere di primaria importanza e oggetto di attenzione e di valutazione da parte dei concittadini, come dimostrano i frequentissimi attestati di apprezzamento equamente distribuiti a ogni livello culturale: dal più dozzinale cantimpanca, ai canterini intimi di palazzo Medici, come Michele del Gogante o Antonio di Guido, fino agli umanisti più colti quali un Landino o un Ficino.<sup>37</sup>

34. Si veda in proposito il contributo di L. DEGLI INNOCENTI, *Machiavelli canterino?*, «Nuova rivista di letteratura italiana», XVIII, 2015, 1, pp. 11-67, ristampato in ID., «Al suon di questa cetra». *Ricerche sulla poesia orale del Rinascimento*, Firenze, Società editrice fiorentina, 2016, pp. 101-151.

35. Se ne veda l'edizione critica in N. MACHIAVELLI, *Scritti in poesia e in prosa*, a cura di A. CORSARO et al., coordinamento di F. BAUSI, Roma, Salerno editrice, 2012, pp. 75-128 (Edizione nazionale delle *Opere* di Niccolò Machiavelli) e la *Nota introduttiva* di Nicoletta Marcelli, ivi, pp. 67-74.

36. I primi due testi sono pubblicati in *Tre commedie fiorentine del primo '500*, ed. critica e introd. di L. STEFANI, Ferrara-Roma, Corbo, 1986, rispettivamente pp. 61-108 e 109-150; per la *Mandragola* rimando all'edizione contenuta in N. MACHIAVELLI, *Tutte le opere*, a cura di M. MARTELLI, Firenze, Sansoni, 1971, pp. 868-890.

37. Le lodi tributate a canterini e recitanti sono frequentemente riportate da F. FLAMINI, *La lirica toscana del Rinascimento anteriore ai tempi del Magnifico*, Pisa, Nistri, 1891, passim; ma si veda anche WILSON, *Dominion of the Ear*, cit., passim.

Da quanto esposto finora si delinea la parabola della ‘recitazione civile’ fiorentina, che si può far risalire, nelle sue manifestazioni ufficiali, alla produzione gnomica di canterini, banditori e araldi della Signoria, composta da una selva di canzoni, frottole, sonetti, sirventesi, in certi casi ancora in attesa di essere adeguatamente pubblicati e decrittati.<sup>38</sup> Ricordo, per tutti, il capitolo quaternario di Antonio di Matteo di Meglio *Eccelsa patria mia, però che amore*, perché è un esempio unico di oratoria politica, trasferita in una prestazione attorica, del quale è possibile seguire il processo di rielaborazione dalla evenemenzialità dell’occasione recitativa fino alla ‘messa in pagina’ per la sua conservazione manoscritta. Di questo testo si conoscono tre testimoni, due dei quali ne riportano la stesura riveduta e limata per la circolazione cartacea,<sup>39</sup> mentre il terzo ne conserva l’effetto dell’originaria versione recitata, come ha convincentemente suggerito Nicoletta Marcelli, cui si deve la scoperta del codice e l’edizione del sirventese in questione.<sup>40</sup> Questo manoscritto, a differenza degli altri due, è introdotto da una «lunga didascalia, che sconfinava quasi nel territorio della prosa proemiale, trascritta dal copista prima del testo poetico vero e proprio».<sup>41</sup> Essa descrive la circostanza e le motivazioni che indussero l’araldo a comporre questi versi, perciò vale la pena leggerla per intero, insieme alle prime quartine:

Ebbono e Fiorentini una rotta da Filippo Maria, ducha di Milano, nell’anno 1423 a Zagonara,<sup>42</sup> volendo socchorere il traditore chonte Alberigho, il quale aveva preso soldo dai Fiorentini e finse essere istato asediato dall’esercito del ducha di Milano: fecie

38. Un’ampia esemplificazione di questi testi si trova in FLAMINI, *La lirica toscana*, cit.; D. GUERRI, *La corrente popolare nel Rinascimento. Berte burle e baie nella Firenze del Brunellesco e del Burchiello*, Firenze, Sansoni, 1931; A. LANZA, *Polemiche e berte letterarie nella Firenze del primo Quattrocento. Storia e testi*, Roma, Bulzoni, 1972; *Lirici toscani del ’400*, a cura di A. L., Roma, Bulzoni, 1973-1975; R. RUINI, *Quattrocento fiorentino e dintorni: saggi di letteratura italiana*, Firenze, Phasar, 2007. Un riferimento obbligato, per l’edizione filologica e per il commento storico-critico di molte di queste poesie, è il periodico annuale «Interpres: rivista di studi quattrocenteschi fondata da Mario Martelli» che, con i suoi trentasette numeri pubblicati fino a oggi, è stato lo strumento principale della ricomposizione, tessera per tessera, di parte di quel mosaico variegato e ricchissimo costituito dalla letteratura fiorentina di età repubblicana.

39. Si tratta dei mss. Plut. 41 31 della Biblioteca medicea laurenziana di Firenze, e Vat. Barb. Lat. 4051, della Biblioteca apostolica vaticana.

40. Cfr. N. MARCELLI, *Eros, politica e religione nel Quattrocento fiorentino. Cinque studi tra poesia e novellistica*, Manziana, Vecchiarelli, 2010, pp. 223-250. Il manoscritto è il BNCF, *Conventi soppressi*, C 1 1588, ivi descritto e illustrato alle pp. 223-233, mentre il testo del capitolo del di Meglio è pubblicato alle pp. 234-239. Ulteriori informazioni sulle caratteristiche e la composizione del codice sono in ID., *Note di storia e cronaca fiorentina da uno sconosciuto manoscritto della Biblioteca nazionale (Conventi soppressi, C 1 1588)*, «Archivio storico italiano», CLXVIII, 2010, 623, pp. 145-156.

41. MARCELLI, *Eros, politica e religione nel Quattrocento fiorentino*, cit., p. 239.

42. In realtà la disfatta avvenne il 28 luglio 1424.

uno trattato doppio ed era chonfederato chol detto ducha. Andandovi e Fiorentini col loro esercito, egli uscì fuori insieme co lle gienti del ducha e perchosso e Fiorentini. Avenne che lle gienti del ducha di Milano facievano grandi acquisti in Romagna di nostri luoghi e terre. Era in quello tempo in Firenze *grande isbigotimento e grande ischompiglio per chi voleva porre gravezze [scil.: introdurre nuove tasse] a uno modo e chi a uno altro*: questa contenzione facieva il Chomune abandonare, perché *molti cittadini richiesti, cho'lla Signoria raunati, non si achordavano*, e chosì bastò piú giorni in Firenze; *il perché messer Antonio, Referendario de' nostri Signori, fecie questo seghuente capitolo in quadernario e nel Chonsiglio de' detti richiesti lo disse, per che, chome piaque a Iddio, subito s'achordorono e presono partito che poi per lla grazia di Dio fu buono, e disse cosí:*

Eccielsa patria mia, però che amore  
 Di te m'incresce tanto  
 Che non potrei dir quanto,  
 Sfogare parlando mi chonviene nel<sup>43</sup> chore,  
 Sì pieno d'ansi<e>tà e di dolore  
 Per ll'e<n>fortuni tuoi,  
 Che non so quale me[glio] annoi  
 O vivere o morire chon chotalè pena:  
 La quale se forse *oltre a doverè mi mena*  
*A dimostrammi aldacie*  
*Per parllare effichacie,*  
 Mi schusi l'affezione, chagione del duolo.<sup>44</sup>

L'occasione della *performance* del di Meglio fu, dunque, il «grande isbigotimento e grande ischompiglio» provocato nella cittadinanza dalla rotta di Zagonara. In questa cruciale battaglia l'esercito fiorentino, guidato dal comandante generale Carlo Malatesta, era stato sbaragliato da quello di Filippo Maria Visconti, anche a causa del tradimento del capitano Alberigo da Barbiano, e aveva costituito una sconfitta pesante per la politica estera del 'reggimento', capeggiato da Rinaldo degli Albizzi, che aveva richiesto alla popolazione ingenti sforzi economici per sostenere la guerra.<sup>45</sup> La didascalia proemiale allude proprio a questi antefatti e all'incapacità dei membri della Signoria e del

43. «Nel: erroneo per il attestato nel resto della tradizione» (MARCELLI, *Eros, politica e religione nel Quattrocento fiorentino*, cit., p. 235).

44. Ibid. Mie i corsivi.

45. La pressione fiscale avrebbe portato, nel 1427, all'istituzione del catasto per introdurre un sistema di tassazione teoricamente più equo in quanto proporzionato ai redditi dei cittadini: su questo argomento cfr. E. CONTI, *L'imposta diretta a Firenze nel Quattrocento (1427-1494)*, Roma, nella sede dell'Istituto storico italiano per il Medio Evo, 1984; FIELD, *The Intellectual Struggle for Florence*, cit., pp. 27-37 e passim, che ripercorre il difficile iter di questa riforma fiscale. Una più dettagliata illustrazione della contingenza politica è in MARCELLI, *Eros, politica e religione*, cit., pp. 240-244.

Consiglio dei Richiesti<sup>46</sup> di trovare un accordo sulla necessità di introdurre nuove tasse per fronteggiare la situazione. Per questa ragione il Referendario dei Signori<sup>47</sup> aveva deciso di intervenire per convincere i governanti a perseguire l'amore per la patria e per il bene comune,<sup>48</sup> senza temere di spingersi oltre il suo dovere istituzionale usando 'parole troppo audaci, purché il suo parlare risultasse più efficace'.

Sul piano dell'intreccio fra prestazione attorica e comunicazione politica questa testimonianza mi appare eccezionale perché mostra tanto le intenzioni dell'autore del testo, quanto la sua ricezione da parte del trascrittore e il suo effetto sui destinatari. Nel primo caso, infatti, il di Meglio si mostra consapevole che l'efficacia della propria esortazione, pronunciata durante una riunione della Pratica dedicata a queste delicate questioni, sarebbe dipesa dall'enfasi della sua abilità oratoria; nel secondo, il compilatore del manoscritto non esitava a riconoscere proprio alla potenza persuasiva di quella recita il merito di aver convinto i consiglieri a ritrovare una serena sintonia nel prendere le decisioni migliori per la città.<sup>49</sup>

Anche la sacra rappresentazione, intesa come teatro civile, costituì una nuova elaborazione morfologica, declinata in termini drammaturgici, della funzione didascalica della poesia gnomica, unita al messaggio religioso e morale della predicazione, in questo caso rivolta all'educazione prima dei fanciulli, poi dei cittadini tutti. Non a caso nella sua invenzione e produzione furono sempre coinvolti gli araldi come creatori e innovatori del genere, a partire dal di Meglio fino all'Ottonaio, ma chissà quanti testi anonimi potrebbero essere ricondotti all'autografia di compositori direttamente implicati nella sfera dell'intrattenimento pubblico.

La duplice natura, politica e religiosa, delle sacre rappresentazioni – o meglio, i loro soggetti religiosi e morali molto spesso trattati in maniera politica –

46. Questo consiglio, detto anche Pratica, si riuniva per le procedure straordinarie di governo, come, appunto, nei casi di guerra e di introduzione di nuove tasse: cfr. G. GUIDI, *Il governo della città-repubblica di Firenze del primo Quattrocento*, Firenze, Olschki, 1981, vol. I, pp. 87-91.

47. Prima di essere intitolato *Araldo*, l'ufficio ricoperto dal di Meglio era definito *Miles curialis, syndicus et referendarius* della Signoria, come sottolineato da TREXLER, *The 'Libro cerimoniale'*, cit., pp. 33-44.

48. Il «*chorale amore*», come viene chiamato in un verso successivo. Cfr. MARCELLI, *Eros, politica e religione*, cit., p. 235, v. 25, ma si veda anche l'esortazione alla concordia, alludente alla discendenza dei fiorentini dal glorioso ceppo dei romani, dei vv. 110-114 (pp. 237-238): «Per Dio, *intendetevi insieme!* / O grorioso seme / Sceso di pianta tanto eccielsa e chara, / *Strignietevi insieme* e per suoi asempri apara / Pigliare [il] buono [e i'] rio lasciando». Corsivi miei.

49. A proposito dell'estensore del manoscritto «databile alla prima metà del Quattrocento, almeno per quel che riguarda i materiali più antichi», Marcelli (*Note di storia e cronaca fiorentina*, cit., p. 146), sostiene che esso «fu concepito da persona che aveva interessi prevalentemente storico-politici e che, viste le notizie di cronaca di cui sono punteggiate le carte, era vicino agli ambienti del potere, aveva cioè accesso ad informazioni di prima mano o aveva ricoperto egli stesso cariche pubbliche».

ne evidenzia la contiguità ideologica con la produzione poetica gnomica, ne motiva il progetto educativo 'di massa' che presiedette alla loro invenzione e istituzione all'interno delle compagnie di fanciulli,<sup>50</sup> e ne giustifica anche l'impiego come strumenti destinati a orientare la pubblica opinione, come nella *Rappresentazione di San Giovanni e Paulo* del Magnifico, o nei testi savonaroliani di Castellano Castellani, per fare due esempi particolarmente significativi.<sup>51</sup>

Oltre a questa funzione civica e propagandistica, la sacra rappresentazione svolse anche un ruolo di continua autocritica e auto-riflessione dei fiorentini su sé stessi e sul proprio sistema politico e sociale, configurandosi non solo come la naturale articolazione della poesia gnomica, ma anche come il terreno fertile per l'elaborazione di un modo aristofaneo di pensare la commedia, anch'esso, non per caso, esperienza peculiarmente fiorentina nel panorama del teatro del Rinascimento.<sup>52</sup> La sperimentazione drammaturgica dei primi testi

50. Considero la sacra rappresentazione un progetto educativo 'di massa' non solo perché, per la prima volta in Europa, le élites di governo predisposero un piano pedagogico intercettuale destinato non esclusivamente ai figli degli ottimati ma esteso anche a fanciulli e giovani provenienti da famiglie di artigiani, commercianti e lavoratori in genere (del 'ceto medio' diremmo oggi), ma anche perché finalizzarono questo progetto alla formazione dei futuri cittadini della Firenze medicea, attraverso la creazione di un genere drammaturgico *ad hoc*. Fin dall'inizio del ruolo egemone di Cosimo il Vecchio, infatti, gli intellettuali e gli alleati medicei avvertirono chiaramente l'esigenza di scardinare i fondamenti culturali e politici della vecchia oligarchia di origine magnatizia (e quindi cavalleresca e nobiliare) per consentire alla nuova coalizione al potere di consolidarsi. Per questa ragione cercarono di costruire e di propagandare un'ideologia sociale formalmente paritaria, in base alla quale se, da un lato, era necessario convincere i fiorentini, fin da bambini, a credere nell'onestà e nella dedizione dei governanti al bene comune, dall'altro si prospettava la possibilità per chiunque (cioè non solo per gli esponenti delle maggiori famiglie) di accedere al *cursus honorum* delle cariche pubbliche per merito personale e non solo per dignità di natali. I contenuti delle sacre rappresentazioni, soprattutto degli anni '60-'70 del Quattrocento, cercavano di proporre proprio questo modello paternalistico di rapporto con le autorità governative, mentre una figura modesta come quella dello speciale Matteo Palmieri, capace per il proprio valore e per la propria cultura di raggiungere i vertici istituzionali, fino a conquistare la massima carica cittadina di Gonfaloniere di giustizia, costituisce l'esempio più eclatante di questa ideologia. Maggiori informazioni e bibliografia su tutto questo processo, che ho qui drasticamente sintetizzato, si possono trovare in VENTRONE, *Teatro civile e sacra rappresentazione*, cit., in partic. *Teatro civile al tempo dei Medici*, ivi, pp. 140-204.

51. Su questo argomento cfr. ivi, pp. 229-246 e 281-300. I testi delle rappresentazioni in questione si possono leggere in *Sacre rappresentazioni*, cit. Sulla propaganda politica e la pubblica opinione in questo periodo cfr. S. LANDI, *Naissance de l'opinion publique dans l'Italie moderne. Sagesse du peuple et savoir de gouvernement de Machiavel aux Lumières*, Rennes Cedex, Presses Universitaires de Rennes, 2006, in partic. pp. 19-58; M. ROSPOCHER, *Propaganda e opinione pubblica: Giulio II nella comunicazione politica europea*, «Annali dell'Istituto storico italo-germanico in Trento», xxxiii, 2007, pp. 59-99 (con bibliografia).

52. Per l'influenza esercitata da Aristofane sulle prime commedie fiorentine cfr. E. RAIMONDI, *Machiavelli, Giovo e Aristofane*, in ID., *Politica e commedia. Dal Beroaldo al Machiavelli*, Bologna, il Mulino, 1972, pp. 235-252; DE MARA, *Republican Reform*, cit., pp. 378-408.

cinquecenteschi, non vincolata da regole teleologiche ma duttile nel rielaborare ogni spunto compositivo utile alla trasmissione del messaggio, da un lato, sul piano del contenuto, oscillò fra il modello polemico e derisorio di Aristofane e la sentenziosità delle tematiche topiche (*Amicizia, Adulazione, Invidia, Fortuna*); dall'altro, su quello della forma, non esitò a muoversi disinvoltamente fra l'ecletticità delle varianti disponibili: dalla sacra rappresentazione – con la prevalenza dell'ottava rima, bilanciata dall'inclinazione polimetrica per la terzina, la ballata, la lauda, la frottola –, alla morfologia della commedia antica, tanto greca quanto latina, fino a contemplare la trasgressione della prosa, certamente maturata dalla dialogicità della novella.<sup>53</sup>

Indipendentemente dai livelli culturali dei loro autori, quello che, anche simbolicamente, accomuna testi strutturalmente così disparati come lirica gnomica, sacra rappresentazione, farsa e commedia è la funzione civica legata al palazzo dei Signori – luogo deputato anche ad altri esercizi di retorica e di eloquenza quali le ambascerie e le orazioni di accoglienza di visitatori illustri o per altre occasioni particolari –, e quella di altri spazi urbani destinati a esibizioni recitative come i cantari e le sacre rappresentazioni, in un *continuum* del quale, in questo ordine di discorso, mi sembra più importante sottolineare le analogie che le differenze. Tale procedimento aiuta a comprendere meglio i successivi passi di definizione strutturale, letteraria e funzionale del genere commedia in Italia nel suo 'professionalizzarsi' sia attraverso le sponsorizzazioni cortigiane (come a Ferrara, Mantova, Urbino, Roma, e a Padova con il sodalizio Beolco-Cornaro), sia con l'imprenditoria veneziana che inaugurò tanto i primi luoghi di spettacolo a pagamento, quanto il primo e più prolifico mercato di editoria teatrale d'Italia.<sup>54</sup>

Ma a Firenze si vede anche bene come temi gnomici classici quali quello dell'amicizia possano essere stati declinati per decenni, senza soluzione di continuità, costituendo, ad esempio, l'oggetto del Certame coronario del 1441,<sup>55</sup>

53. Sul rapporto performativo fra novella e commedia cfr. VENTRONE, *Gli araldi della commedia*, cit., pp. 91-135.

54. Sull'importanza del mercato tipografico veneziano per l'affermazione del genere commedia cfr. R. GUARINO, *Comici, stampe e scritture nel Cinquecento veneziano*, «Quaderni di teatro», VIII, 1985, 29, pp. 103-134; L. DEGL'INNOCENTI, *I «Reali» dell'Altissimo. Un ciclo di cantari fra oralità e scrittura*, Firenze, Società editrice fiorentina, 2008, passim; PIERI, *Lo Strascino*, cit., passim. Per un recente aggiornamento storiografico cfr. *La commedia italiana. Tradizione e storia*, a cura di M.C. FIGORILLI e D. VIANELLO, Bari, Edizioni di pagina, 2018.

55. Su questa iniziativa, promossa da Leon Battista Alberti con l'appoggio di Piero di Cosimo de' Medici, si vedano: G. GORNI, *Storia del Certame coronario*, «Rinascimento», XII, 1972, pp. 135-181 e L. BERTOLINI, *De vera amicitia. I testi del primo Certame coronario*, Ferrara, Franco Cosimo Panini, 1993. Che lo scopo del Certame fosse politico prima ancora che culturale è stato convincentemente sostenuto da M. MARTELLI, *Firenze*, in *Letteratura italiana. Storia e geografia*, II/1. *L'età moderna*, diretta da A. ASOR ROSA, Torino, Einaudi, 1988, pp. 25-201: 72-78. Sulla politicità del concetto di amicizia nella Firenze quattrocentesca si veda l'ampio lavoro di

per attraversare gli *exempla* della sacra rappresentazione,<sup>56</sup> fino ad approdare a una commedia di imitazione classica come l'*Amicitia* del Nardi.<sup>57</sup> Perciò a Firenze si possono seguire le tracce di un percorso teatrale condotto su un doppio binario: da un lato quello del teatro come forma della comunicazione politica nella città in tutte le sue articolazioni; dall'altro quello del rinnovarsi e del trasformarsi dei diversi generi in un costante scambio reciproco, ma tutti uniti dal comune denominatore della *performance* orale, sia essa poetica, oratoria o drammaturgica.

Di conseguenza, l'insistenza su una precisa contestualizzazione e sul tentativo di datare i testi non risponde all'esigenza di stabilire una teleologica successione (è stata scritta prima la *Mandragola* o la *Cassaria*?) o di definire inutili primati, ma, al contrario, alla volontà di individuare l'occasione e il motivo che hanno provocato la 'necessità' della produzione di un determinato testo in un determinato momento e con una determinata struttura, per capirne il significato in sé e in relazione ai committenti e ai fruitori. Ad esempio, come ricordavo prima, la *Comedia di opinione fra li dei* diede voce alle turbolenze politiche del periodo immediatamente post-savonaroliano o di quello soderiniano? E la forma drammaturgica scelta per esprimerne i contenuti a quale modello retorico e recitativo rispondeva, e perché proprio a quello piuttosto che a un altro? In sostanza, penso che il caso di Firenze possa aiutare a distinguere, meglio che altrove, la varietà e la dinamicità delle strutture recitative utilizzabili prima della fissazione di canoni estetici più vincolati ai generi classici.

Inoltre, il riconoscimento della permeabilità degli ambienti di produzione e di ricezione di testi appartenenti a generi apparentemente disparati, ma accomunati dalla *performance* orale e dalla funzione civile, può aiutare a superare le fittizie barriere, squisitamente letterarie, che hanno impedito di leggere a tutto tondo, a meno di considerarle come anomalie o stravaganze, l'attività poetica e le matrici culturali di personaggi famosi per produzioni più serie, come, fra tutti, il Machiavelli. Egli, infatti, non solo si diletta nell'improvvisazione, ma aveva anche iniziato a comporre una sacra rappresentazione, benché, come drammaturgo, sia passato alla storia quasi esclusivamente per le commedie 'regolate': *Mandragola* e *Clizia*.<sup>58</sup> Ma come dimenticare che anche Lorenzo de'

D.V. KENT, *Il filo e l'ordito della vita. L'amicizia nella Firenze del Rinascimento* (2009), Roma-Bari, Laterza, 2013.

56. Sul tema dell'amicizia particolarmente significativa è l'anonima *Rappresentazione di un miracolo di due pellegrini*, in *Sacre rappresentazioni*, cit., vol. III, pp. 435-464.

57. Cfr. J. NARDI, *Amicitia*, ed. critica in *Tre commedie fiorentine del primo '500*, cit., pp. 15-60.

58. Sulle doti di improvvisatore del Machiavelli si veda DEGL'INNOCENTI, *Machiavelli canterino?*, cit.; sulla rappresentazione del santo pisano Torpè, della quale esistono solo un'ottava proemiale e qualche appunto biografico, cfr. M. MARTELLI, *Machiavelli politico amante poeta*, «Interpres», XVII, 1998, pp. 211-256: 211-225, secondo il quale una delle ragioni che potevano aver indotto il Machiavelli a iniziare la composizione era il fatto che «egli, in quel pericoloso momento [si trovava a Pisa per una delicata missione] ritenesse non disutile alla politica

Medici, il poliedrico ‘signore’ – mecenate, politico, letterato –, era noto per le sue capacità di cantore alla lira e di improvvisatore?<sup>59</sup>

Certo, l’esemplificazione che porto è tutta fiorentina, e Firenze non può certamente essere considerata la regola nel panorama della storia del Rinascimento ma, caso mai, una vistosa eccezione. Tuttavia la sua ‘differenza’ può, in realtà, aprire nuovi sguardi e nuove prospettive storiografiche,<sup>60</sup> magari rivelando inaspettate somiglianze sulle relazioni fra ‘teatro e città’, secondo la via aperta da Ludovico Zorzi,<sup>61</sup> intendendo il teatro come una delle articolazioni più efficaci dei linguaggi politici, di relazione e di propaganda, in cui i portatori delle tecniche e delle abilità necessarie alla sua realizzazione non erano dei meri esecutori ma dei veri motori e inventori.

Si pensi, a questo proposito, alla complessità di uno spettacolo come la milanese *Festa del paradiso* del 1490 di Leonardo da Vinci e Bernardo Bellincioni, non a caso due fiorentini ‘esportati’ nella corte di Ludovico il Moro.<sup>62</sup> Di questo evento sono state sottolineate soprattutto l’eccezionalità scenotecnica, do-

fiorentina lusingare l’orgoglio patriottico dei Pisani celebrando in una sacra rappresentazione, genere fiorentino per eccellenza, il loro santo cittadino». Nell’Edizione nazionale delle *Opere* di Niccolò Machiavelli (MACHIARELLI, *Scritti in poesia e in prosa*, cit., pp. 287-288) la stanza è inserita fra le «Rime di possibile attribuzione», soprattutto sulla base delle sbrigative osservazioni di M. SALEM ELSHEIKH, *Leggenda di San Torpè*, Firenze, Accademia della Crusca, 1977, p. 22. Tuttavia tanto Mario Martelli nel contributo sopra citato (e sulla scorta di R. RIDOLFI, *Qualche inedito: un’ottava del Machiavelli, una lettera del Giannotti e una di Bartolomeo Cavalcanti*, «La bibliofilia», LXXIV, 1972, pp. 91-100: 91-95), quanto Francesco Bausi (*Machiavelli*, Roma, Salerno editrice, 2005, pp. 161-162), propendono per un’attribuzione al Segretario, che a me appare come l’ipotesi più economica e convincente proprio per la ben nota funzione civica e politica del genere sacra rappresentazione.

59. Sulle competenze e i gusti musicali del Magnifico cfr. F.A. D’ACCONE, *Lorenzo the Magnificent and Music*, in *Lorenzo il Magnifico e il suo mondo*. Atti del convegno internazionale di studi (Firenze, 9-13 giugno 1992), a cura di G.C. GARFAGNINI, Firenze, Olschki, 1994, pp. 259-290: 271-278.

60. Come sottolineavano F. CRUCIANI e F. TAVIANI, *Discorso preliminare per una ricerca in collaborazione*, in *Il teatro dei Medici*, a cura di L. ZORZI, «Quaderni di teatro», II, 1980, 7, pp. 31-66, parzialmente ristampato, con l’originario titolo *L’indice fiorentino*, in *Teatro e culture della rappresentazione. Lo spettacolo in Italia nel Quattrocento*, a cura di R. GUARINO, Bologna, il Mulino, 1988, pp. 339-368.

61. Cfr. ZORZI, *Il teatro e la città*, cit.

62. Data la vastità della bibliografia leonardesca sull’argomento, mi limito a rimandare a K. TRAUMANN STEINITZ, *Leonardo architetto teatrale e organizzatore di feste* (lettura tenuta il 15 aprile 1969), «Lecture vinciane I-XII», 1974, pp. 249-274; C. PEDRETTI, *Leonardo architetto*, Milano, Electa, 1978, pp. 290-294; M. ANGIOLILLO, *Leonardo: feste e teatri*, Napoli, Società editrice napoletana, 1979 (con ampi riferimenti alla bibliografia erudita otto-novecentesca); *Leonardo e gli spettacoli del suo tempo*, catalogo della mostra a cura di M. MAZZOCCHI DOGLIO et al. (Milano, 2 luglio-16 ottobre 1983), Milano, Electa, 1983, in partic. il cap. della curatrice: *Leonardo ‘apparatore’ di spettacoli a Milano per la corte degli Sforza*, ivi, pp. 41-76.

vuta alla perizia del suo ideatore, e la somiglianza dell'apparato con gli ingegni del Brunelleschi per il paradiso della rappresentazione dell'*Annunciazione* nella chiesa di San Felice in Piazza. L'attenzione prevalentemente rivolta alla 'ricostruzione' dell'evento spettacolare milanese ha però impedito di comprendere, dandola per scontata, quanto eclettica e disinvolta vi fosse la fusione di generi e di tecniche diversi, come l'adattamento della macchina del cielo a un tema mitologico quale la discesa degli dei dell'Olimpo e l'inserimento di entrambi (impianto scenico 'sacro' e azione scenica 'profana') in un'altra occasione topica della cerimonialità del tempo, quella dell'ambasceria, con il suo accompagnamento di danze e costumi esotici e di iperbolica retorica diplomatica.<sup>63</sup>

Proprio la 'fabbrilità' del teatro fiorentino del periodo qui considerato, i cui artefici non si preoccupavano di stabilire artificiali gerarchie fra i generi ma li adoperavano e riciclavano indistintamente, piegandoli agli scopi contingenti dell'occasione performativa, è uno dei proficui percorsi di indagine che questa particolare esperienza può suggerire di intraprendere nello studio di altre realtà locali, italiane ed europee, con uno sguardo libero da preconcetti e da sterili classificazioni.

63. Su questo aspetto dello spettacolo cfr. P. VENTRONE, *Modelli ideologici e culturali nel teatro milanese di età viscontea e sforzesca*, «Studia Borromaica», 2013, 27, pp. 247-282 (con bibliografia degli studi precedenti).

SIRO FERRONE

## LA COMMEDIA DELL'ARTE. UN FENOMENO EUROPEO\*

1. La formula Commedia dell'Arte non deve essere costretta nell'angusto spazio del teatrino delle maschere, delle buffonerie, della comicità; un carattere espressivo che si trova, come una sorta di affezione stereotipica, nella tradizione più banale della pratica scenica otto-novecentesca e contemporanea. Il fenomeno va inteso in un'accezione più ampia – ma nello stesso tempo più precisa – della tradizione comica. Il termine non circoscrive infatti un genere teatrale esclusivamente caratterizzato da soggetti 'bassi', e perciò contrapposto alla tragedia, al melodramma, al dramma pastorale. Illustra invece la preminenza del lavoro degli attori: i comici, appunto, capaci non solo di recitare, suonare, cantare e danzare, ma anche di comporre intrecci, scenari, canovacci, e anche musiche, essendo abili nel fabbricare costumi, scene e trucchi, tanto in intrecci e trame comiche quanto in situazioni serie, tragiche, coreutiche e musicali. Senza dimenticare che alcuni di loro, particolarmente espressivi e preparati, approdarono ai palcoscenici della tragedia letteraria e dell'opera in musica, grazie alle relazioni che seppero intessere con alcuni impresari e con numerosi principi e cortigiani. Questa variegata folla di artisti del gesto, della parola e del canto merita l'attenzione suggerita dalle biografie e dai loro repertori.

Il fatto che spesso questi interpreti siano stati dei professionisti (uomini e donne che dall'esercizio del loro mestiere ricavano guadagni più o meno utili per la sopravvivenza) e che, per questo, si siano organizzati in compagnie che avevano preso a modello del loro funzionamento quello delle corporazioni create dagli artigiani del legno, dei tessuti o della terra, favorì, davanti alle autorità civili e religiose, la loro certificazione come lavoratori appartenenti a un'Arte riconosciuta e quindi degna di figurare, anche se all'ultimo posto, tra i mestieri consentiti dalla religione tardo medievale.

Le vite di attori e attrici coincisero con un'itineranza incessante. Senza il viaggio mai si sarebbe sviluppato nella penisola italiana il fenomeno teatrale che è conosciuto con il nome di Commedia dell'Arte. Il metodo di lavoro

\* Queste pagine saranno editate in versione tedesca nel volume *Groteske Komödie in den Zeichnungen von Lodovico Ottavio Burnacini (1636-1707)*, a cura di R. RISATTI, Wien, Hollitzer, 2019 (in stampa).

praticato dagli attori e dalle attrici in quella forma di spettacolo fu certamente determinato dal patrimonio di conoscenze che a essi era stato trasmesso dai predecessori, ma anche dalla necessità di superare le difficili condizioni di vita in cui vissero per dare continuità al loro lavoro. Osserviamo quanto accadeva nell'Italia dei primi anni del XVI secolo. La cosiddetta Commedia dell'Arte prese forma in una congiuntura storica durante la quale la vita quotidiana era contraddistinta da aspri conflitti, culturali, religiosi e militari. L'insicurezza e la curiosità spinsero uomini e donne ad abbandonare i luoghi natali e a cercare rifugi o rimedi alle loro grame esistenze spostandosi da una città all'altra e da un villaggio all'altro, ben sapendo che in ciascuno dei luoghi raggiunti non avrebbero potuto fermarsi a lungo, ma che avrebbero comunque potuto conoscere persone e avvenimenti dai quali ricavare un profitto.

Tante erano invece le diffidenze e le paure delle autorità locali di fronte a quel movimento demografico. Si temeva che gli stranieri provenienti da paesi lontani introducessero usanze e riti estranei alla tradizione locale o alla religione d'uso; ma soprattutto, e molto più concretamente, si temeva l'arrivo di nuove e incontrollabili bocche da sfamare. Gli uomini e le donne migranti, avendo talvolta al seguito anche un'affollata corte di piccoli figli, cercarono, comunque e dovunque, un asilo. Alcuni si rivolsero alla carità degli ordini religiosi e dei conventi, altri si arruolarono nelle milizie che erano al servizio di ricchi e potenti aristocratici, altri ancora vagarono da un luogo all'altro in cerca di un pietoso cristiano che li confortasse per una notte o per qualche ora. Tra costoro vi erano dei comici che potevano inscenare «bravure» teatrali che catturavano la vista, la mente e l'udito degli spettatori accorsi sulla piazza o in una «stanza»: questo era il nome degli spazi teatrali pubblici delle città. Qui con pochi costumi e qualche espediente a effetto erano capaci di far sorridere, ridere o impaurire. E per questo venivano ricompensati con somme di denaro o con cibo e vino e anche con vesti in disuso. Era, questa, un'economia dello scambio in cui gli attori, riuniti in compagnie organizzate da un leader che spesso era anche quello che imbastiva le storie da rappresentare, dovevano prima di tutto conquistare con ogni mezzo l'applauso e quindi il versamento di un po' di denaro nella saccoccia dell'attore incaricato di raccogliarlo. Questa economia dello scambio o del 'baratto' prevedeva che i comici inscenassero anche favole basate su una trama sottile che consentiva loro di introdurre invenzioni, improvvisazioni e dialoghi farciti di gesti e parole variabili a seconda delle attese dell'udienza. In queste rappresentazioni gli attori erano costretti a sviluppare un *modus operandi* elastico che attingeva a intrecci (le cosiddette «fabulae» rappresentative) ogni volta scelti in funzione delle tradizioni e delle caratteristiche linguistiche suggerite dai luoghi incontrati durante quel «moto perpetuo»<sup>1</sup> che fu il principale carattere denotativo della loro vita e del loro mestiere teatrale.

1. Cfr. lettera dell'attore Flaminio Scala al protettore e impresario Don Giovanni de' Medici, Firenze, 22 dicembre 1618, edita in *Comici dell'Arte. Corrispondenze*, G.B. Andreini, N.

Durante i trasferimenti da un luogo teatrale all'altro gli attori erano costretti, talvolta con grandi sacrifici e rischi, a fronteggiare difficoltà fraposte dagli ostacoli naturali (fiumi vorticosi e montagne impervie) e da quelli istituzionali (vessazioni doganali e interdizioni religiose) durante gli spostamenti nelle campagne, nei villaggi o nei sobborghi delle città. Le esperienze venivano trasmesse di generazione in generazione dai compagni anziani ai più giovani e costituirono ben presto robusti strumenti di autodifesa. Il possesso di un certo 'armamentario' del mestiere (dall'educazione della voce all'allenamento del corpo) non significava possedere quelli che oggi si direbbero solidi «mezzi di produzione». I comici erano spesso analfabeti ma coltivavano, accanto a eccellenti virtù corporee e fisiognomiche, una memoria fatta prodigiosa e variegata dalla necessità di supplire all'analfabetismo e impegnata a costruire un repertorio di innumerevoli storie e monologhi. Per scolpire le parole era richiesto il *training* vocale per la recitazione e il canto, insieme all'esercizio del corpo che poteva essere agilissimo o anche solo robusto purché educato alla danza e alle acrobazie. Gli attori disponevano inoltre – dote non ultima – di un'agilità mentale capace di estrarre dalla memoria, all'improvviso, una frase o una canzone adatte a commentare, o a rafforzare, l'azione in corso. Per i comici capaci di leggere e scrivere era consueta la possibilità di ricavare da libri o da manoscritti i canti e le parole capaci di fare ridere o piangere o anche spaventare gli spettatori; molte altre fonti letterarie fitte nella loro memoria erano state imparate osservando quanto avevano mostrato di saper fare i vecchi del mestiere e «ruminandole» nel corso degli instancabili viaggi, grazie agli incontri con uomini o donne *remarquables*, come ebbe a dire Peter Brook nostro contemporaneo. Si era così venuto formando, durante quel nomadismo lungo la penisola italiana, dal nord al sud e viceversa, un ricco repertorio di composizioni anonime, di immagini, di suoni e di canzoni che giungeva agli occhi e agli orecchi degli spettatori senza la mediazione della scrittura e – tanto meno – della stampa. Le tecniche espressive, sovente replicate da una generazione all'altra, potevano contenere i tratti pertinenti del luogo d'origine. Coloro che avevano qualche abilità nel canto, nel ballo, nella recitazione all'improvviso, nell'uso della voce come del corpo, si mossero dai loro villaggi verso le città, anche quelle più lontane, per cercare di esibire – e quindi 'vendere' – le proprie virtù creative facendo ricorso a quel repertorio proprio perché – agli occhi degli spettatori – poteva apparire 'straniero', quindi sorprendente e perciò attraente: dunque meritevole di essere 'ricompensato'.

*Barbieri, P.M. Cecchini, S. Fiorillo, T. Martinelli, F. Scala*, ediz. diretta da S. FERRONE, a cura di C. BURATTELLI, D. LANDOLFI, A. ZINANNI, Firenze, Le Lettere, 1993, 2 voll., vol. 1, p. 518. Sui rapporti fra Scala e Don Giovanni e sul tema del viaggio si vedano le numerose considerazioni contenute nel mio libro *La Commedia dell'Arte. Attrici e attori italiani in Europa (XVI-XVIII secolo)*, Torino, Einaudi, 2014, passim. Sul viaggio come dato genetico del teatro dei professionisti si veda anche F. FIASCHINI, *L'«incessabil agitazione»*. *Giovan Battista Andreini tra professione teatrale, cultura letteraria e religione*, Roma, Giardini, 2007, passim.

In quel tempo, se i comici erano costretti a lavorare e a vivere in un «moto perpetuo» e, soprattutto, a dare la caccia ai denari o alle materie prime del mangiare, del bere e del vestire, i governi erano inclini alla diffidenza, se non all'avversione, nei confronti di quel movimento e del conseguente mutamento dei punti di vista e dei sentimenti comuni che il transito di gente straniera sollecitava tra i cittadini. Le autorità, che controllavano gli ingressi e le uscite dai territori di competenza, erano infatti preoccupate – per non dire ossessionate – dalla necessità di tenere sotto controllo tutti coloro che molto spesso viaggiando trascinavano bagagli sospettabili di contrabbando. In realtà i comici migranti si contentavano di trasferire di città in città nient'altro che mediocri spezzoni di scenografie, attrezzi, maschere e costumi. Questi ultimi per gli attori erano strumenti di lavoro; ma le autorità di polizia dei diversi stati attraversati da queste compagnie temevano che i loro stracci e le loro maschere potessero essere adoperati nella vita comune per compiere azioni criminose in incognito. In quei tempi si registrano, nelle corrispondenze degli stati così come nelle missive private, molte notizie di quella che oggi chiamiamo 'cronaca nera', relative a delitti e atti criminali compiuti 'sotto copertura', il che vuole dire grazie all'uso di maschere e abiti di scena. Prudenti e minuziosi erano perciò i controlli esercitati dai regimi signorili degli Sforza a Milano, dei Medici a Firenze, degli Este a Ferrara e dei Gonzaga a Mantova e, ovviamente, quelli applicati in tutte le città della Francia così come in quelle dell'Europa ispanica e asburgica, nel Regno di Napoli, così come a Vienna, Praga, Budapest, Innsbruck, Monaco e Madrid. I documenti conservati negli archivi di quelle città raccontano spesso le storie legate a questa faticosa e artistica migrazione, temperata però e accompagnata dalle indispensabili tutele della protezione signorile.

2. Le ricchezze degli stati europei conobbero un preoccupante declino soprattutto nei primi venti anni del XVII secolo proprio nella congiuntura<sup>2</sup> in cui – e non a caso – la migrazione dei comici 'latini' divenne più intensa. Le compagnie teatrali cercarono infatti di recuperare, con una ricerca di più ampio raggio, quel guadagno che avevano visto diminuire nei luoghi più ricchi del mecenatismo attoriale. Significativo fu il ruolo svolto in questo egemonico sistema delle corti dal Regno di Napoli, del resto avvantaggiato dai legami dinastici e militari con la corona di Spagna. Non meno prudenti nel garantire il governo dello *status quo* erano le élites che governavano la Repubblica di Venezia e quella di Genova. La Chiesa, per quanto severa nel giudicare secondo la morale antica il mestiere di coloro che andavano vendendo il proprio corpo sulla scena, si dimostrava talvolta capace di tollerare le pratiche professionali di quelle povere genti – secondo i dettami già col-

2. Cfr. S. FERRONE, *Attori mercanti corsari. La Commedia dell'Arte in Europa tra Cinque e Seicento* (1993), Torino, Einaudi, 2011<sup>2</sup>, pp. 50-88.

laudati dalla casistica medievale – purché quelle fossero vissute nel rispetto della morale post-tridentina.

Gli attori, le attrici e le compagnie, nella necessità di oltrepassare i limiti imposti alla libertà del loro commercio, cercarono di adeguare progressivamente, e con molta disinvoltura, la loro arte alle regole stabilite dai governi delle città, e questo secondo le 'proprie' regole trasmesse, per consuetudine, dall'una all'altra generazione dei professionisti. Svilupparono così un doppio regime di vita: servirono il mondo laico incline al riso e al piacere dei sensi (oltre che all'autocontemplazione del rango e dello stile di vita propri adottando di volta in volta un repertorio adeguato alle caratteristiche dell'udienza affrontata); d'altra parte, misero in pace la loro coscienza cristiana accettando nei contratti la devoluzione agli ospedali e alla chiesa di una parte dei guadagni raccolti. Assumendo questo atteggiamento gli attori si trovarono anche ad affinare le doti d'improvvisazione a seconda del rango sociale degli spettatori. I personaggi più triviali impararono a cambiare i contenuti e i toni delle azioni e delle parole recitate secondo le circostanze. Le loro virtù espressive poterono così essere applaudite con limitati sentimenti di colpa tanto dai laici quanto dai chierici, dal popolo analfabeta come dai borghesi cittadini.

A questa prudenza ordinaria e quotidiana i comici ne aggiunsero un'altra quando, in seguito alla crescente migrazione su larga scala, dovettero imparare a tenere conto delle diverse consuetudini delle comunità in cui essi si imbattono. Talvolta i loro spettacoli, volendo eccitare negli spettatori le emozioni della meraviglia e della paura, secondo una poetica di derivazione aristotelica, finivano per oltrepassare i limiti della morale cristiana che erano peraltro sanciti dalle regole non scritte del comune sentimento del pudore e che, nei centri urbani e nei palazzi più che nei borghi periferici, erano sottoposti al rigido controllo delle autorità civili. Queste ultime tuttavia si preoccupavano meno della morale che degli eventuali focolai di disordine scaturiti dal clima 'libertino' istigato dagli spettacoli, dai travestimenti e dalla circolazione di individui 'senza fissa dimora' e mascherati.

Con il progredire del XVI secolo si fece più acuto in Italia il timore delle invasioni straniere: armate, ideologiche o teologiche. Le prime provenienti soprattutto dal mare, le seconde soprattutto dai paesi luterani. Nel perimetro degli abitati popolosi, la censura laica e quella religiosa applicarono così – insieme all'inasprimento dei controlli doganali – una più rigida vigilanza sul linguaggio (verbale, mimico, danzato e musicale) adoperato nelle forme calde della comunicazione pubblica. Da quel momento sempre più difficilmente la scena di piazza poté godere di una vera e propria libertà. Proprio perché doveva aggirare i controlli della censura e compensare con l'azione frenetica il calo di tensione emotiva, determinato dalla riduzione degli ingredienti magici ed erotici, quello spettacolo si affidò sempre più a una comunicazione improvvisata e figurata. Questa poteva ogni volta variare nei contenuti, nelle parole e nei gesti secondo la qualità degli spettatori, rinunciando di conseguenza a conservare tracce scritte troppo obbligate. Nascevano così trame, monolo-

ghi e dialoghi che i diversi attori in scena sceglievano ogni volta da una sorta di memoria condivisa tenendo conto di dove si trovavano e di quanto spazio fosse concesso alla libertà di parola e d'azione. Le variabili dell'oralità e della mimica non erano inventate sul momento ma erano scelte, a seconda delle circostanze e senza i vincoli di un testo 'pre-scritto', da un vasto repertorio mnemonico in cui giacevano tanto le scene serie e pudiche quanto quelle oscene e buffonesche. È quella che noi chiamiamo «improvvisazione» e che i nostri antenati chiamavano anche «recitazione all'improvviso».

Questa drammaturgia, elementare ma incisiva, ricorreva a un linguaggio fonosimbolico e impressivo piuttosto che ai giochi linguistici basati sulle ambiguità dei significati e sui riferimenti culturali tipici dello spettacolo dei letterati. L'empatia con il pubblico popolare, che in tempi meno censori era stata a lungo sollecitata dall'erotismo se non dalla pornografia e dalla pornolalia, a partire dalla fine del XVI secolo dovette essere stabilita per altri tramiti pur restando il ricorso all'osceno un condimento possibile e pronto all'uso. Nelle nuove opzioni drammaturgiche di questo spettacolo nato dal viaggio, e al viaggio destinato, era diventato sempre più importante il rispetto di una regola: le azioni sceniche dovevano soddisfare udienze assai diverse per lingua e cultura, misurandosi, di viaggio in viaggio, con aree geografiche e linguistiche dotate di depositi espressivi diversi. Per questo motivo, se la semantica era meno importante per lo 'spaccio' praticato dai comici itineranti, importantissime erano invece la sonorità e la musicalità delle voci così come il linguaggio del corpo: dall'esercizio delle doti muscolari all'elasticità e flessuosità nelle torsioni e nell'acrobazia. La forzatura conseguente si riflesse sul lavoro degli attori. L'indizio di epoca più tarda, utile per comprendere quelle forme sceniche, può essere rintracciato nelle figure incise da Jacques Callot per i suoi *Balli di Sfessania*,<sup>3</sup> così come, restando alle fonti incisorie, nella produzione di Ludovico Ottavio Burnacini. Immagini che si collegano a quella originale tradizione iconografica a sua volta riconducibile alle tavole delle *Compositions de rhetorique*<sup>4</sup> e della *Rac-*

3. Cfr. *Jacques Callot 1592-1635*, catalogo della mostra a cura di P. CHONÉ (Nancy, 13 giugno-14 settembre 1992), Paris, Editions de la Réunion des Musées Nationaux, 1992, pp. 215-224.

4. L'opera, realizzata nel 1601, conteneva incisioni originali, figure ritagliate e incollate da altre stampe. C'erano al suo interno anche molte pagine bianche. L'ideatore del volume fu l'attore Tristano Martinelli, creatore sulle scene della maschera di Arlecchino. Essendo diretto con i suoi compagni d'arte in Francia, dove avrebbero recitato alla corte di Enrico IV e Maria de' Medici, Martinelli volle dare dimostrazione della sua capacità comica, fondata – come in molte altre creazioni di quell'antica scena italiana – su un punto di vista segnatamente parodico. A tale significato si devono ricondurre le pagine bianche contenute in quasi tutto il volume e provocatoriamente esibite per ridicolizzare i numerosi testi di servile adulazione che in quel tempo erano frequenti fra i cortigiani. Dunque un libro-non libro, quasi tutto figurale, così come fu la recitazione del suo autore. Per la figura dell'attore mantovano Martinelli mi permetto di rinviare alla monografia da me composta nel libro *Arlecchino. Vita e avventure di Tristano Martinelli, attore*, Roma-Bari, Laterza, 2006, più volte ristampata anche in lingua francese (Montpellier,

colta Fossard:<sup>5</sup> stampe, queste, che – diffuse tra gli anni Ottanta del XVI secolo e l'inizio del XVII – erano servite alle compagnie italiane che, recitando alla corte francese di Enrico IV e Maria de' Medici, trasferirono la conoscenza degli spettacoli costruiti dal vivo nella società italiana in quella della corte francese e spagnola. Le figure della Fossard erano accompagnate da didascalie utili per seguire gli intrecci delle rappresentazioni: in queste prevaleva l'uso – insieme all'italiano colto – di altre lingue della penisola (veneziano, bergamasco, toscano, bolognese, napoletano, siciliano) con pochi approssimativi inserti in francese o in spagnolo che dovevano blandire le attenzioni dei cortigiani delle due più potenti nazioni. Si conservano anche riproduzioni su carta delle stesse figure con didascalie in lingua tedesca, indicative di una più ampia diffusione di quei materiali, e ovviamente degli stessi spettacoli, nei territori dell'Impero. Copie relativamente fedeli dei medesimi soggetti erano talvolta affisse sulle pareti d'ingresso dei teatri a pagamento e dei luoghi teatrali; ma anche vendute e distribuite agli spettatori così come avverrà in seguito con i libretti dell'opera musicale italiana in tutta Europa.

Fin da subito il teatro degli italiani volendo – per ovvie ragioni d'incasso – andare incontro a una udienza straniera sempre più ampia curò un linguaggio che potesse oltrepassare le differenze nazionali. Di qui una enfaticizzazione del linguaggio extraverbale analoga a quella sperimentata durante le tournées che conducevano le compagnie nelle diverse regioni della penisola italiana. Gli attori e le attrici arricchirono con canzoni, danze e gesti caricati – anche enfatici – i loro dialoghi e quanto suggeriva il canovaccio. Di conseguenza il linguaggio verbale e gestuale si adattò a semplificazioni e coazioni icastiche, 'caricate', per favorire la forza di comunicazione e la capacità d'attrazione. Il bisogno di diffondere e 'internazionalizzare' la comunicazione teatrale era stato del resto, fin dalle origini, alla radice delle ragioni economiche che muovevano il lavoro dei comici, in parziale contrasto con la gestione centripeta e mecenatesca dell'Arte voluta dalle corti italiane che furono peraltro il centro propulsore e promotore dell'organizzazione delle compagnie attraverso la concessione di protezione, salvacondotti, relazioni diplomatiche che organizzavano la difficile trafila delle tournées e delle ospitalità nei luoghi teatrali sottoposti al diretto controllo delle singole sovrintendenze signorili.

Profondamente diversa era stata fin dall'inizio la gestione voluta dalla Repubblica di Venezia. Incapace, per la maggior parte, di accedere ai teatri eminenti, per l'uso del linguaggio verbale appreso fin dalla nascita, a parziale svantaggio di quello letterario, la grande folla degli attori di mestiere accese un dialogo con un pubblico più ampio. Arricchita dal linguaggio corporeo,

L'Entretemps, 2008) e tedesca (Szczecin, Volumina pl, 2015). Utile anche la lettura della raccolta delle sue lettere – che l'attore quasi analfabeta dettava a un suo copista spesso in una lingua bizzarra e fortemente espressiva – in *Comici dell'Arte. Corrispondenze*, cit., vol. I, pp. 347-435 e vol. II, pp. 71-87.

5. Cfr. *Le Recueil Fossard, présenté par Agne Beijer, suivi des 'Compositions de Rhétorique' de M. Don Arlequin, présentées par P.-L. Duchartre* (1928), Paris, Librairie Théâtrale, 1981.

coreutico e musicale, quella comunicazione intransitiva, che i tratti pertinenti degli idiomi locali rendevano parzialmente oscura, divenne presto universale diffondendo, dal Portogallo alla Russia, il patrimonio fantastico, figurato e anche musicale prodotto dalla cultura degli italiani.

Quelle forme e figure sceniche di fattura ‘caricata’, che possiamo definire per convenzione «romanza», convissero comunque con le stilizzazioni più eleganti della cultura coreutica e mimica. Senza del tutto trascurare i modelli linguistici e letterari che pure erano stati canonizzati dal primato rinascimentale e fiorentino delle arti, queste ‘caricature’ potevano comunicare con un pubblico vasto e internazionale, incurante delle norme della bella scrittura, così come lo sarà rispetto ai testi adoperati nell’opera in musica quando questa, da cortigiana, diverrà borghese. Basti considerare la formazione dei primi cantanti d’opera attivi tra XVI e XVII secolo. Inizialmente le due mansioni (la recitazione e il canto) non furono incompatibili almeno sul piano strettamente tecnico e vocale, essendo intercambiabili la duttilità e versatilità scenica richieste dalle partiture musicali e dalle posture recitative. Così come erano spesso analoghe le ibridazioni di parola, canto e azioni fisiche nelle *mises en scène* di testi che oggi conosciamo per il tramite di copioni orfani delle partiture musicali. Non rari sono, in questi secoli, i passaggi di attrici e attori da un genere teatrale a un altro. Tanto è vero che il successo dell’interpretazione dell’*Arianna* di Monteverdi in occasione dei festeggiamenti nuziali mantovani del 1608 è dovuto alla presenza a corte della compagnia ducale capeggiata da Giovan Battista Andreini e all’interpretazione della moglie Florinda nel ruolo in titolo.

Le radici espressive delle feste popolari rimasero immuni dalle regole del fiorentino letterario e colto, ma anche indifferenti, per la maggior parte, ai dettami più rigorosi della cultura cristiana. Sappiamo che una parte sempre più significativa di quest’ultima era da tempo impegnata ad accostarsi all’umanesimo fiorentino di stampo neoplatonico proprio per respingere le ‘tentazioni’ medievali cui si collegavano invece i filoni eterodossi di area fiamminga e centroeuropea. Per questa ragione, ritornando nel campo delle fonti iconografiche, occorre ricordare che – come nel caso della citata collezione di stampe denominata *Fossard* – la maggior parte delle immagini di quel tempo, utili alla conoscenza del fenomeno artistico della Commedia dell’Arte, non appartengono alla figurazione italiana. Nelle città della penisola, almeno laddove si coltivavano le collezioni delle opere di soggetto religioso esposte nei palazzi signorili, tanto più censurabile o destinata a un consumo privato era giudicata la circolazione e diffusione di un’iconografia relativa all’attività degli attori professionisti che – fondata sulla ‘vendita’ del proprio corpo attraverso la recitazione – pareva oltrepassare i limiti del comune senso del decoro oltre a contraddire i dettami diffusi dalla Chiesa cattolica *contra actores*.<sup>6</sup>

6. Per chi cercasse una più approfondita trattazione delle radici storiche e ideologiche di questo tema, che è solo tangenziale rispetto al nostro argomento, rimandiamo agli studi che abbiamo citato alla nota 1.

A questa seconda categoria di immagini appartenevano – come abbiamo già rammentato – tutte le rappresentazioni di un Arlecchino nascosto da una maschera infernale, vestito di pezze colorate e armato di un sesso prorompente e incessante fecondatore di servette quanto genitore naturale di innumerevoli arlecchini. Non meno indecenti erano giudicate le raffigurazioni dei Magnifici veneziani, mercanti ricchi e avari, appestati dalla sifilide, muniti di ernie inguinali, di gobbe e – anche loro – di sorprendenti attributi fallici. Il personaggio mascherato esibiva al suo primo apparire una di quelle contraddizioni che sono alla base di qualunque linguaggio teatrale. L'esasperata senescenza della voce nasale e un abbigliamento grottesco e anacronistico erano segni esibiti al pari dell'attillata calzamaglia rosa che metteva in evidenza – per contrasto – le robuste muscolature degli arti inferiori che consentivano all'attore, finto vecchio, di sorprendere gli spettatori con inaspettate giravolte e acrobazie danzanti. Altrettanto oltraggiose apparivano le *silhouettes* di quelle donne non sempre giovanissime che – come scrisse un cronista d'oltralpe eccitato e censorio – facevano roteare i loro seni nudi come tanti meloni alla vista del pubblico.<sup>7</sup> L'oltranza erotica era sottolineata anche dall'apparizione e dall'azione scenica della maschera di Pulcinella, più selvatico che cittadino al pari di Arlecchino, originario delle campagne napoletane, estraneo perciò alla civiltà di Napoli e, a differenza del suo compare, di indefinita sessualità, mezzo uomo e mezza donna, e per questo dotato di una voce ambigua, ora stridula e femminile ora – grazie alla maschera e alla emissione del suono di pancia – più che baritonale e maschia, pronto anche a partorire, come una donna gravida, non uno ma tanti piccoli pulcinella che – come lui – saranno sempre affamati.<sup>8</sup> Come Arlecchino, Pulcinella era capace di sfidare i diavoli dell'Inferno, essendo non molto diverso da loro perché dotato di una gobba prominente quanto la sua pancia.

Tutti questi caratteri e queste figure forniscono un'immagine della Commedia dell'Arte molto lontana da quella rappresentata in quadri, affreschi e stampe di tutta la penisola. Con una sorta di procedimento chimico di scissione degli elementi le stampe riproducono il livello 'basso', gli affreschi quello 'alto'. Dalla Repubblica di Venezia a quella di Genova, dal Ducato di Mantova alla

7. Sul tema della presenza scenica delle donne in questo periodo cfr. il capitolo *La donna in scena*, nel mio volume *La Commedia dell'Arte*, cit., pp. 40 ss.

8. Il tema dell'ambiguità sessuale – come quello dell'ermafrodito – ebbe una larga fortuna, soprattutto in area meridionale, fino all'Ottocento e oltre. Si pensi alla presenza dei «femminelli» in certe opere del teatro napoletano del Novecento, caratterizzato spesso dall'accentuazione di partiture cantate con voci sopranili di grande efficacia e intensità – come nella drammaturgia di Roberto De Simone: tra le opere musicali di questo autore novecentesco mi piace qui ricordare, anche perché elaborata secondo temi di carattere carnevalesco basati sull'inversione sessuale maschio-femmina-maschio, l'opera musicale *Il Re bello*, su libretto da me ricavato dall'omonimo racconto di Aldo Palazzeschi, pubblicato nel 2004 a Firenze dalla Società editrice fiorentina e rappresentato quello stesso anno al teatro della Pergola di Firenze.

Lombardia spagnola, dal Granducato dei Medici al Regno di Napoli, lo spettacolo di cui abbiamo altrove definito i tratti pertinenti<sup>9</sup> era infatti l'oggetto di un 'consumo' diffuso tanto nei palazzi signorili quanto nelle piazze. Non era quindi 'conveniente' – per i collezionisti di *souvenirs*, per i viaggiatori in cerca di curiosità e tanto meno per i nobili che volevano ingentilire le proprie gallerie – esporre alla vista tutto quello che c'era di provocatorio ed eccitante nel corpo, nella voce, nelle parole e nei gesti di quelle maschere.

Le formazioni più importanti godevano di ricche remunerazioni. Cospicui donativi individuali, elargiti dai signori che proteggevano i singoli o le compagnie, erano riservati alle attrici di primo piano che, con la prorompente novità del loro erotismo, erano una delle principali ragioni del successo senza confini della Commedia dell'Arte. Tra XVI e XVII secolo furono celebrate spesso come dive. Basti pensare alla celebre Isabella Andreini e agli attori solisti di grande fama come – tanto per citare un altro contemporaneo altrettanto famoso – Tristano Martinelli, il ricordato primo Arlecchino della storia.<sup>10</sup> Bisogna tuttavia notare che nei contratti stipulati dai diversi committenti (il più delle volte direttamente elaborati nelle segreterie dei sovrani e dei principi) rarissimi erano i casi in cui le donne potevano riscuotere personalmente compensi dovendo, quasi sempre, accontentarsi di riceverli per il tramite del padre, del marito o di un fratello. Solo in casi eccezionali la donna poteva essere la prima destinataria dei «premi» e delle celebrazioni iconografiche. Così fu per Isabella, considerata la «diva» per eccellenza:<sup>11</sup> esemplare per la moralità dei suoi comportamenti che la sublimavano rispetto ai perduranti sospetti nei confronti del professionismo attorico femminile. Infatti nella tradizione del gusto figurativo e nel derivato collezionismo iconografico di quei secoli il variegato e diffuso popolo della Commedia dell'Arte poteva trovare un accesso nobilitante purché si uniformasse ai valori della morale comune.

Per i motivi che abbiamo descritto, i documenti figurativi 'diretti' di quel variegato mondo, popolare, borghese o cortigiano, sono giunti a noi in un numero limitato. Ma c'è anche un'altra spiegazione. Tanto più quel fenomeno teatrale era conosciuto dagli spettatori che ne avevano potuto assaporare le azioni, i ritmi, i valori plastici, le musiche e le canzoni in formato *live* (come oggi si ama dire), tanto meno urgente era la sua riproduzione per un consumo indiretto sulla carta, la cui fabbricazione era ovviamente ben più costosa di quanto non fosse la tradizione orale, essendo il commercio dei libri e delle stampe destinato a una ristretta schiera di acquirenti.

Consultando i reperti archivistici di quel tempo ci troviamo davanti a una iconografia che è stata in larga parte selezionata e trasmessa da viaggiatori re-

9. Cfr. FERRONE, *Attori mercanti corsari*, cit.; ID., *La Commedia dell'Arte*, cit.

10. Si riveda nota 4.

11. Su Isabella Andreini cfr. ancora FERRONE, *La Commedia dell'Arte*, cit., pp. 262-263 (con bibliografia) e passim.

lativamente colti, incuriositi più dal valore etnografico che dalla qualità artistica dei soggetti, forse desiderosi di portarsi a casa, nel viaggio di ritorno verso l'Europa del nord, i *souvenirs* di quella umanità festosa, tumultuosa e oscena così caratteristica del cosiddetto genio latino. Un'umanità teatralizzata forse conosciuta in una di quelle «stanze» a pagamento dove si tenevano le recite delle compagnie teatrali patrocinate da potenti mecenati: così a Firenze nel teatrino di Baldracca situato ai confini del quartiere della prostituzione, a ridosso di Palazzo Vecchio, oppure a Venezia e a Napoli in «stanze» analogamente collocate in zone esterne ma limitrofe ai luoghi più rappresentativi e simbolici del potere politico e signorile, e attive in regolari stagioni di recite da novembre a maggio. La stessa tipologia si trova anche in area asburgica.<sup>12</sup> Da queste esperienze 'turistiche' derivò una tradizione (o, per meglio dire, una 'vulgata') della Commedia dell'Arte destinata ad arricchire – con reperti cartacei o dipinti – le collezioni d'arte di cortigiani o principi, oggi conservate in musei non solo italiani. Particolarmente significativo di questa tradizione è il caso delle citate *Compositions de rhetorique* che Arlecchino volle che fossero stampate, in un'unica impressione, nel 1600 a Lione, per rendere omaggio al re Enrico IV e alla regina Maria de' Medici.<sup>13</sup> Citiamo inoltre la *Raccolta Fossard* e, in epoca di poco successiva alla morte di Burnacini, la pubblicazione nel 1716 del volume *Neue und curieuse theatralische Tantz-Schul*, a cura del coreografo e ballerino Gregorio Lambranzi, la cui illustrazione accompagna i movimenti coreutici delle più note maschere della Commedia dell'Arte: Pulcinella, Arlecchino, Pantalone, Scapino, Mezzettino, Dottore, Scaramuccia, ecc.

3. Dunque, a corte e nei palazzi dei signori del Cinquecento e del Seicento la consumazione di uno spettacolo italiano, anzi dell'arte comica italiana, an-

12. Sulle attività teatrali nelle diverse città che ospitarono i comici dell'Arte fra XVI e XVIII secolo si veda ancora FERRONE, *Attori mercanti corsari*, cit., pp. 50-88. Per quanto riguarda analoghe stanze in territorio asburgico si veda almeno l'esperienza della Komedienhaus dell'arciduca Leopoldo del Tirolo e di Claudia de' Medici a Innsbruck e la successiva ristrutturazione di modello veneziano per il successore Ferdinando Carlo sposo della cugina Anna de' Medici, iniziata nel 1653 e affidata a Christoph Gump. Di assoluto rilievo gli interventi dell'imperatore Leopoldo, figlio di Ferdinando III d'Asburgo a Vienna con la costruzione della Komoedienhaus inaugurata nel 1667 con l'esecuzione della prima opera italiana nella capitale austriaca, *Il pomo d'oro* di Antonio Cesti e l'allestimento scenico di Ludovico Ottavio Burnacini. Per l'attività spettacolare ad Innsbruck e a Vienna in questi anni si veda H. SEIFERT, *Cesti and His Opera Troupe in Innsbruck and Vienna, with New Informations about His Last Year and His Oeuvre*, in *La figura e l'opera di Antonio Cesti nel Seicento europeo*. Atti del convegno internazionale di studio (Arezzo, 26-27 aprile 2002), a cura di M. DELLABORRA, Firenze, Olschki, 2003, pp. 15-62 e F. SIGURET, *Armonia e contrappunto. Sull'iconologia del Pomo d'oro*, ivi, pp. 173-190. Per l'intera vicenda dei comici italiani nella via d'Allemagna si veda S. BARDAZZI, «*Simil virtuosi in così lungo viaggio*». *Attori, scenografi, cantanti e viaggiatori italiani ad Innsbruck fra il Cinquecento e il Seicento*, tesi di dottorato in Storia dello spettacolo, Istituto di Studi umanistici di Firenze, xx ciclo, 2008, tutor: prof. Jean Marie Valentin.

13. Si riveda nota 4.

zi della «Commedia dell'Arte», costituì spesso un 'piatto' prelibato e distinto. Tanto prelibato e distinto che molte altre corti europee, oltre a quella di Parigi, non se lo lasciarono sfuggire nei secoli dell'Antico regime. Presso i ricchi committenti d'oltralpe si recarono infatti molte generazioni dei comici italiani in cerca non solo di donativi e compensi, ma anche di una fama capace di oltrepassare i confini della penisola e diventare universale. Le loro tournées, che inizialmente erano state scandite da lunghi intervalli, divennero molto più frequenti a partire dalla fine del Cinquecento, per intensificarsi poi dopo gli anni Trenta del XVII secolo.<sup>14</sup> Eppure il loro recitare rimase, fino ai primi decenni di quello stesso secolo, un'occupazione saltuaria, condizionata dagli impedimenti canonici che, nei diversi territori cristiani, erano stabiliti dalle ricorrenze festive e religiose, affinché fossero salvaguardati dalla presenza degli attori e delle loro compagnie tanto i giorni della Settimana di Passione e dell'Avvento quanto le diverse feste patronali. A meno che gli attori e le attrici non si prestassero a indossare gli abiti e i caratteri di personaggi della tradizione cristiana in eventi opportunamente programmati all'interno del calendario delle ricorrenze popolari.

4. Nella vita di Ludovico Ottavio Burnacini (Mantova [?] 1636-Vienna 1707), e anche in quella degli attori suoi contemporanei, analoghi a quelli vissuti o sofferti dagli attori dell'Arte, dovettero essere gli effetti del viaggio. Questi furono anzi potenziati da una maggiore frequenza ed estensione degli spostamenti. Non è infatti immaginabile che, solo una generazione dopo, le condizioni del viaggiare siano diventate più lievi.<sup>15</sup> L'evoluzione della storia delle arti – incardinata com'è su una trasmissione del sapere prevalentemente umana e intellettuale – è molto più lenta delle trasformazioni determinate dalla storia materiale essendo quest'ultima mossa da una catena di fattori (economici, politici, demografici e militari) che agiscono in maniera violenta e traumatica. Il giovane Ludovico Ottavio ebbe la fortuna di nascere da un padre che – a lui e agli altri due figli – insegnò i segreti materiali e concettuali dell'artigianato scenico secondo quel metodo empirico con cui, per secoli, erano stati trasmessi, e continueranno a essere trasmessi, il sapere e la perizia professionali, non solo di attori, cantanti, musicisti e danzatori, ma anche di architetti, scenografi e pittori. Basti pensare alla curiosa analogia della biografia del Burnacini con quella di Giovan Battista Andreini, attore e scrittore (1576-1654), figlio di genitori appartenenti alla medesima «arte» quali furono Fran-

14. Sulle diverse relazioni tra compagnie teatrali italiane e signorie cfr. *Comici dell'Arte. Corrispondenze*, cit.; *I Gonzaga e l'Impero. Itinerari dello spettacolo*, a cura di U. ARTIOLI e C. GRAZIOLI, Firenze, Le Lettere, 2005; M. BERTOLDI, *Lungo la via del Brennero. Viaggio nello spettacolo dal tardo Medioevo al Rinascimento*, Firenze, Le Lettere, 2007; FERRONE, *La Commedia dell'Arte*, cit.

15. Per Ludovico Ottavio Burnacini v. almeno *Spettacolo barocco! Triumphs des Theaters*, catalogo della mostra a cura di A. SOMMER-MATHIS, D. FRANKE e R. RISATTI (Vienna, 3 marzo 2016-30 gennaio 2017), Petersberg, Imhof, 2016, pp. 209-217.

cesco (1544-1624), noto come Capitano Spavento e Isabella (1562 ca.-1604) in arte celebre «Prima Ammosa», anch'essi significativi nella scrittura come nella recitazione. Così nel 1651, quando Burnacini padre fu chiamato dall'imperatore alla corte di Vienna, il quindicenne Ludovico Ottavio lo seguì insieme ad altri due fratelli, ben consapevole che tra le fatiche pertinenti al lavoro artistico era ineludibile quella del viaggio. Presto gli fu assegnato quell'incarico di lavoro che mantenne per circa un trentennio e che gli consentì di realizzare più di cento opere. Forse, anche per causa del suo perpetuo viaggiare, dell'intera sua vastissima produzione di scenografo – come spesso avviene per artisti impegnati in compiti fabbrili al servizio del teatro in azione – restano poche tracce. Ma, per fortuna, ricca e luminosa è invece la raccolta di figurini a colori conservata alla Nationalbibliothek di Vienna. Lo conferma il saldo legame tra le invenzioni viennesi e la tradizione iconografica di matrice italiana.<sup>16</sup> Documenti preziosissimi, non solo per la conoscenza delle qualità artistiche del Burnacini, ma anche per la ricostruzione congetturale delle caratteristiche degli spettacoli del tempo, così come del correlato gusto percettivo degli spettatori: quel gusto che lo scenografo italiano dimostra continuamente di volere sorprendere e *depayser* con il ricorso a tutto quanto è inedito, imprevisto, estraneo alla vita pratica e quotidiana, arrivando poi a riconciliare l'udienza attraverso forme e modelli musicali e coreutici convenzionali. Una poetica, questa, sostenuta dalla solida pratica 'fabbrile' di chi conosce alla perfezione la macchina del teatro del suo tempo.

16. Basti ricordare i bozzetti delle *Tentazioni di Sant'Antonio*, di creazione inequivocabilmente callottiana, anch'essi evidenti testimoni della diffusione del modello e della tenacia della sua iterazione su scala europea.



LEONARDO SPINELLI

LEONORA FALBETTI SULLE SCENE DI CORTE  
TRA FIRENZE E PARIGI (1654-1662)\*

1. Nel febbraio 1662 la messinscena a Parigi dell'*Ercole amante* di Francesco Buti e Francesco Cavalli fu il sigillo conclusivo dei prolungati festeggiamenti nuziali di Luigi XIV e l'Infanta di Spagna Maria Teresa d'Asburgo. Le vicende produttive di quell'allestimento segnarono il limite della fortuna dell'opera italiana in Francia, fortemente sponsorizzata a corte dal cardinal Mazzarino sin dal 1645 con la ripresa della *Finta pazza* di Giulio Strozzi e Filippo Saccati.<sup>1</sup>

Le recenti e ramificate indagini sui fondi medicei dell'Archivio di stato di Firenze coordinate dalla cattedra fiorentina di Sara Mamone<sup>2</sup> permettono oggi di ampliare le conoscenze circa la partecipazione all'*Ercole amante* della nutrita comitiva di cantanti toscani e in particolare di raccontare una storia nella storia: quella del soprano Leonora Falbetti e del suo imporsi sul più im-

\* Il presente saggio rielabora un intervento tenuto al convegno internazionale *Ah, les italiens! Forme e artisti dello spettacolo tra Toscana e Francia. Incroci, analogie, differenze*, a cura di R. GUARDENTI e S. MAMONE (Firenze, 19-20 ottobre 2017). Desidero ringraziare Françoise Decroisette per i preziosi suggerimenti.

1. Sull'opera italiana in Francia durante il potere politico del cardinal Mazzarino cfr. H. PRUNIÈRES, *L'Opéra Italien en France avant Lulli*, Paris, Champion, 1913. Per un'articolata panoramica sulla storia dell'opera in musica nel lungo regno del Re Sole cfr. J. DE LA GORCE, *L'Opéra à Paris au temps de Louis XIV: histoire d'un théâtre*, Paris, Desjonquères, 1992. Per il contributo mediceo allo spettacolo del 1662 cfr. S. MAMONE, *Ruoli e gerarchie nell'Ercole amante*, in *Dalla corte degli Este a quella di Luigi XIV: Gaspare e Carlo Vigarani*. Atti del convegno internazionale (Reggio Emilia-Modena, 6-7 giugno 2005; Versailles, 9-10 giugno 2005), a cura di W. BARICCHI e J. DE LA GORCE, Cinisello Balsamo-Versailles, Silvana-Centre de Recherche du Château de Versailles, 2009, pp. 85-95.

2. Cfr. S. MAMONE, *Serenissimi fratelli principi impresari. Notizie di spettacolo nei carteggi medicei. Carteggi di Giovan Carlo de' Medici e di Desiderio Montemagni suo segretario (1628-1664)*, trascrizione in collaborazione con A. EVANGELISTA, Firenze, Le Lettere, 2003 e ID., *Mattias de' Medici serenissimo mecenate dei virtuosi. Notizie di spettacolo nei carteggi medicei. Carteggio di Mattias de' Medici (1629-1667)*, Firenze, Le Lettere, 2013. Nella sezione bibliografica dei due volumi si veda la lista delle numerose tesi di laurea e di dottorato dedicate all'analisi della vita teatrale nel granducato di Toscana. Di alcune di esse si farà menzione nelle note di questo lavoro.

portante palcoscenico d'Europa con grande sorpresa *in primis* dei suoi poco fiduciosi protettori.

Leonora appartenne a una famiglia d'arte che a cavallo dei secoli XVII e XVIII operò all'interno di un vasto circuito teatrale che collegava le scene italiane con quelle di Francia e dell'Impero asburgico: ne facevano parte la sorella maggiore Lisabetta e il figlio Francesco avuto dal marito e attore semi-professionista Carlo Ballerini.<sup>3</sup>

Lisabetta e Leonora nacquero a Firenze rispettivamente nel 1627 e nel 1630 dal matrimonio tra il sarto Michele Falbetti e Caterina Bicci. La presenza alle loro cerimonie battesimali di padrini delle influenti famiglie degli Albizzi e Torrigiani indica la buona considerazione goduta dalla sartoria di Michele presso la classe dirigente granducale. Sin dalla nascita le sorelle vissero con i genitori internamente al primo cerchio delle mura cittadine, trascorrendo l'infanzia e l'adolescenza nei quartieri attigui al Duomo. In età adulta il successo canoro di Leonora sarà 'urbanisticamente' attestato dalla residenza nell'oltrarno fiorentino: da lì la cantante poteva raggiungere in breve tempo i suoi mecenati nella dimora medicea di Pitti.

Non sappiamo quale fu la molla che spinse le Falbetti a intraprendere la via del canto. Come avviene per molti capostipiti di famiglie d'arte, Lisabetta e Leonora furono tutt'altro che delle predestinate; entrambe ebbero però l'accortezza di integrare le rispettive inclinazioni con una ferrea disciplina e una diligente mentalità artigianale che certamente appresero nella bottega paterna.

La prima parte delle loro carriere si consumò tra esibizioni private e cameristiche. Leonora svolse il tirocinio nelle stanze della granduchessa Vittoria della Rovere e in quelle dei principi Giovan Carlo, Mattias e Leopoldo, che negli anni successivi si sarebbero alternati nella sua protezione. Tra le rare testimonianze di questo periodo una lettera del 1654 del nobiluomo Roberto Capponi fornisce una 'istantanea' della cantante che sotto la prestigiosa guida di Atto Melani «studia alla gagliarda» alcune arie dell'*Hipermestra* musicata da Cavalli su libretto del medico di corte Giovanni Andrea Moniglia.<sup>4</sup> Purtroppo le trac-

3. Su Lisabetta, Leonora e Francesco cfr. le voci a cura di D. SARÀ nell'Archivio Multimediale degli Attori Italiani (AMAtI), progetto ideato e diretto da Siro Ferrone e consultabile liberamente previa registrazione al sito <http://amati.fupress.net> (ultima data di consultazione: 30 aprile 2018). A Francesco Ballerini, contraltista tra i più rinomati della prima metà del Settecento, sono state dedicate alcune significative pagine da F. DECROISSETTE, «Come nelle altre metropoli d'Europa»: *il sogno teatrale di Francesco Ballarini nella Vienna del Settecento*, in *I percorsi della scena. Cultura e comunicazione del teatro nell'Europa del Settecento*, a cura di F.C. GRECO, Napoli, Luciano, 2001, pp. 359-372.

4. Lettera di Roberto Capponi a Mattias de' Medici, Firenze, 7 ottobre 1654, Firenze, Archivio di stato (d'ora in poi ASF), *Mediceo del principato*, f. 5453, c. 647r., ora in MAMONE, *Mattias de' Medici serenissimo mecenate*, cit., p. 428, doc. 904. Sulla figura del cantante, compositore e fine diplomatico pistoiese cfr. R. FREITAS, *Vita di un castrato. Atto Melani tra politica, mecenatismo e musica*, trad. it. di A. LI VIGNI, prefaz. di S. MAMONE, Pisa, ETS, 2015. L'opera pro-

ce di un ipotetico rapporto di discepolato si limitano a questo episodio e non è possibile affermare con certezza che la Falbetti abbia avuto in Melani una vera e propria figura di riferimento formativo. Altre sparse indicazioni provenienti dai carteggi d'archivio narrano di tournées nelle dimore dell'aristocrazia locale e persino di 'trasferte' a più ampio raggio. Nel 1655 Leonora intervenne insieme ai colleghi Ippolito Fusai e Giuseppe Ghini a una conversazione di musica in casa Bini cantando sulle arie di un'orchestra di «viole e zufoli» suonati dai maggiorenti fiorentini tra cui Filippo Strozzi.<sup>5</sup> Nella tarda primavera 1656 una sua esibizione veneziana contribuì a «correggere il tedio» di una forzosa permanenza domestica del potente impresario Vittorio Grimani Calergi.<sup>6</sup>

Nei primi anni Cinquanta la Falbetti aveva intanto sposato Carlo Balzerini, più anziano di lei di una ventina d'anni. Di lui non si sa molto. Battezzato a Firenze nel 1611 e originario di una umile famiglia del «popolo di Sant'Ambrogio»,<sup>7</sup> era noto sulle scene granducali con il soprannome di Pasquella. Già presente nella raccolta di scenari *Il teatro delle favole rappresentative* edita da Flaminio Scala nel 1611,<sup>8</sup> la maschera della ruffiana Pasquella era poi stata adottata e rinnovata dall'erudito e attore dilettante Bartolomeo Viviani, fratello del matematico Vincenzo, nelle commedie organizzate a Firenze dagli accademici Percossi attorno alla metà del Seicento.<sup>9</sup> La riuscita della versione *en travesti* fatta dal Viviani fu tale che il personaggio prese immediatamente la via dell'intrattenimento buffonesco ispirando *performances* 'a solo' e duetti comici in cui compariva al fianco del sodale Parasacco.<sup>10</sup> Esibizioni di questo

vata da Leonora avrebbe dovuto inaugurare nel carnevale 1655 il teatro della Pergola, ma sarà rappresentata solo nel giugno 1658. Sulla vita e l'opera di Moniglia si rinvia a F. DECROISSETTE, *Fiction tragique et fiction comique dans les livrets de Giovanni Andrea Moniglia*, «Revue d'histoire du théâtre», xxix, 1977, 2, pp. 153-173; ID., *Les «Drammi civili» de Giovanni Andrea Moniglia, librettiste florentin, entre Contreréforme et Lumières*, in *Culture et idéologie après le Concile de Trente: permanences et changements*, a cura di M. PLAISANCE, Paris, Presses Universitaires de Vincennes, 1985, pp. 91-150.

5. Lettera di Carlo de' Medici a Mattias de' Medici, Firenze, 16 settembre 1655, ASF, *Mediceo del principato*, f. 5391, c. 677v., ora in MAMONE, *Mattias de' Medici serenissimo mecenate*, cit., p. 475, doc. 998.

6. Lettera di Vittorio Grimani Calergi a Mattias de' Medici, Venezia, 27 maggio 1656, ASF, *Mediceo del principato*, f. 5464, c. 415r., ora ivi, p. 516, doc. 1084.

7. Archivio dell'Opera del Duomo di Firenze, *Battezzati maschi*, lettera C, registro 28, c. 14v.

8. L'età avanzata e l'origine umile caratterizzano il personaggio nelle sue cinque apparizioni nella raccolta di Scala: gli scenari comici *Li duo vecchi gemelli*, *Il vecchio geloso*, *Il cavadente* e quelli 'regi' *L'innocente persiana* e *La fortuna di Foresta principessa di Moscovia* in cui Pasquella assume un tono tra il serio e il lacrimevole. Cfr. F. SCALA, *Il teatro delle favole rappresentative* (1611), a cura di F. MAROTTI, Milano, Il Polifilo, 1976, 2 voll., passim.

9. Cfr. F. BALDUCCI, *Notizie dei professori del disegno da Cimabue in qua*, a cura di F. RANALLI, Firenze, Botelli & C., 1847, vol. v, p. 450.

10. Cfr. N. MICHELASSI-S. VUELTA GARCÍA, *Il teatro spagnolo sulla scena fiorentina del Seicento*, «Studi secenteschi», xlv, 2004, pp. 94-95.

tipo furono eseguite da Ballerini nelle dimore private della famiglia Medici: nel 1651, secondo uno scritto di Bernardo Castiglioni, intrattenne persino il duca di Mantova Carlo II di Gonzaga-Nevers in attesa che i lacchè granducali servissero la «merenda» nel salone del Casino di San Marco.<sup>11</sup> Lontano dal palcoscenico Ballerini si distinse soprattutto come manager di Leonora, di cui pare fosse molto geloso, mostrando particolari doti di oculutezza ma anche un carattere 'fiammiferino' pronto ad accendersi alla minima occasione.<sup>12</sup>

Nel 1657 le sorelle Falbetti ricevettero una promozione inaspettata: furono infatti le uniche donne accolte nella nascente compagnia canora del nuovo teatro di corte, la Pergola. La loro designazione fu certamente favorita da una fase di naturale ricambio delle voci femminili di punta del mecenatismo medico, inevitabile a causa dell'imminente ritiro dalle scene della celebre Anna Maria Sardelli e dopo il conseguimento della piena autonomia contrattuale di Anna Francesca Costa.<sup>13</sup> All'interno della troupe era invece folta la presenza maschile: il talentuoso Antonio 'Ciccolino' Rivani poteva infatti essere affiancato da interpreti affidabili come Michele Grasseschi, Carlo Righensi e Michele De Bar, ma anche da giovani cantanti di belle speranze, come il soprano pesciatino Vincenzo Olivicciani, o da invitati speciali come Simone Martelli, virtuoso del signore di Massa Carlo Cybo Malaspina, o il sacerdote lucchese Vincenzo Piccini, in stretti legami con il cardinale Girolamo Buonvisi.<sup>14</sup>

11. Lettera di Bernardo Castiglioni a Mattias de' Medici, Firenze, 4 settembre 1651, ASF, *Mediceo del principato*, f. 5449, c. 413r., ora in MAMONE, *Mattias de' Medici serenissimo mecenate*, cit., p. 331, doc. 700.

12. Cfr. lettera di Antonio Rivani a Giovan Carlo de' Medici, Parigi, 19 gennaio 1662, ASF, *Mediceo del principato*, f. 5340, c. 319v., ora in MAMONE, *Serenissimi fratelli principi impresari*, cit., p. 393, doc. 833. Dall'unione tra Carlo e Leonora nacquero Margherita Vittoria, tenuta a battesimo nel 1654 da Mattias de' Medici e dalla granduchessa Vittoria della Rovere, Francesco (1655), indirizzato poi alla carriera melodica, e Antonio (1656), consacrato alla vita ecclesiastica. Sarà proprio quest'ultimo nel 1683 a dare al padre gli ultimi sacramenti: cfr. lettera di Vittoria della Rovere a don Giulio Castellani, Firenze, 20 aprile 1683, ASF, *Mediceo del principato*, f. 6180, c. n.n., ora in B. VANNINI, «*Dos in Candore*». *Lo spettacolo a Firenze sotto la protezione di Vittoria granduchessa di Toscana (1637-1694)*, tesi di dottorato in Storia dello spettacolo, Università degli studi di Firenze, XXI ciclo, 2008, tutor: prof. Sara Mamone, p. 612.

13. Cfr. T. MEGALE, *Il principe e la cantante. Riflessi impresariali di una protezione*, in *Per Ludovico Zorzi*, a cura di S. MAMONE, «Medioevo e Rinascimento», VI/n.s. III, 1992, pp. 211-233. Oltre al saggio appena citato, per una panoramica sull'attività teatrale di Checca Costa si veda anche, della stessa autrice, *Altre novità su Anna Francesca Costa e sull'allestimento dell'«Ergirodo»*, ivi, VIII/n.s. IV, 1993, pp. 137-142. Sulla carriera della Sardelli cfr. MAMONE, *Serenissimi fratelli principi impresari*, cit., pp. XLIV-LIV. L'ultima apparizione canora nota della Sardelli risale al gennaio 1657 al teatro fiorentino del Cocomero.

14. Sulla compagnia che in occasione degli spettacoli veniva integrata con i migliori interpreti forestieri cfr. F. DECROISSETTE, *I virtuosi del Cardinale, da Firenze all'Europa*, in *Lo «spettacolo maraviglioso». Il teatro della Pergola: l'opera a Firenze*, catalogo della mostra a cura di E. GARBERO

Come ci racconta una felice tradizione di studi, l'inaugurazione della Pergola, la cui gestione fu affidata all'accademia degli Immobili patrocinata dal principe Giovan Carlo, avvenne nei primi giorni di febbraio con il *Podestà di Colognole* di Moniglia e Jacopo Melani.<sup>15</sup> La rappresentazione segnava l'ingresso ufficiale nelle cronache del grande spettacolo dinastico delle sorelle Falbetti che per la prima volta si trovarono 'catapultate' in una produzione d'*ensemble* allestita su un vero palcoscenico davanti a una quantità di pubblico inusuale rispetto alle loro abituali esecuzioni. Lisabetta aveva ventisette anni, Leonora ventiquattro. Non si trattava di età da esordienti della scena, casomai da veterane. Il tardivo debutto operistico le costrinse, immaginiamo con qualche fatica, a rivedere e aggiornare tecnica, mimica e repertorio.

A farne le spese fu soprattutto Leonora che ebbe bisogno di un rodaggio piuttosto lungo. I primi anni della sua nuova carriera furono costellati da una serie di 'inciampi' e insicurezze, a partire proprio dal *Podestà di Colognole*. Nel ruolo della protagonista femminile la cantante non fornì una prestazione apprezzabile a differenza di Lisabetta a cui fu assegnato il personaggio nominato Leonora quasi a proseguire ed enfatizzare nella distribuzione delle parti il gioco da commedia degli equivoci radicato nel testo.

Il mediocre esordio della Falbetti suscitò perplessità negli uomini di corte e in particolar modo nel principe Giovan Carlo che con i fratelli Leopoldo e Mattias formava un *team* affiatato e di prim'ordine nello scacchiere delle relazioni dello spettacolo europeo nel cuore del XVII secolo. Non trovandola di suo «gusto», Giovan Carlo aveva finito per mortificarla negandole «quella riconoscenza dell'animo dell'Eminenza Sua che godono tutti quelli, tanto servitori attuali ch'altri»,<sup>16</sup> che presero parte alla rappresentazione. Le perplessità si trasformarono in imbarazzo quando il protettore fu informato del sondaggio fatto dalla sorella Anna, arciduchessa d'Austria, per il prestito di Leonora alle recite del carnevale di Innsbruck del 1658. Per prevenire un temibile contraccolpo alla notorietà dello *scouting* mediceo, Mattias con perfetto tempismo incaricò l'accademico Immobile Leonardo Martellini di verificare lo stato di forma della cantante prima di contemplare la possibilità di spedirla in Tirolo:

Signore Leonardo. Presento ch'in Inspruch si pensi di mandare alla Leonora Ballerini una parte in musica da recitarsi d'essa in quel teatro, quando sarà il tempo, ma io gl'ho

ZORZI, P. MARCHI e L. ZANGHERI (Firenze, 6 ottobre-30 dicembre 2000), Firenze, Pagliai Polistampa, 2000, pp. 83-89.

15. Per un aggiornamento bibliografico sulla storia del teatro cfr. M. ALBERTI, *L'accademia degli Immobili di via della Pergola: tre secoli di storia del teatro*, in *L'accademia degli Immobili 'Proprietari del Teatro di Via della Pergola in Firenze'. Inventario*, a cura di M. A., A. BARTOLONI e I. MARCELLI, Roma, Ministero per i beni e le attività culturali direzione generale per gli archivi, 2010, pp. 9-26.

16. Lettera di Leonardo Martellini a Mattias de' Medici, Siena, 28 ottobre 1657, ASF, *Mediceo del principato*, f. 5406, c. 573r., ora in MAMONE, *Mattias de' Medici serenissimo mecenate*, cit., p. 572, doc. 1190.

ordinato di non accettarla, prima che di Vostra Signoria venga accertato se possa essere il caso a recitarla bene e con gusto e soddisfazione di quelle Altezze Reali, che intendo sieno per fare istanza a me di mandarla a servire all'Altezze Loro. Però mi farà Vostra Signoria cosa molto grata a dirmene il suo parere, acciò possa poi risolvere quello che stimerò più proporzionato ad incontrare i cenni delle medesime Altezze.<sup>17</sup>

Non sappiamo se l'esame andò male o se, come ventilato in alcuni documenti, l'opera tirolese fu annullata. Leonora restò a Firenze dove quel carnevale fu impegnata alla Pergola ne *Il pazzo per forza* di Moniglia. A giugno, in un clima torrido da togliere il fiato, la Falbetti con la sorella recitò quasi sicuramente nell'*Hipermestra*, spettacolo con cui il granducato di Toscana omaggiava la nascita dell'Infante di Spagna.<sup>18</sup> Le due produzioni non concorsero però a migliorare la sua reputazione artistica. Il suo anonimato fuori dalle scene fiorentine è palesemente dimostrato da una lettera del dicembre 1659 in cui Margherita de' Medici, duchessa di Parma, ammetteva candidamente di non conoscere il valore dell'interprete. Nonostante ciò comunicava al fratello Giovan Carlo l'intenzione di scritturarla con il poco gratificante ruolo di 'riserva' delle 'titolari' de *La Filo ovvero Giunone rappacificata con Ercole* che i Farnese stavano approntando per festeggiare il matrimonio tra Ranuccio II e Margherita Violante di Savoia.<sup>19</sup>

La trattativa si arenò rapidamente e la domanda di ingaggio non ebbe alcun seguito. Se *La Filo* rappresentò un'altra opportunità mancata nel curriculum della cantante, si trattò comunque della prima volta in cui Leonora venne associata a un'opera nuziale incentrata sul mito di Ercole, tema assai in voga nell'encomiastica cortese – soprattutto nella variante tardiva ed evemeristica forgiata sulla tradizione della tragedia senecana – e ampiamente utilizzato nelle occasioni autocelebrative dalle più rinomate dinastie europee.<sup>20</sup>

17. Ibid. Circa i rapporti culturali sull'asse Firenze–Innsbruck in epoca medicea cfr. S. BARDAZZI, *Le nozze di Leopoldo d'Asburgo e Claudia de' Medici. Una principessa medicea alla corte tirolese*, «Medioevo e Rinascimento», XIX/n.s. XVI, 2005, pp. 131-158.

18. La loro partecipazione al cast, finora in dubbio, sembra avvalorata da una missiva in cui si comunica che il compositore Cavalli sarebbe partito per Firenze, dove era atteso per dirigere le ultime prove, solo quando le sorelle si fossero rimesse dai loro problemi di «salute»: lettera di Paolo del Sera a Giovan Carlo de' Medici, Venezia, 4 maggio 1658, ASF, *Mediceo del principato*, f. 5331, c. 24r., ora in MAMONE, *Serenissimi fratelli principi impresari*, cit., p. 290, doc. 605.

19. Cfr. lettera di Margherita de' Medici a Giovan Carlo de' Medici, Parma, 28 dicembre 1659, ASF, *Mediceo del principato*, f. 5332, c. 473r., ora ivi, p. 325, doc. 685. Sullo spettacolo nuziale dei Farnese cfr. I. MAMCZARZ, *Le Théâtre Farnese de Parme et le drame musical italien (1618-1732). Étude d'un lieu théâtral, des représentations, des formes: drame pastoral, intermèdes, opéra-tournoi, drame musical*, Firenze, Olschki, 1988, pp. 325-342.

20. Sull'argomento cfr. S. MAMONE, *Il terzo Seneca e l'Ercole rapito*, in Id., *Dèi, semidei, uomini. Lo spettacolo a Firenze tra neoplatonismo e realtà borghese (XV-XVII secolo)*, Roma, Bulzoni, 2003, pp. 81-105. Per un approfondimento specifico sull'evemerismo cfr.: S. MAZZONI, «Oltre le pietre»: *Vespasiano Gonzaga, Vincenzo Scamozzi y el teatro de Sabbioneta*, in *Teatro clásico italiano y*

A esser dubbiosi viene da pensare che la stessa cantante non tenesse molto alla popolarità teatrale. Il canto era semmai il tramite per radicarsi all'interno della corte e appagare le ambizioni di sicurezza economica e di riconoscimento sociale. Lo conferma la felicità con cui nel 1660 Leonora raccontò a Mattias del suo viaggio di piacere a Roma e dell'accoglienza ricevuta dalle nobildonne di quella città. Proprio dal tono affettuoso e confidenziale di una sua missiva romana traspare il compiacimento per il senso di appartenenza alla cerchia esclusiva del principe:

*mi scordavo di dare due altre nuove a Vostra Altezza, una è che le mie camicie sono quasi finite di consumare, però se la benignità sua non mi socorre con quelle dugento libbre, conforme alla promessa, sarò necessitata fare alla cappuccina, ma confido nella sua pietà. La seconda nova è che la descrizione che giocò Vostra Altezza Serenissima nelle stanze del Serenissimo Principe Cardinale Giancarlo con me, col dire lei ch'io fossi gravida e che ci voleva scommettere una descrizione sopra a questa cosa, a mie conti è passato il tempo di parecchi settimane, et io per eser di coscienza, mi è parso bene il ricordarglielo, acciò possi pensare a sadisfare a' sua debiti al mio ritorno.<sup>21</sup>*

Gli epistolari dei regnanti fiorentini testimoniano implicitamente l'abilità con cui la Falbetti riuscì a far prevalere nella considerazione cortese la sua identità di donna rispetto a quella di interprete. La maggior parte delle volte è infatti citata come «la signora Leonora» laddove le altre cantanti sono per lo più menzionate senza il titolo di cortesia. Rara è invece la ricorrenza del diminutivo affettuoso «Norina», che peraltro niente aveva a che vedere con le allusioni alle virtù seduttive o al 'vil denaro' che spesso caratterizzavano i soprannomi delle voci femminili della squadra medicea. Si pensi alla già citata Anna Maria Sardelli, meglio nota come Campaspe, l'avvenente favorita di Alessandro Magno a cui la virtuosa romana aveva prestato le sembianze nell'*Alessandro vincitor di se stesso* di Francesco Sbarra e Antonio Cesti inscenato al teatro dei Santi Giovanni e Paolo di Venezia nel 1651. E si pensi, nell'ultimo quarto del secolo XVII, a Caterina Angiola Botteghi alias Centoventi per via dei cospicui compensi che era solita spuntare nelle contrattazioni con i liberi impresari. Al contrario, Leonora fu sempre determinata a sfuggire ai pregiudizi morali che nel corso del Seicento gravavano sulle donne implicate nello

*español*. Atti della giornata di studi (Sabbioneta, 25-27 giugno 2009), a cura di M. DEL V. OJEDA CALVO e M. PRESOTTO, Valencia, Publicacions de la Universitat de Valencia, 2013, pp. 11-52 (con bibliografia).

21. Lettera di Leonora Falbetti a Mattias de' Medici, Roma, 15 maggio 1660, ASF, *Mediceo del principato*, f. 5409, c. 504v., ora in MAMONE, *Mattias de' Medici serenissimo mecenate*, cit., p. 698, doc. 1400. La lettera era già stata trascritta in A. MARETTI, *Per una storia del mecenatismo di Mattias de' Medici*, tesi di laurea in Storia del teatro e dello spettacolo, Università degli studi di Firenze, Facoltà di lettere e filosofia, a.a. 1989-1990 (relatore: prof. Siro Ferrone), vol. II, pp. 217-219.

spettacolo pubblico: in tutta la carriera si ‘concesse’ raramente al teatro commerciale e solo su espressa insistenza dei suoi protettori.<sup>22</sup>

Il massimo grado di chiusura verso le regole del teatro professionale spettò però a Lisabetta la cui risolutezza ad autoescludersi dal gioco di scambi e prestiti della società melodrammatica del tempo fu tale da scoraggiare qualsiasi proposta all’indirizzo di Giovan Carlo al cui ruolo la cantante era iscritta sin dal 1658. Dopo la partecipazione nei primi mesi del 1661 a *La serva nobile* di Moniglia e Anglesi, Lisabetta tornò, ipotizziamo con sollievo, alle più congeniali e meno pubblicizzate esibizioni cameristiche dalle quali il suo nome riemergerà alle cronache del grande spettacolo solo in sporadiche e particolari circostanze. A sostituirla nell’organico della Pergola si alterneranno le ancora poco note Virginia Azzurrini e Lucia Rivani.

2. Con l’abbandono della compagnia da parte di Lisabetta la sorella Leonora consolidò il ruolo di prima voce femminile della Pergola. E come tale fu coinvolta nella messinscena dell’*Ercole in Tebe* in occasione dei festeggiamenti per il matrimonio, nel 1661, tra il Gran Principe ereditario Cosimo III e Margherita Luisa d’Orléans. Quelle nozze rappresentarono la quarta e ultima tappa di un’alleanza matrimoniale franco-medicea iniziata nel 1533, quando Caterina de’ Medici aveva sposato il futuro Enrico II, ed era poi proseguita nel senso inverso nel 1589, con Cristina di Lorena che aveva raggiunto a Firenze lo sposo Ferdinando I, e di nuovo a rotta invertita nel 1600, con l’unione di Maria de’ Medici e Enrico IV. Il patto nuziale del 1661 era parte del grande piano di politica estera messo in moto dal cardinal Mazzarino per affermare la dominazione francese in Europa dopo l’ultima vittoria militare sulla Spagna conseguita dal visconte di Turenne alle Dune nel 1658. Il punto più alto di quella strategia era stato toccato con il matrimonio tra Luigi XIV e l’Infanta di Spagna firmato nel 1660.

Nelle celebrazioni medicee il mito erculeo era ricorrente sin da prima dell’inaugurazione del principato: già papa Leone X, figlio di Lorenzo il Magnifico, aveva saputo abilmente intrecciare il motivo medievale di un Ercole cristiano e tutore della città alla legittimazione della presa di potere della casata sulle istituzioni repubblicane. Durante il suo ingresso a Firenze nel 1513 la scelta degli iconologi di accostare negli apparati di piazza della Signoria la statua dell’Ercole di Baccio Bandinelli a quella del David di Michelangelo aveva infatti contribuito, come ha illustrato un’attenta storiografia, a costituire un’unica perentoria identità encomiastica di Leone X di cui venivano sottolineate le doti e

22. Cfr. SARÀ, *Leonora Falbetti Ballerini*, cit. Sul pregiudizio in questione cfr. S. DURANTE, *Il cantante*, in *Storia dell’opera italiana*, a cura di L. BIANCONI e G. PESTELLI, IV. *Il sistema produttivo e le sue competenze*, Torino, EDT, 1987, pp. 347-415. Sulla marca di disonestà che condizionava le cantanti d’opera pubblica si sofferma ampiamente anche J. ROSSELLI, *Il cantante d’opera. Storia di una professione (1600-1990)* (1992), trad. it. di P. RUSSO, Bologna, il Mulino, 1993, pp. 79-99.

la dignità di governo.<sup>23</sup> Da quel momento la figura di Ercole fu riutilizzata in gran parte delle cerimonie nuziali trovando talvolta posto nelle messinscene.<sup>24</sup>

Nel 1661 il soggetto erculeo invase in maniera capillare lo spazio delle manifestazioni. Ritorna infatti nelle decorazioni del percorso viario, nell'anfiteatro di palazzo Pitti durante il balletto equestre *Il mondo festeggiante* – dove il principe Cosimo apparve come Ercole guerriero che in sella a un destriero conduceva alla vittoria le truppe dei cavalieri d'Europa –, nello spettacolo teatrale della Pergola.<sup>25</sup> Che gli organizzatori avessero scelto il *leitmotiv* eracleo sull'onda del libretto parigino in attesa di rappresentazione è un dato ormai scontato.<sup>26</sup> Come ha già chiarito Prunières, l'*Ercole amante* fu certamente pensato antecedentemente alla definizione delle nozze fiorentine: le prime trattative dell'abate Buti, a quel tempo segretario di Mazzarino, con il compositore veneziano Cavalli risalivano al mese di agosto 1659. Le nozze reali furono celebrate il 9 giugno 1660. Il testo del libretto era pronto da alcuni mesi quando nel successivo agosto iniziarono le prove dell'opera.<sup>27</sup> Il prolungamento dei lavori per il completamento dei macchinari del teatro delle Tuileries e poi,

23. Cfr. I. CISERI, *L'ingresso trionfale di Leone X in Firenze nel 1515*, Firenze, Olschki, 1990.

24. Nell'entrata di Giovanna d'Austria, giunta in città nel 1565 a seguito del matrimonio con Francesco I, Ercole era effigiato su un arco posticcio con indosso la pelle del leone di Nemea. Per l'ingresso di Cristina di Lorena nel 1589 gli addobbi urbani riprendevano le storie di Ercole libico (cfr. A.M. TESTAVERDE, *La decorazione festiva e l'itinerario di «rifondazione» della città negli ingressi trionfali a Firenze tra XV e XVI secolo*, «Mitteilungen des Kunsthistorischen Institutes in Florenz», xxxii, 1988, 3, pp. 323-352, e ivi, xxxiv, 1990, 1-2, pp. 165-198). Nel 1608 il semidio compariva nella festa fluviale *Argonautica*, suggestivo apice dei divertimenti indetti per il matrimonio tra Maria Maddalena d'Austria e Cosimo II (cfr. O. RINUCCINI, *'L'Argonautica' del s. Francesco Cini rappresentata in Arno per le nozze del serenissimo don Cosimo de' Medici principe di Toscana, e della serenissima Maria Maddalena arciduchessa d'Austria*, Firenze, Cosimo Marescotti, 1608). Nel 1617 l'eroe mitologico 'recitò' nella veglia *Liberazione di Tirreno e Arnea* acconsentendo alle nozze tra Caterina, sorella di Cosimo II, e il duca di Mantova (cfr. A. SALVADORI, *Veglia della 'Liberazione di Tirreno ed Arnea', autori del sangue toscano*, in Id., *Opere*, Roma, Ercole, 1668. Il manoscritto si trova a Firenze, Biblioteca nazionale centrale, ms., Palatino 251, cc. 134r.-144v.).

25. Per questo episodio cfr. F. DECROISSETTE, *Les fêtes du mariage de Cosme III avec Marguerite Louise d'Orléans à Florence, 1661*, in *Les fêtes de la Renaissance*. Atti del quindicesimo colloquio internazionale di Studi umanistici (Tours, 10-22 luglio 1972), a cura di J. JACQUOT, Paris, CNRS, 1975, vol. III, pp. 421-436.

26. Anche in Francia il tema erculeo era ricorrente nelle entrate reali e nelle feste dinastiche: il più celebre esempio fu nel 1600 *Le Labyrinthe Royal de l'Hercule Gaulois Triomphant* che nella città di Avignone rivelò alla principessa Maria de' Medici la grandiosità delle corrispondenze tra le gesta di Ercole e quelle del suo futuro marito, Enrico IV di Navarra. Cfr. A. VIVANTI, *Henry IV, the Gallic Hercules*, «Journal of the Warburg and Courtauld Institutes», xxx, 1967, pp. 176-197.

27. Cfr. PRUNIÈRES, *L'Opéra Italien en France avant Lulli*, cit., pp. 222-225. Già nel gennaio Buti aveva fatto leggere a Mazzarino il libretto dell'opera e insieme avevano discusso sui cantanti da coinvolgere nella messinscena (cfr. ivi, p. 236).

più tardi, l'aggravarsi delle condizioni di salute di Mazzarino, avevano accidentalmente costretto al rinvio della messinscena per quasi un anno e mezzo.

Gli eventi teatrali francesi erano così stati inaugurati dalla ripresa dello *Xerse* di Cavalli e Niccolò Minato, cantato nel novembre 1660 al Louvre e nel 1661 al palazzo del cardinal Mazzarino; vi avevano recitato tutti i virtuosi toscani presenti a corte: i residenti Atto e Filippo Melani (il primo a Parigi dal 1657, il secondo dal 1659) e le *guest stars* Rivani e Piccini, appositamente invitati per l'intero ciclo spettacolare. Della compagine facevano inoltre parte gli uomini di fiducia di Cavalli – il tenore Giovanni Agostino Poncelli e il soprano Giovanni Calegari della cappella di San Marco di Venezia<sup>28</sup> e i «Musiciens italiens du Cabinet de Sa Majesté» tra cui la romana Anna Bergerotti, Paolo Bordigone, Giuseppe Chiarini, Giovanni Francesco Tagliavacca.<sup>29</sup> Nel 1661 il Louvre aveva inoltre ospitato il *Ballet de l'impatience* (esplicito riferimento all'attesa per l'allestimento dell'*Ercole amante*) su musiche di Jean-Baptiste Lully con la presenza di Luigi XIV tra i ballerini. Ed è proprio in questo periodo, in cui in Francia si temporeggiava con rappresentazioni di ripiego, che in riva d'Arno prendeva corpo l'idea dei festeggiamenti. L'avvio della macchina operativa è da far risalire attorno al dicembre 1660 quando gli agenti matrimoniali concordarono la dote di Margherita Luisa e un suo ritratto venne inviato a Firenze.

Per una sorta di coincidenza, dunque, la produzione dell'*Ercole* fiorentino finì per sorpassare 'cronologicamente' quello parigino. La corte granducale decise di assecondare la fortuna, a partire da un sapiente gioco drammaturgico. L'eroe elaborato da Moniglia era spogliato dei tratti negativi ricorrenti nella storia teatrale antica del semidio e appariva più strettamente 'umano' e 'cavalleresco', costruito attorno a un universo semantico dominato dalle nozioni di onore, gloria e generosità.<sup>30</sup> La trama si presentava come un saggio di virtù: appena rientrato a Tebe dopo la vittoria contro Gerione, re delle isole Baleari, Ercole scopre che il suo amico Teseo, sovrano di Atene, è stato trattenuto prigioniero negli inferi e per salvarlo decide di intraprendere il viaggio ultramondano. Durante la sua assenza l'eroe viene tradito da Lico a cui ave-

28. Sulla presenza a Parigi di Cavalli cfr. A. FABIANO, *Un maestro veneziano alla corte di Luigi XIV. Cadute e ricadute dell'opera di Francesco Cavalli*, in *La cappella musicale di San Marco nell'età moderna*. Atti del convegno internazionale di studi (Venezia, 5-7 settembre 1994), a cura di F. PASSADORE e F. ROSSI, Venezia, Edizioni Fondazione Levi, 1998, pp. 443-450. Il decreto con cui la Magistratura veneta autorizzava nell'aprile 1660 il viaggio dei due cantanti a Parigi è trascritto in F. CAFFI, *Storia della musica sacra nella già Cappella Ducale di San Marco in Venezia dal 1318 al 1797*, Venezia, Antonelli, 1854, vol. I, p. 279. Solo Poncelli prese parte alla rappresentazione dell'*Ercole amante* vestendo i panni di Ilo.

29. Sul Cabinet des Italiens voluto da Mazzarino e attivo fino al 1664 cfr. PRUNIÈRES, *L'Opéra Italien en France*, cit., pp. 158 ss.

30. Nel libretto fiorentino vengono meno l'incostanza e l'accecante passione d'amore che dominano l'Eracle delle *Trachinie* di Sofocle, l'ubriachezza e la lussuria del personaggio nell'*Alceste* di Euripide, la violenza e la follia nell'*Ercole Furens* di Seneca.

va affidato la reggenza del regno e la sicurezza degli affetti più cari: la moglie Megara, il figlio Ilo, Iole fidanzata di Ilo. Al vittorioso rientro dall'oltretomba – le scene infernali daranno modo alla scenotecnica medica di mostrarsi in tutta la sua magnificenza – Ercole scopre il tradimento e si trova costretto a cingere d'assedio la sua città riconquistando in breve tempo il trono e la simpatia dei sudditi che lo accoglieranno in trionfo. Il benevolo perdono di Lico, sinceramente pentito delle malvagità commesse, conduce al lieto fine della storia che si conclude con il matrimonio di Ilo e Iole celebrato in pompa magna nei giardini di Venere sotto lo sguardo di ninfe danzanti e di Giove in maestà.

La riscrittura di Moniglia mirava a un evidente processo di identificazione tra i protagonisti mitici e i principi in festa. Dopo la visione dello spettacolo, per dirla con le parole di Françoise Decroisette, «assimiler Ferdinand II à Hercule, et son fils Cosme à Ilo était une évidence».<sup>31</sup> Nella mente degli spettatori la coppia Ercole–Megara fu associata alla coppia regnante Ferdinando II e Vittoria della Rovere, mentre l'unione fra Ilo e Iole non poteva essere che un auspicio di felicità per la vita coniugale di Cosimo e Margherita Luisa. La scelta di aggiungere l'episodio in cui Ercole scende nell'inferno a liberare il re d'Atene metteva poi in risalto i valori di lealtà e devozione del granduca Ferdinando e alludeva esplicitamente alla fedeltà della dinastia toscana ai Borbone.

Ma gli organizzatori cercarono anche di stupire gli spettatori integrando l'usuale cast della compagnia della Pergola con il famoso tenore e compositore Antonio Cesti, a quel tempo al servizio della cappella pontificia.<sup>32</sup> L'invito di Cesti nasceva all'insegna della protezione di Mattias de' Medici e degli ottimi rapporti che intercorrevano tra l'artista e tutti i principi di casa, granduca incluso. Come cantante aveva recitato per i teatri pubblici veneziani ma anche per i più grandi sovrani d'Europa tra cui l'imperatore Ferdinando III d'Asburgo e la regina Cristina di Svezia. La sua partecipazione sulle scene della Pergola, che nelle casse statali incideva per «20 [scudi] al mese di contanti, di vino largamente per la sua bocca e due volte la settimana di rinfreschi»,<sup>33</sup> era il segno del gradimento di papa Clemente VII, il senese Fabio Chigi, per l'operazione politica e teatrale. La scrittura aveva inoltre per Cesti un valore 'risarcitorio': i

31. F. DECROISSETTE, *Hercules sur la scène entre Florence et Paris*, in *Du genre narratif à l'opéra, au théâtre, au cinéma*, a cura di R. ABRUGIATI, Toulouse, Presses Universitaires du Mirail, 2000, p. 107. È questo il principale studio di riferimento per quanto riguarda il raffronto tra l'esecuzione fiorentina e quella francese.

32. Su di lui cfr. *La figura e l'opera di Antonio Cesti nel Seicento europeo*. Atti del convegno internazionale di studio (Arezzo, 26-27 aprile 2002), a cura di M.T. DELLABORRA, Firenze, Olschki, 2003. Ma si veda anche L. BIANCONI-T. WALKER, *Dalla 'Finta pazza' alla 'Veremonda': storie di Febiarmonici*, «Rivista italiana di musicologia», x, 1975, pp. 385 ss. e J.W. HILL, *Le relazioni di Antonio Cesti con la corte e i teatri di Firenze*, ivi, xi, 1976, pp. 22-47.

33. A. ALESSANDRI, *Il carteggio di Leopoldo de' Medici come fonte per la storia dello spettacolo*, tesi di laurea in Storia del teatro e dello spettacolo, Università degli studi di Firenze, Facoltà di lettere e filosofia, a.a. 1999-2000 (relatore: prof. Sara Mamone), p. 356, doc. 116.

ben informati sapevano infatti che l'artista nel 1659 era stato 'sedotto e abbandonato' dalla corte francese che lo aveva vanamente 'preallertato' per subentrare a Cavalli nel caso in cui questi si fosse rifiutato di accettare di comporre le musiche dell'*Ercole amante*.

Se Cesti rappresentava un 'prodotto d'eccellenza' del teatro europeo, ad alcuni sembrò azzardata la scelta di affiancargli una cantante per lo più sconosciuta a chi non fosse un fiorentino di nascita o d'adozione. Per quanto in scena si trovassero altri eccelsi protetti medicei – Rivani e Piccini erano stati richiamati alla base – è logico pensare come l'interpretazione di Leonora-Megara potesse orientare in maniera decisiva il giudizio sull'intero allestimento e quindi sullo stato di salute del 'vivaio' fiorentino con cui dagli anni Quaranta del Seicento i principi reclutavano e formavano i virtuosi di corte. Non è fuorviante pensare che per l'affiatata coppia di autori Jacopo Melani e Andrea Moniglia, che ben conoscevano l'acustica della Pergola e ancor di più le vicissitudini teatrali di Leonora, si trattasse di una sfida stimolante. Oggi, con il sostegno dei dati archivistici, possiamo dire che i due artisti vinsero in maniera inequivocabile.<sup>34</sup> L'uso in quello spettacolo di un modello espressivo-drammaturgico finalizzato ad agevolare al massimo la comunicazione tra interpreti e pubblico, ovvero, citando Moniglia, volto al «naturale recitamento delle nude parole»,<sup>35</sup> favorì la prima prova degna di nota della carriera operistica di Leonora.

La circostanza non sfuggì agli osservatori francesi che nel 'riscatto' artistico della Falbetti, di cui durante la permanenza fiorentina conobbero la vicenda biografica, videro una sorta di amuleto per la riuscita dell'evento festivo parigino. È facile dunque figurarsi le reazioni dei fratelli Medici quando alla fine dell'estate 1661 ricevettero una lettera in cui Leonora veniva 'reclutata' per recitare Dejanira nell'opera *Ercole amante*.<sup>36</sup>

3. Drammaturgicamente la parte parigina non aveva niente a che vedere con quella fiorentina. Buti si era ispirato a un episodio apparentemente insolito per un avvenimento nuziale: quello in cui Ercole, assecondando il suo innamoramento per la giovane prigioniera Iole, figlia del vinto re Eutyro, non esitava a condannare a morte il figlio e rivale in amore Ilo ma finiva poi per essere egli stesso vittima della gelosia della moglie Dejanira. Preceduti da un

34. A rimarcare negli ambienti colti romani l'effetto della «bellissima» messinscena contribuì Mario Chigi, fratello del pontefice: lettera di Mario Chigi a Mattias de' Medici, Roma, 16 luglio 1661, ASF, *Mediceo del principato*, f. 5404, c. 64r, ora in MAMONE, *Mattias de' Medici serenissimo mecenate*, cit., p. 755, doc. 1492.

35. G.A. MONIGLIA, *Delle poesie drammatiche*, Firenze, Vangelisti, 1689, vol. I, p. 128.

36. La lettera di richiesta della cantante pervenne al principe Giovan Carlo tramite la mediazione dell'abate Giovanni Bentivoglio: cfr. lettera di Giovanni Bentivoglio a Giovan Carlo de' Medici, Parigi, 7 settembre 1661, ASF, *Mediceo del principato*, f. 5339, c. 210r, ora in MAMONE, *Serenissimi fratelli principi impresari*, cit., p. 379, doc. 803. Non è invece noto a chi fosse stata destinata quella parte in occasione del mancato allestimento del 1660.

prologo, in cui Luigi XIV era cantato come un eroe che aveva saputo dare la pace al mondo, e ‘intermezzati’ da balli, in cui danzarono i reali, i fatti della trama si ricomponevano solo nell’ultima scena nella quale Ercole, elevato alla dignità divina grazie a Giunone, appariva in apoteosi celeste accanto alla Bellezza mentre sulla terra il lieto fine era garantito dalle nozze di Iole e Ilo. Rispetto al libretto toscano qui era più articolato il processo simbolico di identificazione tra i festeggiati e i personaggi della storia:

le héros de la représentation interne n’est jamais totalement assimilable au spectateur-acteur royal, distinct du protagoniste tragique par le biais de sa présence ‘hors intrigue’ dans les entrées de ballet, et directement identifié au demi-dieu seulement à travers l’Hercule victorieux du prologue et le héros divinisé de l’épilogue. Par ailleurs, comme l’annonce Diane dans le prologue, Hercule devient la ‘figure du grand monarque’. Il ne s’agit plus d’exemplarité, ni même d’assimilation; ici, c’est le monarque qui confère au héros sa divinité.<sup>37</sup>

La divinizzazione finale dell’eroe alludeva alla consapevole rinuncia di Luigi XIV agli amori umani (il riferimento era alla nipote Maria Mancini la cui mano il re Sole aveva a malincuore ceduto al principe Colonna) per garantire ai sudditi la continuità della pace terrena ottenuta tramite gli accordi franco-ispatici di cui il matrimonio con l’Infanta era il risultato più eclatante.

Se a Parigi la presenza della cantante fiorentina all’interno del tipico tema mitologico di Ercole fu vista come beneaugurante e il miglior viatico per portare a termine un’impresa teatrale che era stata procrastinata ben oltre il dovuto, a Firenze la richiesta di Leonora cadde come un fulmine a ciel sereno e il fondato rischio che la Falbetti non potesse essere all’altezza della straordinaria situazione destò nei fratelli Medici grande apprensione. Non solo perché il suo debutto fuori da Firenze coincideva con una manifestazione ‘mediaticamente’ a lungo attesa dalle diplomazie internazionali. Ma anche perché Leonora avrebbe avuto tutti gli occhi puntati addosso costituendo, insieme al cantore pontificio Giovanni Battista Vulpio, l’unica novità per gli

37. DECROISSETTE, *Hercules sur la scène entre Florence et Paris*, cit., pp. 118-119: «l’eroe della rappresentazione interna non è mai totalmente assimilabile allo spettatore-attore reale, distinto dal protagonista tragico per via della sua presenza “fuori dalla trama” negli episodi del balletto e direttamente identificato con il semidio solo attraverso l’Ercole vittorioso del prologo e l’eroe deificato dell’epilogo. Inoltre, come annuncia Diana nel prologo, Ercole diventa la ‘figura del grande monarca’. Non si tratta più di esemplarità né di assimilazione; qui, è il monarca che conferisce all’eroe la sua divinità» (traduzione mia). Per un’indagine sul libretto cfr. anche N. BADOLATO, *L’Ercole amante di Buti e Cavalli: le tecniche di scrittura*, in *Francesco Buti tra Roma e Parigi: diplomazia, poesia, teatro*. Atti del convegno internazionale (Parma, 12-15 dicembre 2007), a cura di F. LUISI, Roma, Torre d’Orfeo, 2009, pp. 577-604; M. KLAPER, ‘Ercole amante’ – ‘Hercule amoureux’. *The Poetics of the French Translation of an Italian Tragedia per Musica*, in *D’une scène à l’autre. L’opéra italien en Europe*, a cura di D. COLAS e A. DI PROFIO, Wavre, Mardaga, 2009, vol. II, pp. 45-58.

spettatori parigini che invece ben conoscevano il resto del cast, comprese le francesi Anne De la Barre e Hilaire Dupuis le quali, pur non avendo recitato nello *Xerse* e nel *Ballet de l'impatience*, potevano considerarsi a tutti gli effetti artiste di casa. Restava inoltre il dubbio circa la capacità di Leonora di adattarsi rapidamente a nuovi partner di scena e al gusto del pubblico transalpino. Insomma, da un lato la scarsa fiducia nelle abilità della protetta, dall'altro la sua inesperienza europea, lasciavano ben poco tranquilli i mecenati fiorentini. Al loro spirito non giovò neanche il ridimensionamento della troupe toscana a Parigi: rispetto agli spettacoli del 1660 e del 1661 il drappello toscano aveva infatti subito un significativo ridimensionamento a causa dell'espulsione dalla Francia di Atto Melani, caduto in disgrazia a corte dopo la morte, il 9 marzo 1661, del cardinal Mazzarino.<sup>38</sup> Con lui era partito anche il fratello Filippo diretto a Innsbruck dove risulterà nel libro paga dell'arciduca Sigismondo almeno fino al luglio 1663.

Passato lo sbigottimento iniziale i principi si misero immediatamente a tavolino per tessere la tela di relazioni con cui mitigare il presumibile 'fiasco' della cantante e, di riflesso, la caduta del loro prestigio. Giovan Carlo, persuaso che Leonora avesse «bisogno di scusa appresso a Sua Maestà» perché incapace di «corrispondere con la propria abilità all'onore che riceve», la raccomandò caldamente all'abate Giovanni Bentivoglio a Parigi. Lo stesso giorno scrisse quindi a Luigi XIV sottolineando la volontà della virtuosa a ben figurare e invitando il re a «scusarla se il suo talento sarà inferiore a quel che richiederebbe così celebre occasione».<sup>39</sup> Che non fossero frasi di rito lo si capisce chiaramente perché non erano mai state usate per Piccini né per Rivani. Entrambi dopo l'esibizione nell'*Ercole in Tebe* avevano ripreso la via di Francia. Al primo l'abate Buti e il compositore Cavalli destinarono il ruolo dell'eroe eponimo. A Ciccolino fu invece riservato il personaggio di Giunone, «una parte molto bella»<sup>40</sup> che permetteva di esaltare le sue abilità tecniche.

Proprio Rivani alimentò l'ansia dei mecenati fiorentini dopo l'arrivo della protetta a Parigi il 16 dicembre 1661. Nelle sue lettere si mostrò particolarmente preoccupato del calo di voce che tormentava la collega dall'inizio delle prove, paventando anche il timore che Leonora non riuscisse a far breccia nei gusti esigenti dei reali dinanzi ai quali – specificava chiaramente – se «non incontra bene la prima volta è negozio finito».<sup>41</sup> Dalla

38. Sulla complessa vicenda che vide l'improvviso tracollo della fortuna di Atto alla corte di Francia si veda FREITAS, *Vita di un castrato*, cit., pp. 164-172.

39. Per le due citazioni: lettere di Giovan Carlo de' Medici a Luigi XIV e a Giovanni Bentivoglio, Firenze, 9 novembre 1661, ASF, *Mediceo del principato*, f. 5288, c. 175r. e c. 178r., ora in MAMONE, *Serenissimi fratelli principi impresari*, cit., p. 385, doc. 815 e p. 387, doc. 818.

40. Lettera di Giovanni Bentivoglio a Giovan Carlo de' Medici, Parigi, 7 settembre 1661, ASF, *Mediceo del principato*, f. 5339, c. 210r., ora ivi, p. 379, doc. 803.

41. Lettera di Antonio Rivani a Giovan Carlo de' Medici, Parigi, 29 gennaio 1662, ASF, *Mediceo del principato*, f. 5340, c. 319v., ora ivi, p. 393, doc. 833.

corrispondenza intercorsa in quei giorni sull'asse Parigi-Ferrara veniamo a sapere che Buti gestì abilmente l'impazienza del re, ammettendolo alle prove dell'*Ercole amante* solo quando la cantante fu completamente rimessa dai suoi problemi di voce. Il 25 gennaio 1662 Giovanni Bentivoglio informava il fratello Annibale come Leonora avesse superato con agilità la tanto temuta 'audizione': «piacque il suo canto a Sua Maestà e me ne ha detto molto bene». <sup>42</sup> Si trattava di un decisivo passo in avanti che certamente infuse speranze, coraggio e morale non solo ai principi Medici ma anche alla stessa Falbetti aiutandola ad affrontare con slancio l'acuirsi delle tensioni e delle rivalità con gli altri artisti di scena. Per tutelarsi dai frequenti «disordini» <sup>43</sup> del dietro le quinte Leonora ottenne di incontrare «Madamoiselle e Madamoiselles d'Alençon [Elisabetta d'Orléans] e Valois [Francesca Maddalena d'Orléans], [...] sperando ch' il fulgore della lor protezione» fosse di buon auspicio per «risolvere in fumo le cabale delle rivali». <sup>44</sup> Le principesse la fecero cantare nelle loro stanze elogiando la potenza e le gradevoli qualità timbriche della sua voce.

Le paure fiorentine di un clamoroso *flop* furono spazzate via definitivamente solo in occasione della *première* del 7 febbraio 1662 presso il nuovo Théâtre du Château des Tuileries progettato e allestito degli architetti Gaspare, Carlo e Ludovico Vigarani. <sup>45</sup> Se l'*Ercole amante* ebbe una fredda accoglienza e non convinse i parigini, né la corte, né il re – ma tra i più delusi vi fu Cavalli che almeno per un paio d'anni si astenne dallo scrivere nuove musiche di scena –, risulta chiaro che il fallimento non poteva essere imputato ai cantanti. Anzi, quell'esperienza regalò loro nuova fama e fu di grande vantaggio per la carriera futura. I commenti che si possono leggere sulle fonti di quella rappresentazione ci raccontano dell'unanimità dei consensi tributati agli artisti toscani da parte dei monarchi inglesi ospiti di Luigi XIV. Rivani venne persino invitato a esibirsi a Londra mentre Leonora ricevette ripetutamente i complimenti e le attenzioni da parte di Margherita di Lorena, madre della neo Gran Principessa medicea. Il credito goduto dalla virtuosa fruttò al marito Carlo Balzerini un'audizione presso i reali di Francia. L'*happening*, in cui l'attore ballò,

42. Lettera di Giovanni Bentivoglio ad Annibale Bentivoglio, Parigi, 27 gennaio 1662, Ferrara, Archivio di stato, *Bentivoglio d'Aragona, Lettere sciolte*, b. 335, c. 78r, ora in S. MONALDINI, *L'Orto dell'Esperidi. Musicisti, attori e artisti nel patrocinio della famiglia Bentivoglio (1646-1685)*, Lucca, LIM, 2000, p. 167.

43. Cfr. lettera di Giovan Battista Gondi a Giovan Filippo Marucelli, Firenze, 3 marzo 1662, ASF, *Mediceo del principato*, f. 4665, c. n.n.

44. Lettera di Giovan Filippo Marucelli a Ferdinando II de' Medici, Parigi, 10 febbraio 1662, ASF, *Mediceo del principato*, f. 4662, ora in PRUNIÈRES, *L'Opéra Italien en France*, cit., p. 281.

45. Per le particolarità strutturali della sala cfr. E. GARBERO ZORZI, *Classicismo e barocco nella «Salle des Comédies, et Ballets aux Thuilleries» di Gaspare Vigarani*, in *Centri e periferie del Barocco*, 1. *Il Barocco romano e l'Europa*, a cura di M. FAGIOLO e M.L. MADONNA, Roma, Istituto poligrafico e zecca dello Stato, 1992, pp. 803-814.

improvvisò e recitò con un abito da Coviello che si era cucito da solo, lasciò un ricordo positivo nell'*entourage* dei Borbone.<sup>46</sup>

Neanche le polemiche delle repliche di marzo e aprile, concernenti soprattutto la cattiva acustica del teatro, impedirono a Leonora di godersi il suo prolungato momento di gloria dinanzi a un pubblico di dignitari di mezza Europa. E se il successo non può non ricondursi a una maturazione tecnica e artistica di Norina – le note di commento espresse dalla corte francese la elogiavano per la «discretezza, bella voce e il garbo» –,<sup>47</sup> un confronto fra i due libretti suggerisce come la parte parigina fosse certamente meno impegnativa rispetto a quella fiorentina. Nell'*Ercole amante* il ruolo di protagonista femminile spettava infatti al personaggio di Iole, affidato alla più esperta Anna Bergerotti. Il libretto di Buti, differentemente dall'edizione di Moniglia, non assegnava alla Falbetti neanche un assolo, a fronte dei quattro del 1661. E questo sebbene Dejanira, così come Megara, figurasse in azione per quattro atti su cinque. Ad ogni modo quel che allora fu certo è che con l'*Ercole amante* era improvvisamente sbocciata un'interprete di caratura internazionale a cui non restava che guadagnarsi la giusta riconoscenza presso i meno illustri, e più diffidenti, protettori fiorentini.

46. Cfr. C. NENCETTI, *La «vicenda» di Aurelia ed Eularia. Vite in scena di Brigida Fedeli ed Orsola Cortesi tra le piazze italiane e la Comédie Italienne*, tesi di dottorato in Storia dell'arte e Storia dello spettacolo, Università degli studi di Firenze, xxvii ciclo, 2015, tutor: prof. Siro Ferrone, p. 260. E si veda anche la voce dell'attore a cura di L. SPINELLI nell'Archivio Multimediale degli Attori Italiani (ultima data di consultazione: 30 aprile 2018).

47. Lettera di Giovan Filippo Marucelli a Ferdinando II de' Medici, Parigi, 7 giugno 1662, ASF, *Mediceo del principato*, f. 4663, cc. 306r.-307r., cit. in DECROISSETTE, *I virtuosi del Cardinale*, cit., p. 89.

GIANLUCA STEFANI

FRANCESCO SANTURINI IMPRESARIO D'OPERA  
A VENEZIA (1674-1683)\*

1. Durante la grande 'redesima'<sup>1</sup> del 1661 indetta dalle autorità veneziane per il censimento fiscale dei redditi immobiliari della cittadinanza, il pievano della parrocchia di Sant'Angelo, bussando di porta in porta, registrava in corte dell'Albero un complesso di «case ruvinose» appartenenti a diversi «consorti». Di questi annotava pazientemente i nomi: il nobiluomo Vettor Marcello e fratelli, discendenti del defunto Alvise e consorte; Piero Paradisi; Zuanne figlio di Giacomo Angarato; Vincenzo de Nobili «et altri».<sup>2</sup>

Un quindicennio più tardi, su quel fondo diroccato, Francesco Santurini *quondam* Antonio decise di costruire un teatro.<sup>3</sup> La scelta era ben ponderata: il

\* Il presente articolo è frutto di un'attività biennale di ricerca presso il dipartimento SAGAS dell'Università degli studi di Firenze. Desidero esprimere la mia più profonda riconoscenza alla prof. Sara Mamone e al prof. Stefano Mazzoni per il loro generoso sostegno.

1. Se la decima era un'imposta a carico degli abitanti di Venezia e del dogado pari al dieci per cento delle rendite dei loro beni stabili, saltuariamente veniva indetta una 'redecimazione' generale, ovvero una rinnovazione dell'estimo che obbligava ogni proprietario di immobile a presentare alla magistratura dei Savi alle decime la denuncia completa e dettagliata dei propri redditi. Queste dichiarazioni di parte ('condizioni') venivano incrociate con il censimento degli affitti effettuati di casa in casa dai pievani delle varie parrocchie. Sul sistema delle decime: *Guida generale degli archivi di stato italiani*, diretta da P. CARUCCI et al., Roma, Ministero per i beni culturali e ambientali, 1994, vol. iv, pp. 940-941.

2. Venezia, Archivio di stato (d'ora in poi ASV), *Dieci Savi alle decime di Rialto*, b. 151, c. 802v., n. 151 (il documento è inedito). In virtù di complesse relazioni testamentarie, nel giro di pochi anni di questa compagine rimasero soltanto i fratelli Marcello, mentre ai comproprietari originari subentrarono altre famiglie (cfr. nota 68).

3. Cfr. C. IVANOVICH, *Memorie teatrali di Venezia* (1688), a cura di N. DUBOWY, Lucca, LIM, 1993, pp. 400-401. Sul teatro di Sant'Angelo v. almeno: R. GIAZZOTTO, *La guerra dei palchi (seconda serie)*, «Nuova rivista musicale italiana», I, 1967, 3, pp. 465-508: 476-491; *I teatri pubblici di Venezia (secoli XVII-XVIII)*, mostra documentaria e catalogo a cura di L. ZORZI et al. (Venezia, 22 settembre-11 ottobre 1971), Venezia, La Biennale di Venezia, 1971, passim; N. MANGINI, *I teatri di Venezia*, Milano, Mursia, 1974, pp. 73-76 e 132-139; F. MANCINI-M.T. MURARO-E. POVOLEDO, *I teatri del Veneto*, I. to. II. *Venezia e il suo territorio. Imprese private e teatri sociali*,

sito sorgeva in riva al Canal Grande, in una zona centrale della città non lontano dalle più importanti sale teatrali che attiravano in Laguna frotte di viaggiatori.<sup>4</sup> L'area su cui fu innalzato l'edificio (oggi non più esistente) misurava circa ventuno metri per trenta.<sup>5</sup> La sua estensione può essere apprezzata confrontando i rilievi della pianta Ughi (1729) con quelli della mappatura della città redatta in età napoleonica (1808).<sup>6</sup> Al suo interno il teatro ospitava una sala non molto ampia con cinque ordini di circa trenta palchi<sup>7</sup> abbelliti con medaglioni dorati in rilievo più la 'soffitta'.<sup>8</sup> Il palco, poco profondo, era ben attrezzato.<sup>9</sup> Autore del progetto fu probabilmente lo stesso Santurini, di professione architetto.<sup>10</sup>

Venezia, Regione del Veneto, Giunta regionale-Corbo e Fiore, 1996, pp. 3-62; M. TALBOT, *A Venetian Operatic Contract of 1714*, in *The Business of Music*, a cura di M. T., Liverpool, Liverpool University Press, 2002, pp. 10-61; E. SELFRIDGE-FIELD, *A New Chronology of Venetian Opera and Related Genres, 1660-1760*, Stanford, Stanford University Press, 2007, passim; G. STEFANI, *Sebastiano Ricci impresario d'opera a Venezia nel primo Settecento*, Firenze, Firenze University Press, 2015, passim.

4. Il teatro, affacciato sulla corte dell'Albero (oggi ramo e campiello del Teatro), si trovava all'incirca a metà strada tra i teatri di San Samuele e di San Luca (cfr. MANGINI, *I teatri di Venezia*, cit., p. 74; MANCINI-MURARO-POVOLEDO, *I teatri del Veneto*, cit., to. II, p. 3).

5. Cfr. *ivi*, p. 13. «L'interno del teatro fu demolito nel 1804. Sulla sua area è stato costruito dall'arch. Pellegrino Oreffice l'edificio segnato col N.A. 3880, oggi albergo» (nota critica in G. TASSINI, *Curiosità veneziane, ovvero origini delle denominazioni stradali di Venezia* [1863], prefaz. di E. ZORZI, introd. di L. MORETTI, revisione e note integrative a cura di M. CRIVELLARI BIZIO, F. FILIPPI e A. PEREGO, Venezia, Filippi, 2009, vol. II, p. 692).

6. Cfr. MANCINI-MURARO-POVOLEDO, *I teatri del Veneto*, cit., to. II, pp. 13-14.

7. Cfr. *ivi*, pp. 14-16. Nella sua lettera al «*Mercure galant*» del 20 febbraio 1683, Jacques Chassebras de Cramailles sosteneva che i palchi fossero in tutto centoquarantacinque (cfr. *Relation des Opera, représentez à Venise pendant le carnaval de l'année 1683*, in E. SELFRIDGE-FIELD, *Pallade Veneta. Writings on Music in Venetian Society 1650-1750*, Venezia, Fondazione Levi, 1985, p. 351). In una epistola del 29 gennaio 1686 ad Amato Danio, regio consigliere di Napoli, Giovanni Francesco Gemelli Careri ne contava centotrentasei (cfr. *Giro del mondo*, Venezia, Malachin, 1719, vol. VII, p. 20). Infine due anni più tardi l'architetto svedese Nicodemus Tessin il Giovane annotava nel suo *Diario* che i palchi erano centocinquanta (cfr. *Travel Notes 1673-77 and 1687-88*, a cura di M. LAINE e B. MAGNUSSON, Stockholm, Nationalmuseum, 2002, p. 364).

8. Cfr. *ibid.* La fila di palchi più elevata, detta appunto *soffitta*, non era compresa negli ordini.

9. Cfr. *ibid.*

10. Fu definito in un libretto a stampa «architetto de più singolari de nostri tempi» (*L'Alessandro amante*, Nicolini & Curti, 1667, p. n.n.). In un altro documento lo si nomina «Santurini architeto» (lettera di Pietro Dolfin a Johann Friedrich duca di Brunswick-Lüneburg, Venezia, 20 agosto 1677, Hannover, Staatsarchivs, *Calenberger Briefschafstsarchiv* 22, b. 625, c. 441r., in V. VAVOULIS, 'Nel teatro di tutta l'Europa'. *Venetian-Hanoverian Patronage in 17th-Century Europe*, Lucca, LIM, 2010, p. 446). Al Santurini è stata attribuita l'edificazione dell'Opernhaus di Hannover nel 1689 (cfr. MANCINI-MURARO-POVOLEDO, *I teatri del Veneto*, cit., to. II, p. 36).

2. Sulla vita di questo singolare personaggio poco sappiamo.<sup>11</sup> La sua vicenda biografica e professionale è stata in parte confusa con quella dell'omonimo scenografo detto 'il Baviera', figlio di Stefano, chiamato così per aver a lungo lavorato alla corte di Monaco.<sup>12</sup> Che i due fossero parenti, forse cugini, non è stato dimostrato. Il 'Baviera' fu uno dei più accreditati inventori di macchine teatrali del suo tempo;<sup>13</sup> probabilmente analoga carriera intraprese il figlio di Antonio. Di qui la difficoltà di attribuire all'uno o all'altro Francesco la paternità degli apparati di scena realizzati a Venezia e dintorni tra gli anni Cinquanta e Ottanta del secolo, data l'assenza del 'patronimico' nella firma dei rispettivi lavori. Pare comunque che la quasi totalità delle scenografie spetti al figlio di Stefano,<sup>14</sup> mentre al futuro impresario andrebbero assegnate quelle

11. Su Francesco Santurini *quondam* Antonio: R. GIAZOTTO, *La guerra dei palchi (prima serie)*, «Nuova rivista musicale italiana», I, 1967, 2, pp. 274-275; ID., *La guerra dei palchi (seconda serie)*, cit., pp. 476-488; H. LECLERC, *Venise et l'avènement de l'opéra public à l'âge baroque*, Paris, Armand Colin, 1987, pp. 353-355 e 368-370; J. WHENHAM, *Santurini, Francesco (II)*, in *The New Grove Dictionary of Opera*, a cura di S. SADIE, London, Macmillan, 1992, vol. IV, p. 175; MANCINI-MURARO-POVOLEDO, *I teatri del Veneto*, cit., I. to. I. *I teatri di Venezia. Teatri effimeri e nobili imprenditori*, passim; to. II, pp. 3-62: passim. Spiace che il *Dizionario biografico degli italiani* non gli abbia dedicato una voce specifica nonostante le recenti uscite editoriali dei voll. s.v. S.

12. Operò in Baviera fin dagli anni Cinquanta del Seicento. Per un profilo di Francesco Santurini *quondam* Stefano (1627-1682): E. VON CRANACH-SICHART, *Santurini, Francesco*, in *Allgemeines Lexikon der bildenden Künstler: von der Antike bis zur Gegenwart*, a cura di U. THIEME e F. BECKER, Leipzig, Seemann, 1935, vol. XXIX, pp. 452-453 (con bibliografia); M. VIALE FERRERO, *Santurini, Francesco (I)*, in *The New Grove Dictionary of Opera*, cit., vol. IV, pp. 174-175 (con bibliografia); MANCINI-MURARO-POVOLEDO, *I teatri del Veneto*, cit., to. I-II, passim. Sulla sua attività bavarese: C.E. RAVA, *Influssi della scenografia italiana pre-barocca e barocca in Inghilterra e in Germania (Inigo Jones-Francesco Santurini)*, «Antichità viva», VIII, 1969, 3, pp. 42-55: 49-55; D.C. MULLIN, *The Development of the Playhouse. A Survey of Theatre Architecture from the Renaissance to the Present*, Berkeley-Los Angeles, University of California Press, 1970, pp. 49-50; S. BRACCA, *L'occhio e l'orecchio: immagini per il dramma per musica nella Venezia del '600. Incisori, pittori e scenografi all'opera con un repertorio dei libretti illustrati stampati in Laguna tra il 1637 e il 1719*, Treviso, ZeL, 2014, pp. 183-194.

13. Cfr. IVANOVICH, *Memorie teatrali di Venezia*, cit., p. 452.

14. A Venezia il 'Baviera' realizzò, in collaborazione con Gasparo Mauro, le macchine teatrali per *Le fortune di Rodope e Damira* al Sant'Aponal (carnevale 1656-1657) e per *L'incostanza trionfante ovvero il Theseo* al San Cassiano (carnevale 1657-1658). Sempre presso il teatro Tron, fu macchinista nella stagione teatrale 1658-1659 (*Antioco*) e forse anche in quella successiva (*Elena*); cfr. L. BIANCONI-T. WALKER, *Production, Consumption and Political Function of Seventeenth-Century Opera*, «Early Music History», IV, 1984, p. 225; B.L. GLIXON-J.E. GLIXON, *Inventing the Business of Opera. The Impresario and His World in Seventeenth-Century Venice*, Oxford, Oxford University Press, 2006, pp. 329-330. Lavorò al San Luca nel 1662 (cfr. A. SOMMER-MATHIS, *Lodovico Ottavio Burnacini scenografo e costumista di Antonio Draghi*, in «*Quel novo Cario, quel divin Orfeo*». Antonio Draghi da Rimini a Vienna. Atti del convegno internazionale [Rimini, 5-7 ottobre 1998], a cura di E. SALA e D. DAOLMI, Lucca, LIM, 2000, p. 392 e n.) e poi nel 1669 insieme all'altro Francesco Santurini: il 9 dicembre i due firmarono congiuntamente un registro contenente gli «inventari delle Scene Arredi e Macchine» del teatro (Venezia, Biblioteca di Casa

relative al periodo in cui il suo omonimo fu continuativamente impegnato in terra bavarese (1662-1669).<sup>15</sup>

Il primo mestiere di Francesco Santurini *quondam* Antonio fu quello di «marangon». <sup>16</sup> Si apprende da nuove carte che abitava «in Ruga» a San Pietro di Castello, vicino all'Arsenale dove probabilmente era impiegato come operaio. Il 21 febbraio 1674 la quarantatreenne consorte Geronima, colta da «febre maligna», era spirata;<sup>17</sup> e il vedovo, senza perder troppo tempo, si era risposato l'anno seguente con Angela Bevilacqua figlia di tale Zuanne abitante nella stessa parrocchia.<sup>18</sup> Con la costruzione del teatro «Novissimo» a Sant'Angelo i due si sarebbero trasferiti in quella «contrada» del sestiere di San Marco,<sup>19</sup> dove Santurini avrebbe potuto seguire più da vicino i suoi affari.

L'inizio 'ufficiale' della sua carriera di impresario avvenne, per quanto è possibile documentare, dalla porta del San Moisè di Marin Zane.<sup>20</sup> Nelle ce-

Goldoni, Archivio Vendramin, 42.F.6/2, cc. 36, 41, 43; 42.F.16/1, c. 16; 42.F.6/12, cc. 23-34, in MANCINI-MURARO-POVOLEDO, *I teatri del Veneto*, cit., to. I, p. 265). L'anno seguente collaborò con certo Fantin Fantinoli presso lo stesso teatro Vendramin firmando l'allestimento del *Claudio Cesare* (cfr. ivi, pp. 265-266; M.T. MURARO, *Teatro, scena, messinscena, il lessico degli addetti ai lavori*, in ID., *Scena e messinscena. Scritti teatrali 1960-1998*, a cura di M.I. BIGGI, con una premessa di P. PETROBELLI e M. VIALE FERRERO, Venezia, Marsilio, 2004, pp. 135-143). Sul principio degli anni Ottanta fu impegnato presso il teatro della villa Contarini a Piazzola sul Brenta (v. BRACCA, *L'occhio e l'orecchio*, cit., pp. 195-202; con bibliografia).

15. Santurini *quondam* Antonio lavorò come scenografo al San Moisè nel 1666-1667 (cfr. MANCINI-MURARO-POVOLEDO, *I teatri del Veneto*, cit., to. I, p. 158 e n.; GLIXON-GLIXON, *Inventing the Business of Opera*, cit., pp. 249-256). Nell'avvertenza al libretto a stampa dell'*Alessandro amante*, opera di Giacinto Andrea Cicognini (poesia) e di Giovanni Antonio Boretti (musica) che debuttò al teatro Zane il 30 gennaio 1667 (cfr. SELFRIDGE-FIELD, *A New Chronology*, cit., pp. 90-91), l'impresario Sebastiano Enno dichiarava che «le Scene, m'assicurano dover esser gradite, e basta il dire, che con mirabile artificio siano state formate dal Signor Francesco Santurini architetto de più singolari de nostri tempi» (p. n.n.). Lo stesso Santurini avrebbe operato come scenografo anche al San Luca (v. n. precedente).

16. Ossia 'falegname'. Sulla questione del doppio lavoro per gli uomini di teatro: L. BIANCONI, *Condizione sociale e intellettuale del musicista di teatro ai tempi di Vivaldi*, in *Antonio Vivaldi: teatro musicale, cultura e società*. Atti del convegno internazionale di studio (Venezia, 10-12 settembre 1981), a cura di L. B. e G. MORELLI, Firenze, Olschki, 1982, vol. II, pp. 387-388; F. PIPERNO, *Il sistema produttivo, fino al 1780*, in *Storia dell'opera italiana*, IV. *Il sistema produttivo e le sue competenze*, a cura di L. BIANCONI e G. PESTELLI, Torino, EDT, 1987, pp. 17-18 e 24; GLIXON-GLIXON, *Inventing the Business of Opera*, cit., p. 222.

17. Venezia, Archivio storico del Patriarcato, *Parrocchia di S. Pietro di Castello, Registri dei morti*, b. 6, c. 5v. (inedito).

18. La cerimonia di nozze fu celebrata il 28 aprile 1675 nella chiesa parrocchiale. L'atto è corredato dalle consuete 'pubblicazioni': cfr. ivi, *Registri di matrimonio*, b. 9, cc. 86v.-87r. (inedito).

19. Lo si evince dal testamento santuriniiano: ASV, *Notarile. Testamenti*, b. 154, n. 169; doc. parzialmente trascritto in GIAZOTTO, *La guerra dei palchi (seconda serie)*, cit., pp. 479-480.

20. In questo teatro Santurini aveva già lavorato come scenografo. Sulla sua attività di impresario al San Moisè: GIAZOTTO, *La guerra dei palchi (prima serie)*, cit., pp. 274-275; MANCINI-

lebrì *Memorie teatrali di Venezia* (1681) il canonico dalmata Cristoforo Ivanovich<sup>21</sup> riserva a Santurini un posto da protagonista non solo come fondatore del Sant'Angelo, ma per aver gestito il teatro Zane nel 1674 introducendovi una «novità vantaggiosa» che «piacque all'universale»: la riduzione del costo del «bollettino» di ingresso da «lire quattro» (corrispondenti a ottanta soldi) a un «quarto di ducato» (trentuno soldi).<sup>22</sup> Una vera e propria rivoluzione destinata a segnare un punto di non ritorno nella storia dei teatri veneziani.<sup>23</sup> La nuova politica dei prezzi ebbe un tale successo da essere imitata nel giro di sei anni dalle altre sale d'opera<sup>24</sup> – a eccezione del San Giovanni Grisostomo – mettendo a rischio i bilanci già precari di quelle imprese.

La geniale mossa di Santurini non nasceva dal nulla. Prima di lui un altro impresario, Urban Serena, aveva messo a segno nello stesso San Moisè una strategia commerciale al ribasso per riempire la sala.<sup>25</sup> Il teatro di Marin Zane veniva da un lungo periodo di cambi di gestione e di presunta inattività. Riaperto negli anni Sessanta per tre stagioni gestite da una società accademica,<sup>26</sup>

MURARO-POVOLEDO, *I teatri del Veneto*, cit., to. I, pp. 158-159 e 186; E. ROSAND, *L'opera a Venezia nel XVII secolo. La nascita di un genere* (1991), trad. it. di N. MICHELASSI, P. MORETTI e G. VIVIANI, Roma, Edizioni di storia e letteratura, 2013, pp. 439-440.

21. Su Ivanovich e le *Memorie* cfr. almeno: T. WALKER, *Gli errori di 'Minerva al tavolino'*, in *Venezia e il melodramma nel Seicento*, a cura di M.T. MURARO, premessa di G. FOLENA, Firenze, Olschki, 1976, pp. 7-20; M. MILOŠEVIĆ, *Il contributo di Cristoforo Ivanovich nell'evoluzione del melodramma seicentesco*, in *Il libro nel bacino dell'Adriatico (secc. XV-XVIII)*, a cura di S. GRACIOTTI, Firenze, Olschki, 1992, pp. 111-124; I. CAVALLINI, *Questioni di stile e struttura del melodramma nelle lettere di Cristoforo Ivanovich*, in ID., *I due volti di Nettuno. Studi su teatro e musica a Venezia e in Dalmazia dal Cinquecento al Settecento*, Lucca, LIM, 1994, pp. 93-117; A.L. BELLINA, *Brevità, frequenza e varietà: Cristoforo Ivanovich librettista e storico dell'opera veneziana*, «Musica e storia», VIII, 2002, 2, pp. 367-390.

22. IVANOVICH, *Memorie teatrali di Venezia*, cit., pp. 411-412.

23. Cfr. C. ANNIBALDI, *Quando l'opera si fece 'negozio'. Logiche di mercato e teatro musicale nel Seicento veneziano*, in *Tra musica e storia: saggi di varia umanità in ricordo di Saverio Franchi*, a cura di G. ROSTIROLA e E. ZOMPARELLI, Roma, Ibimus, 2017, pp. 213-241: 225-226. Come giustamente osserva Annibaldi, è improprio parlare di industria dello spettacolo nel contesto dei teatri veneziani di questi anni (cfr. *ivi*, in partic. pp. 225-226): i meccanismi di questa sorta di 'industria assistita', più che di tipo capitalistico, sono da considerarsi proto-capitalistici.

24. Cfr. IVANOVICH, *Memorie teatrali di Venezia*, cit., p. 412. E v. più avanti infra.

25. Cfr. MANCINI-MURARO-POVOLEDO, *I teatri del Veneto*, cit., to. I, pp. 158-159; ANNIBALDI, *Quando l'opera si fece 'negozio'*, cit., pp. 226-227. Sul San Moisè cfr. almeno: GIAZOTTO, *La guerra dei palchi (prima serie)*, cit., pp. 273-278; MANGINI, *I teatri di Venezia*, cit., pp. 43-47 e 105-109; ROSAND, *L'opera a Venezia nel XVII secolo*, cit., *passim*; MANCINI-MURARO-POVOLEDO, *I teatri del Veneto*, cit., to. I, pp. 155-208.

26. Nel carnevale 1661 una società formata da Giovanni da Mula, Matteo Pisani e Matteo da Lezze inaugurò il teatro con *Demetrio* di Carlo Pallavicino (musica) e Giacomo dall'Angelo (poesia). Dopo un altro stop, il San Moisè riaprì i battenti sul finire del carnevale 1666 con *L'Aureliano* (sempre di Pallavicino-dall'Angelo) e il 30 gennaio dell'anno dopo con *L'Alessandro amante*. Cfr. MANCINI-MURARO-POVOLEDO, *I teatri del Veneto*, cit., to. I, p. 158; SELFRIDGE-

aveva chiuso di nuovo travolto dagli scandali per disordini insorti tra gli spettatori durante una recita.<sup>27</sup> Serviva un ‘miracolo’ per rilanciare quel piccolo teatro già penalizzato dall’angustia della sala e del palcoscenico. Incaricato nel carnevale 1672-1673 di rilevare l’impresa<sup>28</sup> con il sostegno di una cordata di aristocratici (forse gli stessi ‘accademici’ che avevano assunto in passato le redini del teatro),<sup>29</sup> Serena ebbe un’intuizione: non far pagare il biglietto di ingresso ai possessori dei palchi assegnando loro, in aggiunta, «quattro bollettini» a testa per ospitarvi «quattro amici così gratis».<sup>30</sup>

Sparigliando le carte il rampante impresario intendeva dare una scossa all’ingessato mercato spartito tra i Grimani e i Vendramin.<sup>31</sup> La ricetta fu vincente. *La costanza trionfante* debuttò al teatro Zane il 30 dicembre 1672.<sup>32</sup> Scriveva il

FIELD, *A New Chronology*, cit., pp. 82-83, 86-87 e 90-91. Per un approfondimento sull’attività spettacolare accademica tra Cinque e Seicento: S. MAZZONI, *Lo spettacolo delle accademie*, in *Storia del teatro moderno e contemporaneo*, a cura di R. ALONGE e G. DAVICO BONINO, I. *La nascita del teatro moderno. Cinquecento-Seicento*, Torino, Einaudi, 2000, pp. 869-904.

27. Sobillati da «un tale signor Zuane Cardon», come si legge in una denuncia del 25 settembre 1667: ASV, *Inquisitori di stato*, b. 406, c. n.n. (alla data), in MANCINI-MURARO-POVOLEDO, *I teatri del Veneto*, cit., to. I, pp. 158 e 186.

28. Che Urban Serena fosse impresario al San Moisè nella corrente stagione teatrale è documentato dalla sua firma alla dedica all’ambasciatore francese a Venezia Jean Antoine de Mesmes, conte d’Avaux, contenuta nel libretto a stampa dell’unica produzione operistica di quell’anno teatrale, *La costanza trionfante* (Venezia, Bertani, 1673). Inoltre si apprende da una scrittura estragiudiziale del 14 dicembre 1676 stilata dalle sorelle Serena dopo la morte del fratello impresario che «ricevè ad affitto il Signor Urban Serena dall’Ill.mo Rev.o Marin Zane il Teatro di S. Moisè l’anno 1672 come per suddetto de 22 dicembre» (ASV, *Notarile. Atti*, b. 1103, cc. 163r.-v.). Da tale documento è stato desunto, non si comprende su che base, che al Serena fu dato in locazione il teatro per un triennio (cfr. GIAZOTTO, *La guerra dei palchi [prima serie]*, cit., pp. 273-274; MANCINI-MURARO-POVOLEDO, *I teatri del Veneto*, cit., to. I, pp. 158 e 186); salvo evidenza contraria, vale la ricostruzione filologica qui proposta.

29. Rivedi n. 26.

30. Lettera di Francesco Maria Massi a Johann Friedrich duca di Brunswick-Lüneburg, Venezia, 30 dicembre 1672, Hannover, Staatsarchiv, *Calenberger Briefschafarchiv* 22, b. 627, c. 266v., in VAVOULIS, *Nel teatro di tutta l’Europa*, cit., p. 220. Questo doc. (e i seguenti tratti dalla medesima corrispondenza) è stato erroneamente ricondotto da Ellen Rosand all’impresariato di Santurini e alla sua politica del ‘quarto di ducato’ (cfr. *L’opera a Venezia nel XVII secolo*, cit., pp. 440 n. e 716-717).

31. In quel periodo era escluso dalla competizione dei teatri musicali il teatro Tron a San Cassiano, che dal carnevale 1666 (quando si allestì *Il Giasone* di Cavalli-Cicognini) alla stagione 1679-1680 (con *Candaule* di Ziani-Morselli e *Tomiri* di Vitali-Medolago) alternò periodi di inattività all’allestimento di commedie: cfr. MANGINI, *I teatri di Venezia*, cit., p. 41; SELFRIDGE-FIELD, *A New Chronology*, cit., pp. 86, 133-134 e 139-140.

32. Cfr. *ivi*, p. 109. La musica era di Giovanni Domenico Partenio; le scene dell’ingegnere Stefano Santurini e del pittore Domenico Mauro; i costumi di Tomaso Zanoli; i balli di Bortolo Gorbissa (*La costanza trionfante*, cit., pp. n.n.). Ivanovich non fu l’autore del dramma, a dispetto di quanto egli stesso dichiara nelle *Memorie teatrali* (cit., p. 439), bensì del suo rifacimento. Il libretto

segretario Francesco Maria Massi a Johann Friedrich, duca di Brunswick-Lüneburg, l'8 gennaio seguente: «è riuscita molto piacevole l'opera di San Moisè, e vi è stata assai gente, massime per il vantaggio che non si paga alle porte, e per questo sarà quest'anno il più frequentato di tutti gl'altri theatri». <sup>33</sup> Una previsione confermata cinque giorni dopo in un'altra missiva: «San Moisè, ha grandissimo concorso, e ne penuriano gl'altri theatri». <sup>34</sup>

Nonostante l'opera non brillasse per qualità, <sup>35</sup> il piccolo teatro fece *sold out* mettendo al tappeto la concorrenza. Così appuntava infastidito il librettista Pietro Dolfin: «a S. Moisè si fa un opera, senz'altra spesa, che quella del palco, ma è tanto poco di buono, che più d'una volta non torna il conto di vederla; e pur quella ha l'applauso, et è sempre ripieno il teatro». <sup>36</sup>

Serena sapeva bene che, a quelle condizioni, il suo 'negozio' sarebbe andato incontro a sicura rimessa. <sup>37</sup> Del resto, se è vero che furono fatti pagare «li bollettini» a «quelli che non hanno il palco», <sup>38</sup> gran parte dell'uditorio dei teatri veneziani era formata da patrizi habitués che il palco lo possedevano, agghindato a salottino privato e sovente trasmesso in eredità da una generazione all'altra. Né poteva bastare il «generoso Regalo» elargito dal «signor Ambasciator di francia», dedicatario del libretto, a far quadrare i conti. <sup>39</sup>

originario era infatti *Hipermestra* di Giovanni Andrea Moniglia, festa teatrale andata in scena nel 1658 a Firenze con musiche di Francesco Cavalli (cfr. N. DUBOWY, *Introduzione*, ivi, p. xvii). È questo il motivo per il quale il suo nome non è citato nel libretto. Per Selfridge-Field il canonico dalmata si nasconderebbe sotto lo pseudonimo di Urban Serena, ma evidentemente la studiosa americana ignora che quest'ultimo era persona in carne e ossa.

33. Hannover, Staatsarchivs, *Calenberger Briefschafstarchiv* 22, b. 627, c. 520v., in VAVOULIS, 'Nel teatro di tutta l'Europa', cit., p. 221.

34. Ivi, c. 493r. (p. 224).

35. Soprattutto sul piano dell'allestimento scenico. Gli interpreti, fatta eccezione per Carlo Lesma (nel ruolo di Danao), erano semiconosciuti destinati a scarsa fortuna: Teresa Balsami, Zannetto Carletti, Orsola Parmeni, Bastianino Rosa, Pietro Corte, Sebastiano Orfei e Tonino Cola (cfr. *La costanza trionfante*, cit., p. n.n.; il libretto è uno dei pochi esemplari veneziani del tempo a fornire l'elenco dei cantanti).

36. Lettera a Johann Friedrich duca di Brunswick-Lüneburg, Venezia, 20 gennaio 1673, Hannover, Staatsarchivs, *Calenberger Briefschafstarchiv* 22, b. 625, cc. 382r.-v., in VAVOULIS, 'Nel teatro di tutta l'Europa', cit., p. 225. Che l'allestimento non fosse imponente lo ammette lo stesso Serena nell'*Aviso a chi legge*: «la brevità del tempo, e la strettezza del Teatro non hà dato modo, di multiplicar nelle Scene» (*La costanza trionfante*, cit., p. n.n.).

37. È noto, con Ivanovich, che «il più certo utile, che hà ogni Teatro, consiste negli affitti de' Palchetti» (*Memorie teatrali di Venezia*, cit., p. 401).

38. «E quelli che non hanno il palco pagano li bollettini, et il palco se lo vogliono» (lettera di Francesco Maria Massi a Johann Friedrich duca di Brunswick-Lüneburg, Venezia, 30 dicembre 1672, Hannover, Staatsarchivs, *Calenberger Briefschafstarchiv* 22, b. 627, c. 266v., in VAVOULIS, 'Nel teatro di tutta l'Europa', cit., p. 220).

39. Come sostenuto da Selfridge-Field (*A New Chronology*, cit., p. 109) riferendosi alla testimonianza contenuta in un *avviso* da Venezia del 7 gennaio 1673: «s'è dato principio alla terza opera,

Fu piuttosto l'assistenza dei «Cavaliere Protettori» a garantire la copertura alla manovra. Nell'*Aviso a chi legge* si precisava che tali «Geni virtuosi» avevano consentito al teatro di «rappresentare generosamente» l'opera.<sup>40</sup> Più che a un atto di beneficenza fine a sé stessa dovremmo pensare alla politica lungimirante di chi guardava oltre la circoscritta esperienza di quella stagione. Si può presumere che fossero quei cavalieri ad assicurare la continuità gestionale del San Moisè al di là del *turnover* degli impresari.<sup>41</sup> Possedendo, com'è probabile, le quote (i 'carati') del teatro,<sup>42</sup> gli accademici dovevano aver avallato quella spregiudicata operazione di *marketing* da un lato per 'recuperare' i vecchi 'palchettisti' risarcendoli da anni di inattività e di cattiva gestione; dall'altro per attirare nuovo pubblico. I fatti avevano dato loro ragione.

L'anno seguente il San Moisè tornava a far parlare di sé. Il nuovo 'conduttore' era, come si è anticipato, Francesco Santurini, che per il carnevale 1674 aveva messo in cantiere un'unica opera, *La schiava fortunata* su musica di Antonio Cesti e Marc'Antonio Ziani e libretto di Moniglia adattato da Giulio Cesare Corradi.<sup>43</sup> Fu in tale circostanza che l'impresario sfoderò la 'carta' del quarto di ducato. Secondo Ivanovich, lo scaltro Santurini poté agire grazie al «comodo del Teatro di San Moisè preso ad affitto vantaggiosamente, con le Scene, e Materiali, che servirono l'anno innanzi ad una generosità Accademica, e con una mediocre Compagnia de' Cantanti».<sup>44</sup>

Scenografia e cast canoro erano voci onerose nei bilanci di un teatro d'opera.<sup>45</sup> Se i costi dei cantanti erano quelli che incidevano di più sul *budget*, non

che si fa in questo Theatro di San Moisè da alcuni Signori particolari senza alcuna spesa, ed essendo il Drama intitolato la Costanza Trionfante è stato dedicato a questo signor Ambasciator di francia, che l'ha riconosciuto con generoso Regalo» (doc. consultato nelle carte dei residenti di Toscana a Venezia: Firenze, Archivio di stato [d'ora in poi ASF], *Mediceo del principato*, b. 3037, c. 1361v).

40. *La costanza trionfante*, cit., p. n.n.

41. Analogamente, nel libretto a stampa della precedente produzione al San Moisè *L'Alessandro amante*, l'impresario Enno dichiarava al *Cortese lettore* che il suo lavoro era stato prodotto grazie alla «assistenza di riveriti Padroni» (Venezia, Nicolini, 1666, p. n.n.).

42. Erano cioè 'carattadori' (sulla cui identificazione v. GLIXON-GLIXON, *Inventing the Business of Opera*, cit., pp. 4-5, 11 e 359; STEFANI, *Sebastiano Ricci*, cit., pp. 163-164, con bibliografia). In quel giro d'anni la gestione del San Moisè era, dunque, tripartita: Marin Zane, proprietario del teatro, metteva a disposizione la sala; la 'società accademica' finanziava le operazioni; l'impresario *pro tempore* gestiva il teatro e i contratti tra i professionisti (investendo forse del suo o agendo come 'prestanome').

43. L'opera debuttò il 13 gennaio 1674 (cfr. SELFRIDGE-FIELD, *A New Chronology*, cit., pp. 111-112).

44. IVANOVICH, *Memorie teatrali di Venezia*, cit., pp. 411-412.

45. Cfr. rispettivamente M. VIALE FERRERO, *Luogo teatrale e spazio scenico*, in *Storia dell'opera italiana*, cit., v. *La spettacolarità*, pp. 1-122: 9 e passim; e J. ROSSELLI, *Il cantante d'opera. Storia di una professione (1600-1990)* (1992), trad. it. di P. RUSSO, Bologna, il Mulino, 1993, cap. *Le retribuzioni*, pp. 153-200. Sui cantanti: S. DURANTE, *Il cantante*, in *Storia dell'opera italiana*, cit., vol. IV, pp. 347-415; GLIXON-GLIXON, *Inventing the Business of Opera*, cit., pp. 173-213.

poco sollievo poteva derivare da un oculato 'riuso' dei materiali scenici, riaggiustati all'occorrenza con il minimo sforzo per il massimo rendimento.<sup>46</sup>

Sgravato da quelle ingenti spese produttive, Santurini poté permettersi il lusso di ridurre il biglietto di ingresso battendo la concorrenza<sup>47</sup> sul piano dei prezzi a fronte del cast scadente ingaggiato per la stagione (quindi, si presume, *low cost*). Il successo fu epocale.

Si può ipotizzare, si è detto, che dietro quell'operazione ci fosse il finanziamento del 'generoso' consorzio di aristocratici protettori del teatro.<sup>48</sup> Certamente un ruolo chiave lo ebbe il nobile Alessandro Contarini, procuratore di San Marco. A questa personalità di spicco della politica veneziana Santurini dedicò, non a caso, il libretto a stampa della *Schiava fortunata*.<sup>49</sup> Lo stesso illustre personaggio figura come dedicatario sul frontespizio sia dell'*Almerico in Cipro*, opera messa in scena nel dicembre 1674,<sup>50</sup> sia della *Medea in Atene*, produzione tardiva dell' 'autunno' 1675.<sup>51</sup>

46. Il 'reimpiego' era la prassi, consentita dalla ricorrenza dei medesimi soggetti nelle 'mutazioni' sceniche richieste. A Venezia dopo la grande, fallimentare stagione degli spettacoli torelliani «produzioni tutte nuove erano rare» (ROSAND, *L'opera a Venezia nel XVII secolo*, cit., p. 169), mentre per la gran parte degli allestimenti si prevedeva la realizzazione *ex novo* soltanto di qualche scena. La bibliografia sull'argomento è sterminata; in questa sede, oltre a ivi (pp. 169-170), si rimanda a PIPERNO, *Il sistema produttivo*, cit., p. 27; VIALE FERRERO, *Luogo teatrale e spazio scenico*, cit., p. 9; ID., *La tipologia delle scene per alcune opere musicate da Legrenzi e il catalogo tipologico delle 'Décorations' stabilito da C.F. Ménestrier*, in *Giovanni Legrenzi e la cappella ducale di San Marco*. Atti dei convegni internazionali di studi (Venezia, 24-26 maggio; Clusone, 14-16 settembre 1990), a cura di F. PASSADORE e F. ROSSI, Firenze, Olschki, 1994, pp. 419-431; E. BAKER, *From the Score to the Stage. An Illustrated History of Continental Opera Production and Staging*, Chicago-London, The University of Chicago Press, 2013, p. 27. Più in generale sulla prassi del riuso: S. MAMONE, *Callot e lo spettacolo fiorentino: il risparmio e lo spreco*, in *Le incisioni di Jacques Callot nelle collezioni italiane*, Milano, Mazzotta, 1992, pp. 69-83, ora riproposte in ID., *Dèi, semidei, uomini. Lo spettacolo a Firenze tra neoplatonismo e realtà borghese (XV-XVII secolo)*, Roma, Bulzoni, 2003, pp. 149-168 e cfr., in questo stesso numero, i contributi di Stefano Mazzoni (pp. 83-165: 120-121) e Lorena Vallieri (pp. 291-323: 295 n.).

47. Del resto l'unico teatro rivale quell'anno era il Santi Giovanni e Paolo cui certamente fu dato del filo da torcere. Al San Luca la stagione teatrale saltò (cfr. MANGINI, *I teatri di Venezia*, cit., p. 53).

48. Rivedi n. 26.

49. Ad Alessandro Contarini era già stato dedicato il libretto di una produzione del San Luca del carnevale 1669. Nell'autunno 1683 il nome del nobiluomo sarebbe comparso sul frontespizio del *Falaride tiranno d'Agrigento* presso lo stesso Sant'Angelo. Il coinvolgimento del Contarini nel circuito dei teatri veneziani di questi anni è documentato anche da una lettera di Matteo del Teglia al granduca di Toscana in cui contestualmente si allude al serenissimo di Mantova e alla virtuosa «Orsolina» sua protetta (Venezia, 9 gennaio 1675, ASF, *Mediceo del principato*, b. 3038, cc. 903r.-v.).

50. Fu l'unica produzione della stagione teatrale 1674-1675 al San Moisè. La dedica del libretto (Venezia, Nicolini, 1675), datata 30 novembre 1674, ha la firma del poeta Girolamo Castelli. La musica era di Antonio Del Gaudio; cfr. SELFRIDGE-FIELD, *A New Chronology*, cit., pp. 112-113.

51. Venezia, Nicolini, 1676. Secondo Selfridge-Field, l'opera uscì il 17 dicembre (la studiosa americana rinvia per la fonte al Public Record Office di Londra senza altra specificazione;

Che Contarini avesse un ruolo attivo negli affari del San Moisè<sup>52</sup> lo confermano alcune carte ritrovate. Da una denuncia depositata presso la magistratura del Petizion si apprende che nel 1674, a carnevale concluso, proprio il procuratore di San Marco aveva incaricato il pittore-scenografo Domenico Mauro di realizzare le scene per la seconda opera della stagione ventura.<sup>53</sup> Per quattro mesi si erano protratte le operazioni, durante le quali il Mauro aveva avuto libero accesso alla sala. Completati i lavori lo scenografo aveva riconsegnato le chiavi del teatro a tale «Savioni». Ma per qualche ragione la produzione era saltata; «l'anno susseguente li detti Telleri e Scene furono poste in Opera nel detto Teatro a S. Moise, che fù diretto dal Santurini».<sup>54</sup>

Tale resoconto trova conferma nelle cronologie musicali. Nella stagione teatrale 1674-1675 la seconda opera, quella di carnevale, non si era fatta. Il cartellone registra solo la produzione di autunno, *L'Almerico in Cipro* con musica di Antonio Dal Gaudio su testo del poeta Girolamo Castelli firmatario di una dedica al Contarini.<sup>55</sup> L'impresario era, appunto, Marco Savioni. Da un inedito documento si apprende che il 19 aprile 1675 Marin Zane gli aveva affittato la sala per un altro biennio – con la promessa di concedergli il tris – mediante un accordo formale ratificato dal notaio Gregorio Bianconi.<sup>56</sup> Per ragioni a noi ignote il proprietario del teatro si era poi pentito di quella scelta: ripresentatosi l'agosto seguente davanti allo stesso notaio, aveva dichiarato nulla la «locatione».<sup>57</sup>

All'origine della ritrattazione c'era forse lo zampino di Santurini. Interessato a riprendersi quel teatro che doveva avergli fruttato un bel gruzzolo, il 22

cfr. SELFRIDGE-FIELD, *A New Chronology*, cit., p. 116); tuttavia, in un *avviso* conservato all'ASF, si annuncia il debutto dell'opera per il 14 del mese (*Mediceo del principato*, b. 3038, c. 1372v). Come annota la stessa Selfridge-Field, «nel 1675 si stabilì di aprire la stagione teatrale in tempo di Novena probabilmente a causa della programmazione di un giubileo dopo Natale, per cui i teatri sarebbero stati chiusi per due settimane» (*A New Chronology*, cit., p. 116 n.; trad. mia).

52. Non sappiamo se nel ruolo di 'investitore' o di 'protettore' legato al teatro o all'impresario dal punto di vista legale e/o finanziario; su queste definizioni cfr. GLIXON-GLIXON, *Inventing the Business of Opera*, cit., p. 4.

53. Cfr. ASV, *Giudici del petizion, Scritture e risposte in causa*, b. 209, fasc. 105, n. 353 (6 febbraio 1692 *more veneto* [= 1693]); fasc. 106, n. 1 (2 marzo 1693; entrambi i docc. sono inediti). Il Mauro aveva già lavorato per il teatro Zane due anni prima, ingaggiato da Urban Serena (rivedi n. 32). Su Domenico Mauro v. almeno: E. POVOLEDO, *Mauro*, in *Enciclopedia dello spettacolo*, Roma, Le Maschere, 1960, vol. VII, coll. 310-321: 313; L. CASELLATO, *Mauri (Mauro)*, in *Dizionario biografico degli italiani*, Roma, Istituto della enciclopedia italiana, 2009, vol. 72, pp. 357-361 (anche on line); BRACCA, *L'occhio e l'orecchio*, cit., pp. 202-223; G. STEFANI, *Nuovi documenti su Domenico Mauro e figli*, in *Illusione e pratica teatrale. Atti del convegno internazionale di studi in onore di Elena Povoledo (Venezia, 16-17 novembre 2015)*, a cura di M.I. BIGGI, Firenze, Le Lettere, 2016, pp. 284-293 (con bibliografia).

54. ASV, *Giudici del petizion, Scritture e risposte in causa*, b. 209, fasc. 106, n. 1.

55. Rivedi la n. 49. L'opera aveva debuttato il 1° dicembre 1674.

56. Cfr. ASV, *Notarile. Atti*, b. 1102, cc. 38r.-39r.

57. Come è verbalizzato a margine del doc. ivi, c. 38r.

maggio l'architetto-impresario fu nominato procuratore dallo Zane per gestire i suoi affari durante la sua permanenza a Verona per incarichi governativi.<sup>58</sup> Cosa accadde nel periodo di assenza del nobiluomo dalla Serenissima non sappiamo. Certo è che in men che non si dica si crearono le condizioni perché diventasse Santurini il 'conduttore' del San Moisè.<sup>59</sup> Vane furono le proteste del Savioni: davanti al 'muro' della controparte le sue rimostranze si spensero. Tra i due impresari fu siglato un accordo in base al quale il «signor Savioni, e compagni cederano al Santorini il teatro di San Moise per questo anno solamente». Come consolazione, all'impresario 'defraudato' venne accordata la riscossione dell'affitto di un palco a sera (per «estrazione») e fu concesso un altro palco «libero» per proprio uso o da subaffittare.<sup>60</sup>

Una forma di risarcimento che derivava dalle «spese fatte dal signor Savioni, e suoi compagni in litti, et altri emergenti per il teatro suddetto».<sup>61</sup> Si sa dalla citata scrittura Mauro<sup>62</sup> che Savioni era implicato nella commissione delle 'mutazioni' sceniche per la stagione teatrale 1674-1675. Sotto la sua gestione era stata avviata una macchina produttiva poi rimasta inutilizzata. Da quelle operazioni preparatorie Santurini aveva tratto vantaggio beneficiando di «scene» e «telleri» nuovi di fabbrica pronti all'uso. Una partenza in discesa, fotocopia di quella di due anni prima, che probabilmente gli permise di bisare la 'tattica' dei biglietti ribassati.

Il destino gli arrise ancora se, nonostante gli accordi presi con Savioni, l'anno dopo tornò alla carica rivendicando la locazione del San Moisè. Stavolta però Marin Zane non era dalla sua parte. Poco interessato agli affari del proprio teatro, il nobiluomo fu forse il responsabile di un nuovo pasticcio diplomatico tra i due impresari. Il 1° agosto 1676 Santurini lamentava di aver a lungo pazientato nell'attesa che gli fossero consegnate le chiavi dell'edificio.<sup>63</sup> Esasperato da quella *impasse* aveva dato l'ultimatum: se «nel termine di giorni tre» la questione non si fosse risolta, giurava di togliersi «da ogni disturbo» riprendendosi le «robbe [...] e materiali di *sua* propria ragione hora esistenti in det-

58. Cfr. ASV, *Notarile. Atti*, b. 1102, c. 51v. (inedito).

59. Cfr. l'inedita scrittura d'intimazione di Santurini registrata negli atti dello stesso Bianconi il 24 settembre 1675: ASV, *Notarile. Atti*, b. 1102, cc. 230r.-v.

60. ASV, *Notarile. Atti*, b. 1102, cc. 138r.-139r. Il documento, inedito, è datato 14 dicembre 1675.

61. Ivi, c. 138v.

62. Rivedi la n. 53.

63. Cfr. ASV, *Notarile. Atti*, b. 1103, cc. 143r.-144r. (scritture d'intimazione del notaio Gregorio Bianconi), in GIAZOTTO, *La guerra dei palchi (prima serie)*, cit., p. 275; MANCINI-MURARO-POVOLEDO, *I teatri del Veneto*, cit., to. 1, p. 186. La polemica potrebbe riferirsi a un presunto danneggiamento della scena cui si allude nella citata scrittura delle sorelle dell'impresario Urban Serena (rivedi la n. 28): non a caso di lì a poco il teatro fu chiuso e sottoposto a un'opera di restauro radicale (cfr. ivi, p. 159).

to Theatro». <sup>64</sup> Minacce al vento: non solo la sala non gli fu accordata, ma pure le sue «robbe» rimasero al loro posto. <sup>65</sup> E chissà se mai riuscì a riprendersela.

3. Francesco Santurini non era tipo da arrendersi. In quel periodo di attesa snervante, vedendo «sempre più combattute le speranze» di ottenere il San Moisè <sup>66</sup> aveva maturato l'idea di fabbricarsi un teatro tutto suo. Il fondo adocchiato era quello 'ruinoso' in corte dell'Albero cui si è accennato. <sup>67</sup> All'epoca dei fatti apparteneva a tre famiglie aristocratiche distinte (non a due, come si è erroneamente tramandato): un ramo della famiglia Marcello e due rami dei Capello. <sup>68</sup>

Scaduti i termini dell'*aut aut*, l'impresario decise che era tempo di imbarcarsi in quella nuova sfida. Il 15 agosto 1676 firmò il contratto con i comproprietari del fondo per la costruzione a proprie spese di «un teatro per recitarvi e comedie e opere a suo piacimento». <sup>69</sup> Il documento, depositato tra gli atti del notaio Bianconi solo l'ottobre seguente (forse a seguito di complicazioni legali), stabiliva il suo diritto alla gestione del futuro edificio teatrale, con oneri e utili, per un periodo di sette anni; dopodiché la proprietà e l'usufrutto del locale sarebbero rientrati ai 'compatroni'. <sup>70</sup>

Secondo gli accordi contrattuali la «fabbrica» avrebbe dovuto essere completata «per la prossima stagione delle recite 1676» (*more veneto*). <sup>71</sup> Santurini fu di parola. L'11 gennaio 1677 il «novissimo» teatro di Sant'Angelo fu inaugurato dal melodramma *Helena rapita da Paride*. <sup>72</sup> Il cast era di tutto rispetto, nonostante fosse stato assembrato in tempi serrati parallelamente ai lavori di edificazione della sala. Il corrispondente del «*Mercure galant*» lodò le doti vocali di «tres habiles musiciens», nonché la sapienza della musica «de l'excellent Seigneur Dominique Freschi, maistre de chapelle à Vicenze». <sup>73</sup> Il composito-

64. ASV, *Notarile. Atti*, b. 1103, cc. 143r.-144r.

65. Come si apprende dal suo testamento datato al 26 marzo 1677: ASV, *Notarile. Testamenti*, b. 154, n. 169.

66. ASV, *Notarile. Atti*, b. 1103, c. 143r.

67. Cfr. qui p. 55.

68. Si tratta dei Marcello 'a San Gregorio' (poi 'di Santa Maria Formosa'), dei Capello 'in Canonica' e dei Capello 'di Santa Maria Mater Domini'. Dei Marcello erano implicati Piero, Vettor, Francesco e Giacomo Antonio Vettor, figli del defunto Alvise. Per i Capello 'in Canonica' c'era Lugezia Marcello *quondam* Andrea, vedova di Vettor Capello, mentre i Capello 'di Santa Maria Mater Domini' erano rappresentati da Alvise *quondam* Polo (tali nominativi si ricavano dal contratto di fondazione del teatro: ASV, *Notarile. Atti*, b. 1103, cc. 97r.-99v.); cfr. STEFANI, *Sebastiano Ricci*, cit., pp. 98-99. E si riveda n. 2.

69. ASV, *Notarile. Atti*, b. 1103, cc. 97r.-99v.: 97v.

70. In base all'ottava clausola del contratto (cfr. *ivi*, 98v.).

71. Stando alla quinta clausola (*ivi*, c. 98r.).

72. Cfr. SELFRIDGE-FIELD, *A New Chronology*, cit., p. 121.

73. Questa testimonianza, datata agosto 1677, si legge in SELFRIDGE-FIELD, *Pallade Veneta*, cit., pp. 339-340.

re bassanese,<sup>74</sup> unico professionista menzionato nel libretto a stampa, avrebbe avviato da quel momento con Santurini un sodalizio artistico destinato a protrarsi ben oltre i sette anni del contratto.<sup>75</sup>

Fin dalla sua apertura fu applicata al Sant'Angelo la medesima strategia del 'quarto di ducato' sperimentata al San Moisè.<sup>76</sup> Con queste parole qualche mese più tardi Pietro Dolfin ne dava notizia al duca di Brunswick-Lüneburg:

Sin l'anno passato 76 fù eretto un novo teatro in questa città per far opere in musica situato in bellissimo posto sì, ma questo per esser stato fabricato da vile persona col prezzo all'ingresso d'un da 31 soldo per bollettino, seben prevedevo dover far questo di grandi facende per il buon mercato, io non volsi portarne immaginabile avviso all'A.V.S. perché mai non potesse dubitare alcuno de suoi sirvitori che per mio piacere, più che per zelo delle sue riveritissime satisfattioni io di ciò gliene havessi portato il motivo.<sup>77</sup>

Dolfin definiva «vile» Santurini secondo una valutazione 'etica' della propria iniziativa commerciale. Come è noto, per l'élite intellettuale del tempo il 'deprezzamento' era una questione di 'decoro' ancor prima che economica.<sup>78</sup> Lo stesso Vincenzo Grimani avrebbe dichiarato che far l'opera al prezzo di «trenta un soldo» non era «per soggetti che hanno pensiero di porsi nel buon credito».<sup>79</sup>

Anche nelle *Memorie* Ivanovich rimproverava a Santurini, senza farne il nome, il «privato fine di putrido interesse a pregiudizio della virtù»,<sup>80</sup> sostenendo che il «poco prezzo» attirava «più facilmente il Volgo ignorante, e tumultuario».<sup>81</sup>

74. Su Freschi: T. WALKER-B.L. GLIXON, *Freschi, (Giovanni) Domenico*, in *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, a cura di S. SADIE, London, Macmillan, 2001, vol. IX, p. 238; A. ZANOTELLI, *Domenico Freschi musicista vicentino del Seicento. Catalogo tematico*, Venezia, Fondazione Levi, 2001. Su *Helena rapita da Paride*: *ivi*, pp. 15-52.

75. L'ultimo frutto della cooperazione tra compositore e impresario fu *Teseo tra le rivali*, su libretto di Aureli, che esordì al Sant'Angelo il 4 febbraio 1685 (cfr. SELFRIDGE-FIELD, *A New Chronology*, cit., p. 169).

76. Cfr. IVANOVICH, *Memorie teatrali di Venezia*, cit., pp. 411-412. Ancora nel 1714 si può riscontrare al Sant'Angelo la medesima tariffa (cfr. TALBOT, *A Venetian Operatic Contract of 1714*, cit., pp. 26-27).

77. Lettera da Venezia del 20 agosto 1677, Hannover, Staatsarchiv, *Calenberger Briefschäftsarchiv* 22, n. 625, c. 441r., in VAVOULIS, 'Nel teatro di tutta l'Europa', cit., p. 446.

78. Cfr. G. GUCCINI, *Direzione scenica e regia*, in *Storia dell'opera italiana*, cit., vol. V, p. 133.

79. Lettera a Ippolito Bentivoglio, Venezia, 5 aprile 1679, Ferrara, Archivio di stato (d'ora in poi ASFE), *Archivio Bentivoglio d'Aragona, Lettere sciolte*, b. 363, c. 386v., in S. MONALDINI, *L'Orto dell'Esperidi. Musicisti, attori e artisti nel patrocinio della famiglia Bentivoglio (1646-1685)*, Lucca, LIM, 2000, p. 367. Per lo stesso motivo, in quella lettera il Grimani definiva il suo San Giovanni Grisostomo l'unico «teatro nobile» che operasse correntemente in Laguna.

80. IVANOVICH, *Memorie teatrali di Venezia*, cit., p. 394. E cfr. DUBOWY, *Introduzione*, cit., p. XXVIII.

81. *Ivi*, p. 411.

Il termine 'volgo' evocato dal canonico dalmata va ridimensionato più di quanto non sia già stato fatto.<sup>82</sup> Non solo la svalutazione del biglietto di ingresso non significò un allargamento del bacino di utenza agli ultimi strati della popolazione, ma le sue ricadute sociali sono da ritenersi ben più circoscritte. Basterà dare un'occhiata alla documentazione superstite relativa ai palchi del Sant'Angelo per rendersi conto che la quasi totalità degli spettatori nel periodo in esame, almeno di quelli abituali, era composta da aristocratici.<sup>83</sup> Fu principalmente tra le file del patriziato che la misura di Santurini ebbe presa. «Il trentuno [...] riesce molto comodo à questi gentilhominietti figli di fameglia», avrebbe confidato tre anni più tardi l'evirato cantore Francesco de Castris al suo protettore Bentivoglio.<sup>84</sup> 'Giovannotti' patrizi o discendenti di nuovi arricchiti che tra gli sperperi della vita mondana non disdegnavano di risparmiare qualche soldo mantenendo il loro 'posto al sole' tra i divertimenti della bella società cittadina. Era in parte questo pubblico di rampolli spesso maleducati e litigiosi<sup>85</sup> a far inarcare il sopracciglio alla 'casta' dei benpensanti.

Per il resto, parafrasando Dolfin, la politica del quarto di ducato procurò al Santurini «grandi facende per il buon mercato».<sup>86</sup> A fronte di una sala poco capiente, l'incasso del Sant'Angelo dovette essere sufficiente per ammortizzare le spese portando il bilancio in attivo. L'ottimo concorso di spettatori che lascia presumere il «Mercurie galant»<sup>87</sup> nonché, soprattutto, il cospicuo capitale di partenza derivato dalla vendita dei palchetti e dal 'regalo' dei compatroni del teatro arricchirono le tasche di Santurini, che si affrettò a far testamento per registrare nero su bianco quel bene fruttuoso.

Il carnevale era da poco concluso. L'impresario stava per mettersi in viaggio alla volta di «fiorenza<sup>88</sup> et in altri paesi» per reperire «musicì et altri interessi del suo teatro» in previsione dell'anno venturo.<sup>89</sup> Occorreva muoversi in

82. «Le frange di frequentatori delle classi inferiori sono, per la struttura economica dell'impresa teatrale, irrilevanti» (L. BIANCONI, *Il Seicento*, Torino, EDT, 1982, p. 185; e cfr. *ivi*, p. 191), là dove Claudio Annibaldi sostiene che l'abbassamento dei prezzi aprì le porte dei teatri a «una categoria di spettatori di modesta estrazione sociale» (*Quando l'opera si fece 'negozio'*, cit., p. 225; v. anche GLIXON-GLIXON, *Inventing the Business of Opera*, cit., pp. 319-320).

83. Un dato accertabile fin dagli studi di Remo Giazotto: *La guerra dei palchi (seconda serie)*, cit., pp. 481 ss.; e v. GLIXON-GLIXON, *Inventing the Business of Opera*, cit., pp. 296-301.

84. ASFE, *Archivio Bentivoglio d'Aragona, Lettere sciolte*, b. 367, cc. 73r.-v., in MONALDINI, *L'Orto dell'Esperidi*, cit., p. 420.

85. Scorrendo i dispacci dei vari corrispondenti da Venezia o le carte degli *Inquisitori di stato* all'ASV, si incorre in una sequela interminabile di liti a teatro tra giovani nobiluomini.

86. Rivedi n. 77.

87. Cfr. n. 73.

88. Firenze era allora una piazza importante del circuito operistico e teatrale della penisola. A fronte della vastità bibliografica sul tema, mi limito qui a rinviare a R.L. WEAVER-N.W. WEAVER, *A Chronology of Music in the Florentine Theater, 1590-1750. Operas, Prologues, Finales, Intermezzos and Plays with Incidental Music*, Detroit, Informations Coordinators, 1978.

89. ASV, *Notarile. Testamenti*, b. 154, n. 169.

fretta per battere sul tempo la concorrenza e limitare possibili ritardi o intoppi nell'organizzazione del calendario stagionale. Viaggiare era complicato nell'Italia povera e mal collegata di fine Seicento.<sup>90</sup> Per un piccolo imprenditore privato come Santurini spostarsi era necessario se voleva mettere insieme un cast competitivo. Mentre i Grimani o i Vendramin potevano permettersi di trattare mediante carteggio l'ingaggio dei professionisti per i loro spettacoli grazie a un fitto reticolo di conoscenze disseminate per la penisola,<sup>91</sup> il nostro impresario doveva contare sulle proprie forze.

Il 26 marzo 1677, alla vigilia della partenza, Santurini si recava prudentemente dal notaio Bianconi per assicurare i suoi averi in caso di morte agli eredi più prossimi: la madre, la sorella Regina e soprattutto la moglie Angela. A quest'ultima lasciava quasi tutto, in particolare «mobili denari materie de teatro si trova in S. Angiolo e in San Moise crediti di affiti del teatro novo da me costruto». Quindi disponeva per lei il «godimento del teatro quale lo faci recitare o lo affiti come più li piace».<sup>92</sup>

Non era solo per ragioni affettive che Santurini teneva alla sua 'creatura'. Nel testamento si parla di «crediti», a conferma dell'esito soddisfacente del primo anno di impresa.

L'unico inconveniente di cui sia giunta notizia in rapporto a quella stagione teatrale è un grosso debito contratto da Santurini con il musicista Francesco Rozzi «per occasione dell'accordo con quello stabbillito di sonar di sera in sera nell'Opera del Teatro Novissimo di Sant'Angelo».<sup>93</sup> Un incidente di percorso come tanti: le successive stagioni teatrali avrebbero riservato all'impavido impresario angustie ben peggiori.

Il viaggio intrapreso da Santurini portò i suoi frutti. In Toscana riuscì a ingaggiare il librettista fiorentino Antonio Medolago, autore di quella *Tullia superba* che fu prodotta dal Sant'Angelo il carnevale venturo su intonazione di Domenico Freschi.<sup>94</sup> Contestualmente fu scritturato il musicista livornese Ste-

90. Per i problemi relativi al viaggio degli uomini di teatro: S. FERRONE, *Attori mercanti corsari. La Commedia dell'Arte in Europa tra Cinque e Seicento* (1993), Torino, Einaudi, 2011<sup>2</sup>, cap. *L'invenzione viaggiante*, pp. 3-51.

91. Si vedano, a tal proposito, i cospicui scambi epistolari di queste famiglie con Ippolito Bentivoglio (cfr. MONALDINI, *L'Orto dell'Esperidi*, cit., passim) o con i Medici (cfr. S. MAMONE, *Serenissimi fratelli principi impresari: notizie di spettacolo nei carteggi medicei. Carteggi di Giovan Carlo de' Medici e di Desiderio Montemagni suo segretario [1628-1664]*, trascrizione in collaborazione con A. EVANGELISTA, Firenze, Le Lettere, 2003, passim; ID., *Mattias de' Medici serenissimo mecenate dei virtuosi. Notizie di spettacolo nei carteggi medicei. Carteggio di Mattias de' Medici [1629-1667]*, Firenze, Le Lettere, 2013, passim).

92. ASV, *Notarile. Testamenti*, b. 154, n. 169.

93. ASV, *Giudici di petizion, Domande prodotte in causa*, b. 54, fasc. a. 1676, n. 451 (inedito).

94. La 'prima' andò in scena il 29 gennaio 1678 (cfr. SELFRIDGE-FIELD, *A New Chronology*, cit., p. 127). L'opera fu ridata nel carnevale 1680 al teatro della Sala di Bologna, con musica rimaneggiata da Giovanni Paolo Colonna (cfr. C. RICCI, *I teatri di Bologna nei secoli XVII e*

fano Bucci o Bruzzi, il cui nome ignoto ai repertori viene a galla grazie a un inedito contenzioso legale.<sup>95</sup>

Un'altra tappa della discesa dell'impresario fu l'Emilia: l'autunno seguente sarebbe andata in scena nel teatro santuriniense l'*Arsinoe*, opera che aveva debuttato al Formagliari di Bologna il 26 dicembre 1676 su libretto del bolognese Tomaso Stanzani con musica di Franceschini violoncellista a San Petronio.<sup>96</sup> Nativa della città felsinea era anche la giovane Margherita Salicola, che qualche mese dopo avrebbe primeggiato nel cast del Sant'Angelo.<sup>97</sup> La futura *star* del belcanto contesa tra i palcoscenici e le corti d'Europa<sup>98</sup> fu probabilmente

XVIII. *Storia aneddotica*, Bologna, Successori Monti, 1888 [rist. anast. Bologna, Forni, 1965], p. 351; M.G. ACCORSI, *Amore e melodramma. Studi sul libretto per musica*, Modena, Mucchi, 2001, p. 158). L'attività librettistica di Medolago fu molto limitata. Due anni dopo il suo debutto veneziano il poeta fiorentino ebbe una seconda e ultima *chance* in Laguna con *Tomiri*, opera su musica di Angelo Vitali che esordì al San Cassiano il 30 gennaio 1680 (cfr. SELFRIDGE-FIELD, *A New Chronology*, cit., pp. 139-140).

95. Cfr. ASV, *Giudici di petizion, Domande prodotte in causa*, reg. a. 1677, c. 71v. Le notizie sul cast canoro sono quanto mai preziose: nessuno dei libretti relativi agli allestimenti operistici del settennato di Santurini registrano i nomi degli interpreti.

96. Cfr. RICCI, *I teatri di Bologna*, cit., p. 347; *La librettistica bolognese nei secoli XVII e XVIII. Catalogo e indici*, a cura di L. CALLEGARI, G. SARTINI e G. BERSANI BERSELLI, Roma, Torre d'Orfeo, 1989, p. 19 n.; SELFRIDGE-FIELD, *A New Chronology*, cit., p. 123.

97. Che la Salicola fosse in organico si apprende non dai libretti a stampa delle relative opere bensì grazie al documento qui citato a n. 113. Su questa virtuosa: A. ADEMOLLO, *Le cantanti italiane celebri del secolo decimottavo: Margherita Salicola*, «Nuova antologia di scienze, lettere ed arti», s. III, CVII, 1889, 23, pp. 524-553; L. FRATI, *Donne musiciste bolognesi*, «Rivista musicale italiana», XXXVII, 1930, 3, pp. 387-400, s.v.; BIANCONI-WALKER, *Production, Consumption*, cit., pp. 274-277; P. CIRANI, *Comici, musicisti e artisti di teatro alla corte di Ferdinando Carlo Gonzaga Nevers*, «Postumia», xv, 2004, 1, pp. 64 e 106-107; C. SARTORI, *I libretti italiani a stampa dalle origini al 1800. Catalogo analitico con 16 indici, Indici-II, Cantanti*, Cuneo, Bertola & Locatelli, 1994, p. 583; MONALDINI, *L'orto dell'Esperidi*, cit., passim; SELFRIDGE-FIELD, *A New Chronology*, cit., passim; E. LUCCHESI, *L'Album di caricature di Anton Maria Zanetti alla Fondazione Giorgio Cini*, Venezia, lineadacqua, 2015, p. 192.

98. Sul finire degli anni Settanta la Salicola fu protetta del marchese Ippolito Bentivoglio (cfr. S. MONALDINI, *Introduzione* a ID., *L'orto dell'Esperidi*, cit., p. xxxiv e ivi, passim); in seguito del duca di Mantova (a partire dal 1682; cfr. CIRANI, *Comici, musicisti*, cit., p. 106). Nel 1685 fu assunta stabilmente alla corte di Dresda (cfr. ROSSELLI, *Il cantante d'opera*, cit., p. 164). Rientrata in Italia post 1693, passò sotto la protezione del duca di Parma e poi, dal 1698 al 1706, del duca di Modena Rinaldo I d'Este (cfr. O. ROMBALDI, *Rapporti politico-amministrativi tra Modena e Reggio nella vita teatrale*, in *Teatro a Reggio Emilia*, a cura di S. ROMAGNOLI e E. GARBERO, I. *Dal Rinascimento alla Rivoluzione francese*, Firenze, Sansoni, 1980, p. 262). Si sa che nei primi anni Ottanta a Venezia arrivò a guadagnare cinquecento doppie (cfr. ADEMOLLO, *Le cantanti italiane*, cit., p. 528). Nel 1684 fu al centro di un vero e proprio caso diplomatico tra Ferdinando Carlo Gonzaga Nevers e l'elettore di Sassonia Johann Georg III il quale, invaghitosi della cantante, la sottrasse allo stesso duca di Mantova portandola con sé a Dresda (cfr. ivi, pp. 528-534; FRATI, *Donne musiciste bolognesi*, cit., pp. 397-398; ROSSELLI, *Il cantante d'opera*, cit., pp.

udita dall'impresario al teatro Ducale di Piazza a Modena mentre interpretava la parte di Claudia nel *Germanico sul Reno* di Giovanni Legrenzi su libretto di Giulio Cesare Corradi.<sup>99</sup> 'Scoprendo' quella virtuosa alle prime armi Santurini dimostrava tutto il suo 'fiuto' per il talento, oltre a una discreta competenza musicale. Doti quanto mai preziose per un piccolo gestore di teatro come lui, obbligato dalle scarse risorse a ricercare esordienti di belle speranze a poco prezzo piuttosto che professionisti affermati fuori *budget*. Una linea 'politica' destinata a rafforzarsi negli anni, facendo del Sant'Angelo una fucina di sperimentazioni foriera di novità.<sup>100</sup>

Il teatro di Santurini riaprì i battenti il 29 novembre 1677.<sup>101</sup> Fino al carnevale tutto sembrò filare liscio. Il 3 gennaio doveva essere il debutto di *Medea in Atene*,<sup>102</sup> altra produzione di riciclo che l'accorto impresario aveva tirato fuori dai 'magazzini' di ex al San Moisè.<sup>103</sup> Si trattava dell'ennesimo risultato di una politica al risparmio che avrebbe consentito a Santurini di trarre il massimo profitto dal libretto di Aurelio Aureli e dalla partitura originale di cui aveva acquisito i diritti.<sup>104</sup>

28-29; CIRANI, *Comici, musicisti*, cit., pp. 106-107). Ceduta in prestito dal duca di Modena al Gran Principe Ferdinando de' Medici (cfr. ADEMOLLO, *Le cantanti italiane*, cit., pp. 546-550; L. SPINELLI, *Il principe in fuga e la principessa straniera. Vita e teatro alla corte di Ferdinando de' Medici e di Violante di Baviera [1675-1731]*, Firenze, Le Lettere, 2010, p. 176 n.), nel carnevale 1706 si esibì in *La Penelope* e *La Clotilde d'Aragona* al teatro del Cocomero (cfr. C. PAGNINI, *Il teatro del Cocomero a Firenze [1701-1748]. Accademici impresari per due dinastie*, Firenze, Le Lettere, 2017, p. 154). Nell'ultima fase della sua carriera fu oggetto di menzioni importanti (cfr. BIANCONI-WALKER, *Production, Consumption*, cit., p. 275) e perfino di caricature (cfr. LUCCHESI, *L'Album di caricature*, cit., scheda 28.IV).

99. Reggio, Vedrotti, 1677: cfr. SARTORI, *I libretti italiani*, cit., vol. III (1991), n. 11561. L'opera fu messa in scena nell'estate 1677: cfr. G. GHERPELLI, *L'opera nei teatri di Modena*, presentazione di C.M. BADINI, Modena, Artioli, 1988, p. 195. Santurini ebbe con il teatro modenese di Piazza un costante rapporto di scambio: la citata *Schiava fortunata* prodotta al San Moisè fu replicata a Modena l'autunno successivo, mentre l'*Helena rapita*, opera inaugurale del Sant'Angelo, fu ripresa nella città emiliana nel carnevale 1681.

100. Cfr. TALBOT, *A Venetian Operatic Contract of 1714*, cit., pp. 28-31; STEFANI, *Sebastiano Ricci*, cit., pp. 107-109.

101. Con *Arsinoe* di Franceschini-Stanzani (cfr. SELFRIDGE-FIELD, *A New Chronology*, cit., p. 123).

102. Selfridge-Field sostiene che la 'prima' doveva essere martedì 4 (cfr. *ivi*, p. 125), ma in una lettera di del Teglia del 5 gennaio si legge che «lunedì sera» si doveva «fare al Teatro nuovo [Sant'Angelo] la prima recita della suddetta opera musicale» (ASF, *Mediceo del principato*, b. 3040, c. 7r.).

103. Presso il teatro Zane *Medea in Atene* era andata in scena tre anni avanti; rivedi n. 51.

104. La musica è attribuita ad Antonio Giannettini. «Nel secolo XVII il compositore d'opera era in genere 'espropriato' del proprio lavoro operistico. Una volta rappresentata l'opera, la partitura veniva ceduta al teatro (al proprietario o all'impresario), che la poteva riutilizzare successivamente senza corrispondere alcun compenso ulteriore all'autore della musica» (E. SURIAN,

Tuttavia la sera della ‘prima’ avvenne un fattaccio. Due fazioni capeggiate da altrettante coppie di nobiluomini – da una parte Francesco Cornaro e Francesco Bembo, dall’altra Alessandro Molin e Giorgio Benzoni – si erano dichiarate guerra «à causa di due Virtuosi di Strumenti» loro protetti. I due orchestrali, la cui identità è ignota, «pretendevano sonarvi ciascuno al primo luogo». Invano Santurini aveva tentato di placare le acque. Cornaro e Bembo, alla testa di cinquanta uomini armati e mascherati, avevano circondato il teatro impedendo, pare, l’ingresso del suonatore della parte avversa. C’erano stati perfino degli spari per fortuna senza spargimento di sangue. La recita era stata subito sospesa. Per ordine del Consiglio dei dieci il teatro era rimasto serrato per un paio di giorni, salvo riaprire una volta che i mandanti furono assicurati alla giustizia.<sup>105</sup> È curioso notare che l’oggetto della contesa furono due strumentisti: in epoca di divismo di cantanti bisognerà rivalutare la presenza degli orchestrali, trascurati dalla storiografia al punto da presupporre che non fossero neppure oggetto di contratto.<sup>106</sup>

Penalizzato sulla ripartenza, dopo una corsa in solitaria il Sant’Angelo dovette affrontare l’ostacolo più arduo: l’apertura del concorrente San Giovanni Grisostomo. Il nuovo gioiello targato Grimani fu inaugurato in pompa magna il 24 gennaio con *Il Vespesiano* di Corradi su partitura di Carlo Pallavicino.<sup>107</sup> L’appeal della novità e le grandi aspettative (ben ripagate) portarono una folla

*L’operista*, in *Storia dell’opera italiana*, cit., vol. iv, p. 301). Si veda, ad esempio, quanto previsto nel contratto siglato il 29 giugno 1667 tra il compositore Francesco Cavalli e l’impresario Marco Faustini (cit. in BIANCONI-WALKER, *Production, Consumption*, cit., p. 237 e n.).

105. I fatti sono ricostruiti sulla fitta corrispondenza del Teglia: ASF, *Mediceo del principato*, b. 3040, cc. 7r.-v. e 9r. (5 gennaio 1678); c. 10r. (8 gennaio 1678); c. 13r. (id.); cc. 15r.-v. (12 gennaio 1678); c. 23r. (id.); c. 25r. (19 gennaio 1678; le date *ab Incarnazione* sono state uniformate al calendario gregoriano). La ricostruzione differisce da quella di Selfridge-Field che identifica in un unico musicista, forse lo stesso compositore Giannettini, l’oggetto della contesa (cfr. *A New Chronology*, cit., p. 125 e n. sulla base di un doc. conservato in Città del Vaticano, Biblioteca apostolica vaticana, *Archivio Segreto, Nunziatura di Venezia*, n. 119, c. 21, Venezia, 8 gennaio 1678).

106. Cfr. L. ZORZI, *Venezia: la Repubblica a teatro* (1971), in ID., *Il teatro e la città. Saggi sulla scena italiana*, Torino, Einaudi, 1977, p. 263 (ora anche in versione e-book, con un saggio di S. MAZZONI, Bologna, CUE Press, in corso di stampa); GLIXON-GLIXON, *Inventing the Business of Opera*, cit., p. 223. E v. G. STEFANI, *Sebastiano Ricci impresario in angustie a Venezia: i guai della stagione 1718-1719 al Sant’Angelo*, «Drammaturgia», XII / n.s. 2, 2015, pp. 278-279.

107. Cfr. SELFRIDGE-FIELD, *A New Chronology*, cit., pp. 125-126. Libretto a stampa: Venezia, Nicolini, 1678. Sul San Giovanni Grisostomo: MANGINI, *I teatri di Venezia*, cit., pp. 77-83 e 140-150; H.S. SAUNDERS, *The Repertoire of a Venetian Opera House (1678-1714): The Teatro Grimani di San Giovanni Grisostomo*, tesi di dottorato, Harvard University, 1985; M.T. MURARO, *Il teatro Grimani a San Giovanni Grisostomo*, «Biblioteca teatrale», n.s., 1987, 5-6, pp. 105-113; MANCINI-MURARO-POVOLEDO, *I teatri del Veneto*, cit., to. II, pp. 63-126; G. MORELLI, *Inquiete muse e temporanee glorie del terzo Teatro Grimani*, in *Teatro Malibran. Venezia a San Giovanni Grisostomo*, a cura di M.I. BIGGI e G. MANGINI, Venezia, Marsilio, 2001, pp. 33-63. E si legga la descrizione del corrispondente del «Mercure galant», aprile 1679, in SELFRIDGE-FIELD, *Pallade Veneta*, cit., pp. 341-343.

di patrizi e di viaggiatori illustri a gremire quella sala grandiosa,<sup>108</sup> la più ampia di Venezia, dotata di palchi lussuosissimi.<sup>109</sup>

Con il consueto snobismo Pietro Dolfin osservava che il terzo teatro di Giovan Carlo e Vincenzo Grimani aveva debuttato «non con li musici dal *quarto* di ducato, ma con quelli del da quatro lire»:<sup>110</sup> vale a dire professionisti di ben altro calibro rispetto a quelli, scadenti, messi su al Sant'Angelo. In realtà, almeno sul piano delle voci, la partita fu più equilibrata di quanto si possa credere. Fuori dal coro filo-grimaniaco riporta in asse la bilancia del giudizio il resoconto del residente fiorentino a Venezia Matteo del Teglia:

seguì la prima recita dell'opera musicale nel Teatro novissimo di questi Signori Grimani, con applauso grande dell'universale per l'apertura del medesimo; non però in considerazione dell'opera, poi che questa non si stima molto nelle voci, poiche due soli soprani fanno quivi la figura di due Poli al sostentamento di questo Scenico Mondo, e sono Giuseppino di Baviera, Bolognese, e Siface, suddito di Serenissimo Duca, non sò di dove. La Decorazione non puol esser migliore; ma per fare di bollettini alla porta, e rimborsarsi delle spese, questo paese vuol sentir cantare, e buona musica, e buone voci, di che si penuria più tosto.<sup>111</sup>

Nel clou della delicata sfida con il San Giovanni Grisostomo un altro gratacapo mise a rischio la macchina di Santurini. Una sera un cantante, il citato

108. Come testimoniano gli *Avvisi* all'Archivio di stato di Modena (cfr. SELFRIDGE-FIELD, *A New Chronology*, cit., p. 126).

109. Cfr. MANCINI-MURARO-POVOLEDO, *I teatri del Veneto*, cit., to. II, pp. 72-76; M.I. BIGGI, *L'architettura*, in *Teatro Malibran*, cit., pp. 107-135: 107-110 (con bibliografia); ID., *La scenografia*, ivi, pp. 137-147: 137-138.

110. Lettera a Johann Friedrich duca di Brunswick-Lüneburg, Venezia, 20 agosto 1677, Hannover, Staatsarchiv, *Calenberger Briefschafstarchiv* 22, n. 625, cc. 441r.-v., in VAVOULIS, 'Nel teatro di tutta l'Europa', cit., p. 446 (mio il corsivo *quarto*: Vavoulis trascrive *questo* incorrendo in un errore di interpretazione). Il cast del San Giovanni Grisostomo comprendeva Salina Basso, Giovanni Francesco Grossi detto Siface, Giuseppe Maria Donati, Giulia Zuffi, Marc'Antonio Origoni, Francesco Maria Sassi, Alessandro Moscanera, Francesca Cottini e Tomaso Boni (cfr. SELFRIDGE-FIELD, *A New Chronology*, cit., p. 126).

111. Lettera al granduca di Toscana, Venezia, 26 gennaio 1677 (= 1678), ASF, *Mediceo del principato*, b. 3040, c. 37v. Anche nella stagione teatrale seguente del Teglia riferiva che i teatri Grimani «non sono in molto grido quest'anno con le solite voci di Siface, e Giuseppino» (lettera al granduca di Toscana, Venezia, 10 dicembre 1678, ivi, c. 421r.). E nel carnevale 1679-1680 Francesco de Castris, in organico al San Giovanni Grisostomo, ammetteva che «l'opera nostra piace pochissimo [...]; là musica dicono che è un lazzarone; nelle scene non viè miracolo, la compagnia dei musici non si puol migliorare, mà non hanno robba che gli faccia spiccare» (lettera a Ippolito Bentivoglio, Venezia, 27 gennaio 1680, ASFE, *Archivio Bentivoglio d'Aragona*, *Lettere sciolte*, b. 367, c. 73r., in MONALDINI, *L'Orto dell'Esperidi*, cit., p. 420). Testimonianze che contrastano con la glorificazione del teatro intessuta da Ivanovich a partire dalla dedica delle *Memorie* ai fratelli Grimani (cfr. ROSAND, *L'opera a Venezia nel XVII secolo*, cit., pp. 444-446).

«Steffano Bucci Musicico da Livorno», abbandonò il teatro nel bel mezzo della recita per non ripresentarsi più. L'impresario andò su tutte le furie: dopo averne fatto fermare il baule per impedirgli di lasciare Venezia, gli fece causa per cinquecento ducati «à buon conto dell'ireparabili danni, che per vostra Causa, converò sofferire nel corso del rimanente tempo».<sup>112</sup>

Episodi di questo tipo non erano infrequenti nella routine dei teatri veneziani ed extra-veneziani. D'altronde pare che il Sant'Angelo avesse retto a quell'incidente conducendo in porto la stagione. Merito non soltanto dell'allettante politica dei prezzi. Così confidava Angelo Morosini al marchese Ippolito Bentivoglio: «se ne ritorna à Bologna, sua patria, la sig.ra Margarita [Salicola], che quest'anno hà cantato con piaccimento universale in questo teatro di Sant'Angelo».<sup>113</sup> A testimonianza che, con buona pace del Dolfin, la formazione canora messa in campo da Santurini era tutt'altro che mediocre.

4. Se è vero che per la stagione 1677-1678 i documenti a noi noti non registrano pendenze pecuniarie sull'amministrazione del Sant'Angelo, furono piuttosto i crediti inevasi a turbare i sonni di Santurini. Gli incassi, già ridimensionati dal deprezzamento dei bollettini, erano rallentati dai continui ritardi nel pagamento degli affitti.

Quella dei 'palchettisti' morosi era, a Venezia e oltre, una piaga diffusa che nel caso del Sant'Angelo raggiungeva proporzioni critiche.<sup>114</sup> Mentre i Vendramin o i Grimani potevano trattare alla pari con gli aristocratici affittuari dei rispettivi teatri,<sup>115</sup> diversa era la condizione di un modesto imprenditore piccolo-borghese come Santurini che per far valere le proprie ragioni era costretto a farsi 'coprire le spalle'. La settima clausola del contratto di fondazione del teatro doveva servire proprio a garantirgli l'assistenza dei locatori ogni volta che ce ne fosse stato bisogno.<sup>116</sup> Più facile a dirsi che a farsi: i nobili 'consorti' non furono di parola. In una scrittura estragiudiziale del 5 ottobre 1678 l'impresario li richiamava al proprio dovere, ricordando l'obbligo «di prestar i loro nomi nell'occorrenze per la riscossione degl'affitti de Palchi, come per far correre i Cogniti, et [...] quegli, che non pagassero detti affitti».<sup>117</sup>

Tuttavia quell'intimazione non ebbe l'effetto sperato. Nonostante il 17 feb-

112. ASV, *Giudici di petizion, Domande prodotte in causa*, reg. a. 1677, c. 71v. (il documento è inedito).

113. Lettera da Venezia, 8 marzo 1678, ASFE, *Archivio Bentivoglio d'Aragona, Lettere sciolte*, b. 361, c. 362r., in MONALDINI, *L'Orto dell'Esperidi*, cit., p. 342.

114. Cfr. GIAZZOTTO, *La guerra dei palchi (seconda serie)*, cit., pp. 480-485; MANGINI, *I teatri di Venezia*, cit., p. 75; MANCINI-MURARO-POVOLEDO, *I teatri del Veneto*, cit., to. II, p. 4.

115. Cfr. MANGINI, *I teatri di Venezia*, cit., p. 75; MANCINI-MURARO-POVOLEDO, *I teatri del Veneto*, cit., to. II, p. 4.

116. Cfr. ASV, *Notarile. Atti*, b. 1103, c. 98v.

117. ASV, *Notarile. Atti*, b. 1105, c. 185r. (scritture d'intimazione del notaio Gregorio Bianconi). Il doc. è registrato in GIAZZOTTO, *La guerra dei palchi (seconda serie)*, cit., pp. 480-481.

braio seguente Santurini avesse ufficializzato la sua diffida facendola registrare tra le carte del notaio Bianconi,<sup>118</sup> la protezione dei compatroni continuò a latitare. Nei mesi successivi la situazione si aggravò ulteriormente, al punto che l'impresario non era neppure in grado di «pagar la decima al Prencipe» (o almeno così dichiarava in un documento del 15 maggio 1679).<sup>119</sup> Quindi tornava a «ecitare» la «protezione» dei «NN. HH. Sier Cappelli e Marcelli» «non essendo vevoli le *sue* istanze à stimolar li debitori de palchi perché che pagino li regalli et affitti».<sup>120</sup>

Solo a quel punto la sua richiesta venne accolta. Intimoriti dall'eventualità che l'imposta governativa rimanesse inevasa, i locatori si decisero a firmare delle lettere di sollecito per

far urbanamente intender a tutti quelli, à quali la presente sarà intimata che nel termine di giorni otto doppo l'intimazione di questa habbiano effettivamente sodisfatto il detto Santurini di quanto v`a creditor per occasione di regali, et affitti de Palchi, passato il qual tempo senza haver adempito à quanto di sopra s'intenderanno decaduti da ogni benefitio de Palchi medemi, quali si disponeranno ad altri senza altro cognito, ò atti Giuditiarij, dovendo questo far l'effetto, ed invito cortese, e in caso di renitenza di cognito per poter far la disposizione de Palchi come sopra.<sup>121</sup>

Grazie a quel provvedimento le cose parvero acquietarsi, non essendo noti ulteriori strascichi di questa vicenda. Ma i guai per Santurini erano tutt'altro che alle spalle. Nell'avvertenza al *Pompeo Magno in Cilicia*, produzione del carnevale 1681, l'«autore» si scusava con il pubblico poiché l'allestimento non era «accompagnato da quella pompa, che reso l'avrebbe più decoroso à *suoi* lumi: rendendosi in un medesimo tempo anco degno di compatimento il Signor Francesco Santorini, che fà rappresentarlo, per le sventure da lui provate in quest'anno, à ciascuno ben note».<sup>122</sup>

Quali fossero queste «sventure» non sappiamo, anche se è verosimile ricondurle almeno in parte alla questione dei crediti. Del resto furono anche

118. Cfr. *ivi*, cc. 215r.-v.

119. ASV, *Notarile. Atti*, b. 1106, c. 116r. (scritture d'intimazione del notaio Gregorio Bianconi); doc. segnalato in GIAZOTTO, *La guerra dei palchi (seconda serie)*, cit., p. 481. Il pagamento della decima spettava a Santurini secondo la sesta clausola del contratto di fondazione del teatro (cfr. ASV, *Notarile. Atti*, b. 1103, cc. 98r.-v.). Come precisava Ivanovich, «i Teatri come stabili de' sudditi soggiacciono alla sovranità del Principe» (*Memorie teatrali di Venezia*, cit., p. 405).

120. ASV, *Notarile. Atti*, b. 1106, c. 116r.

121. Venezia, 18 luglio 1679, *ivi*, c. 133r.; doc. segnalato in GIAZOTTO, *La guerra dei palchi (seconda serie)*, cit., p. 481.

122. Venezia, Nicolini, 1681, p. 10. *Pompeo Magno*, libretto di Aureli, musica di Freschi, debuttò al Sant'Angelo alla fine di gennaio (cfr. lettera di Matteo del Teglia al granduca di Toscana, Venezia, 1° febbraio 1681, ASF, *Mediceo del principato*, b. 3041, c. 382r.; va quindi aggiornata la datazione all'8 febbraio avanzata da Selfridge-Field: *A New Chronology*, cit., p. 147).

altri i fattori di crisi. Si sa che l'opera era una «macchina mangiasoldi»<sup>123</sup> i cui costi di produzione superavano quasi sempre i guadagni.<sup>124</sup> Esaurita la spinta del fattore 'novità', le entrate subirono un calo 'fisiologico'. Il 'tesoretto' di partenza, accumulato grazie al 'regalo' dei compatroni e alla vendita iniziale dei palchi, si andava estinguendo, mentre gli incassi appesi al quarto di ducato rendevano sempre «più difficile il recupero dei capitali investiti negli allestimenti».<sup>125</sup>

La politica dei prezzi al ribasso era un'arma a doppio taglio: formidabile traino per la vendita dei biglietti, rendeva al botteghino meno della metà rispetto agli altri teatri. Al Sant'Angelo, si è detto, i palchi erano centocinquanta o poco meno: considerato che una parte degli affittuari era morosa<sup>126</sup> non doveva essere agevole trovare il denaro per far fronte agli esorbitanti costi del carrozzone operistico.<sup>127</sup>

Tuttavia non è esatto affermare che il 'quarto di ducato' fosse in sé e per sé la causa principale dei problemi finanziari dell'impresa.<sup>128</sup> Se crisi ci fu, questa fu dovuta piuttosto all'adeguamento degli altri teatri alla stessa politica. Finché rimase un'esclusiva di Santurini, il deprezzamento dei biglietti funzionò da 'bonus' garantendo un sicuro concorso di pubblico anche a fronte di spettacoli di poco *appeal*. «Al S.to Angelo, per essere da trentauno, fanno qualche bolettino; ma ne meno questa [opera] incontra; onde recitano anch'essi con

123. L'espressione è di Giovanni Morelli (*Inquiete muse*, cit., p. 34).

124. «L'opera era raramente redditizia e spesso rovinosa. Chiunque se ne faceva promotore doveva essere preparato a sottoscriverne le quasi inevitabili perdite» (TALBOT, *A Venetian Operatic Contract of 1714*, cit., p. 19; trad. mia). Cfr. sul tema: G. MORELLI-T. WALKER, *Tre controversie intorno al San Cassiano*, in *Venezia e il melodramma nel Seicento*, a cura di M.T. MURARO, premessa di G. FOLENA, Firenze, Olschki, 1976, p. 103; PIPERNO, *Il sistema produttivo*, cit., pp. 24-25; ANNIBALDI, *Quando l'opera si fece 'negozio'*, cit., pp. 219-220. D'altronde, al di là del dato economico, sottendevano al mercato operistico anche interessi di tipo politico e sociale (cfr. PIPERNO, *Il sistema produttivo*, cit., pp. 18-19; ANNIBALDI, *Quando l'opera si fece 'negozio'*, cit., p. 237).

125. MANCINI-MURARO-POVOLEDO, *I teatri del Veneto*, cit., to. II, p. 4.

126. Secondo Remo Giazotto, la morosità dei palchettisti causò la crisi dell'impresariato di Santurini (cfr. *La guerra dei palchi [seconda serie]*, cit., pp. 480-485; e v. MANGINI, *I teatri di Venezia*, cit., p. 75).

127. In realtà il sistema di finanziamento di una stagione d'opera veneziana era molto complesso. È dimostrato, ad esempio, che in anni successivi la figura dell'impresario al Sant'Angelo era supportata finanziariamente da un manipolo di 'carattadori' o di committenti privati sostenuti da motivazioni politiche (cfr. ANNIBALDI, *Quando l'opera si fece 'negozio'*, cit., pp. 232-234). Nella documentazione relativa ad altri teatri lagunari a questa altezza cronologica si fa spesso riferimento agli 'interessati', figure di azionisti-investitori che interferivano anche nelle questioni 'artistiche' (e.g. lettere di Antonio Vendramin e di Francesco de Castris a Ippolito Bentivoglio, Venezia, 12 giugno 1683 e 8 agosto 1684, in MONALDINI, *L'Orto dell'Esperidi*, cit., pp. 577 e 612. Sugli investitori: GLIXON-GLIXON, *Inventing the Business of Opera*, cit., pp. 11-12).

128. Come sostenuto in MANCINI-MURARO-POVOLEDO, *I teatri del Veneto*, cit., to. II, p. 4.

niun aplauso», scriveva il musicista Giovanni Legrenzi sul *Sardanapalo* di Domenico Freschi e Carlo Maderni.<sup>129</sup> Mancavano gli applausi, non gli spettatori.

Che la ricetta di Santurini fosse vincente lo dimostra il fatto che, come anticipato, entro tre anni fu imitata dagli altri teatri. Ivanovich informa che il Santi Giovanni e Paolo si ridusse «doppo quaranta anni di così decorosa contribuzione al sudetto quarto l'anno 1679 e coll'esempio di lui l'anno 1680 quelli di San Salvatore, e di San Cassiano».<sup>130</sup> Un avvicendamento che trova conforto documentario nell'epistolario Bentivoglio.<sup>131</sup>

Il 24 dicembre 1678, nella missiva sopra citata, Legrenzi annunciava al suo corrispondente il prossimo debutto dell'*Alessandro Magno in Sidone*: «a Santi Giovanni e Paolo alestiscono un opera del signor Aurelio, posta in musica dal Zianetto, et si farà col trentauno».<sup>132</sup> La tempistica non era casuale: solo dopo aver lanciato su piazza la loro 'nuovissima' sala musicale i Grimani decisero che era tempo di convertire il vecchio teatro di famiglia al tariffario ribassato.<sup>133</sup>

Perseguendo una lucida strategia commerciale, i potenti fratelli veneziani schierarono un'agguerrita corazzata a tre lunghezze per soddisfare un *target* differenziato: il San Samuele per la commedia; il San Giovanni Grisostomo come sala 'di rappresentanza' per spettatori scelti; e, appunto, il Santi Giovanni e Paolo quale 'cavallo d'assalto' nell'arena dei teatri a buon mercato. Una tattica escogitata per evitare la guerra fratricida e al tempo stesso espugnare lo scacchiere operistico lagunare.

129. Lettera a Ippolito Bentivoglio, Venezia, 24 dicembre 1678, Ferrara, Biblioteca comunale Ariostea, *Collezione Antonelli*, b. 649, n. 9, in MONALDINI, *L'Orto dell'Esperidi*, cit., p. 351 (sui rapporti Legrenzi-Bentivoglio: A. MORELLI, *Legrenzi e i suoi rapporti con Ippolito Bentivoglio e l'ambiente ferrarese. Nuovi documenti*, in *Giovanni Legrenzi e la cappella ducale di San Marco*, cit., pp. 47-86). *Sardanapalo* debuttò al Sant'Angelo il 10 dicembre 1678 (cfr. SELFRIDGE-FIELD, *A New Chronology*, cit., pp. 128-129). A dispetto del giudizio negativo di Legrenzi, nell'aprile 1679 il corrispondente del «*Mercure galant*» elogiava «la beauté des machines et des décorations répondoit à la bonté des instrumens et de la musique» sia del *Sardanapalo* sia dell'altra opera allestita al Sant'Angelo in quella stagione teatrale, *La Circe* (ID., *Pallade Veneta*, cit., p. 341).

130. IVANOVICH, *Memorie teatrali di Venezia*, cit., p. 412.

131. Per il Santi Giovanni e Paolo v. la n. 133. Per il San Luca: lettera di Vincenzo Grimani Calergi a Ippolito Bentivoglio, Venezia, 5 aprile 1679, ASFE, *Archivio Bentivoglio d'Aragona, Lettere sciolte*, b. 363, cc. 386r.-v., in MONALDINI, *L'Orto dell'Esperidi*, cit., p. 367.

132. Lettera a Ippolito Bentivoglio, Venezia, 24 dicembre 1678, cit. L'opera, su libretto di Aurelio Aureli con musica di Marc'Antonio Ziani, avrebbe debuttato il 7 gennaio 1679 (cfr. SELFRIDGE-FIELD, *A New Chronology*, cit., pp. 130-131).

133. Già in una lettera del 20 agosto 1677 a Ippolito Bentivoglio, Pietro Dolfin aveva previsto che, con l'imminente apertura del San Giovanni Grisostomo, il vecchio teatro Grimani avrebbe dovuto andare incontro a «mutatione. Dico mutatione perché o non si faran più opere a S.S. Gio. Paolo o si faran col 31 soldo che vuol dire con rosicoti» (Hannover, Staatsarchivs, *Calenberger Briefschafstarchiv* 22, b. 625, c. 441r., in VAVOULIS, *Nel theatro di tutta l'Europa*, cit., p. 446).

D'altra parte per i Grimani il rischio che saltasse il banco era molto labile. Le possibili falle di un teatro spendaccione come il San Giovanni Grisostomo potevano essere assorbite con gli introiti degli altri due; viceversa i lauti incassi del 'salotto buono' dell'élite veneziana e straniera potevano dare ossigeno alla commedia del San Samuele o alla produzione operistica più 'debole' del Santi Giovanni e Paolo.

Per parte propria il Sant'Angelo rimase spiazzato da quel panorama mutato. Se, prima che gli altri teatri ne seguissero il *trend* commerciale, l'incentivo del 'quarto di ducato' poteva bastare per controbilanciare l'eventuale modestia dell'offerta, in seguito tale ricetta non fu più praticabile. Ad armi pari bisognava offrire un prodotto il più possibile competitivo per battere la concorrenza. A far la differenza tornava a essere la 'qualità'.<sup>134</sup>

Santurini ce la mise tutta per non perdere il passo. Nella stagione teatrale 1678-1679, dopo aver prodotto la replica di un'opera parzialmente aggiornata dalla musica del solito Freschi,<sup>135</sup> mise in scena *La Circe* dotandola di «qualche pompa, ed apparenza, permessa dall'angustie del tempo, e del luogo».<sup>136</sup> Ne fa fede il libretto che registra a parte, in una lunga lista, le cosiddette «apparenze» infarcite di «Voli d'Amorini, e d'Ombre», di «Passaggieri convertiti in fiere», di fontane e statue parlanti e di un «Globo, che getta fuoco, e si dirama per la Scena con più Spiriti in aria».<sup>137</sup> Uno sforzo produttivo di cui dava conto, con dovizia di dettagli, il corrispondente del «Mercure galant».<sup>138</sup>

Non fu da meno, nel corso del carnevale successivo, l'allestimento dell'*Odoacre* tra le cui «machine» figuravano la «Demolitione della Reggia di Romolo» e il «Precipitio d'un Ponte mentre due Esserciti vi combattono sopra».<sup>139</sup>

L'anno dopo, nell'*avvertenza* al libretto della *Flora*, si annunciava il nome dell'architetto e pittore di scena Tomaso Giusti, prima menzione di uno sce-

134. È dunque inesatto, a mio parere, affermare che con il 'quarto di ducato' «da una concorrenza basata sulla qualità degli spettacoli, i teatri d'opera veneziani iniziarono a praticare una concorrenza basata sui prezzi» (ANNIBALDI, *Quando l'opera si fece 'negoziò'*, cit., p. 226). Le cose furono più complesse (cfr. infra pp. ss.).

135. Si trattava del *Sardanapalo*: v. n. 129.

136. *Lo stampatore a chi legge*, in *La Circe*, Venezia, Nicolini, 1679, p. n.n. La 'prima' dell'opera scritta da Ivanovich e composta in musica da Freschi fu il 23 gennaio 1679 (cfr. SELFRIDGE-FIELD, *A New Chronology*, cit., pp. 131-132).

137. *La Circe*, cit., p. n.n. (s.v. *Scene*). Ogni «impresario sapeva bene che, per far accorrere il pubblico pagante, doveva offrirgli 'maravigliose comparse'; queste costavano e spesso incidavano fortemente in senso negativo su bilanci già pericolanti» (VIALE FERRERO, *Luogo teatrale e spazio scenico*, cit., p. 9).

138. Rivedi n. 129.

139. *L'Odoacre*, Venezia, Batti, 1680, p. 8. L'opera del librettista Novello Bonis e del compositore Giovanni Varischino esordì il 4 gennaio 1680 (cfr. SELFRIDGE-FIELD, *A New Chronology*, cit., pp. 137-138).

nografo al servizio del Sant'Angelo dall'anno della sua fondazione.<sup>140</sup> In quella stessa paginetta si faceva notare come «l'inventione de Balli, & abbattimento del Sig. Alessandro Evangelista» fossero «accompagnati dalla diligenza del Sign. Francesco Santorini, che non risparmia fatica ne spesa».<sup>141</sup> Parole riecheggiate anche nel *Giulio Cesare trionfante*, carnevale 1682: «non hà riguardato à risparmio di spesa il Signor Francesco Santurini, per l'apparenze numerose, e magnifiche di comparse, abiti, e Scene, l'architettura, e pittura delle quali è parto ammirabile dell'ingegno del Signor Tomaso Giusti».<sup>142</sup>

Anche sul piano delle voci l'impresario non pensò a 'risparmiarsi'. Se i libretti relativi al suo settennato tacciono sul cast canoro, si apprende dalla testimonianza del viaggiatore tedesco Adam Ebert che nel carnevale 1680 due virtuose protette del Serenissimo di Mantova cantarono al Sant'Angelo «in modo mirabile»:<sup>143</sup> Margherita Salicola, riconfermata dopo il brillante debutto dell'anno passato,<sup>144</sup> e un'altra bolognese di razza, Isabella Buffagnotti.<sup>145</sup> Un'ulteriore fonte rivela che per la stagione 1680-1681 Santurini si era assicurato la bolognese Anna Maria Menarini, protetta del marchese Quaranta Bentivoglio.<sup>146</sup> La virtuosa doveva essere un talento, visto che le aveva messo

140. *Al lettore*, in *La Flora*, Venezia, Nicolini, 1681, p. 7. Il 26 dicembre 1680 andò in scena la 'prima' dell'opera su libretto di Novello Bonis. La musica, lasciata incompiuta da Antonio Sartorio per la sopravvenuta malattia e la morte, fu completata da Marc'Antonio Ziani (cfr. SELFRIDGE-FIELD, *A New Chronology*, cit., p. 146).

141. *Al lettore*, cit., p. 7.

142. *A' chi legge*, in *Giulio Cesare trionfante*, Venezia, Nicolini, 1682, p. 5. L'opera, su libretto del barone mantovano Luigi Orlandi e intonazione di Domenico Freschi, debuttò l'11 gennaio 1682 (cfr. SELFRIDGE-FIELD, *A New Chronology*, cit., p. 152).

143. [A. EBERT], *Auli Apronii vermehrte Reise-Beschreibung von Franco Porto der Chur-Brandenburg Durch Teutschland [...] gantz Italien*, Frankfurt, Franco Porto, 1724, p. 84, cit. in BIANCONI-WALKER, *Production, Consumption*, cit., pp. 274-275.

144. Rivedi p. 74.

145. Accertata sulle scene tra la fine degli anni Settanta e i primi Ottanta del secolo, la Buffagnotti si esibì a Reggio nella *Tullia superba* (1679), a Bologna in *Apollo in Tessaglia* e in *Atide* (1679), a Milano in *Pallazzo del segreto* (1683) e in *Eteocle e Polinice* (1684), infine di nuovo a Reggio in *La Calma fra le tempeste* (1684). Cfr. FRATI, *Donne musiciste bolognesi*, cit., pp. 389-390 e SARTORI, *I libretti italiani*, cit., *Indici-II, Cantanti* (1994), p. 126.

146. Cfr. la lettera di Giovan Carlo Grimani a Ippolito Bentivoglio, Venezia, 14 dicembre 1680, ASFE, *Archivio Bentivoglio d'Aragona, Lettere sciolte*, b. 368, c. 669r., in MONALDINI, *L'Orto dell'Esperidi*, cit., p. 447. L'anno prima la Menarini aveva recitato insieme alla Buffagnotti (cfr. n. precedente) nei ruoli di Corisca in *Apollo in Tessaglia* (in giugno) e di Gilbo in *Atide* (in luglio) presso il Formagliari di Bologna (cfr. RICCI, *I teatri di Bologna*, cit., pp. 348-349; *La librettistica bolognese*, cit., pp. 20-21, nn. 266 e 268), teatro con il quale evidentemente Santurini ebbe un rapporto preferenziale. Sua collega di scena fu in quell'occasione Margherita Salicola, già protagonista della stagione 1677-1678 al Sant'Angelo. Della carriera della 'Menarina' non sappiamo granché (cfr. SARTORI, *I libretti italiani*, cit., *Indici-II, Cantanti*, p. 427): dopo l'esperienza veneziana cantò a Reggio nell'*Onor vindicato* di Domenico Freschi (cfr. P. FABBRI-R. VERTI, *Due secoli*

gli occhi addosso nientemeno che Giovan Carlo Grimani, pianificandone con ogni mezzo l'ingaggio «in uno de' suoi teatri» «nel venturo anno 1681».<sup>147</sup> Ancora il «Mercure galant» informa che nella stagione teatrale 1682-1683 un altro cantante «si era distinto» nel teatro di Santurini «accordando e accoppiando in modo ammirevole la sua voce con le arie delle trombe».<sup>148</sup> Si trattava di Giuseppe Maria Segni detto Finalino, castrato di successo che di lì a pochi anni avrebbe calcato le tavole del Santi Giovanni e Paolo.<sup>149</sup>

Episodi significativi, ancorché circoscritti, che dimostrano come il Sant'Angelo non facesse parte di un circuito produttivo di serie b (secondo una diffu-

*di teatro per musica a Reggio Emilia: repertorio cronologico delle opere e dei balli 1645-1857*, con una premessa di L. BIANCONI, Reggio Emilia, Edizioni del teatro municipale Valli, 1987, p. 42). Quindi fu di nuovo in Laguna, stavolta al San Luca, con *I due Cesari* di Corradi-Legrenzi (carnevale 1682-1683) e con *Publio Elio Pertinace* di Pietro d'Averara su musica dello stesso Legrenzi (carnevale 1684); cfr. SELFRIDGE-FIELD, *A New Chronology*, cit., pp. 155-156 e 164-165.

147. «Tiene qui il Santorini obligata quest'anno una tal donna musica Manarina, dependente dal signor Quaranta Marchese Bentivoglio; e perché bramo che la medesima virtuosa nel venturo anno 1681 fosse impiegata in uno de' miei teatri, non hò mancato farne trattar' al padre di detta, che mi si è mostrato disposto, quando però vi concorra il placet del suaccennato signor Marchese Quaranta: Supplico dunque l'E.V. di honorarmi de' suoi officij mà subito, acciò prima del'esser quella sentita in teatro, io possa avvantaggiar' i miei trattati, sicura, che del favore le conserverò distinta obligazione di comprovarmi sempre» (lettera di Giovan Carlo Grimani a Ippolito Bentivoglio, Venezia, 14 dicembre 1680, ASFE, *Archivio Bentivoglio d'Aragona*, *Lettere sciolte*, b. 368, c. 669r., in MONALDINI, *L'Orto dell'Esperidi*, cit., p. 447).

148. «Filanin, un des principaux chanteurs, se fait distinguer, accordant et mariant admirablement bien sa voix avec les fanfares des trompetes»; lettera di Chassebras de Cramailles al «Mercure galant» del 20 febbraio 1683 (*Relation des Opera*, cit., p. 351; trad. it. in MANCINI-MURARO-POVOLEDO, *I teatri del Veneto*, cit., to. II, p. 57).

149. Nel *Gran Tamerlano* di Giulio Cesare Corradi (poesia) e Marc'Antonio Ziani (musica), opera che esordì nel teatro Grimani il 30 dicembre 1688 (cfr. SELFRIDGE-FIELD, *A New Chronology*, cit., p. 187). Al Sant'Angelo il Finalino si sarebbe riaffacciato nel carnevale 1700 cantando nel pasticcio *L'oracolo in sogno* su libretto di Francesco Silvani. Per il resto il castrato spese buona parte della sua carriera nei maggiori teatri di area padana (cfr. SARTORI, *I libretti italiani*, cit., *Indici-II, Cantanti* [1994], p. 606). Le sue prime esibizioni sono attestate in Emilia quando, in compagnia di Margherita Salicola, interpretò Lucio nel *Germanico sul Reno* a Modena (1677) e Floro in *Tullia superba* a Reggio (1679). Quindi fu Venere nell'allestimento parmense di *Amore riconciliato con Venere* (1681). Di nuovo a Modena, presso il teatro Fontanelli, si esibì nel *Vespesiano* (1685); poi a Verona recitò ne *Gl'amori tra gl'odii* (1693; cfr. GHERPELLI, *L'opera nei teatri di Modena*, cit., p. 195; FABBRI-VERTI, *Due secoli di teatro per musica a Reggio Emilia*, cit., p. 42). Dal 2 aprile 1685 fu stipendiato della corte di Mantova, posizione in cui fu confermato il 10 giugno 1688 «in qualità di Musico Soprano», «riportando applauso in tutte le funzioni nostre» (Mantova, Archivio di stato, *Gonzaga, Mandati*, b. 59, fasc. 111, cc. 62r.-v., cit. in P. BESUTTI, *La corte musicale di Ferdinando Carlo Gonzaga ultimo duca di Mantova. Musici, cantanti e teatro d'opera tra il 1665 e il 1707*, Mantova, Arcari, 1989, p. 66, doc. 41; e cfr. la relativa scheda in L. BIANCONI et al., *I ritratti del Museo della musica di Bologna da padre Martini al Liceo musicale*, Firenze, Olschki, 2018, pp. 196-200).

sa opinione riproposta anche di recente),<sup>150</sup> bensì concorresse alla pari con gli altri *big* esercenti dello spettacolo teatrale veneziano.

Del resto l'ingaggio di professionisti rinomati quali il compositore Antonio Sartorio (alla sua ultima composizione)<sup>151</sup> e il librettista alla moda Aurelio Aureli<sup>152</sup> confermano tutta l'ambizione di Santurini il quale, messa da parte la prudenza iniziale, volle cimentarsi in un'operazione commerciale ad alto rischio che alla fine gli costò cara.<sup>153</sup>

Se, stando alla testimonianza dell'impresario Vincenzo Grimani, produrre qualcosa di buono col «trenta un soldo» e «avvantaggiar nel medesimo le *proprie* fortune» era affare impossibile,<sup>154</sup> Santurini puntò forse troppo in alto. Le entrate non furono sufficienti a tamponare le uscite. I crediti non riscossi fecero il resto.<sup>155</sup> Alla fine del suo mandato chiese ai compatroni di poter rinnovare la locazione del teatro<sup>156</sup> probabilmente nella speranza di poter rimettere i conti in ordine. Guidò la sala per un altro triennio<sup>157</sup> in parte su impulso affettivo,

150. Claudio Annibaldi parla di un doppio circuito produttivo tra i teatri veneziani che adottarono la politica del 'quarto di ducato' e quelli che mantennero i bollettini a quattro lire; vale a dire tra produzione a buon mercato e produzione di lusso (cfr. *Quando l'opera si fece 'negozio'*, cit., p. 228). Che il Sant'Angelo non fosse un teatro d'élite lo pensava oltre mezzo secolo fa Remo Giazotto (*Vivaldi*, Milano, Nuova accademia, 1965 [poi nella versione ampliata con il catalogo delle opere a cura di A. GIRARD e la discografia a cura di L. BELLINGARDI, Torino, ERI, 1973], p. 125); un'opinione ripresa da studi successivi. Per una rivalutazione storiografica del Sant'Angelo: MANCINI-MURARO-POVOLEDO, *I teatri del Veneto*, cit., vol. II, in partic. pp. 19 e 24; TALBOT, *A Venetian Operatic Contract of 1714*, cit., passim; STEFANI, *Sebastiano Ricci*, cit., in partic. pp. 106-109.

151. V. n. 140.

152. Nel settennato di gestione santuriniana Aureli collaborò al Sant'Angelo nei carnevali 1678 (*Medea in Atene*) e 1681 (*Pompeo Magno in Cilicia*) e nell'autunno 1681 (*L'Olimpia vendicata*); cfr. SELFRIDGE-FIELD, *A New Chronology*, cit., pp. 125 e 147-148.

153. Durante le successive stagioni di gestione del teatro Santurini accumulò diversi debiti; cfr. STEFANI, *Sebastiano Ricci*, cit., pp. 118-119 (con bibliografia).

154. Lettera a Ippolito Bentivoglio, Venezia, 5 aprile 1679, ASFE, *Archivio Bentivoglio d'Aragona, Lettere sciolte*, b. 363, c. 386v., in MONALDINI, *L'Orto dell'Esperidi*, cit., p. 367. Tale testimonianza è quanto mai preziosa non solo perché viene da uno dei principali promotori della macchina operistica veneziana, ma anche perché il Grimani parlava per esperienza diretta, avendo sperimentato quella stessa linea commerciale al Santi Giovanni e Paolo.

155. Cfr. ad es. l'ennesima intimazione indirizzata da Santurini ai compatroni per affitti e 'regali' non corrisposti (26 marzo 1685): ASV, *Notarile. Atti*, b. 6114, cc. 11v.-12v. (estrageudiziali del notaio Antonio Fratina); cit. in GIAZOTTO, *La guerra dei palchi (seconda serie)*, cit., pp. 484-485.

156. In data 24 aprile 1683. Lo si evince da un documento (la cui minuta è cit. ivi, pp. 482-483) consultato tra i protocolli del notaio Alessandro Bronzini: ASV, *Notarile. Atti*, b. 1284, c. 125r. Sulla base di questa fonte è stato giustamente ipotizzato che Santurini avesse chiesto e ottenuto una proroga del contratto.

157. Remo Giazotto ipotizza che l'ottenne per un biennio (*La guerra dei palchi [seconda serie]*, cit., p. 484), ma ho ragione di credere che la sua conduzione si fosse protratta per tre anni in virtù di carte inedite che mi riservo di segnalare in una prossima pubblicazione sul Sant'Angelo.

in parte memore degli iniziali successi pecuniari che lo avevano indotto a far precoce testamento. Ma i tempi erano cambiati.

5. La storia che segue è lastricata di beghe giudiziarie.<sup>158</sup> L'ultima vede impegnato Santurini nella stagione 1707-1708, ormai anziano e quasi del tutto cieco, in causa con i compatroni per via di loro gravi ingerenze negli affari del 'suo' teatro.<sup>159</sup> Di lì in poi di questo singolare personaggio si perdono le tracce.<sup>160</sup>

158. Ne darò conto in altra sede.

159. Cfr. STEFANI, *Sebastiano Ricci*, cit., pp. 112-116.

160. Non si è mai trovato all'Archivio di stato di Venezia il presunto documento segnalato da Giazotto, a suo tempo confutato da Nicola Mangini (*Sui rapporti del Vivaldi col teatro di Sant'Angelo*, in *Venezia e il melodramma nel Settecento*, a cura di M.T. MURARO, Firenze, Olschki, 1978, vol. II, pp. 263-270), che proverebbe l'amministrazione indebita del Sant'Angelo da parte di Santurini fino al 1711 (cfr. GIAZOTTO, *Vivaldi*, cit., pp. 37, 104-105 e 122-123; *La guerra dei palchi [seconda serie]*, cit., pp. 485-488). Né è reperibile la fonte che consentirebbe di datare la morte dello stesso Santurini al 1719 (cfr. *ivi*, p. 123).

STEFANO MAZZONI

«QUALCHE PRESA DI FARINELLO».  
CARLO BROSCHI IN SPAGNA\*

A Sara e a Siro nel segno del mestiere di storico

1. Non occorre insistere sulla varietà di proposte caratterizzante anche a livello produttivo lo spettacolo musicale nella Spagna della prima metà del Settecento in cui convivevano tradizioni autoctone peculiari, serenate italiane, traduzioni-adattamenti in spagnolo di testi metastasiani, opere serie in lingua italiana, compagnie iberiche e formazioni italiane, rappresentazioni pubbliche e private, teatri commerciali e spettacoli cortigiani. Basti non dimenticare la sterilità ermeneutica della tesi disgiuntiva *esencialista* «iberico *versus* straniero» (restringendo il campo: *zarzuela* vs opera italiana). Un'artificiale contrapposizione ideologico-nazionalista di matrice ottocentesca che non ha tenuto conto del perpetuo moto sovranazionale delle forme dello spettacolo,<sup>1</sup> ossia della fecondità dei processi di contaminazione drammaturgico-performativa.

\* Anticipo qui, in forma non definitiva, parte del secondo capitolo di un volume in via di conclusione sullo spettacolo di Antico regime in Europa. La citazione nel titolo è tratta da una lettera di Metastasio a Carlo Broschi citata a nota 292. Avverto che ho mantenuto nel testo i rimandi interni del suddetto volume.

1. Per un corretto approccio metodologico cfr. e.g. J.J. CARRERAS, J.M. LEZA, *Introducción a Música*, «Artígrama», 1996-1997, 12, pp. 13-18; J.J. CARRERAS, *L'opera di corte a Madrid (1700-1759)*, in *Il teatro dei due mondi. L'opera italiana nei paesi di lingua iberica*, a cura di A.L. BELLINA, Treviso, Ass. mus. Ensemble '900, 2000, pp. 11-35 (p. 12 per la citazione); J.J. CARRERAS, *Entre la zarzuela y la ópera de corte: representaciones cortesanas en el Buen Retiro entre 1720 y 1724*, in *Teatro y música en España (siglo XVIII)*. Atti del simposio internazionale (Salamanca, 1994), a cura di R. KLEINERTZ, Kassel-Berlin, Reichenberger, 1996, pp. 49-77; M.G. PROFETI, *Commedie, riscritture, libretti: la Spagna e l'Europa*, Firenze, Alinea, 2009, pp. 229-273 (con bibliografia); J.M. LEZA, *'Dramma giocoso' y zarzuela española en el Madrid de la segunda mitad del siglo XVIII*, in *Dialogo artistico tra Italia e Spagna. Arte e musica*, a cura di M. PIGOZZI, Bologna, Bononia University Press, 2018, pp. 111-132. Cfr. altresì *Music in Spain During the Eighteenth Century*, a cura di M. BOYD e J.J. CARRERAS, New York, Cambridge University Press, 1998 (specialmente la P. I. *Music in the Theatre*); *Historia de la música en España e Hispanoamérica*, IV. *La música en el siglo XVIII*, a cura

Fu questo il caso di *Amor es todo invención. Júpiter y Anfitrión* di José de Cañizares con arie virtuosistiche, duetti e recitativi composti dal polivalente musicista veneto Giacomo Facco (Jacometto): già compositore di opere allestite a Messina nel regio teatro della Munizione,<sup>2</sup> maestro di clavicembalo del principe delle Asturie, Luis, e violinista della *Capilla real* ingaggiato a Madrid mentre era in viaggio per recarsi alla corte di Giovanni V del Portogallo.<sup>3</sup> Rappresentato al Coliseo del Buen Retiro il 19 novembre 1721, in occasione dell'onomastico della regina, *Júpiter y Anfitrión* contaminava la tradizionale drammaturgia della *zarzuela* mitologica con i canoni musicali del melodramma di quello scorcio di secolo.<sup>4</sup> Tradizione e innovazione. Un buon esempio di meticciano. E molti altri si potrebbero convocare nella seconda metà del secolo. Lo spettacolo fu messo in scena dalle compagnie di José de Prado, secondo *galán*, e di Juan Álvarez, figlio d'arte al pari della moglie Teresa Polop.<sup>5</sup> Nei mesi precedenti alcuni attori della troupe di Álvarez (il terzo *galán* Juan Quirante, sua figlia Francisca, quinta donna, e la moglie Manuela de Baos, se-

di J.M. LEZA, Madrid, Fondo de cultura económica, 2014. Indispensabili riscontri nella fondamentale *Storia dell'opera italiana*, a cura di L. BIANCONI e G. PESTELLI, Torino, EDT, 1987-1988, 3 voll. Si vedano altresì L. BIANCONI, *Il teatro d'opera in Italia. Geografia, caratteri, storia*, Bologna, il Mulino, 1993 e A. FABIANO, M. NOIRAY, *L'opera italiana in Francia nel Settecento. Il viaggio di un'idea di teatro*, Torino, EDT, 2013.

2. Cfr. e.g. *Le regine di Macedonia*, drama per musica, da rappresentarsi nel regio teatro della Munizione di questa nobile, e fideliss. città di Messina l'anno 1710. Per il faustissimo compleaños della real cattolica M. di Filippo V [...], Messina, Maffei, 1710. Il libretto di Nicolò Merlino intonato da Facco è ispezionabile in rete all'indirizzo [https://archive.org/details/bub\\_gb\\_iAUTiEbsKAC](https://archive.org/details/bub_gb_iAUTiEbsKAC) (ultimo accesso: 2 dicembre 2018).

3. Cfr. N. MORALES, *L'artiste de cour dans l'Espagne du XVIII<sup>e</sup> siècle: étude de la communauté des musiciens au service de Philippe V (1700-1746)*, Madrid, Casa de Velázquez, 2007, pp. 203-205.

4. Cfr. CARRERAS, *Entre la zarzuela y la ópera de corte*, cit., p. 55; J.E. VAREY, N.D. SHERGOLD e C. DAVIS, *Teatros y comedias en Madrid: 1719-1745. Estudio y documentos*, Madrid-London, Tamesis, 1994, pp. 16, 56, 111 (doc. 22 [f]), 359; I. LÓPEZ ALEMANY e J.E. VAREY, *El teatro palaciego en Madrid: 1707-1724. Estudio y documentos*, con la collaborazione di C. DAVIS, prologo di M. RICH GREER, London, Tamesis, 2006, pp. 31, 148-151 (doc. 38), 245. Cfr. anche A.E. CETRANGOLO, Facco, Giacomo [Jaime, Jayme, Jacometto], in *Grove Music Online*, <https://doi.org/10.1093/gmo/9781561592630.article.09205>, 2001 (ultimo accesso: 5 ottobre 2018); M.A. MARÍN, *La recepción de Corelli en Madrid (ca. 1680-ca. 1810)*, in *Arcangelo Corelli fra mito e realtà storica. Nuove prospettive d'indagine musicologica e interdisciplinare nel 350° anniversario della nascita*. Atti del congresso internazionale di studi (Fusignano, 11-14 settembre 2003), a cura di G. BARNETT, A. D'OVIDIO, S. LA VIA, Firenze, Olschki, 2007, vol. II, pp. 573-637: 592.

5. Sui due capocomici e le loro compagnie: VAREY, SHERGOLD e DAVIS, *Teatros y comedias en Madrid: 1719-1745*, cit., pp. 16 e nota 6, 18, 54, 66, 74-75 (doc. 49), 82-83 (doc. 11 [a]), 98-100 (doc. 13 [a-c]), 102-103 (doc. 17 [c, f]), 109 (doc. 20 [g-j]), 110-117 (doc. 22-23 [a-c]), 28 [a-c]), 119-120 (doc. 33 [c]), 133 (doc. 48 [b]), 137 (doc. 56 [b]), 161 (doc. 86 [c]), 359; *Diccionario biográfico de actores del teatro clásico español* (DICAT), diretto da T. FERRER VALLS, Kassel, Reichenberger, 2008 (DVD), s.v. José de Prado, Álvarez, Juan e Polop, Teresa.

sta donna) avevano litigato, sino a rischiare il carcere, con la madrilenia Giunta dei *corrales de comedias* rifiutandosi di far parte della truppa e di recitare. Volevano lavorare nella compagnia de Prado.<sup>6</sup> È che dal 1719 il commercio del teatro nei *corrales* di Madrid era controllato e amministrato dall'Ayuntamiento. Il Comune nominava un *administrador* e un *contador* al servizio della Giunta. Quest'ultima, braccio amministrativo dell'istituzione cittadina, era composta dal *protector de los hospitales y de las comedias*, dal governatore della capitale (*corregidor*), nonché da due commissari e aveva il compito di costituire le compagnie spagnole. Poi gli attori firmavano al capocomico una *carta de poder* attestante la composizione della troupe per l'anno teatrale che stava per iniziare. Quindi veniva stilato il contratto tra il capocomico e la medesima Giunta. L'autorità sovrana in materia teatrale era rappresentata dal citato *protector* che faceva parte sia del sovrano Consejo de Castilla sia della Junta. La tradizione degli *arriendos* dei teatri pubblici di Madrid si era interrotta a quelle date.<sup>7</sup>

Si pensi la flessibile *zarzuela* come luogo d'incontro tra «las tradiciones teatrales españolas y los géneros musicales provenientes de otras culturas europeas».<sup>8</sup> Il dramma giocoso, per esempio. È nota la diffusione in Spagna veicolata da traduzioni e adattamenti della collaudatissima drammaturgia in azione di Carlo Goldoni. Sia sul versante della commedia sia su quello del dramma giocoso.<sup>9</sup> Basti qui registrare il rifacimento in *zarzuela* (*Los cazadores*, 1764) del libretto di Polisseno Fegeio *Li uccellatori* (1759)<sup>10</sup> messo in scena

6. Cfr. ancora VAREY, SHERGOLD e DAVIS, *Teatros y comedias en Madrid: 1719-1745*, cit., pp. 16 e nota 6, 112-113 (doc. 23 [a]).

7. Cfr. *ivi*, in partic. pp. 8, 18, 41, 58, 67, 93 (doc. 11 [c-e]). Per la amministrazione dei *corrales* madrileni dal Cinque al Settecento vedasi la sintesi M.G. PROFETI, *Introduzione allo studio del teatro spagnolo*, Firenze, La casa Usher, 1994, pp. 135-139, 245-247.

8. LEZA, 'Dramma giocoso' y *zarzuela*, cit., p. 111.

9. Cfr. *ivi*, in partic. pp. 118-120 (con bibliografia).

10. Cfr. *ivi*, pp. 122-124. Cfr. inoltre J.M. LEZA, *Ispirazioni per la riforma. Trasformazioni operistiche nella Spagna di fine Settecento*, in *D'une scène à l'autre. L'opéra italien en Europe*, a cura di D. COLAS e A. DI PROFIO, Collines de Wavre, Mardaga, 2009, 2 voll., vol. I. *Les pérégrinations d'un genre*, pp. 189-214, in partic. p. 191 e nota 14; G. LABRADOR LÓPEZ DE AZCONA, *Carlo Goldoni e la zarzuela spagnola della seconda metà del secolo XVIII: il 'dramma giocoso per musica' adattato agli scenari madrileni*, «Problemi di critica goldoniana», 2009, 14, pp. 173-184. Per il quadro di riferimento: Goldoni «avant la lettre»: *drammaturgia e pratiche attoriali fra Italia, Spagna e Francia (1650-1750)*. Atti del convegno internazionale (Napoli, 12-14 aprile 2018), a cura di J. GUTIÉRREZ CAROU, F. COTTICELLI, I. FREIXEIRO AYO, Venezia, lineadacqua, 2019; M.J. ALMEIDA, *O teatro de Goldoni no Portugal de Setecentos*, Lisboa, Imprensa nacional-Casa da Moeda, 2007; A. FABIANO, *La Comédie-Italienne de Paris et Carlo Goldoni. De la 'commedia dell'arte' à l'opéra-comique, une dramaturgie de l'hybridation au XVIII<sup>e</sup> siècle*, Paris, PUPS, 2018. Per una visione d'insieme: S. FERRONE, *La vita e il teatro di Carlo Goldoni*, Venezia, Marsilio, 2011; *Goldoni e il teatro comico del Settecento*, a cura di P. VESCOVO, Roma, Carocci, 2019. Cfr. altresì i seguenti voll. dell'Edizione nazionale de *Le Opere goldoniane*: C. GOLDONI, *Drammi comici per musica*, I. 1748-1751, a cura di S. URBANI, introd. di G. POLIN, Venezia, Marsilio, 2007; C. GOLDONI, *Drammi comici per musica*, II. 1751-1753, a cura

a Venezia nel non ampio palcoscenico del teatrino Giustinian di San Moisè, già luogo di recite di comici della *cosiddetta* (il corsivo è d'obbligo) *Commedia dell'Arte*,<sup>11</sup> con scene «d'invenzione e direzione delli signori Domenico e Girolamo cugini Mauri».<sup>12</sup> Una famiglia d'arte d'udienza europea con cui siamo entrati in contatto nel capitolo precedente. A Madrid *Los cazadores* furono rappresentati nel palazzo dell'ambasciatore del re delle due Sicilie dalla compagnia di María Hidalgo che allora lavorava al Corral del Príncipe.<sup>13</sup> Gli atti erano stati ridotti da tre a due: escludendo le goldoniane parti serie, mantenendo le buffe, intervenendo sulle arie ed eliminando i recitativi. Con ogni probabilità l'adattamento del testo fu opera del versatile drammaturgo Ramón de la Cruz.<sup>14</sup> Si festeggiava l'imminente matrimonio dell'infanta Maria Luisa, figlia di Carlo III Borbone Spagna e Maria Amalia di Sassonia, con Pietro Leopoldo d'Asburgo-Lorena di lì a poco granduca di Toscana.<sup>15</sup> In quel medesimo 1764 Giacomo Casanova, né Don Giovanni né Werther,<sup>16</sup>

di A. VENCATO, introd. di M. BIZZARRINI, ivi, 2011; C. GOLDONI, *Drammi comici per musica*, III. 1754-1755, a cura di S. URBANI, introd. di L. TUFANO, ivi, 2016; nonché i testi raccolti nel sito [www.carlogoldoni.it](http://www.carlogoldoni.it), progetto di A.L. BELLINA e L. TESSAROLO (ultimo accesso: 14 novembre 2018).

11. Basti qui il rinvio al vol. di riferimento: S. FERRONE, *La Commedia dell'Arte. Attrici e attori italiani in Europa (XVI-XVIII secolo)*, Torino, Einaudi, 2014 (con accurata bibliografia). Tra i contributi più recenti segnalo S. MONALDINI, *Teatro dell'arte, Commedia dell'arte, Opera in musica*, Pisa-Roma, Serra, 2019.

12. 'Li uccellatori'. *Dramma giocoso per musica di Polisseno Fegeio pastor arcade da rappresentarsi nel teatro Giustinian di San Moisè il carnevale dell'anno 1759 [...]*, Venezia, Fenzo, 1759. E v. <http://www.carlogoldoni.it/testi/UCCELLAT|I-V59> (ultimo accesso: 10 novembre 2018), nonché E. SELFRIDGE-FIELD, *A New Chronology of Venetian Opera and related Genres, 1660-1760*, Stanford, Stanford University Press, 2007, p. 508. Sui Mauro cfr. G. STEFANI, *Nuovi documenti su Domenico Mauro e figli*, in *Illusione scenica e pratica teatrale*. Atti del convegno internazionale di studi in onore di Elena Povoledo (Venezia, 16-17 novembre 2015), a cura di M.I. BIGGI, Firenze, Le Lettere, 2016, pp. 284-293 (con bibliografia). Per il Sain Moisè: F. MANCINI-M.T. MURARO-E. POVOLEDO, *I teatri del Veneto*, vol. I, to I. *Venezia. Teatri effimeri e nobili imprenditori*, Venezia, Regione del Veneto, Giunta regionale-Corbo e Fiore, 1995, pp. 155-208.

13. Cfr. V.M. PAGÁN RODRÍGUEZ, *El teatro de Goldoni en España. Comedias y dramas con música entre los siglos dieciocho y veinte*, tesi di dottorato discussa alla Università Complutense di Madrid, 1997, p. 109.

14. Cfr. LEZA, 'Dramma giocoso' y zarzuela, cit., pp. 122-123. Sul sistema dei ruoli (e delle parti) nell'opera buffa italiana: G. CICALI, *Attori e ruoli nell'opera buffa italiana del Settecento*, Firenze, Le Lettere, 2005.

15. Per uno spaccato del primo periodo lorenese in Toscana basti qui rimandare a *Fasto di corte. La decorazione murale nelle residenze dei Medici e dei Lorena*, vol. IV. *L'età lorenese. La reggenza e Pietro Leopoldo*, a cura di R. ROANI, introd. di M. GREGORI, Firenze, Ente Cassa di risparmio di Firenze-EDIFIR, 2009.

16. Si vedano le osservazioni fini di F. DI TROCCHIO, *Giacomo Casanova, il seduttore autentico*, in *Il mondo di Giacomo Casanova un veneziano in Europa 1725-1798*, catalogo della mostra (Venezia, 12 settembre 1998-10 gennaio 1999), Venezia, Marsilio, 1998, pp. 157-159.

giungeva a Pietroburgo e prendeva alloggio in un albergo della via Millionja, nei pressi del palazzo d'Inverno.<sup>17</sup>

2. Si pensi inoltre al rapporto instauratosi lustri prima tra la star dell'opera seria europea, Carlo Broschi Farinelli e il malinconico padre di Carlo III, Filippo V primo Borbone di Spagna<sup>18</sup> sposatosi in seconde nozze con l'abile tessitrice di trame dinastiche Elisabetta Farnese (fig. 1).<sup>19</sup> *El rey Animoso*, si sa, si distraeva nell'ascoltare le arie del soprannista 'divino'.<sup>20</sup> Musicoterapia di

17. Cfr. e.g. L. TARASOVA, *Casanova in Russia*, ivi, pp. 103-107: 103. E v. M. CORTI, *La musica italiana nel Settecento a San Pietroburgo*, «Philomusica on-line», iv, 2005, 1, <http://riviste.paviauniversitypress.it/index.php/phi/article/view/04-01-COM01/25> (ultimo accesso: 11 dicembre 2018).

18. Cfr. H. KAMEN, *Felipe V, el rey que reinó dos veces*, Madrid, Temas de Hoy, 2000; *El arte en la corte de Felipe V*, catalogo della mostra a cura di M. MORÁN TURINA (Madrid, 29 ottobre 2002-26 gennaio 2003), Madrid, Fundación Caja de Madrid-Patrimonio nacional-Museo nacional del Prado, 2002; *Felipe V y su tiempo*. Atti del congresso internazionale (Zaragoza, 15-19 gennaio 2001), a cura di E. SERRANO, Zaragoza, Institución Fernando el Católico, 2004, 2 to.; *La corte de los Borbones: crisis del modelo cortesano*, a cura di J. MARTÍNEZ MILLÁN, C. CAMARERO BULLÓN, M. LUZZI TRAFICANTE, Madrid, Polifemo, 2013, 3 voll. (contiene le relazioni della riunione scientifica tenutasi in Madrid dal 14 al 16 dicembre 2011 organizzata dall'Istituto universitario La Corte en Europa). Sempre prezioso il quadro di riferimento delineato da Y. BOTTINEAU, *El arte cortesano en la España de Felipe V (1700-1746)*, trad. e cura di M.C. MARTÍN MONTERO, Madrid, Fundación Universitaria Española, 1986 (ed. or. Bordeaux, Bibliothèque de l'École des hautes études ispanique, [1962], 29).

19. Sulla Farnese: G. BERTINI, *La formación cultural y la educación artística de Isabel de Farnesio en la corte de Parma*, in *El arte en la corte de Felipe V*, cit., pp. 417-433; *Elisabetta Farnese principessa di Parma e regina di Spagna*. Atti del convegno internazionale di studi (Parma, 2-4 ottobre 2008), a cura di G. FRAGNITO, Roma, Viella, 2009; M. DE Á. PÉREZ SAMPER, *A Queen between Three Worlds: Italy, Spain, and France*, in *Early Modern Dynastic Marriages and Cultural Transfer*, a cura di J.-L. PALOS e M.S. SÁNCHEZ, London, Routledge, 2016, pp. 67-88 (con bibliografia); G. SODANO, *Locchio della madre. La politica internazionale di Elisabetta Farnese*, in *Le vite di Carlo di Borbone: Napoli, Spagna e America*, a cura di R. CIOFFI et al., Napoli, arte'm, 2018, pp. 81-91; ID., G. SODANO, *L'alba di un regno: i Borbone a Napoli*, in *Le stagioni di Niccolò Jommelli*, a cura di M.I. BIGGI et al., Napoli, Turchini, 2018, pp. 13-34.

20. La bibliografia su Farinelli è vasta. Non serve qui richiamarla per esteso. Registro alcune referenze imprescindibili. Segnalo, anzitutto, l'eccellente ediz. commentata delle lettere di Broschi a Pepoli: C. BROSCHI FARINELLI, *La solitudine amica: lettere al conte Sicinio Pepoli*, a cura di C. VITALI, con una nota di R. PAGANO, prefaz. e collaborazione di F. BORIS, Palermo, Sellerio, 2000, e dichiaro il debito ingente contratto nei confronti di questo lavoro rigoroso e intelligente. Un'altra fonte tanto nota quanto indispensabile è citata più avanti a nota 225. Cfr. poi R. FREEMAN, *Farinello and his Repertory*, in *Studies in Reinassance and Baroque Music in Honor of Arthur Medel*, a cura di R.L. MARSHALL, Kassel, Bärenreiter, 1974, pp. 301-330; P. BARBIER, *Farinelli. Le castrat des Lumières*, Paris, Grasset, 1994; S. CAPPELLETO, *La voce perduta. Vita di Farinelli e virato cantore*, Torino, EDT, 1995; TH. MCGEARY, *Farinelli in Madrid: Opera, Politics, and the War of Jenkins' Ear*, «The Musical Quarterly», 1998, 82, 2, pp. 383-421; M. TORRIONE,

matrice medico-sivigliana affidata a una voce straordinaria.<sup>21</sup> Già in gioventù, durante il soggiorno napoletano dell'aprile-maggio 1702, Filippo «en la cama, por consejo de los Medicos, [...] se sentia con algún genero de indisposicion, aunque leve, pero passó divertido con la musica».<sup>22</sup> Non si sottovaluti tuttavia la genuina passione del re per la musica e per il teatro che poco aveva a che vedere con la depressione, almeno nei giorni di Versailles. Lo si è accertato in altro luogo di questo volume. Né si dirà mai abbastanza che nei giorni partenopei egli aveva assistito in privato alla prima del *Tiberio imperatore d'Oriente*.<sup>23</sup> «Esta ópera seria fue una auténtica revelación para el monarca; hay que tener en cuenta que no había tenido ocasión de conocer este género musical en la corte de Versailles, y por supuesto tampoco en la española. A partir de ese momento empezó a asistir a todas las representaciones que se realizaban en el teatro público de San Bartolomeo casi en secreto, afición que causó graves problemas de seguridad ante el temor de un atentado por parte de los parti-

*Fiesta y teatro musical en el reinado de Felipe V e Isabel de Farnesio: Farinelli, artífice de una resurrección*, in *El real sitio de la Granja de San Ildefonso. Retrato y escena del rey*, catalogo della mostra a cura di D. RODRÍGUEZ RUIZ (Segovia, 23 giugno-17 settembre 2000), [Madrid], Patrimonio nacional, 2000, pp. 220-240; F. BORIS, *Senza sentimento oscuro*, in BROSCHI FARINELLI, *La solitudine amica*, cit., pp. 17-46; V. DE MARTINI-J.M. MORILLAS ALCÁZAR, *Farinelli. Arte e spettacolo alla corte spagnola del Settecento*, Roma, Artemide, 2001; A. LÓPEZ DE JOSÉ, *Los teatros cortesanos en el siglo XVIII: Aranjuez y San Ildefonso*, Madrid, Fundación universitaria española, 2006, pp. 141-146, 199-201, passim; N. MORALES, *Farinello à Madrid. Acte premier d'un séjour triomphant: 1737-1746*, in *Il Farinelli e gli evirati cantori*. Atti del convegno internazionale di studi (Bologna, 5-6 aprile 2005), a cura di L. VERDI, Lucca, LIM, 2007, pp. 47-76; E.T. HARRIS, *Farinelli*, in *The Grove Book of Opera Singers*, a cura di L. MACY, New York, Oxford University Press, 2008, pp. 150-152. Tra le referenze successive v. almeno *Il Farinelli ritrovato*. Atti del convegno di studi (Bologna, 29 maggio 2012), a cura di L. VERDI, Lucca, LIM, 2014 (con ampia bibliografia); D. MARTÍN SÁEZ, *La leyenda de Farinelli en España: historiografía, mitología y política*, «Revista de musicología», 2018, 41, 1, pp. 41-78. Segnalo infine il convegno internazionale tenutosi a Vienna dal 9 al 12 maggio 2019: *Carlo Broschi Farinelli (1705-1782). The Career, Skills and Networks of a Castrato Singer*. Per un quadro d'insieme: P. BARBIER, *Gli evirati cantori*, trad. di A. BUZZI, Milano, Rizzoli, 1991 (ed. or. Paris, Grasset & Fasquelle, 1989). Utili riscontri in C. BEC, *Les comédiennes-chanteuses à Madrid au XVIII<sup>e</sup> siècle (1700-1767)*, prefaz. di B. LOLO, Paris, Champion, 2016. E cfr. via via le note seguenti.

21. Cfr. J. TORTELLA CASARES, *Psicopatología de la vida cortesana: Felipe V frente a la música*, in *Felipe V y su tiempo*, cit., to. II, pp. 709-732: 726-732.

22. A. DE UBILLA, *Sucesión de el rey d. Phelipe V. Nuestro señor en la corona de España; diario de sus viages desde Versailles a Madrid; el que executó para su feliz casamiento; jornada a Nápoles, a Milán, y a su ejército; successos de la campaña, y su buelta a Madrid*, Madrid, Infanzón, 1704, p. 507. Sul viaggio italiano di Filippo V rinvio al cap. I di questo vol.

23. *'Tiberio imperatore d'oriente'. Drama per musica. Da rappresentarsi nel regio palazzo, e nel teatro di San Bartolomeo, per il felice arrivo in questa fedelissima città di Napoli del gran monarca Filippo V nostro re, e signore, che Dio guardi*, Napoli, Parrino-Mutio, 1702. E v. J.M. DOMÍNGUEZ, *Corelli, Politics and Music during the Visit of Philip V to Naples in 1702*, «Eighteenth Century Music», x, 2013, 1, pp. 93-108.

darios de la causa austriacista, y que fue una de las razones que aconsejaron su partida hacia Milán». <sup>24</sup>

Per l'occasione politico-operistica napoletana fu reclutato «il celebre sonatore di violino» Arcangelo Corelli sodale di Alessandro Scarlatti a Roma. <sup>25</sup> Di recente si è fatta nuova luce sul soggiorno partenopeo di Corelli rintracciando inedite corrispondenze tra il cardinale mecenate-drammaturgo Pietro Ottoboni, <sup>26</sup> il suo agente a Napoli Nicola Rocco e altri personaggi. <sup>27</sup> Scriveva il quinto principe di Castiglione al cardinale:

è così grande l'occasione della venuta del Re mio sig.re in questo regno, che tra gl'apparati di tutte le altre cose opportune al suo real servizio non è da tralasciarsi anco quello di tener divertita sua Maestà in quelle ore che saranno di suo riposo: fra gli altri divertimenti ha il sig.r viceré disposto un'opera in musica con tutta la magnificenza possibile, e perché contribuirebbe senza dubbio moltissimo a farla spiccare la virtù del famoso Arcangelo del violino io devo supplicar l'Em.za V.ra a degnarsi di mandarlo qua per questa occasione. Il sig.r Viceré ne resterà all'Em.za V.ra con infinita oblig. zne come glielo attesterà S. E. medesima, e spero che Sua M.tà gliene avrà ancora particolar gradimento. <sup>28</sup>

Il viceré era Juan Manuel Fernández Pacheco y Zúñiga, ottavo marchese di Villena, futuro fondatore della Real Academia Española. <sup>29</sup> Costui era subentrato al promotore d'opera in musica duca di Medinaceli – <sup>30</sup> già rivale di

24. B. LOLO HERRANZ, *El teatro con música en la corte de Felipe V durante la guerra de sucesión, entre 1703-1707*, «Recerca musicològica», XIX, 2009, pp. 159-184: 163, sulla scia di MORALES, *L'artiste de cour dans l'Espagne du XVIII<sup>e</sup> siècle*, cit., p. 168.

25. Cfr. MARÍN, *La recepción de Corelli*, cit., pp. 590-591 (anche per la citazione). Cfr. altresì H.J. MARX, *La musica alla corte del cardinale Pietro Ottoboni all'epoca di Corelli (1968)*, in *La musica e il mondo. Mecenate e committenza musicale in Italia tra Quattro e Settecento*, a cura di C. ANNIBALDI, Bologna, il Mulino, 1993, pp. 85-107: 102-103.

26. Cfr. e.g. G. STAFFIERI, *Pietro Ottoboni, il mecenate-drammaturgo: strategie della committenza e scelte compositive*, in *Arcangelo Corelli fra mito e realtà storica*, cit., vol. 1, pp. 139-165; T. CHIRICO, *Il cardinale Pietro Ottoboni, la diplomazia e la musica (1689-1721)*, in *Diplomacy and the Aristocracy as Patrons of Music and Theatre in the Europe of the Ancien Régime*, a cura di I. YORDANOVA, F. COTTICELLI, Wien, Hollitzer, 2019, pp. 155-187.

27. Le lettere sono conservate presso l'Archivio storico del vicariato di Roma (d'ora in avanti ASVR). Cfr. per tutto DOMÍNGUEZ, *Corelli, Politics and Music during the Visit of Philip V to Naples in 1702*, cit., in partic. pp. 103-108 docc. 1-12.

28. Lettera di Tomaso d'Aquino quinto principe di Castiglione a Pietro Ottoboni, Napoli, 12 marzo 1702, ASVR, vol. TTTT (ivi, p. 103 doc. 1).

29. Cfr. P. ÁLVAREZ DE MIRANDA, *Fernández Pacheco y Zúñiga, Juan Manuel*, in *Diccionario biográfico español*, <http://dbe.rah.es/biografias/9462/juan-manuel-fernandez-pacheco-y-zuniga> (ultimo accesso: 24 ottobre 2018).

30. Luis de la Cerda y Aragón. Cfr. L. BIANCONI, *Il Seicento* (1982), nuova ed. ampliata riveduta e corretta, Torino, EDT, 1991, p. 213; STAFFIERI, *Pietro Ottoboni, il mecenate-drammaturgo*,

Ottoboni a Roma – dopo la congiura antispagnola di Macchia (1701) prima condannata e poi esaltata da Vico.<sup>31</sup>

La richiesta del principe fu accolta ma Arcangelo del violino deluse gli astanti. Schivo, per brevità, la questione controversa della qualità tecnica di Corelli violinista, del quale conosciamo la postura e la *playing position* in una *performance* in piazza di Spagna grazie a un dettaglio incisivo di Cristoforo Schor (fig. 2), figlio di un protagonista dell'effimero barocco quale Johann Paul, in bilico tra la committenza dei Colonna e dei Borghese e collaboratore di Gian Lorenzo Bernini.<sup>32</sup> Ricordo piuttosto che al 1° gennaio 1700 si data la lettera dedicatoria di Corelli all'elettrice Palatina Sofia Carlotta di Brandeburgo dell'opera vertice della sua arte violinistica.<sup>33</sup> Ma ora conta rilevare la schietta attitudine musicale di Filippo V e prender atto che l'esame scrupoloso dei registri della casa reale dei Borbone di Spagna ha dimostrato l'alta frequenza della musica e del ballo nella vita quotidiana del sovrano e della sua famiglia dal 1701 al 1746.<sup>34</sup>

cit., pp. 160-161. E v. J.M. DOMÍNGUEZ, *Cinco óperas para el príncipe. El ciclo de Stampiglia para el teatro de San Bartolomeo en Nápoles (1696-1702)*, «Il Saggiatore musicale», XIX, 2012, 1, pp. 5-40.

31. Cfr. e.g. G. PANZERA, *Yo el Rey*, Mesagne (Brindisi), Locorotondo, 2016 («Quaderni della Fondazione Ribezzi-Petrosillo», 5), pp. 36-41.

32. C. Schor, Veduta di piazza di Spagna durante un intrattenimento musicale organizzato dall'ambasciatore iberico a Roma, 1687, incisione, Stoccolma, Kungliga biblioteket, KoB PL.AF 24:51. Cfr. per tutto l'acuto saggio musicologico di C. RIEDO, *How Might Arcangelo Corelli Have Played the Violin?*, «Music in Art», XXXIX, 2014, 1-2, pp. 103-118: 105-108 figg. 2 a-d (e p. 115 per la deludente esibizione partenopea di Corelli). Per un agile quadro di riferimento: J. DEAVILLE, *La figura del virtuoso da Tartini a Bach a Paganini a Liszt*, in *Enciclopedia della musica*, diretta da J.-J. NATTIEZ, con la collaborazione di M. BENT, R. DALMONTE e M. BARONI, II. *Dal secolo dei lumi alla rivoluzione wagneriana*, Torino-Milano, Einaudi-Il Sole 24 Ore, 2006, pp. 803-825 (p. 807, per un equilibrato giudizio su Corelli); da integrare almeno con F. PIPERNO, *Senza parole. Strumenti e musica strumentale dall'Italia all'Europa*, in *Musiche nella storia. Dall'età di Dante alla Grande Guerra*, a cura di A. CHEGAI et al., Roma, Carocci, 2017, pp. 189-254: 217-229. Sul padre di Cristoforo v. e.g. *Il carro d'oro di Johann Paul Schor: l'effimero splendore dei carnevali barocchi*, catalogo della mostra a cura di M.M. SIMARI e A. GRIFFO (Firenze, 20 febbraio-5 maggio 2019), Firenze-Livorno, Ministero per i beni e le attività culturali, Gallerie degli Uffizi-Sillabe, 2019. Da incrociare almeno con M. FAGIOLO DELL'ARCO-S. CARANDINI, *L'effimero barocco. Strutture della festa nella Roma del '600*, Roma, Bulzoni, 1977-1978, 2 voll.; M. FAGIOLO DELL'ARCO, *Bibliografia della festa barocca a Roma*, redazione R. PANTANELLA, Roma, Pettini, 1994; E. TAMBURINI, *Gian Lorenzo Bernini e il teatro dell'Arte*, Firenze, Le Lettere, 2012.

33. Cfr. *Sonate a violino e violone o cimbalo dedicate all'altezza serenissima elettorale di Sofia Carlotta elettrice di Brandeburgo [...] da Arcangelo Corelli da Fusignano opera v [...]*, Roma, Pietra Santa, [1700].

34. Cfr. MORALES, *L'artiste de cour dans l'Espagne du XVIII<sup>e</sup> siècle*, cit., p. 127. Ivi, pp. 248-249 tab. 22 per la composizione dell'orchestra da camera dei Borbone Spagna tra 1737 e 1746. Su un altro versante coreico cfr. J.J. CARRERAS, *El baile en la ópera de corte en la primera mitad del siglo XVIII en España*, in *Creature di Prometeo. Il ballo teatrale dal divertimento al dramma. Studi offerti a Aurel M. Milloss*, a cura di G. MORELLI, Firenze, Olschki, 1996, pp. 103-110.

E Farinelli? Si legge in una nota sua missiva del febbraio 1738 indirizzata all'amico e protettore conte Sicinio Pepoli: «dal primo giorno che qui arrivai seguito quella medesima vita di cantare tutte le sere ai Piedi Sovrani, e sono ascoltato come se fosse sempre il primo giorno. Mi conviene pregare Iddio che mi conserva in salute per continuare la vita presente: mi bevo tutte le sante sere 8 in 9 arie in corpo, non v'è mai riposo». <sup>35</sup> Ma era stanco di girovagare nei teatri europei l'errabondo Broschi. Già a Londra, crocevia dei viaggi europei di tutti i grandi castrati, <sup>36</sup> dove era approdato dopo uno «strapazzoso viaggio», <sup>37</sup> aveva pensato di ritirarsi dalle scene: «sempre più mi metto in testa la massima di lasciare la professione prima che lei lascia me». <sup>38</sup> Da El Pardo ricordava «quelle tavole alla quale devo dirne tutto il bene, perché mi hanno condotto al più felice termine della vita umana», ma dopo quasi un ventennio di vertiginosa carriera non poteva più «soffrire né le fatiche né il Teatro, né il costume della turba» (cioè dei colleghi). <sup>39</sup> In Spagna trovò finalmente un approdo sicuro in una corte sfarzosa. Approdo anelato, si è visto nel primo capitolo, dal Riccoboni delle comparative *Réflexions* (1738): «ce Monarque par ses bienfaits, et par les grosses pensions dont il l'a pourvu, a mis le comble à la fortune que *M. Broschi* a si bien mérité, et par ses rares talents, et par ses mérites personnels». <sup>40</sup>

3. Il 30 agosto 1737, nemmeno un mese dopo l'arrivo di Farinelli nella reale residenza estiva di la Granja di San Ildefonso nei pressi di Segovia, <sup>41</sup> voluto dalla Farnese che come il marito detestava la cucina spagnola ma che a diffe-

35. Lettera di Farinelli a Pepoli, dal palazzo del Pardo, 16 febbraio 1738 (in BROSCHI FARINELLI, *La solitudine amica*, cit., n. 49, pp. 142-145: 143-144; e cfr. ivi, pp. 219-220, sulle arie citate).

36. Prendo in prestito parole di BARBIER, *Gli evirati cantori*, cit., p. 161.

37. Lettera di Farinelli a Pepoli, Londra, 30 novembre [ma 11 dicembre] 1734 (in BROSCHI FARINELLI, *La solitudine amica*, cit., n. 43, pp. 132-133: 132; ivi, p. 208, per la datazione tra quadre della missiva).

38. Si veda la lettera di Farinelli a Pepoli, Londra, 23 maggio [ma 3 giugno] 1735 (ivi, n. 45, pp. 135-137: 136; ivi, p. 208, per la datazione tra quadre).

39. Cito ancora dalla lettera di Farinelli a Pepoli del 16 febbraio 1738 (ivi, p. 143). E rivedi nota 35.

40. L. RICCOBONI, *Réflexions historiques et critiques sur les différents théâtres de l'Europe* [...], Paris, Guerin, 1738, p. 51. Su Riccoboni si veda il cap. I di questo vol. (anche per la bibliografia). Mi limito qui a segnalare i contributi di B. ALFONZETTI, *Il teatro spagnolo nelle 'Réflexions historiques et critiques sur les différents théâtres de l'Europe' di Luigi Riccoboni*, in Goldoni «avant la lettre», cit., pp. 141-151 e di S. VUELTA GARCÍA, *Luigi Riccoboni y el teatro español del Siglo de oro: de la escena a la historiografía teatral*, in *Storiografia e teatro tra Italia e penisola iberica*, a cura di M. GRAZIANI e S. VUELTA GARCÍA, Firenze, Olschki, 2019, pp. 121-137.

41. Cfr. *El real sitio de la Granja de San Ildefonso*, cit. Per il calendario dei soggiorni di Filippo V a San Ildefonso: LÓPEZ DE JOSÉ, *Los teatros cortesanos en el siglo XVIII: Aranjuez y San Ildefonso*, cit., pp. 16-17.

renza del consorte godeva di ottimo appetito,<sup>42</sup> un decreto sovrano nominava Broschi *Criado familiar* «con dependencia sólo de mí y de la Reyna».<sup>43</sup> Una condizione di gran privilegio. Il 9 luglio era deceduto a Firenze l'ultimo granduca medico, Gian Gastone, che Farinelli aveva incontrato a palazzo Pitti anni prima.<sup>44</sup> Il 9 ottobre 1737 vennero celebrate in San Lorenzo le sfarzose esequie granducali orchestrate dalla elettrice Palatina Anna Maria Luisa de' Medici, apparate dall'architetto Ferdinando Ruggieri: uno dei protagonisti dell'ultimo barocco fiorentino.<sup>45</sup>

Dalla benemerita erudizione di Giovanni Fantuzzi apprendiamo che proprio nell'«anno 1737 era venuto a Bologna l'Impresario dell'Opera, che doveva farsi nel nuovo Teatro, che allora si stava fabricando in Madrid, e ricercava Pittori, e Machinisti per quell'impresa». Il 29 di agosto giunsero nella capitale iberica Giacomo Bonavera detto Campana, macchinista-carpentiere-scenografo poi factotum di Farinelli, accompagnato dal fratello Giovanni pittore e dal prospettico Giacomo Pavia pittore-scenografo-trattatista già frequentatore della scuola felsinea di Ferdinando Bibiena.<sup>46</sup> Il teatro che si andava edificando a partire dal mese di giugno su un terreno di proprietà dell'Ayuntamiento<sup>47</sup> sostituiva il vecchio *corral* dei Truffaldini, la formazione di comici italiani un tempo al servizio del re analizzata nel precedente capitolo. Il Coliseo de los Caños del Peral fu costruito per ordine di Filippo V che intendeva destinare l'edificio a quella che fu la prima compagnia professionistica d'opera italiana a Madrid.<sup>48</sup> La troupe di cantanti approdò in Spagna nel medesimo 1737. La

42. Per puntuali approfondimenti: M. DE Á. PÉREZ SAMPER, *La alimentación en la corte de Felipe V*, in *Felipe V y su tiempo*, cit., to. I, pp. 529-583.

43. BROSCHI FARINELLI, *La solitudine amica*, cit., n. 49 bis, pp. 145-146 (per la copia del decreto). Cfr. inoltre MCGEARY, *Farinelli in Madrid*, cit., pp. 410-411.

44. Cfr. qui avanti e nota 96.

45. Cfr. M. BIETTI, *Il teatro sacro. 'Mortorio' e corredo funebre per l'ultimo granduca de' Medici*, in *Gian Gastone (1671-1737). Testimonianze e scoperte sull'ultimo granduca de' Medici*, catalogo della mostra a cura di M. B. (Firenze, 16 luglio-2 novembre 2008), Firenze-Milano, Giunti-Firenze musei, 2008, 149-166. Per un quadro di riferimento: *La morte e la gloria. Apparati funebri medicei per Filippo II re di Spagna e Margherita d'Austria*, catalogo della mostra a cura di M. BIETTI (Firenze, 13 marzo-27 giugno 1999), Livorno, Sillabe, 1999.

46. Cfr. anche per la citazione G. FANTUZZI, *Notizie degli scrittori bolognesi*, Bologna, Stamperia di San Tommaso d'Aquino, 1788, to. VI, p. 320. Su Pavia e i Bibiena v. almeno S. MEDDA, *Giacomo Pavia*, in *I Bibiena: una famiglia europea*, catalogo della mostra a cura di D. LENZI e J. BENTINI, con la collaborazione di S. BATTISTINI e A. CANTELLI (Bologna, 23 settembre 2000-7 gennaio 2001), Venezia, Marsilio, 2000, p. 443.

47. Cfr. e.g. J.J. CARRERAS, «Terminare a schiaffoni»: *la primera compañía de ópera italiana en Madrid (1738/39)*, in *Música*, cit., pp. 99-121: 117.

48. Si veda il documento in data 31 maggio 1737 in E. COTARELO Y MORI, *Orígenes y establecimiento de la ópera en España hasta 1800*, Madrid, Tipografía de la «Revista de archivos, bibliotecas y museos», 1917, p. 80 (e nota 1). Su questo fondamentale lavoro d'età positivista v. CARRERAS, *L'opera di corte a Madrid (1700-1759)*, cit., pp. 21-23.

formazione canora era composta dai fiorentini Rosa Mancini soprano, di norma seconda donna,<sup>49</sup> e Lorenzo Saletti, castrato;<sup>50</sup> i bolognesi Annibale Pio Fabri, Elisabetta Uttini,<sup>51</sup> Maria Marta Monticelli<sup>52</sup> e la veneziana Giacinta Forcellini. Gli intermezzi erano affidati ai ‘buffi’ bolognesi Santa Marchesini e Tommaso Garofalini.<sup>53</sup> Quest’ultimo nel 1739 avrebbe ricevuto un sussidio per la casa da affittare a Madrid.<sup>54</sup> Una troupe media e in alcuni casi persino modesta, parrebbe di capire.

A eccezione della Marchesini, cantante anche d’opera seria, già attivissima nei teatri di Venezia e di Napoli in cui lavorò con il basso comico Gioacchino Corrado,<sup>55</sup> e dell’umorale tenore-compositore Fabri (Balino, per Farinelli da Londra «Anibalino» che faceva di «ogn’erba, fascio») (fig. 3)<sup>56</sup> che si era esibito nelle principali piazze operistiche italiane ed europee, Londra inclusa dove era stato scritturato da Händel al King’s Theatre.<sup>57</sup> «Il Fabri incontra molto, vera-

49. Cfr. BROSCHI FARINELLI, *La solitudine amica*, cit., p. 265; MORALES, *L’artiste de cour dans l’Espagne du XVIII<sup>e</sup> siècle*, cit., p. 244.

50. Attivo nella primavera 1736 al fiorentino teatro di via del Cocomero. Cfr. C. PAGNINI, *Il teatro del Cocomero a Firenze (1701-1748). Accademici impresari per due dinastie*, Firenze, Le Lettere, 2017, p. 168. Per altre notizie: BROSCHI FARINELLI, *La solitudine amica*, cit., p. 272.

51. Documentata nelle estati 1726 e 1728 nel medesimo teatro (cfr. PAGNINI, *Il teatro del Cocomero*, cit., pp. 162-163). Per altre notizie: C. MORALES BORRERO, *Fiestas reales en el reinado de Fernando VI. Manuscrito de Carlos Broschi Farinelli* (1972), Madrid, Patrimonio nacional, 1987<sup>2</sup>, p. 46; BROSCHI FARINELLI, *La solitudine amica*, cit., pp. 229, 275; MORALES, *L’artiste de cour dans l’Espagne du XVIII<sup>e</sup> siècle*, cit., pp. 244-245, 275.

52. Cfr. ancora PAGNINI, *Il teatro del Cocomero*, cit., pp. 78, 80, 164-165, 199-200, 203, 205-206. E v. CARRERAS, «Terminare a schiaffoni», cit., p. 115.

53. Su Garofalini: MORALES BORRERO, *Fiestas reales en el reinado de Fernando VI*, cit., pp. 45-46; BROSCHI FARINELLI, *La solitudine amica*, cit., pp. 220, 262; COTARELO Y MORI, *Orígenes y establecimiento de la ópera en España*, cit., pp. 86-87; CARRERAS, «Terminare a schiaffoni», cit. p. 100; MORALES, *L’artiste de cour dans l’Espagne du XVIII<sup>e</sup> siècle*, cit., pp. 244-245.

54. Cfr. Madrid, Archivo de la Villa (d’ora in poi AVM), Secretaría, 2-458-22, in VAREY, SHERGOLD e DAVIS, *Teatros y comedias en Madrid: 1719-1745*, cit., p. 308 (doc. 195 [e]).

55. Sulla soprano bolognese: BROSCHI FARINELLI, *La solitudine amica*, cit., pp. 228, 229, 266; A. GIUSTINI, *Marchesini, Santa*, in *Dizionario biografico degli italiani* (d’ora in poi DBI), Roma, Istituto della enciclopedia italiana, 2007, vol. 69, pp. 625-626. Su Corrado, e.g.: F. PIPERNO, *Attori e autori di intermezzi comici per musica nel primo Settecento: la produzione di Giovanni Battista Pergolesi*, in *Studi di Storia dello spettacolo. Omaggio a Siro Ferrone*, a cura di S. MAZZONI, Firenze, Le Lettere, 2011, pp. 276-291 (ivi, p. 281, per la collaborazione tra Marchesini e Corrado).

56. Lettera di Farinelli a Pepoli, Londra, 23 maggio 1735 (in BROSCHI FARINELLI, *La solitudine amica*, cit., n. 45, pp. 135-137: 136). Per la datazione della lettera rivedi nota 38.

57. Cfr. G.F. HANDEL, *Collected documents, II. 1725-1734*, a cura di D. BURROWS et al., Cambridge, Cambridge University Press, 2015, pp. 280-281, 294-295, 299-301, 317, 320, 322, 331-333, 338, 344, 354-355, 360-361, 385, 393, 409, 413, 432, 440. E v. W. DEAN, *Fabri [Fabbrì], Annibale Pio (‘Balino’)*, in *Grove Music Online*, <https://doi.org/10.1093/gmo/9781561592630.article.09180>, 2001 (ultimo accesso: 25 ottobre 2018); BROSCHI FARINELLI, *La solitudine amica*, cit., p. 260; CARRERAS, «Terminare a schiaffoni», cit., p. 116; L. BIANCONI et al., *I ritratti del museo della*

mente canta bene [...] avreste mai creduto che un Tenore dovesse qui aver tale incontro?». Così, da Londra a Vienna, il librettista-adattatore Paolo Rolli nel dicembre 1729.<sup>58</sup> Intanto nel gennaio 1728 al Lincoln's Inn Fields di John Rich era andata in scena *The Beggar's Opera* di John Gay. Destinata a imprimere una svolta decisiva alla vita teatrale londinese, nonché a conferire un forte impulso alla carriera di William Hogarth: autore di numerose versioni iconografiche di una medesima scena del terzo atto di questa celeberrima *ballad opera* rimasta a lungo in cartellone.<sup>59</sup> Nell'agosto 1729 Violante di Baviera, vedova del Gran Principe Ferdinando ed erede dell'efficiente organizzazione internazionale del principesco impresariato medico,<sup>60</sup> aveva raccomandato alla regina d'Inghilterra la «cantatrice mia dipendente [...] Antonia Merighi di Bologna»<sup>61</sup> che in seguito avrebbe cantato a Londra anche con Farinelli. Una virtuosa ambita. Al pari di un'altra eccellente protetta di Violante scritturata qualche anno prima, sempre da Händel, per l'impresariale Royal Academy of Music: la rivale di Faustina Bordoni, Francesca Cuzzoni<sup>62</sup> che nel gennaio 1723 aveva esordito applauditissima nella capitale britannica a fianco di Francesco Bernardi (il Senesino) recitando nell'*Ottone, re di Germania* di Haym-Händel.<sup>63</sup> Opera basata sul libretto della *Teofane* di Pallavicino-Lotti rappresentata a Dresda nel 1719.

*musica di Bologna da padre Martini al liceo musicale*, Firenze, Olschki, 2018, pp. 226-228 scheda 65 del *Catalogo generale dei ritratti*.

58. Lettera di Paolo Rolli a Giuseppe Riva, Londra, dicembre 1729 (in HANDEL, *Collected documents*, cit., vol. II, p. 331). E v. C. CARUSO, *Rolli, Paolo Antonio*, in DBI, vol. 88 (2017), pp. 175-179.

59. Cfr. da ultimo M.C. BARBIERI, *La carriera teatrale di 'A Harlot's Progress' di William Hogarth*, «Drammaturgia», XIII / n.s. 3, 2016, pp. 129-173: in partic. p. 132 e nota 7. E cfr. R.D. HUME, *Beggar's Opera, The*, in *Grove Music Online*, <https://doi.org/10.1093/gmo/9781561592630.article.O002751>, 2002, ultima revisione: 29 agosto 2012 (ultimo accesso: 26 dicembre 2018); *William Hogarth. Dipinti disegni incisioni*, catalogo della mostra a cura di A. BETTAGNO (Venezia, 26 agosto-12 novembre 1989), Vicenza, Neri Pozza, 1989, pp. 73-74 scheda 126 (di Mary Webster).

60. Cfr. S. MAMONE, *Serenissimi fratelli principi impresari. Notizie di spettacolo nei carteggi medicei. Carteggi di Giovan Carlo de' Medici e di Desiderio Montemagni suo segretario (1628-1664)*, Firenze, Le Lettere, 2003; ID., *Mattias de' Medici serenissimo mecenate dei virtuosi. Notizie di spettacolo nei carteggi medicei. Carteggio di Mattias de' Medici (1629-1667)*, Firenze, Le Lettere, 2013.

61. Lettera di Violante Beatrice di Baviera a Carolina di Brandeburgo-Ansbach, Firenze, 15 agosto 1729 (in HANDEL, *Collected documents*, cit., vol. II, p. 305). Il doc. è da contestualizzare con l'ottimo vol. di L. SPINELLI, *Il principe in fuga e la principessa straniera. Vita e teatro alla corte di Ferdinando de' Medici e di Violante di Baviera (1675-1731)*, Firenze, Le Lettere, 2010, in partic. pp. 16, 214, 242 nota 177, 243 nota 190, 244 nota 196. Sulla Merighi cfr. e.g. BROSCHI FARINELLI, *La solitudine amica*, cit., p. 267.

62. Cfr. e.g. W. DEAN-C. VITALI, *Cuzzoni, Francesca*, in *The Grove Book of Opera Singers*, cit., pp. 103-105.

63. '*Ottone, re di Germania*'. *Drama. Da rappresentarsi nel regio teatro d'Hay-Market*, London, Wood, 1723. E v. HANDEL, *Collected documents*, cit., vol. I. 1609-1725 (2013), in partic. pp. 611-616 (con precisazioni).

Si è accertato.<sup>64</sup> Broschi, si sa, avrebbe calcato le scene londinesi dall'ottobre 1734 al maggio 1737 vivendo infuocate rivalità politico-impresariali e maturando la decisione d'interrompere la sua carriera di divo dell'opera seria. Opera of the Nobility vs New Royal Academic of Music. Si rammenti la rivalità tra il Covent Garden di Händel, operista-impresario supportato dalle esibizioni coreiche di Marie Sallé e l'ormai farinelliana sala di Haymarket,<sup>65</sup> frequentata privatamente sia dai Whigs sia dai Tories. Londra, 1735:

le avanzo le notizie teatrali che mi lusingo che possono esser di suo piacere: i signori Cavallieri dell'imprese fino adesso hanno fatto alla porta denar vivo, summa di 22 mila zecchini, e vi restano altre sei recite; del rimanente i palchi tirano 11 mila zecchini. L'altro Teatro tutto non passano i 25 mila di guadagno.<sup>66</sup>

Farinelli contabile e il botteghino. Non serve ora insistere sulla scrupolosità di Broschi nell'amministrazione degli spettacoli da lui messi in scena per la corte di Spagna.

L'incarico di provvedere al nuovo edificio teatrale madrilenno de los Caños fu affidato al maggiordomo marchese di Castelbosco Annibale Scotti, favorito della regina importato da Parma,<sup>67</sup> implicato nella organizzazione e nel controllo della vita spettacolare della corte madrilenna.<sup>68</sup> Un'impresa troppo dispendiosa per il marchese, tant'è che i lavori vennero conclusi grazie al prestito di un ricco possidente, Francisco Palomares. Fu lui il principale finanziatore dell'opera. Non fu mai rimborsato Palomares, né da Scotti né dall'Ayuntamiento.<sup>69</sup>

64. E cfr. F. McLAUCHLAN, *Lotti's 'Teofane' (1719) and Handel's 'Ottone' (1723): a Textual and Musical Study*, «Music & Letters», LXXVIII, 1997, 3, pp. 349-390.

65. Cfr. e.g. BARBIER, *Farinelli*, cit., pp. 71-106.

66. Lettera di Farinelli a Pepoli, Londra, 8 maggio [ma 19 maggio] 1735 (in BROSCHI FARINELLI, *La solitudine amica*, cit., n. 44, pp. 134-135: 135; e v. ivi, p. 208, per la datazione tra quadre).

67. Cfr. J.M. MORILLAS ALCÁZAR, *Il 'Ragguaglio' delle nozze di Elisabetta Farnese attraverso le opere dello 'Spolverini' e alcune notizie sulle 'Battaglie'*, in *Il mestiere delle armi e della diplomazia. Alessandro ed Elisabetta Farnese nelle collezioni del real palazzo di Caserta*, catalogo della mostra a cura di V. DE MARTINI (Reggia di Caserta, 23 ottobre 2013-19 gennaio 2014), Napoli, Edizioni scientifiche italiane, 2013, pp. 93-110: 93, 98, 104, 107.

68. Cfr. e.g. BROSCHI FARINELLI, *La solitudine amica*, cit., p. 311; DE MARTINI-MORILLAS ALCÁZAR, *Farinelli*, cit., pp. 12, 15. Scotti rivestì la carica di maggiordomo a partire dal 1722.

69. Cfr. COTARELO Y MORI, *Orígenes y establecimiento de la ópera en España*, cit., p. 81; CARRERAS, «*Terminare a schiaffoni*», cit., pp. 118-120 e nota 37; F. DOMÉNECH RICO, *Los Trufaldines y el Teatro de los Caños del Peral (la 'Commedia dell'Arte' en la España de Felipe V)*, Madrid, Fundamentos, 2007, p. 107; S. SUGRANYES FOLETTI, *La colección de dibujos Rabaglio: un ejemplo de la actividad de dos maestros emigrantes italianos en España, (1737-1760)*, tesi di dottorato discussa alla Università Complutense di Madrid, 2011, pp. 134-135 e note 375-376. Cfr. inoltre A.L. FERNÁNDEZ MUÑOZ, *Arquitectura teatral en Madrid del corral de comedia al cinematógrafo*, Madrid, El Avapies, 1989, p. 59. E v. qui avanti.

Nello stesso 1737 fulmineamente si costruiva e si inaugurava a Napoli per volere di Carlo, figlio di Elisabetta e Filippo,<sup>70</sup> il teatro di San Carlo: «una dichiarazione di potenza mentale» (così, con il consueto acume, l'amico rimpianto Giovanni Morelli)<sup>71</sup> che conferiva splendore alla nuova dinastia anche nel dominio del simbolo. Un nuovo teatro per un regno e una corte nuovi cui guardava l'Europa dopo la fine del diuturno Vicereame spagnolo e della breve stagione asburgica. Uno spazio per il melodramma per una città in temperie di regale rinnovamento.<sup>72</sup> Riconquistata nel 1734 da un figlio devoto in cerca di conferme: «Mon tres cher Pere, & ma tres cher Mere [...]. Je ay reçu une lettre de vos M.M. [...] la quelle m'a renplie de joy, voyan que vos M.M. sont contants de ma conduite, et je continuere a faire tout mon possible pour me conserver la grace de vos M.M. On continü le siege des chateaus, les quelles ne peuvoint durer long temps a cause des bateris qu'on y mest».<sup>73</sup> Perseguiva la gloria delle armi, Carlo. Il padre *rey* guerriero era oggetto di *imitatio*.<sup>74</sup> Si ricordi la sua visita al glorioso campo di battaglia paterno di Almansa.<sup>75</sup>

Il proposito di costruire nella capitale del regno indipendente una fabbrica per lo spettacolo regio in sostituzione del vecchio teatro San Bartolomeo fu dichiarato nell'ottobre 1736 dal segretario di stato don José Joaquín di Montea-  
legre marchese di Salas.<sup>76</sup> Approvato ufficialmente dal sovrano francoispanofar-

70. Per un quadro di riferimento recente: *Le vite di Carlo di Borbone*, cit. (con bibliografia). Per il versante artistico: *Carlos III: majestad y ornato en los escenarios del rey ilustrado*, catalogo della mostra a cura di P. BENITO GARCÍA, J. JORDÁN DE URRÍES Y DE LA COLINA, J.L. SANCHO (Madrid, dicembre 2016-marzo 2017), s.l., Patrimonio nacional-Fundación Banco Santander, [2016].

71. G. MORELLI, *Castrati, primedonne e Metastasio nel felicissimo giorno in nome di Carlo*, in *Il teatro di San Carlo 1737-1987*, Napoli, Electa Napoli, 1987, 3 voll., vol. II, pp. 33-59: 33 (i voll. I e III sono di F. MANCINI; il II è a cura di B. CAGLI e A. ZIINO).

72. Istruttive considerazioni si leggono in A.M. RAO, *Una capitale del pensiero*, in *Storia della musica e dello spettacolo a Napoli. Il Settecento*, a cura di F. COTTICELLI-P. MAIONE, Napoli, Turchini, 2009, 2 voll., vol. I, pp. 1-32 (con bibliografia) e in I. ASCIONE, *Le fonti documentarie*, ivi, pp. 33-56.

73. La missiva (Aversa, 2 maggio 1734) è conservata a Madrid, Archivo histórico nacional (d'ora in poi AHNM), *Estado*, leg. 2706, n. 132. Si legge in C. DI BORBONE, *Lettere ai sovrani di Spagna, 1. 1720-1734*, a cura di I. ASCIONE, Roma, Ministero per i beni e le attività culturali-Direzione generale per gli archivi, 2001, n. 390, pp. 377-378: 377. E v., anche per ulteriori notizie, SODANO, *L'alba di un regno: i Borbone a Napoli*, cit., p. 14.

74. Cfr. ivi, p. 23.

75. Cfr. G.C. ASCIONE, I. ASCIONE, *Carlo di Borbone alla conquista di un trono 1731-1744: da Siviglia a Velletri*, in *Le vite di Carlo di Borbone*, cit., pp. 289-298: 289-290. E si riveda il cap. I di questo vol.

76. Sul sistema teatrale partenopeo v. in sintesi F. COTTICELLI, *Teatro e musica a Napoli nel Settecento*, in *Enciclopedia della musica*, cit., vol. II, pp. 641-657: 643-647; P.L. CIAPPARELLI, *I luoghi del teatro e l'effimero. Scenografia e scenotecnica*, in *Storia della musica e dello spettacolo a Napoli. Il Settecento*, cit., vol. I, pp. 223-329 (con bibliografia); F. COTTICELLI, P. MAIONE, *Musica e teatro a Napoli nell'epoca di Carlo di Borbone*, in *Le vite di Carlo di Borbone*, cit., pp. 269-279: in partic.

nesiano nel febbraio seguente e completato in marzo il progetto venne ideato dal colonnello siciliano Giovanni Antonio Medrano *ingegniero mayor* del regno e realizzato dal factotum borbonico Angelo Carasale imprenditore-appaltatore-impresario, comproprietario del teatro Nuovo di Montecalvario edificato in sette mesi nel 1724 su progetto di Domenico Antonio Vaccaro.<sup>77</sup> Si veda la pianta autografa del San Carlo di Medrano con il visto di approvazione di Montealegre apposto in data 22 marzo 1737 (fig. 4).<sup>78</sup> «Mon tres cher Pere, & ma tres cher Mere, [...] le teatre est reussi magnifique», scriveva compiaciuto il giovane re il 29 ottobre.<sup>79</sup> Pochi giorni prima il citato marchese di Salas – esperto di teatro musicale collegato alla rete diplomatica dell’amico marchese di Ensenada ed estimatore di Farinelli e di Metastasio – per volontà regale aveva ottenuto in proprietà un palco eccellente tra le quattro file di palchi nobili del teatro del sovrano che stava confrontandosi con la *société des princes*.<sup>80</sup>

*fo fede io sotto notaro della regia corte come a sedici di ottobre mille settecento trenta sette in Napoli il signor Don Giuseppe Granara, primo ufficiale della segretaria di Stato e Guerra col titolo di segretario in nome dell’Eccellentissimo Signor Marchese de Salas Don Giuseppe Gioachino de Monteallegre, cavalier dell’abito di San Giacomo, consigliere de Stato della Maestà del Re nostro Signore, Dio guardi, e segretario del Dispaccio e di Stato e Guerra dell’istessa Sacra Real Maestà, per esecuzione di sovrana disposizione e di dispaccio spedito per la stessa segretaria in data de undeci ottobre mille settecento trenta sette diretto al signor Don Erasmo de Ulloa Severino, regio uditor Generale dell’Esercito, ha preso il possesso d’uno de’ palchi del Real Teatro nuovamente edificato in Corte, e proprio nella fila seconda signato numero decimo nono a man sinistra del Palco di Sua Maestà, ed il suddetto palco conceduto dalla Maestà Sua in proprietà (non già alla carica) ma alla persona di detto Eccellentissimo*

270–271. Cfr. inoltre ASCIONE, *Le fonti documentarie*, cit., p. 40 e nota 29 (con utili indicazioni archivistiche).

77. Sul teatro di Montecalvario cfr. almeno CIAPPARELLI, *I luoghi del teatro e l’effimero*, cit., pp. 231–233 (con bibliografia).

78. Su questo insigne spazio teatrale: F.C. GRECO et al., *Il teatro del re. Il San Carlo da Napoli all’Europa*, Napoli, Edizioni scientifiche italiane, 1987 (per la pianta citata: ivi, p. 49, fig. 30); *Il teatro di San Carlo 1737-1987*, cit.; F. PIPERNO, *Teatro di stato e teatro di città*, in *Il teatro di San Carlo*, a cura di C. MARINELLI ROSCIONI, Napoli, Guida, 1988<sup>2</sup>, 2 voll., vol. I, pp. 61–118; P. MAIONE e F. SELLER, *Teatro di San Carlo di Napoli, I. Cronologia degli spettacoli (1737-1799)*, Napoli, Altrastampa, 2005. Su Medrano vedasi inoltre la voce a lui dedicata da R. PARISI nel DBI, vol. 73 (2009), pp. 189–191.

79. Lettera di Carlo di Borbone ai sovrani di Spagna, Napoli, 29 ottobre 1737, AHNM, *Estado*, leg. 2715, n. 20. In BORBONE, *Lettere ai sovrani di Spagna*, cit., vol. II (2002). 1735-1739, n. 606, pp. 248–250: 249.

80. Alludo al vol. di L. BÉLY, *La société des princes XVI<sup>e</sup>-XVIII<sup>e</sup> siècle*, Paris, Fayard, 1999. Per la distribuzione dei palchi al San Carlo: B. CROCE, *I teatri di Napoli dal rinascimento alla fine del secolo decimottavo*, quarta ediz. riveduta e accresciuta, Bari, Laterza, 1947, p. 164; G. CANTONE, *Il teatro del re: dalla corte alla città*, in GRECO et al., *Il teatro del re*, cit., pp. 43–80: 54.

*Signor Marchese*, è per appunto uno de' dieci della prefata Real Maestà riservati per distribuirli a' Signori della Corte.<sup>81</sup>

La funzione propagandistica e politico-diplomatica del prestigioso «Real Teatro» edificato a ridosso del palazzo regale è nota. Al pari di quella di altri spazi teatrali settecenteschi rilegati alle corti italiane ed europee. E sappiamo dell'impegno diretto del Borbone nel governo teatrale, a partire dall'abolizione dello *ius repraesentandi*,<sup>82</sup> del suo gusto per le commedie del corago-autore-attore Liveri<sup>83</sup> (poi ispiratore della politica teatrale del primo ministro di Parma Du Tillot),<sup>84</sup> della preferenza regia accordata ai balli teatrali nello spettacolo operistico, nonché dell'egemonia ideologica dell'opera seria sulle scene del San Carlo.

È parimenti noto che il primo scenografo del teatro del re fu Pietro Righini, ormai all'apice della carriera, che abbiamo visto attivo a Barcellona nel 1708 al servizio degli Asburgo al fianco di Ferdinando Bibiena<sup>85</sup> e che Carlo di Borbone aveva incontrato a Parma nell'ambito dei festeggiamenti predisposti per la sua entrata in città (9 ottobre 1732), dopo che per sette lunghi mesi era stato ospite a Firenze di Gian Gastone e di Anna Maria Luisa, l'amorevole principessa saggia che cantava bene,<sup>86</sup> risiedendo a palazzo Pitti, passeggiando, pescando e cavalcando nel giardino di Boboli con i suoi 'teatri' d'acqua.<sup>87</sup>

81. Toledo, Archivo Histórico de la Nobleza, *Montealegre de la Rivera*, caja 1, doc. 4, Napoli, 16 ottobre 1737 (in J.M. DOMÍNGUEZ RODRÍGUEZ, «*Todos los extranjeros admiraron la fiesta*»: Farinelli, la música y la red política del marqués de la Ensenada, in *Ocio y espectáculo: una mirada transversal*, a cura di S.A. CABELLO e P. RAMÍREZ BENITO, «Berceo», 2015, 169, pp. 11-53: 36 doc. 1). E v. nota 80.

82. Cfr. e.g. COTTICELLI, *Teatro e musica a Napoli nel Settecento*, cit., pp. 641-643, nonché la recente messa a fuoco di COTTICELLI, MAIONE, *Musica e teatro a Napoli nell'epoca di Carlo di Borbone*, cit. Cfr. inoltre le precisazioni di ASCIONE, *Le fonti documentarie*, cit., pp. 39-42. Per la diffusione in Europa del balzello dello *ius repraesentandi* risalente, come è noto, ai tempi di Filippo II v. il basilare vol. di S. FERRONE, *Attori mercanti corsari. La Commedia dell'Arte in Europa tra Cinque e Seicento* (1993), Torino, Einaudi, 2011<sup>2</sup>, pp. 74-81.

83. Cfr. e.g. F. COTTICELLI, *Il teatro recitato*, in *Storia della musica e dello spettacolo a Napoli. Il Settecento*, cit., vol. I, pp. 455-508: 472-478; I. INNAMORATI, *La scena a rilievo di Domenico Barone di Liveri*, in *Illusione scenica e pratica teatrale*, cit., pp. 270-283.

84. Cfr. A. SCANNAPIECO, «*La nostra Compagnia sarà la più eccellente d'Italia*». Un documento inedito sullo stato dell'arte attorica nell'Italia di fine Settecento, «Drammaturgia», XIV / n.s. 4, 2017, pp. 151-201: 155-156.

85. Si riveda il cap. I.

86. Cfr. *La principessa saggia. L'eredità di Anna Maria Luisa de' Medici elettrice Palatina*, catalogo della mostra a cura di S. CASCIU (Firenze, 23 dicembre 2006-15 aprile 2007), Livorno, Sillabe, 2006. Cfr. inoltre le pagine a lei dedicate da G. PIERACCINI, *La stirpe de' Medici di Cafaggiolo. Saggio di ricerche sulla trasmissione ereditaria dei caratteri biologici* (1924-1925), Firenze, Nardini, 1986, 3 voll., vol. II, pp. 773-783.

87. Cfr. in specie MANCINI, *Il teatro di San Carlo 1737-1987*, cit., vol. III, pp. 9-19: 9 (*Pietro Righini. Dai 'fuochi multipli' alla 'scena quadro'*). Per l'attività parmense: G. BOTTI, *Pietro Righini*

Mon cher Pere, & ma cher Mere, je ay recu avant iyier une letre de vos M.M. du 5 de ce moys, qui m'a donée beaucoup de plaisir. [...] L'autre jour je allay a Pojo inperiale, qui est un tres belle meison de canpañe du Gran Duc, & ou il y a un asez joli jardin. Avan iyier je alai a Castelo, qui est un joli meison de canpañe, aveque un jardein meilleur que l'aure; & ce matin je ire.au sermon. Asteur il fait depuis trois ou quatre jours un ase vilain temps. *Les autres jours je vay au jardein d'isi, qui est plus beau que tous les autres.*<sup>88</sup>

Perché don Carlo si divertisse «en estos jardines», il Medici fece costruire «un *cohecito*» e due tavolini intarsiati di pietre dure<sup>89</sup> poi incorniciati come quadri e spediti in Spagna. Il *cohecito* era una piccola carrozza sontuosa, trainata da due ciuchini, che il principe spagnolo guidava con piacere nei viali di Boboli.<sup>90</sup> L'infante aveva fatto il suo ingresso solenne a Firenze il 9 marzo del medesimo 1732. Giunto sulla «gran piazza de' Pitti» era stato salutato da «concerti strepitosissimi delle trombe, de' timpani, oboe, ed altri assai militari strumenti», nonché da una «salva reale della vicina Fortezza di Belvedere».<sup>91</sup> Nelle sere dal

*apparatore e scenografo a Parma*, in *La Parma in festa. Spettacolarità e teatro nel ducato di Parma nel Settecento*, a cura di L. ALLEGRI e R. DI BENEDETTO, Modena, Mucchi, 1987, pp. 139-162 (per Righini e Carlo di Borbone: ivi, p. 142). Poco aggiunge, su Righini, la *Storia di Parma*, x. *Musica e teatro*, a cura di F. LUISI e L. ALLEGRI, Parma, Monte Università Parma, 2013 (deludente, per quanto riguarda la parte *Teatro*, sia sul piano del metodo sia per la lacunosa bibliografia. Di tutt'altro peso scientifico la parte *Musica*). Quanto al soggiorno fiorentino e parmense di Carlo cfr. *Carlos III en Italia, 1731-1759: itinerario italiano de un monarca español* [...], catalogo della mostra a cura di J. URREA FERNÁNDEZ (Madrid, febbraio-aprile 1989), Madrid, Ministerio de Cultura, 1989, pp. 44-51; ASCIONE-ASCIONE, *Carlo di Borbone alla conquista di un trono 1731-1744*, cit., pp. 290-291; M. CAPRA, *La musica in scena. Caratteri e vicende dal XVII al XXI secolo*, in *Storia di Parma*, cit., pp. 195-307: 245; G. CARIDI, *Carlo di Borbone in Italia prima di Napoli*, in *Le vite di Carlo di Borbone*, cit. pp. 92-105: 102-104. Per il contesto di quei giorni toscani: M. VERGA, *Pitti e l'estinzione della dinastia medicea. Materiali per una lettura politica della reggia di Firenze tra Sei e Settecento*, in *Vivere a Pitti. Una reggia dai Medici ai Savoia*, a cura di S. BERTELLI e R. PASTA, Firenze, Olschki, 2003, pp. 271-287 (p. 278 per l'Elettrice e don Carlos). Da incrociare con la narrazione erudita di G. CONTI, *Firenze dai Medici ai Lorena. Storia, cronaca aneddotica, costumi (1670-1737)*, Firenze, Bemporad, 1909, in partic. pp. 869-878. Sull'ultimo granduca de' Medici: *Gian Gastone (1671-1737). Testimonianze e scoperte sull'ultimo granduca de' Medici*, cit.; W. KIRKENDALE, *The Court Musicians in Florence during the Principate of the Medici* [...], Firenze, Olschki, 1993, passim.

88. Mio il corsivo. Lettera di Carlo di Borbone ai sovrani di Spagna, Firenze, 23 marzo 1732, AHNM, *Estado*, leg. 2649, n. 128 (in BORBONE, *Lettere ai sovrani di Spagna*, cit., vol. I, n. 117, pp. 192-193).

89. Lettera del conte di Santisteban al marchese de la Paz, Firenze, 2 aprile 1732, Archivo General de Simancas, *Estado*, leg. 7694 (in *Carlos III en Italia, 1731-1759*, cit., p. 58 e nota 7).

90. Cfr. H. ACTON, *Gli ultimi Medici* (1962), trad. it. di A. CASTELNUOVO TEDESCO, Torino, Einaudi, 1987 (ed. or. London, Methuen, 1958), p. 307.

91. *Breve racconto della venuta, e dell'ingresso fatto in Firenze dall'altezza reale del serenissimo infante duca don Carlo gran principe di Toscana il dì 9 marzo 1732*, Firenze, Tartini e Franchi, 1732, p. 6.

9 all'11 marzo aveva assistito alle recite della compagnia del Pantalone Antonio Ferramonti nel teatro accademico-impresariale degli Infuocati di via del Cocomero, allora epicentro della vita spettacolare cittadina.<sup>92</sup> In quelle tre sere furono apparate ricche illuminazioni urbane: «un numero infinito di torce, di faci, di doppiieri, di lumiere, e di fanali in mille vaghissime guise disposti per tutte le contrade, e per tutte le facciate de' Palazzi, delle Chiese e delle case di tutta la Città deludevano l'oscurità della notte», canonicamente rendendola «eguale al più fulgido, e scintillante chiarore del giorno».<sup>93</sup> Era un segno tipico di sovrana grandezza tramutare la notte in giorno. Il 24 di giugno, in occasione della festa di San Giovanni, il Borbone su delega del granduca presenziò alla cerimonia in qualità di Gran Principe di Toscana.<sup>94</sup> Così aveva stabilito la diplomazia internazionale. Così andava bene a Gian Gastone.<sup>95</sup> Le cose andarono diversamente. Nel luglio 1733, dopo l'avventura imperiale viennese dell'anno precedente, Farinelli a Firenze fece visita al Medici e cantò per Marianna Suarez.<sup>96</sup> Don Carlo conquistò il regno di Napoli nel 1734. Il 24 gennaio 1737 l'imperatore Carlo VI emanò il diploma che devolveva la Toscana a Francesco Stefano ultimo duca di Lorena, fresco sposo di Maria Teresa d'Austria. Iniziavano gli anni della reggenza.<sup>97</sup> Prendeva quota la leggenda nera che troppo a lungo ha oscurato l'ultimo Medici e la fine di una dinastia.<sup>98</sup>

Da Parma proveniva anche l'assistente-allievo di Righini, il celebre Vincenzo Re.<sup>99</sup> Meno conosciuto, invece, è il ruolo di Montealegre in qualità di mediatore musicale dei sovrani partenopei.<sup>100</sup> Nel dicembre 1737 Carlo inviava alla Regina madre sei volumi delle opere di Metastasio.<sup>101</sup> Il monumentale teatro partenopeo, simbolo del potere regale e *instrumentum regni*, era stato

92. Si veda la bella monografia di PIGNINI, *Il teatro del Cocomero a Firenze*, cit., p. 88.

93. *Breve racconto della venuta, e dell'ingresso*, cit., p. 7.

94. Cfr. P. URBANI, *Il principe nelle reti. Tutto è forza d'una fatale necessità*, in Gian Gastone (1671-1737). *Testimonianze e scoperte sull'ultimo granduca de' Medici*, cit., pp. 21-140: 107; PIGNINI, *Il teatro del Cocomero a Firenze*, cit., p. 98 nota 23; *Carlos III en Italia, 1731-1759*, cit., p. 13.

95. Cfr. PIGNINI, *Il teatro del Cocomero a Firenze*, cit., pp. 105-106; CARIDI, *Carlo di Borbone in Italia prima di Napoli*, cit., pp. 97-100.

96. Lettera di Farinelli a Pepoli, Firenze, 14 luglio 1733 (in BROSCHI FARINELLI, *La solitudine amica*, cit., n. 32, pp. 118-119: 119; e v. ivi, pp. 204, 285, 313).

97. Il documento si legge da ultimo in L. MANNORI, *Lo stato del granduca 1530-1859. Le istituzioni della Toscana moderna in un percorso di testi commentati*, Ospedaletto (Pisa), Pacini, 2015, p. 145 doc. 4. E si veda A. CONTINI, *La reggenza lorenese tra Firenze e Vienna. Logiche dinastiche, uomini e governo (1737-1766)*, Firenze, Olschki, 2002.

98. Si vedano al riguardo le pagine di URBANI, *Il principe nelle reti*, cit., pp. 109-114.

99. Cfr. e.g. MANCINI, *Il teatro di San Carlo 1737-1987*, cit., vol. III, p. 12.

100. Cfr. DOMÍNGUEZ RODRÍGUEZ, «*Todos los extranjeros admiraron la fiesta*», cit., in partic. p. 19.

101. Cfr. M. TORRIONE, *El Real Coliseo del Buen Retiro: memoria de una arquitectura desaparecida*, in *España festejante. El siglo XVIII*, a cura di ID., Málaga, Servicio de Publicaciones, Centro de Ediciones de Diputación de Málaga, 2000, pp. 295-322: 307.

inaugurato il 4 novembre giorno onomastico del sovrano.<sup>102</sup> In sintonia con la tradizione delle monarchie europee il re edificatore pensava lo spettacolo quale veicolo di regalità.<sup>103</sup> «Iyier il y eut un concours infini de noblese, & le soir je fus à l'opera, qui est reusi a merveille», scriveva ai genitori dopo lo spettacolo inaugurale.<sup>104</sup> Il 19 dicembre si allestiva al San Carlo un altro spettacolo per celebrare il compleanno di Filippo V.<sup>105</sup>

Intanto la diplomazia spagnola era al lavoro nella Europa delle corti per scegliere una principessa degna del giovane sovrano.<sup>106</sup> Come di consueto in Antico regime, le ragioni familiari si intrecciavano con quelle della politica internazionale calibrate sulle strategie dinastiche e le prassi dei matrimoni regali. L'implacabile *consor regni*<sup>107</sup> Elisabetta aveva in mente l'idea d'impero. Non essendo andate a buon fine le trattative austriache la Farnese giocò d'astuzia. All'insaputa del detestato imperatore-compositore Carlo VI d'Asburgo, che tanto aveva combattuto contro Filippo V negli anni della guerra di successione spagnola, la sua scelta cadde, si è visto, su Maria Amalia di Sassonia nipote di Guglielmina Amalia di Brunswick e Lüneburg, vedova di Giuseppe I d'Asburgo:<sup>108</sup> «issi on vâ preparant toutes les festes qu'on doit faire quand la Novia arriverà, & tout le monde est issi chaque jour plus content de ce mariage». <sup>109</sup> Così l'astro nascente Carlo. Va da sé che il sintagma 'tutto il mondo' allude alla nobiltà di sangue. Quelle nozze in realtà avevano preoccupato non poco le cancellerie delle corti europee e molto «picado a los franceses», indispettendo sia il ministro cardinal Fleury sia la prolifica regina polacca di Francia Maria Leszczyńska.<sup>110</sup> Lo sposo invece era contentissimo della graziosa principessa-bambina che nel 1738 giungeva da Dresda – sede in quell'an-

102. Cfr. H. HUCKE, *L'Achille in Sciro* di Domenico Sarri e l'inaugurazione del teatro di San Carlo, in *Il teatro di San Carlo 1737-1987*, cit., vol. II, pp. 21-32; MORELLI, *Castrati, primedonne e Metastasio*, cit., p. 38.

103. Cfr. anche COTTICELLI, MAIONE, *Musica e teatro a Napoli nell'epoca di Carlo di Borbone*, cit., p. 274.

104. Lettera di Carlo di Borbone ai sovrani di Spagna, Napoli, 5 novembre 1737, AHNM, *Estado*, leg. 2715, n. 21 (in BORBONE, *Lettere ai sovrani di Spagna*, cit., vol. II, n. 607, pp. 250-252: 252).

105. Cfr. HUCKE, *L'Achille in Sciro*, cit., p. 21.

106. Cfr. I. ASCIONE, *L'alba di un regno (1735-1739)*, in BORBONE, *Lettere ai sovrani di Spagna*, cit., vol. II, pp. 7-34: 13-19.

107. Su tale 'ruolo': C. CASANOVA, *Regine per caso. Donne al governo in età moderna*, Roma-Bari, Laterza, 2014.

108. Cfr. SODANO, *L'occhio della madre. La politica internazionale di Elisabetta Farnese*, cit., pp. 89-90.

109. Lettera di Carlo di Borbone ai sovrani di Spagna, Napoli, 25 marzo 1738, AHNM, *Estado*, leg. 2612, n. 12 (in BORBONE, *Lettere ai sovrani di Spagna*, cit., vol. II, n. 629, pp. 292-293).

110. Cfr. ancora SODANO, *L'occhio della madre. La politica internazionale di Elisabetta Farnese*, cit., p. 90 (anche per la citazione). Per Maria Leszczyńska v. almeno B. CRAVERI, *Amanti e regine. Il potere delle donne* (2005), Milano, Adelphi, 2009<sup>7</sup>, pp. 253-265.

no di recite di comici dell'Arte —<sup>111</sup> dopo essere stata festeggiata a Venezia e a Padova, aver attraversato il Po su un ponte di cinquanta barche appositamente costruito per il suo passaggio e con la quale aveva consumato con passione a Gaeta la sua prima notte d'amore nuziale:<sup>112</sup>

*mon tres cher Pere, & ma tres cher Mere, [...] Je diroy aussi à vos M.M. qu'elle est beaucoup plus belle que le portrait, qu'elle à un geni d'un ange fort vifé, & beaucoup d'esprit, & que je suis l'homme le plus content, & le plus fortunée de ce monde, & je ne sçauroy dire combien nous nous aimons; & aussi que, grâces a Dieu, tout est allé fort bien.*<sup>113</sup>

L'*ingeniero mayor* Medrano fu implicato anche nei festeggiamenti per la *joyeuse entrée* partenopea di Maria Amalia con il consorte (4 luglio 1738). In gioventù Medrano si era trasferito in Spagna intraprendendo la carriera militare nel corpo reale degli ingegneri di Filippo V.<sup>114</sup> Nel 1731 era rientrato in Italia al seguito di don Carlo quindicenne accompagnato da Montealegre.<sup>115</sup> Durante il viaggio l'ingegnere impartiva lezioni di geografia e di storia al giovane principe.<sup>116</sup> Inoltre ebbe un ruolo importante per l'educazione del futuro sovrano in ambito architettonico e ingegneristico.<sup>117</sup>

4. Una rete di saperi, relazioni e contaminazioni di pratiche che meglio spiega la ristrutturazione nel 1738 del madrilenno Coliseo del Buen Retiro considerato dall'uomo di teatro Farinelli, dal re e dalla sua consorte, 'gelosa' del magnifico regio teatro partenopeo,<sup>118</sup> ormai inadeguato per gli allestimenti di opera seria d'impronta metastasiana:

111. Cfr. FERRONE, *La Commedia dell'Arte. Attrici e attori italiani in Europa (XVI-XVIII secolo)*, cit., pp. 219, 343.

112. Cfr. G. MOTTA, *Il viaggio della regina Maria Amalia Wettin tra diplomazia e politica, in Donne in viaggio. Viaggio religioso, politico, metaforico*, a cura di M.L. SILVESTRE e A. VALERIO, Roma-Bari, Laterza, 1999, pp. 143-154. Quanto ai festeggiamenti veneti: L. URBAN, *Banchetti veneziani dal rinascimento al 1797*, San Vito di Cadore (Belluno), Grafica Sanvitese, 2007, pp. 87-89.

113. Lettera di Carlo di Borbone ai sovrani di Spagna, Gaeta, 21 giugno 1738, AHNM, *Estado*, leg. 2715, n. 32 (in BORBONE, *Lettere ai sovrani di Spagna*, cit., vol. II, n. 642, pp. 323-325: 324 s.).

114. Rivedi nota 78.

115. Sul viaggio italiano di Carlo: *Carlos III en Italia, 1731-1759*, cit., in partic. pp. 38 ss.; CARRERAS, «Terminare a schiaffoni», cit., pp. 106-107; CARIDI, *Carlo di Borbone in Italia prima di Napoli*, cit., pp. 101 ss.; ASCIONE-ASCIONE, *Carlo di Borbone alla conquista di un trono 1731-1744*, cit.

116. Cfr. *Carlos III en Italia, 1731-1759*, cit., p. 49.

117. Cfr. *ivi*, p. 57.

118. Per la gelosia teatrale della Farnese: TORRIONE, *El Real Coliseo del Buen Retiro: memoria de una arquitectura desaparecida*, cit., p. 304.

respecto a ser del agrado de Sus Majestades que el coliseo del Real Retiro se ponga en disposición correspondiente para hacer en él los festejos que se mandaren en adelante, dándole más lontananza [alla scena], quitando las escaleras maestras, elevando el techo para que bajen a plomo las bambalinas, acomodando el cielo que tiene de lienzos pintados y aumentando los aposentos, me mandó S. M. ayer que lo executase; y para hacerlo suplico a V. E. que, tomando su Real orden, se sirva expedir las convenientes para que no se me embarace la ejecución de esta obra, que principiare luego que se haga la ópera a los Consejos, por necesitarse mucho tiempo para concluir la y desear lo esté, sin que me estreche el tiempo, al regreso de sus Majestades a esta corte. Dios guarde.<sup>119</sup>

I restauri, finanziati dall'Ayuntamiento di Madrid, vennero realizzati dall'architetto-pittore piacentino Giacomo Bonavia, che stava dirigendo la configurazione di Aranjuez,<sup>120</sup> e da uno dei massimi protagonisti del barocco madrilenno, l'architetto Pedro de Ribeira.<sup>121</sup> In questa occasione fu aumentata la profondità della scena sostituendo la *ventana* sul fondo del palco<sup>122</sup> con un grande arco dotato di una porta comunicante con il parco.<sup>123</sup> La scena del giardino. Soluzione apprezzata in seguito dal testimone oculare Pietro Napoli Si-

119. Comunicazione del *corregidor* della città al primo ministro don Sebastián de la Cuadra, [Madrid], 15 luglio 1738 (cito da COTARELO Y MORI, *Orígenes y establecimiento de la ópera en España hasta 1800*, cit., p. 112).

120. Cfr. V. TOVAR MARTÍN, *Santiago Bonavía, arquitecto principal de las obras reales de Aranjuez*, «Anales de historia del arte», 1997, 7, pp. 123-156; LÓPEZ DE JOSÉ, *Los teatros cortesanos en el siglo XVIII: Aranjuez y San Ildefonso*, cit., in partic. pp. 44-45, 65; J. PERUARENA ARREGUI, *Entre el debate internacional y la adherencia de la tradición o sobre la arquitectura teatral española en el s. XVIII*, «Cuadernos de ilustración y Romanticismo», 2013, 19, pp. 221-251: 225; C. MARÍN TOVAR, *El Real Sitio de Aranjuez como escenario de la fiesta cortesana durante el reinado de Fernando VI y Bárbara de Braganza*, «Enlaces», revista del CES Felipe II, giugno 2012, 14, pp. n.n. [pdf pp. 1-15: 5]. Il pdf è scaricabile all'indirizzo <http://www.cesfelipesegundo.com/revista/numeros.html> (ultimo accesso: 25 luglio 2018). Sul personaggio e.g.: BOTTINEAU, *El arte cortesano en la España de Felipe V*, cit., pp. 453, 456, 536, 542, 565 n., 619-627, 649, 675, 682 n.; D. SUÁREZ QUEVEDO, *Da Piacenza a la corte española: Giacomo Bonavia. Entre Madrid y Aranjuez, arquitectura y ciudad*, «Anales de historia del arte», 2014, 24, pp. 153-167.

121. Sui lavori eseguiti nel 1738 cfr. soprattutto la puntuale ricognizione documentale di TORRIONE, *El Real Coliseo del Buen Retiro: memoria de una arquitectura desaparecida*, cit., pp. 307-308 (con la precedente bibliografia). Cade così l'ipotesi che riconduceva il progetto di ristrutturazione all'architetto francese Robert de Cotte (v. FERNÁNDEZ MUÑOZ, *Arquitectura teatral en Madrid*, cit., p. 54).

122. Cfr. TORRIONE, *El Real Coliseo del Buen Retiro: memoria de una arquitectura desaparecida*, cit., p. 298.

123. Cfr. ancora TORRIONE, *Fiesta y teatro musical*, cit., p. 230; ID., *El Real Coliseo del Buen Retiro: memoria de una arquitectura desaparecida*, cit., p. 308; ID., *Decorados teatrales para el Coliseo del Buen Retiro en tiempos de Fernando VI: cuatro óleos de Francesco Battaglioli*, «Reales sitios», xxxvii, 2000, 143, pp. 40-51: 40.

gnorelli, pietra miliare della storiografia teatrale (con buona pace del polemico gesuita catalano Francisco Xavier Lampillas apologeta del teatro spagnolo):<sup>124</sup>

la scena, eccetto quella di Parma e di Napoli, è una delle più vaste dell'Europa. Essa ha di più il vantaggio singolare di valersi alle occorrenze del gran giardino che le sta a livello, e presta spazio conveniente alle vedute lontane, e alle apparenze di accampamenti, e simili decorazioni. Vi osservai tuttavia esistenti le macchine che servirono per la rappresentazione della *Nitteti*, cioè un gran sole, la nave che si sommergeva, un gran carro trionfale, alcuni lunghi tubi ottagonali all'esteriore, ed al di dentro lavorati a lumaca, che ripieni di petruzze col solo voltarsi, e rivoltarsi all'opposto imitavano lo strepito della grandine continuata a piacere.<sup>125</sup>

Il 9 febbraio 1738, in tempo di carnevale, il *Demetrio* di Metastasio con recitativi di Hasse, dedicato per l'occasione a Filippo V, inaugurò con successo il ricordato nuovo teatro commerciale de los Caños<sup>126</sup> apprezzato a caldo da Farinelli: «Bonavera ha avuto un gran vanto. Il Teatro, da picciolo in poi, è un bellissimo Teatrino. In otto sere l'impresario [Giovanni Antonio Pieraccini]<sup>127</sup> ha tirato da' palchi e platea da 16 mila pezze [pari a 3200 dobloni d'oro].<sup>128</sup> Beati i primi in terra d'orbi. [...] Si è ottenuto il gran punto, ed è quello che Sua Maestà questa Pasqua vuol sentir l'opera nel Ritiro. Le mie suppliche non sono state infruttuose a muovere la pietà di questi monarchi ad un passo simile. Questo passo sarà d'una gran fortuna per l'impresario, e non svantaggioso per i virtuosi». <sup>129</sup> E poi: «questi Spagnoli, non usi a vedere cose simili, sono remasti così sorpresi che non si puol dir di più». <sup>130</sup> Il dramma serio per musica rimase in cartellone sino al 18 febbraio. Il melodismo del 'caro Sassone' amico di Metastasio, la citata troupe italiana di professionisti del canto artificioso-

124. Cfr. *Saggio storico-apologetico della letteratura spagnuola contro le pregiudicate opinioni di alcuni moderni scrittori italiani. Dissertazioni del signore abate d. Saverio Lampillas. Parte II. Della letteratura moderna*, Genova, Felice Repetto, 1781, to. IV.

125. P. NAPOLI-SIGNORELLI, *Storia critica de' teatri antichi e moderni [...] (1777)*, Napoli, Orsino, 1813<sup>3</sup>, to. IX, pp. 214-215. Piace qui segnalare l'intervento di Marzia Pieri («*Il secolo che declina tocca l'apice della propria gloria*»). *I cittadini Pietro Napoli Signorelli e Alessandro Pepoli a confronto* al recente convegno *Napoli e Venezia: due capitali dello spettacolo nel Settecento* (Napoli, 12-14 dicembre 2019).

126. Su tale spettacolo: COTARELO Y MORI, *Orígenes y establecimiento de la ópera en España*, cit., pp. 86-88; CARRERAS, «*Terminare a schiaffoni*», cit., pp. 101-102, 108, 110; BROSCHI FARINELLI, *La solitudine amica*, cit., pp. 220-221; e, più di recente, MORALES, *L'artiste de cour dans l'Espagne du XVIII<sup>e</sup> siècle*, cit., p. 244.

127. Cfr. CARRERAS, «*Terminare a schiaffoni*», cit.; BROSCHI FARINELLI, *La solitudine amica*, cit., p. 270.

128. Si veda p. 109 e nota 158.

129. Lettera di Farinelli a Pepoli, dal palazzo del Pardo, 16 febbraio 1738 (in BROSCHI FARINELLI, *La solitudine amica*, cit., n. 49, pp. 142-145: 145; nonché v. ivi, pp. 216, 220-221). La replica ebbe luogo al Buen Retiro in aprile.

130. Ivi, p. 145.

so e virtuosistico, la scenografia all'italiana, l'illuminotecnica, le macchine di Bonavera avevano centrato il bersaglio. L'impresario poteva dirsi soddisfatto.

Tuttavia di lì a qualche mese avrebbe dichiarato fallimento. Doloso, per giunta, stando al trattamento non proprio benevolo riservatogli da Farinelli in una delle sue lettere.<sup>131</sup> Ma sono state accertate le ragioni del fallimento della ditta di Pieraccini e del suo sostituto, l'orchestrante Giovanni Maria Mazza violinista: le matrici di corte dell'operazione, la mancanza di sovvenzioni, le tante difficoltà nel conciliare le attività dei cantanti italiani per l'impresa operistica commerciale con quelle per le feste cortigiane; i conflitti di competenza tra istituzioni eterogenee e la diffidenza della tradizione teatrale cittadina nei confronti del nuovo sistema produttivo impresariale, nonché la mancanza di un calendario funzionale alla vendita e al consumo dell'opera e di una strategia produttiva adeguata per favorire l'insediamento della prima compagnia professionistica d'opera italiana a Madrid. Troupe che già nell'estate 1738 era nei pasticci.<sup>132</sup> Scotti e compagni non avevano saputo gestire la complessa e per loro inedita situazione. 23 agosto 1738, Farinelli da San Ildefonso:

*l'altre opere sono andate al Diavolo, a segno tale che questi musici e musiche sono in una disperazione fuor di misura. Questo Peruccini [sic] li chiama in giudizio; lui non vuol pagarli secondo il contratto, lui si chiama fallito per avere qualche cosa; così mi hanno fatto un memoriale in corpo acciò io l'assista. Si dà principio alle preghiere: mi perdoni Vostra Eccellenza se ardisco dire che farò tutto il mio possibile, mi chiamano loro padre. Il caso è difficile; questo Perraccini [sic] è un gran B.F. Puol esser che la paghi con i suoi ragiri curiali.<sup>133</sup>*

Un «gran baron fottuto». E se ne intendeva d'impresari Farinelli. In autunno Mazza subentrò a Pieraccini.<sup>134</sup> La litigiosità dei cantanti non diminuì. Scriveva Broschi il 14 novembre 1739 in una formidabile lettera, ora citata in stralcio, che molto insegna sulla 'galassia' di cantanti della prima metà del secolo:

*quella compagnia è sempre in lite; e quantunque il Supremo Consiglio [di Castiglia] abbia votato a favore dei cantanti, pure per ora non si vede alcun principio al divertimento dell'opera secondo l'accordo fatto, onde a me pare che la cosa voglia terminare a schiaffoni.<sup>135</sup>*

131. Si legga la lettera di Farinelli a Pepoli, da S. Ildefonso, 23 agosto 1738 (ivi, n. 51, pp. 150-153; 153).

132. Per tutto: CARRERAS, «Terminare a schiaffoni», cit., in partic. pp. 107 ss. E v. J.M. LEZA, *Francesco Corradini e la intróduccion de la ópera en los teatros comerciales de Madrid (1731-1749)*, in *Música*, cit., pp. 123-146; in partic. 139-140.

133. Si riveda nota 131.

134. Cfr. ancora CARRERAS, «Terminare a schiaffoni», cit., pp. 113-114.

135. Lettera di Farinelli a Pepoli, Madrid, 14 novembre 1739 (in BROSCHI FARINELLI, *La solitudine amica*, cit., n. 54, pp. 157-161; 160; e v. ivi, pp. 223-224).

Il nuovo Coliseo pubblico miscelava interessi in conflitto: cortigiani, impresariali, municipali.<sup>136</sup> Miscelava inoltre elementi della tradizione dello spazio teatrale iberico e di quello all'italiana. Era stato edificato da un architetto reclutato da Scotti, il ticinese Virgilio Rabaglio.<sup>137</sup> artista al servizio dei sovrani, collaboratore di Bonavia, formatosi a Milano e nella palladiana Vicenza.<sup>138</sup> Si veda la pianta del teatro disegnata da costui (fig. 5)<sup>139</sup> e si legga la concisa, pertinente descrizione di Riccoboni (1738): «aujourd'hui on a construit à Madrid un Théâtre [...] très-magnifique, dans le goût des Théâtres d'Italie, en conservant cependant quelques-unes des parties de leur ancienne forme».<sup>140</sup>

Con l'arrivo nel palazzo di la Granja, luogo di sovrana femminile tranquillità situato in altura ai margini della Sierra de Guadarrama fatto edificare da Filippo V come *retiro*, quando ormai stanco aveva deciso di abdicare,<sup>141</sup> Farinelli iniziava un percorso che in seguito lo avrebbe portato al vertice del sistema produttivo delle feste e degli spettacoli operistici allestiti a Madrid e nei siti reali. Sistema incardinato su tre poli principali a differenza della centralizzante Versailles in cui Filippo duca d'Angiò era cresciuto a fianco del re Sole: il Buen Retiro, Aranjuez e la Granja. Sistema che ispirò la pluralità di *reales sitios* impalcata da Carlo nel regno di Napoli. Ancora *imitatio*. Senza sottovalutare né le differenze né la decisiva influenza di Elisabetta Farnese né lo sviluppo economico collegato a tali imprese edificatorie e alla consustanziale industria del lusso sia in Spagna sia nel nuovo regno. Ho in mente le *reales fábricas fon-*

136. Cfr. CARRERAS, «Terminare a schiaffoni», cit., p. 118.

137. Cfr. C. SAMBRICIO, *Vigilio Rabaglio, arquitecto de los Caños del Peral*, «Archivo español de arte», XLV, 1972, pp. 321-322; A. BONET CORREA, *Virgilio Rabaglio: arquitecto de la reina viuda doña Isabel de Farnesio y del infante cardenal don Luis Antonio de Borbón*, in *Arquitecturas y ornamentos barrocos. Los Rabaglio y el arte cortesano de siglo XVIII en Madrid*, catalogo della mostra (Madrid, 10 novembre 1997-6 gennaio 1998), Madrid, Real academia de bellas artes de San Fernando, 1997, pp. 31-33; SUGRANYES FOLETTI, *La colección de dibujos Rabaglio*, cit., in partic. pp. 65-66, 103, 127-138 (con bibliografia).

138. Cfr. DOMÉNECH RICO, *Los Trufaldines*, cit., p. 108; SUGRANYES FOLETTI, *La colección de dibujos Rabaglio*, cit., pp. 61-62.

139. V. Rabaglio, Pianta del Coliseo de los Caños, 1737-1738, matita, inchiostro seppia, guazzo rosa e marrone su carta filigranata, Madrid, Real academia de bellas artes de San Fernando, *plano RBG/P-56*. Per un'analisi del foglio: DOMÉNECH RICO, *Los Trufaldines*, cit., pp. 118-124. Cfr. inoltre SUGRANYES FOLETTI, *La colección de dibujos Rabaglio*, cit., pp. 131 e nota 358, 133, 320-321; PERUARENA ARREGUI, *Entre el debate internacional y la adherencia de la tradición*, cit., p. 229.

140. RICCOBONI, *Réflexions historiques*, cit., p. 63 nota 1.

141. Cfr. *El real sitio de la Granja de San Ildefonso*, cit. Cfr. inoltre J. L. SANCHO, *El interior del Alcázar de Madrid durante el reinado de Felipe V*, in *El real Alcázar de Madrid. Dos siglos de arquitectura y coleccionismo en la corte de los reyes de España*, catalogo della mostra a cura di F. CHECA (Madrid, settembre-novembre 1994), Madrid, Comunidad de Madrid-Nerea, 1994, pp. 96-111: 105-106; KAMEN, *Felipe V*, cit., p. 233; MARÍN TOVAR, *El real sitio de Aranjuez*, cit., [p. 5]; SODANO, *L'alba di un regno: i Borbone a Napoli*, cit., p. 28 (sulla filiera la Granja-reggia di Caserta).

date da Filippo V: la madrileña manifattura di *tapices* che confezionò gli arazzi dedicati al tema di Telemaco, a ricordo della opera scritta a suo tempo dal precettore Fénelon.<sup>142</sup> Quella dei cristalli di la Granja di San Ildelfonso ricca di ricadute teatrali. Sino all'altrettanto reale fabbrica di porcellane fondata a Madrid da Carlo III sulla scia di Capodimonte.<sup>143</sup>

Nel giorno di San Carlo Borromeo del ricordato novembre 1739, in occasione dei festeggiamenti per le nozze dell'infante quartogenito di secondo letto don Felipe (Pippo per la madre, futuro duca di Parma, Piacenza e Guastalla, capostipite dei Borbone-Parma)<sup>144</sup> con la primogenita di Luigi XV Luisa Elisabetta,<sup>145</sup> che a Versailles e a Parigi avevano dato vita a fuochi d'artificio memorabili (fig. 6),<sup>146</sup> fu allestito nel rinnovato teatro del Buen Retiro con scene firmate da Bonavia, specializzato in prospettive architettoniche, il *Farnace* intonato da Francesco Corselli (Courcelle) e finanziato dalla città di Madrid.<sup>147</sup> «Ho fatto tutto il mio possibile che l'opera sia magnifica, e l'assicuro che di più non si può fare in genere di comparse ed abiti. Ogni primo virtuoso che recita

142. Cfr. *ivi*, p. 27. E v. M. TORRIONE, *De Felipe de Anjou, 'Enfant de France', a Felipe V: la educación de Telémaco*, in *El arte en la corte de Felipe V*, cit., pp. 41-88; nonché la riedizione de *Les aventures de Télémaque*, in FÉNELON, *Œuvres*, a cura di J. LE BRUN, Paris, Gallimard, 1997, to. II.

143. Cfr. M.A. GRANADOS ORTEGA, *Las porcelanas de la real fábrica de su majestad católica*, in *Carlos III: majestad y ornato*, cit., pp. 239 ss.; J.L. SANCHO, *Reales fábricas*, *ivi*, pp. 263 ss. A tali studi rinvio anche per la bibliografia.

144. Sulla politica culturale di Filippo a Parma ha scritto pagine importanti G. TOCCHINI, *Frugoni e la Francia: opere massoniche per Parma*, in *Le muse in loggia (massoneria e letteratura nel Settecento)*. Atti del seminario di studi (Parma, 3 maggio 2001), a cura di G.M. CAZZANIGA, G. T., R. TURCHI, Milano, UNICOPLI, 2002, pp. 33-82. Per un affondo saggistico esemplare dedicato alla Parma teatrale in età borbonica: SCANNAPIECO, «La nostra Compagnia sarà la più eccellente d'Italia», cit. Per un quadro di riferimento: *Storia di Parma*, cit.

145. Cfr. N. MORALES, *Felipe de Borbón y la música: un infante melómano y una pasión familiar*, in *Felipe V y su tiempo*, cit., to. II, pp. 831-856.

146. Cfr. G. LAFAGE e J. DE LA GORCE, *Illuminations et feux d'artifice*, in *Fêtes & divertissements à la cour*, catalogo della mostra a cura di E. CAUDE, J. DE LA G. e B. SAULE (Versailles, 29 novembre 2016-26 marzo 2017), Versailles-Paris, Château de Versailles-Gallimard, 2016, pp. 347-375: 351-352, 371-372 schede 356-357.

147. 'Farnace'. *Dramma per musica, tradotto dall'idioma italiano al castigliano d'ordine di S. M. da don Girolamo Val, [...] da rappresentarsi nel regio teatro de Bon-Ritiro, [...] La composizione della musica è di d. Francesco Corselli maestro della Capella reale, e l'invenzione delle scene di d. Giacomo Bonavia custode del regio sito di Aranjuez*, Madrid, Sanz, 1739 (libretto bilingue in italiano e in castigliano). E v. COTARELO Y MORI, *Orígenes y establecimiento de la ópera en España*, cit., pp. 113-118; BARBIER, *Farinelli*, cit., pp. 137-138; CAPPELLETTO, *La voce perduta*, cit., p. 73; R. STROHM, *Francesco Corselli Opera's for Madrid*, in *Teatro y música en España*, cit., pp. 79-101: 82-90, 100-101; CARRERAS, «Terminare a schiaffoni», cit., p. 103; BROSCHI FARINELLI, *La solitudine amica*, cit., pp. 223-224; TORRIONE, *El Real Coliseo del Buen Retiro: memoria de una arquitectura desaparecida*, cit., p. 306; MORALES, *Felipe de Borbón y la música*, cit., pp. 843-844 e nota 59; ID., *L'artiste de cour dans l'Espagne du XVIII<sup>e</sup> siècle*, cit., pp. 244-245 (e note) e tav. III a p. 293; ID., *Farinello à Madrid*, cit., pp. 56-57.

in Italia si potrebbe chiamar contento d'averne un abito dell'ultima comparsa di qui», scriveva Farinelli indispettito dalle bizze di «queste benedette donne canore»,<sup>148</sup> tra le quali rammento la matronale «squarciona»<sup>149</sup> alias Vittoria Tesi: la star europea ex-collega e compagna di viaggi di Farinelli, sentimentalmente inquieta, moglie del pazientissimo parrucchiere fiorentino Vittorio Tramontini,<sup>150</sup> spesso messa in caricatura da Anton Maria Zanetti con i suoi tratti africani e ormai invecchiata;<sup>151</sup> nonché la tenace implacabile piccola di statura «Perucchiera», protetta da Sicinio Pepoli, al secolo Anna Maria Peruzzi: giunta in Spagna nel 1739, già prima donna in due opere di Corselli allestite nei teatri veneziani di San Samuele e di Sant'Angelo,<sup>152</sup> abilissima nel procurarsi influenti protezioni e distintasi in quei giorni alla corte iberica, stando a un Farinelli inacidito, «per il suo merito gallinario creduto da questa nazione merito sublime». Peruzzi, esibitasi nel 1737 al San Carlo, cantò nel *Farnace* anche «un'aria con violino a solo servita dal famoso Maurino»: Mauro Alai già primo violino della formazione italiana nel teatro di Haymarket. Ma il protagonista di questo *Farnace* di successo fu la stella delle scene partenopee Gaetano Majorano (Caffariello) che, impegnatissimo nella parte in titolo, «si portò il meglio di tutti al canto, e fece il suo possibile ad escirne con onore». Così il direttore artistico Farinelli.<sup>153</sup>

148. Lettera di Farinelli a Pepoli, Madrid, 14 novembre 1739 (in BROSCHI FARINELLI, *La solitudine amica*, cit., n. 54, pp. 157-161: 159; e v. ivi, pp. 223-224).

149. Lettera di Farinelli a Pepoli, Aranjuez, 8 maggio 1742, ivi, n. 62, pp. 179-181: 180.

150. Cfr. ivi, p. 274.

151. Per una prima informazione sulla cantante fiorentina: G. CROLL, *Tesi (Tramontini), Vittoria*, in *The Grove Book of Opera Singers*, cit., pp. 491-492. Per le caricature: G. STEFANI, *Le 'convenienze teatrali': i cantanti nelle caricature di Anton Maria Zanetti*, «Drammaturgia», XI / n.s. 1, 2014, pp. 139-166: in partic. 141, 148-150, 152 e figg. 4, 11-12, 20-21; E. LUCCHESI, *L'album di caricature di Anton Maria Zanetti alla Fondazione Giorgio Cini*, Venezia, lineadacqua-Fondazione Giorgio Cini, 2015, tavv. 5.I, 37.XI, 71.I, 72.I (e relative schede con bibliografia alle pp. 115-116, 260-261, 335-336, 337-338). Il *reference book* sul contesto teatrale operistico veneziano del primo trentennio del XVIII secolo è il vol. di G. STEFANI, *Sebastiano Ricci impresario d'opera a Venezia nel primo Settecento*, Firenze, Firenze University Press, 2015 (con ricca bibliografia). Da incrociare, in più ampie campiture cronologiche, con B.L. GLIXON, J.E. GLIXON, *Inventing the Business of Opera. The Impresario and His World in Seventeenth-Century Venice*, Oxford, Oxford University Press, 2006 e con SELFRIDGE-FIELD, *A New Chronology of Venetian Opera and related Genres, 1660-1760*, cit.

152. Cfr. STROHM, *Francesco Corselli Opera's for Madrid*, cit., pp. 80, 83. E v. MORALES BORRERO, *Fiestas reales en el reinado de Fernando VI*, cit., p. 46. Sulla Peruzzi: D. LIBBY e J. ROSSELLI, *Peruzzi [Perrucci], Anna (Maria) ['La Parruchiera']*, in *Grove Music Online*, <https://doi.org/10.1093/gmo/9781561592630.article.O007438>, 2001 (ultimo accesso: 31 dicembre 2018); e soprattutto BROSCHI FARINELLI, *La solitudine amica*, cit., pp. 269-270.

153. Tutte le citazioni sono tratte dalla citata, fondamentale lettera di Farinelli a Pepoli, Madrid, 14 novembre 1739 (ivi, p. 158; e v. ancora ivi, pp. 251, 256, 269). Per un essenziale profilo di Majorano: W. DEAN, *Caffarelli*, in *The Grove Book of Opera Singers*, cit., pp. 68-69. Utili

L'8 maggio 1740 ad Aranjuez, l'Aranjuez dal *teatrito portátil de palacio* di Bonavia,<sup>154</sup> le «hermanas virtuosas Ana Maria y Victoria Peruzzi» venivano gratificate dal denaro del re e della regina: 1350 dobloni d'oro annuali ad Anna Maria, 300 a Vittoria. La prima «por su sueldo de virtuosa de Camara de la Reyna», la manutenzione della carrozza, l'affitto della casa; la seconda «por su sueldo de virtuosa al servicio de la Corte». Al *primer violín* Alai furono assegnati, sempre per ordine di Filippo V, 1200 dobloni d'oro.<sup>155</sup> L'eccellente Alai, da tempo noto ai sovrani spagnoli e apprezzatissimo da Elisabetta Farnese, era strategico per Farinelli.<sup>156</sup> Mentre la Peruzzi, stando al medesimo Farinelli, era stata miracolata e per ragioni non propriamente canore.<sup>157</sup> Comunque: un *doblón de oro* corrispondeva allora a due *doblas de oro* pari complessivamente a 1,6 ghinee. Per decreto reale lo stipendio annuale di Farinelli era di «mill y quinientas guineas, moneda de Ynglaterra»:<sup>158</sup> la stessa somma stabilita nel contratto che aveva portato Broschi a Londra,<sup>159</sup> pari a 2400 dobloni d'oro (si tenga conto che l'ingaggio madrileni di Nicolò Conforto come compositore di musica al servizio di Ferdinando VI sarebbe stato di 750 dobloni l'anno).<sup>160</sup> Il 1° luglio 1740 Santa Marchesini vedeva confermati i 600 dobloni d'oro a lei concessi da Filippo V l'anno precedente.<sup>161</sup> «À compter de 1741, la famille royale disposa donc d'une troupe fixe d'opéra pour son usage personnel».<sup>162</sup> Suscettibile d'integrazioni s'intende. Nel frattempo la prima formazione ita-

riscontri in BEC, *Les comédiennes-chanteuses à Madrid au XVIII<sup>e</sup> siècle (1700-1767)*, cit. Quanto al rapporto di Caffariello con Broschi negli anni madrileni vedasi CAPPELLETTO, *La voce perduta*, cit., p. 108.

154. Cfr. LÓPEZ DE JOSÉ, *Los teatros cortesanos en el siglo XVIII: Aranjuez y San Ildefonso*, cit., pp. 44-50.

155. AVM, Secretaría, 2-458-22, in VAREY, SHERGOLD e DAVIS, *Teatros y comedias en Madrid: 1719-1745*, cit., pp. 307-308 (doc. 195 [a, c]). E v. ivi, p. 62; MORALES BORRERO, *Fiestas reales en el reinado de Fernando VI*, cit., p. 46.

156. Si leggano le lusinghiere parole di Farinelli su Alai nella citata lettera a Pepoli del 14 novembre 1739 (in BROSCHI FARINELLI, *La solitudine amica*, cit., pp. 158-159). Per i soggiorni del musicista in Spagna: ivi, p. 251; MORALES, *L'artiste de cour dans l'Espagne du XVIII<sup>e</sup> siècle*, cit., pp. 237, 245, 310.

157. Lettera di Farinelli a Pepoli, San Ildefonso, 8 settembre 1740, ivi, n. 55, pp. 161-167: 165.

158. Cito dalla copia del decreto reale del 30 agosto 1737, da San Ildefonso, che si legge ivi, n. 49 bis, pp. 145-146: 146. Per la base di computo cfr. ivi, p. 217.

159. Lettera di Farinelli a Pepoli, Venezia, 8 maggio 1734, ivi, n. 41, pp. 130-131: 130.

160. Madrid, Archivo general de palacio, Expedientes Personales, *Nicolás Conforto*, caja 248/36, leg. 1, c. n.n., in data 23 settembre 1756, apud G.G. STIFFONI, *La música teatral de Nicolò Conforto (Nápoles, 1718-Aranjuez 1793). El estado de la investigación*, in *Música*, cit., pp. 147-162: 155 e nota 36. E v. MORALES BORRERO, *Fiestas reales en el reinado de Fernando VI*, cit., pp. 41-42.

161. Cfr. ivi, pp. 45-46.

162. MORALES, *L'artiste de cour dans l'Espagne du XVIII<sup>e</sup> siècle*, cit., p. 246.

liana professionistica d'opera in terra di Spagna si era sciolta.<sup>163</sup> Fabri aveva raggiunto Lisbona dove cantò nel teatro da Rua dos Condes.<sup>164</sup> L'apprezzata prima donna Uttini proseguì tutta la carriera a corte. Collegata alla confraternita de Nuestra Señora de la Purísima Concepción, chiese di essere sepolta nella chiesa della medesima confraternita.<sup>165</sup>

5. Dopo la morte fulminea del suo re (9 luglio 1746),<sup>166</sup> Broschi passò al servizio del melomane Ferdinando VI, figlio della prima moglie di Filippo Maria Luisa Gabriella di Savoia, e di Maria Barbara di Braganza: figlia di Giovanni V del Portogallo,<sup>167</sup> allieva di Domenico Scarlatti, ottima clavicembalista e danzatrice, compositrice ed esperta d'opera.<sup>168</sup> Il musicista aveva seguito la futura regina in Spagna e fu un buon maestro anche per il principe delle Asturie, Ferdinando appunto. Il sepolcro del monarca malinconico non si trova all'Escorial. A Filippo V non piaceva quel cupo simbolico edificio definito da Farinelli, in un giorno di novembre, «Sacro Porcile».<sup>169</sup> Aveva dato precise disposizioni, il sovrano.<sup>170</sup> Il 12 luglio il corpo del re<sup>171</sup> fu esposto al Buen Retiro nel Salón de

163. Cfr. CARRERAS, «Terminare a schiaffoni», cit., pp. 115-116 e nota 33. La compagnia si scioglie alla fine del 1739.

164. Cfr. BIANCONI et al., *I ritratti del museo della musica di Bologna*, cit., pp. 226-228 (scheda 65): 227.

165. Cfr. MORALES, *L'artiste de cour dans l'Espagne du XVIII<sup>e</sup> siècle*, cit., p. 275.

166. Cfr. e.g. KAMEN, *Felipe V*, cit., p. 260.

167. Per il quadro di riferimento: *Un reinado bajo el signo de la paz: Fernando VI y Bárbara de Braganza, 1746-1759*, catalogo della mostra (Madrid, 14 novembre 2002-26 gennaio 2003), Madrid, Real academia de bellas artes de de San Fernando, Ministerio de Educación, cultura y deporte, Caja Madrid Fundación, 2002.

168. Cfr. CAPPELLETTO, *La voce perduta*, cit., p. 71; BROSCHI FARINELLI, *La solitudine amica*, cit., p. 282. E v. R. PAGANO, *Alessandro e Domenico Scarlatti, due vite in una* (2015), Lucca, LIM, 2019<sup>2</sup>.

169. Lettera di Farinelli a Pepoli, dal palazzo dell'Escorial, 13 novembre 1742 (in BROSCHI FARINELLI, *La solitudine amica*, cit., n. 63, pp. 181-183: 183).

170. Cfr. per tutto BOTTINEAU, *El arte cortesano en la España de Felipe V*, cit., pp. 672-674, 681-682 nota 12; SUGRANYES FOLETTI, *La colección de dibujos Rabaglio*, cit., p. 74. Più in generale: M.A. ALLO MANERO, J.F. ESTEBAN LORENTE, *El estudio de las exequias reales de la monarquía hispana: siglos XVI, XVII y XVIII*, in *Arte efímero. Metodología y fuentes*, «Artigrama», 2004, 19, pp. 39-94. Sul gran capitolo del teatro della morte in Antico regime registro qui il caso esemplare delle esequie del nonno di Filippo V: *Le roi est mort. Louis XIV-1715*, catalogo della mostra a cura di G. SABATIER e B. SAULE (Versailles, 27 ottobre 2015-21 febbraio 2016), Paris-[Versailles], Tallandier-Château de Versailles, 2015 (con bibliografia). E rivedi nota 45.

171. Sull'argomento resta referenza primaria, in un'ottica di lunga durata, E.H. KANTOROWICZ, *I due corpi del re. L'idea di regalità nella teologia politica medievale*, introd. di A. BOUREAU, trad. di G. RIZZONI, Torino, Einaudi, 1989 (ed. or. Princeton, Princeton University Press, 1957). Si veda inoltre S. BERTELLI, *Il corpo del re. Sacralità del potere nell'Europa medievale e moderna*, Firenze, Ponte alle Grazie, 1990.

Castrillo decorato con tappezzerie di seta e oro. Il *mercader* della casa reale Vicente Merino aveva fornito le sete di rito.<sup>172</sup> Il feretro sostò poi nella vicina chiesa di San Geronimo. Quindi fu tumulato nella Real Colegiata di San Ildefonso dotata negli anni Venti di una *chapelle de musique du roi*.<sup>173</sup> Poi il 18 maggio del 1747 *el rey Valente* in cerca di eternità venne onorato per volere della consorte, sempre nella amatissima la Granja. Nella sua ultima apparizione sulla scena del mondo lo accompagnarono le musiche di Courcelle e un catafalco disegnato da Bonavia. Il teatro della morte costò oltre 300.000 reali. Il 22 luglio 1746 era morta di parto a Versailles la figlia ventenne di Filippo V ed Elisabetta Farnese: Maria Teresa di Spagna consorte amatissima del Delfino Luigi Ferdinando. Non sarà forse inutile ricordare che proprio il 1746 è l'anno finale delle fondamentali pagine sull'opera italiana alla corte di Madrid dovute a José Antonio de Armona y Murga settecentesco *corregidor* di Madrid.<sup>174</sup>

Nel luglio 1747 il figliastro re Ferdinando stabilì che l'ultima dei Farnese non poteva rientrare nella capitale. Per una dozzina d'anni la *reina vieja* Elisabetta fu quindi confinata nella prediletta Granja di San Ildefonso ricca di verde e di spettacolari fontane (efficacemente descritte da quel curioso personaggio che fu Norberto Caimo viaggiatore).<sup>175</sup> Farinelli, si è visto, non l'aveva seguita. Il fido Scotti sì. La distraevano le musiche di Francesco Corradini, già protagonista a partire dagli anni Trenta del teatro commerciale madrilenò<sup>176</sup>

172. Per questa notizia: P. BENITO GARCÍA, *La muerte del rey*, in *Carlos III: majestad y ornato*, cit., pp. 337-343: 338.

173. Cfr. al riguardo MORALES, *L'artiste de cour dans l'Espagne du XVIII<sup>e</sup> siècle*, cit., pp. 95-101.

174. J.A. DE ARMONA Y MURGA, *Memorias cronológicas sobre el teatro en España* (1785), a cura di E. PALACIOS FERNÁNDEZ, J. ÁLVAREZ BARRIENTOS e M.C. SÁNCHEZ GARCÍA, Vitoria Gasteiz, Foral de Álava 1988. Sul personaggio: E. PALACIOS FERNÁNDEZ, *Armona y Murga, José Antonio de*, in *Diccionario biográfico español*, <http://dbe.rah.es/biografias/20185/jose-antonio-de-armona-y-murga> (ultimo accesso: 31 dicembre 2018). Sul valore storiografico delle pagine di Armona sull'opera italiana in Spagna: CARRERAS, *L'opera di corte a Madrid (1700-1759)*, cit., pp. 16-20. Quanto all'infanta Maria Teresa e il Delfino: 1744-1746. *De una corte a otra. Correspondencia íntima de los Borbones*, a cura di M. TORRIONE e J.L. SANCHO, Madrid, Patrimonio nacional, 2010, 2 voll. Cfr. inoltre P. MAIONE, *La marina risplendente «per le nozze del real Delfino colla reale infante di Spagna» (Napoli 1745)*, in *Serenata and Festa Teatrale in 18<sup>th</sup> Century Europe*, a cura di I. YORDANOVA e P. M., Wien, Hollitzer, 2018, pp. 385-430, in partic., per l'incisione di Charles-Nicolas Cochin raffigurante la *Pompe funebre* di Maria Teresa a Saint Denis, p. 404 fig. 2.

175. Cfr. [N. CAIMO], *Lettere d'un vago italiano ad un suo amico*, Pittburgo [Milano], s.i.t. [Agnelli], 1761, to. II, pp. 144-147. La lettera di Caimo da San Ildefonso è datata 29 settembre 1755 (cfr. *ivi*, p. 152). Su Caimo: A. CONCA, *Descrizione odeporica della Spagna in cui specialmente si dà notizia delle cose spettanti alle belle arti degne dell'attenzione del curioso viaggiatore [...]*, Parma, Stamperia reale, 1793, to. I, pp. X-XII.

176. Cfr. [CAIMO], *Lettere d'un vago italiano*, cit., to. II, p. 152; MORALES, *L'artiste de cour dans l'Espagne du XVIII<sup>e</sup> siècle*, cit., p. 244; VAREY, SHERGOLD e DAVIS, *Teatros y comedias en Madrid: 1719-1745*, cit., pp. 61, 211-212 (doc. 123 [c]); LEZA, *Francesco Corradini*, cit., in partic. pp. 126, 129, 138, 141, 144-146 docc. I-III.

e provvedeva al suo ancora invidiabile appetito il *jefe* della «Cocina de Boca» Juan Levegué subentrato ai cuochi Benoist e Chatelain che per molti anni si erano occupati dei pasti della famiglia reale.<sup>177</sup> Non era giunta al termine l'avventura politica della intelligente discendente di Margherita de' Medici: nata nel palazzo della Pilotta, eccellente nell'arte della caccia, appresa con i genitori nei boschi padani dell'arioso palazzo di Colorno, pittrice estimatrice del Molinaretto (il ritrattista genovese Giovanni Maria delle Piane), severa committente della iconografia famigliare!<sup>178</sup>

ici il n'y a rien de nouveau si ce n'est que Van Loo [Louis-Michel] a achevé selon lui le grand tableaux des portraits et selon moi il n'y a que celui du Prince de Asturie, le vostre, et celui de l'Infante. Celui du Roy est infame et il faut qu'il le reface, ceux de l'Amito [l'infante don Luis] et de Marie Therese ressemblent mais tres fort en mal et celui de Maria Antonia point du tout. Celui de la petite [la nipote Isabella] est fort joli!<sup>179</sup>

La lettera di Elisabetta al figlio Filippo è datata 20 dicembre 1743. Nel medesimo anno moriva a Firenze l'elettrice Palatina Anna Maria Luisa de' Medici. L'ultima erede della dinastia aveva dato disposizioni perché venisse finalmente completata l'impresa della Cappella dei principi: ideata per rendere immortale la stirpe medicea, incardinata sullo sfarzo delle pietre preziose, lavorate con la tecnica a commesso fiorentino, e sulle bronzee statue in piedi, dorate e ammantate, dei granduchi di Toscana.<sup>180</sup>

Nel 1746 nasceva Luis Paret y Alcázar, pittore cui dobbiamo una visione notturna del nuovo Coliseo del Príncipe illuminato per un *Baile en máscara* (1767 ca.) (fig. 7).<sup>181</sup> Il ballo in maschera fu introdotto al Coliseo nel 1767 dal riformatore conte di Aranda: l'aragonese Grande di Spagna che, nominato presidente del Consejo de Castilla e Capitano generale della nuova Castiglia nell'aprile 1766, avrebbe espulso i gesuiti dalla penisola e dalle colonie iberiche (1767).<sup>182</sup> Fu introdotto, quel ballo di maschere, tra molte polemiche eccle-

177. Cfr. PÉREZ SAMPER, *La alimentación en la corte de Felipe V*, cit., pp. 535-536.

178. Cfr. BERTINI, *La formación cultural y la educación artística de Isabel de Farnesio*, cit., pp. 422, 424-428.

179. Lettera di Elisabetta Farnese al figlio Filippo, Buen Retiro, 20 dicembre 1743 (ivi, p. 428). Il celebre olio su tela di Louis-Michel Van Loo, *La familia de Felipe V*, 1743, si conserva oggi al Museo del Prado (inv. 2283).

180. Cfr. e.g. BERTELLI, *Il corpo del re*, cit., p. 206; PIERACCINI, *La stirpe de' Medici di Cafaggiolo*, cit., vol. II, p. 774. E v. *La principessa saggia. L'eredità di Anna Maria Luisa de' Medici elettrice Palatina*, cit.

181. *Baile en máscara*, 1767 ca., olio su tavola, Madrid, Museo del Prado (inv. 2875).

182. Cfr. N. GUASTI, *Lotta politica e riforme all'inizio del regno di Carlo III. Campomanes e l'espulsione dei gesuiti dalla monarchia spagnola (1759-1768)*, Firenze, Alinea, 2006, pp. 159-160. Cfr. inoltre ID., *L'esilio italiano dei gesuiti spagnoli. Identità, controllo sociale e pratiche culturali (1767-1798)*, Roma, Edizioni di Storia e letteratura, 2006. Per un agile quadro di riferimento: C. FERLAN, I

siastiche e a dispetto del ministro italiano Leopoldo de Gregorio marchese di Squillace che nel marzo 1766 aveva vietato l'uso d'indumenti celanti l'identità (mantelli lunghi, cappelli a larga falda) innescando il *motín de Esquilache*<sup>183</sup> causato da diversi altri fattori: a partire dagli interessi delle corporazioni di grandi mercanti madrileni avversi alla politica riformatrice del ministro stimato da Carlo III.<sup>184</sup> Nel 1768, nel flessibile tempo di carnevale, le maschere danzarono a los Caños del Peral.<sup>185</sup> Casanova fu ammaliato: «le grand spectacle qui m'a ravi fut vers la fin du bal, lorsque au son de l'orchestre après un claquement de mains général on commença une danse de deux à deux, dont je n'avais jamais vu la plus folle et la plus interessante. C'était le *fandango* [...]. Chacun avec sa chacune dansait face à face [...], et accompagnant l'harmonie avec des attitudes dont on ne pouvait voir rien de plus lascif. Celles de l'homme indiquaient visiblement l'action de l'amour heureux, celles de la femme le consentement, le ravissement, l'extase du plaisir».<sup>186</sup> Parole di un grande scrittore. Difficilmente surrogabili. Imparentate con la fascinazione della straordinaria oraltà casanoviana.<sup>187</sup> Di lì a non molto Giacomo, che abitava come lui scrive a cento passi da «los scannos del Peral»<sup>188</sup> nei pressi della piazzetta del Ángel, avrebbe danzato il suo fandango con la pruriginosa devota doña Ignazia<sup>189</sup> che molto si sarebbe fatta desiderare. Non senza averci prima informato, Casanova, che negli *apostentos* «la dame pourrait faire la *pugnetta* à monsieur».<sup>190</sup> Il che nulla toglieva, parrebbe di comprendere, all'aumento della prostituzione attestato

*gesuiti*, Bologna, il Mulino, 2015. Quanto alle riforme operistiche e ai balli in maschera promossi da Aranda nei teatri pubblici cfr. anche LEZA, *Ispirazioni per la riforma*, cit., pp. 195 ss.

183. Cfr. almeno E. PAPAGNA, *Squillace, Leopoldo de Gregorio, marchese di Vallesantoro e di*, DBI, vol. 93 (2018), pp. 806-809; LEZA, *'Dramma giocoso' y zarzuela*, cit., p. 127.

184. Cfr. ancora GUASTI, *Lotta politica e riforme all'inizio del regno di Carlo III*, cit., pp. 143-144 e passim.

185. Cfr. COTARELO Y MORI, *Orígenes y establecimiento de la ópera en España*, cit., p. 85.

186. CASANOVA, *Histoire de ma vie*, to. IX, cap. IV, 70-71. Cito dalla ediz. in 3 voll. procurata per la «Bibliothèque de la Pléiade» da G. LAHOUDI e M.-F. LUNA, con la collaborazione di F. LUCCICENTI, A. STROEV e H. WATZLAWICK Paris, Gallimard, 2013-2015, vol. III, pp. 448-449 (raccomandabile al lettore anche per la ben articolata bibliografia: ivi, pp. 1179-198). Rammento che il ms. autografo della *Histoire*, acquistato dalla Biblioteca nazionale di Francia in anni recenti, è ora ispezionabile in rete: <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b6000810t/f11.image> (ultimo accesso: 11 giugno 2018).

187. Come è stato osservato; cfr. ad es. A. LEZZA, *Casanova in scena. Autobiografia e teatro*, in *Passioni e teatri di Casanova*, a cura di G. GARGIULO, Fiesole (Firenze), Cadmo, 2002, pp. 45-57: 47. Per un acuto sguardo d'insieme sulla scrittura di Casanova cfr. G. PIZZAMIGLIO, *Casanova e le lettere: giornalismo, romanzo, erudizione*, in *Il mondo di Giacomo Casanova*, cit., pp. 203-211.

188. CASANOVA, *Histoire de ma vie*, to. IX, cap. IV, 68 (ed. cit., p. 445).

189. Cfr. ivi, cap. V, 77 (ed. cit., p. 452). E v. L.A. GONZÁLEZ MARÍN, *Giacomo Casanova y la escena musical madrileña*, in *Allegro cum laude. Estudios musicológicos en homenaje a Emilio Casares*, a cura di M. NAGORE, V. SÁNCHEZ, Madrid, ICCMU, 2014, pp. 123-131: 129-130.

190. CASANOVA, *Histoire de ma vie*, to. IX, cap. IV, 69 (ed. cit., p. 446).

a Madrid, Siviglia, Cadice e Cordova dove alla metà del secolo erano in funzione circa settecento postriboli.<sup>191</sup> Nel medesimo 1768 l'errabondo Giuseppe Baretta, in occasione del suo secondo viaggio spagnolo, era di nuovo a Madrid. Preferiva la *zarzuela* all'opera buffa italiana<sup>192</sup> e prendeva atto che le «Spanish ladies, like those of Italy, receive visits in their boxes, and there converse in as loud a tone as they think proper, without fear of being checked by any arrogant voice bidding silence».<sup>193</sup>

A partire dal 1747 Farinelli fu l'autorevole sovrintendente dell'opera di corte dei teatri del Buen Retiro e di Aranjuez. Decollava ufficialmente la sua formidabile carriera di grande impresario e direttore artistico dell'opera seria:<sup>194</sup> «l'autentica età dell'oro dell'opera di corte in Spagna».<sup>195</sup> Non mi soffermo qui sul teatro de Serenatas di Aranjuez.<sup>196</sup> In quel giro di tempo Broschi era affiancato dal nuovo efficiente custode del Real Coliseo del Buen Retiro: Giacomo (Santiago) Bonavera (da non confondere con il citato Giacomo Bonavia).<sup>197</sup> Una direzione a tutto tondo.

Era il Broschi attissimo a governare un Teatro, perché oltre la perfetta cognizione della musica, era anche intelligente di pittura; ed egli stesso si esercitava disegnando alcuno poco colla penna. Era fecondo d'invenzioni; ed egli stesso immaginava le macchine per esprimere i tuoni, i lampi, le piogge, le gragnuole; e il celebre macchinista *Giacomo Bonavera* Bolognese si formò sotto la sua direzione, e co' suoi lumi.<sup>198</sup>

Non per caso in quell'anno il teatro del Buen Retiro venne nuovamente restaurato. Su proposta di Bonavia i lavori furono affidati a un allievo di de Ribeira: l'architetto Francisco Eugenio de Moradillo.<sup>199</sup> Lavori supervisionati da Broschi. Lavori decisivi: innalzamento della platea, rifacimento degli *apoyentos* distribuiti su cinque ordini, dipinti a tempera e dorati, trasformazione

191. Cfr. E. TORRES SANTANA, *Los marginados en tiempos de Felipe V*, in *Felipe V y su tiempo*, cit., to. I, pp. 323-342: 333.

192. Cfr. G. BARETTA, *A Journey from London to Genoa, through England, Portugal, Spain, and France* [...], London, Davies, 1770, 4 voll., vol. IV, pp. 243-244.

193. Ivi, p. 249.

194. Prendo in prestito parole di M. VALENTE, *Il canto di Farinelli e di Metastasio a Vienna*, in *Il Farinelli e gli evirati cantori*, cit., pp. 125-156: 140.

195. CARRERAS, *L'opera di corte a Madrid (1700-1759)*, cit., p. 30.

196. Per il quale vedasi ancora LÓPEZ DE JOSÉ, *Los teatros cortesanos en el siglo XVIII: Aranjuez y San Ildefonso*, cit., pp. 50-62: 54.

197. Per le tante mansioni di Bonavera come custode del teatro: MORALES BORRERO, *Fiestas reales en el reinado de Fernando VI*, cit., pp. 55-56. E v. TORRIONE, *Decorados teatrales para el Coliseo del Buen Retiro en tiempos de Fernando VI*, cit., p. 42.

198. G. SACCHI, *Vita del cavaliere don Carlo Broschi* [...], Venezia, Coleti, 1784, p. 21.

199. Cfr. TORRIONE, *El Real Coliseo del Buen Retiro: memoria de una arquitectura desaparecida*, cit., pp. 309, 313.

della *cazuela* in un ampio balcone riservato alle dame, ammodernamento del palco reale dotato di un antipalchetto abbellito dal pittore Jacopo Amigoni, rifacimento del tetto dell'edificio e del soffitto dell'udienza, interventi illuminotecnici consistenti, ammodernamento della scena (inclusa una sofisticata *tramoya*), giochi d'acqua, ristrutturazione dell'arcoscenico e della fossa per l'orchestra (eseguite quest'ultime due operazioni su disegno del menzionato Giacomo Pavia).<sup>200</sup> In occasione degli spettacoli di corte pare che la capienza fosse di circa cinquecento comodi posti.<sup>201</sup> Poco importa che anche *post mortem* Pavia fosse sgradito a Farinelli perché, a suo dire, era stato un uomo cocciuto e invidioso.<sup>202</sup>

Il Coliseo era mutato radicalmente: «el teatro se graduó a una voz por el mejor de cuantos se conocen en la Europa, no sólo en las proporciones de su fábrica, sino en lo suntuoso de sus adornos. La dirección de ella y sus providencias, han corrido al cargo del famoso Don Carlos Broschi, alias Farinelli, que a satisfacción de todos ha acreditado su buena elección, inteligencia, aplicación y esmero en este encargo».<sup>203</sup> Parole topicamente enfatiche, datate 1747. Come quelle di un orgoglioso Farinelli (1758): «sin exageración alguna, se puede muy bien asegurar que en Europa no hay teatro que iguale al de la corte de España».<sup>204</sup> Vero è che si trattava di un teatro barocco magnifico perfettamente organizzato. Scriveva Caimo in una lettera del luglio 1755:

trovandosi il Re per suo diporto giusta l'usato in *Aranquez*, ebbi tutto l'agio di vagheggiare interamente il Real Palagio chiamato il *Ritiro*. [...] Per ordine del Cavalier F. .... [...] fummi cortesemente mostrato il Teatro posto nella Corte medesima. Egli è questo fatto veramente alla reale: e quantunque sia d'una mediocre ampiezza, tutto non ostante, vi è ben' inteso, proporzionato, e magnifico. Da qualunque punto della platea, o de' palchi mirasi l'attore, lo si scuopre, e s'intende assai bene, il tutto digradando intorno intorno dolcemente a comodo, e piacere degli spettatori. Il pal-

200. Cfr. in dettaglio ivi, pp. 309-313.

201. Questo il computo di M. TORRIONE, *Las óperas del Buen Retiro en el reinado de Fernando VI. Nuevos óleos de Francesco Battaglioli (Módena, 1714-Venecia, h. 1796) en la Real academia de bellas artes de San Fernando*, in Francesco Battaglioli, *Escenografías para el real teatro del Buen Retiro*, catalogo della mostra a cura di M. T. ([Madrid], 18 maggio-16 giugno 2013), Madrid, Real academia de bellas artes de San Fernando, 2013, pp. 9-17: 12.

202. Lettera di Farinelli a Pepoli, Madrid, 26 agosto 1749 (in BROSCHI FARINELLI, *La solitudine amica*, cit., n. 67, pp. 187-189: 188). Pavia morì nel 1749: v. e.g. MORALES BORRERO, *Fiestas reales en el reinado de Fernando VI*, cit., p. 57.

203. Relazione anonima circa la rappresentazione di *Angelica e Medoro*, Madrid, Archivo de la Casa de Alba, caja 105, *Correspondencia entre el duque de Huéscar y Ordeñana*, Madrid, 19 dicembre 1747 (in DOMÍNGUEZ RODRÍGUEZ, «*Todos los extranjeros admiraron la fiesta*», cit., p. 39 doc. 4).

204. In MORALES BORRERO, *Fiestas reales en el reinado de Fernando VI*, cit., p. 19 (e v. BROSCHI, *Fiestas reales*, cit., p. 76).

co del Re, e nella vaghezza della struttura, e nella delicatezza delle dipinture, e nella lucidezza degli specchj con maestria disposti, e variamente figurati, mostra bastantemente esser luogo destinato a nobile trattenimento d'un Monarca delle Spagne. La scena, spesso e opportunamente variante, ben architettata, e saggiamente dipinta; il proscenio capace d'innumerabili comparse, [...] il parascenio [il retropalco] sterminato, dietro cui s'apre uno sfondato sul Reale giardino; le macchine, che per lo alto ascendono smisuratamente, e profondansi sino a sessanta piè sotto terra.<sup>205</sup>

Parole affidabili che rispecchiano l'assetto conferito alla sala nel 1747 e la sua funzione. Più che economico pensare che il sunnominato «Cavalier F» altri non sia che Farinelli in persona. Non mi pare sia stato mai notato. Mentre sarebbe persino malizioso sospettare che il viaggiatore scrivesse sotto dettatura del direttore del teatro.

È vero invece che Broschi fu un direttore artistico d'eccezione per undici anni di spettacoli d'opera seria vissuti d'intesa con l'amato gemello Metastasio prodigo, dalla colonia italiana della corte imperiale, di affetto fraterno, consigli epistolari, testi drammaturgici (e non solo).<sup>206</sup> Un'alleanza sincera, proficua.

205. [CAIMO], *Lettere d'un vago italiano ad un suo amico*, cit., to. I (1768), pp. 151, 155-156. La lettera di Caimo, da Madrid, è datata 23 luglio 1755 (ivi, p. 164). La descrizione del teatro è già stata messa in valore, in versione francese, da TORRIONE, *El Real Coliseo del Buen Retiro: memoria de una arquitectura desaparecida*, cit., pp. 317-318 e nota 82.

206. Nella sterminata bibliografia sul poeta cesareo (e dintorni) v. e.g. R. CANDIANI, *Pietro Metastasio. Da poeta di teatro a virtuoso di poesia*, Roma, Aracne, 1998; A. CHEGAI, *L'esilio di Metastasio. Forme e riforme dello spettacolo d'opera fra Sette e Ottocento* (1998), seconda ediz. rivista e accresciuta, Firenze, Le Lettere, 2000; *Il melodramma di Pietro Metastasio: la poesia la musica la messa in scena e l'opera italiana nel Settecento*. Atti del convegno internazionale di studi (Roma, 2-5 dicembre 1998), a cura di E. SALA DI FELICE e R.M. CAIRA LUMETTI, Roma, Aracne, 2001; A. BENISCELLI, *Felicità sognante. Il teatro di Metastasio*, Genova, il nuovo melangolo, 2000; E. SALA DI FELICE, *Sogni e favole in sen del vero. Metastasio ritrovato*, Roma, Aracne, 2008; A. CHEGAI, *Configurazione scenica e assetto drammatico nelle feste teatrali del Metastasio*, in *La festa teatrale nel Settecento. Dalla corte di Vienna alle corti d'Italia*. Atti del convegno internazionale di studi (Reggia di Venaria, 13-14 novembre 2009), a cura di A. COLTURATO e A. MERLOTTI, Lucca, LIM, 2011, pp. 3-29; nonché l'agile sintesi di F. SERRA, «Un uccello di palazzo»: *Pietro Metastasio*, in *Atlante della letteratura italiana*, a cura di S. LUZZATTO e G. PEDULLÀ, II. *Dalla Controriforma alla Restaurazione*, a cura di E. IRACE, Torino, Einaudi, 2011, pp. 614-619. Si tenga poi conto della ediz. in rete dei testi metastasiani, progetto di A.L. BELLINA e L. TESSAROLO: <http://www.progettometastasio.it> (ultimo accesso: 25 giugno 2018). Cfr. altresì P. METASTASIO, *Drammi per musica*, a cura di A.L. BELLINA, Venezia, Marsilio, 2002-2004, 3 voll. Per un sintetico quadro di riferimento: A. CHEGAI, *L'Italia in Europa: il Settecento operistico*, in *Musiche nella storia*, cit., pp. 307-361. Sulla circolazione e la traduzione in Spagna dei libretti di Trapassi cfr. almeno A. SOMMER-MATHIS, *La fortuna di Pietro Metastasio in Spagna*, in *Il melodramma di Pietro Metastasio*, cit., pp. 863-881; PROFETI, *Commedie, riscritture, libretti*, cit., pp. 229-273. Quanto all'amicizia tra Broschi e Metastasio v. e.g. BARBIER, *Gli evirati cantori*, cit., pp. 142-144. Per un acuto approccio ai testi rielaborati negli anni Cinquanta da Metastasio per Farinelli cfr. E. SALA DI FELICE, *Alla*

Caratterizzata «dai sorprendenti tratti di un'autonomia produttiva da artisti associati». Tesa nel corso del tempo a unire «i vertici del triangolo formato dalle corti di Vienna, Madrid e Napoli».<sup>207</sup> In tale quadro non si dimentichino né le trame filofrancesi del già convocato ministro marchese di Ensenada – don Zenón de Somodevilla y Bengoechea «que no admitía freno de nada ni de nadie» –<sup>208</sup> con la sua formidabile rete di spie finanziata dal *banco de Real Giro*, né le relazioni politiche del *verdadero amigo* suo Farinelli e di Metastasio. Implicati entrambi dal machiavellico uomo politico di Filippo V e Ferdinando VI nella trasmissione d'informazioni riservate politico-economiche al servizio del rafforzamento della Spagna imperiale e della gloria di corte.<sup>209</sup> Scriveva il poeta al cantante:

al mio veneratissimo signor marchese Enseñada dite ch'io sono sopraffatto dalle generose espressioni che mi vengono da lui per il vostro mezzo, e che riconosco in quelle una gran parte delle belle qualità del suo core. In somma voi siete nato per gustar quanto può dar di dolce l'umanità: la vicinanza d'un amico di quel calibro non è l'ultima delizia della vita.<sup>210</sup>

In breve: diplomazia musicale europea attuata dai Dioscuri del melodramma settecentesco destinati a morire a pochi giorni di distanza l'uno dall'altro.

Nella compagnia canora al servizio dei nuovi sovrani iberici ritroviamo la capricciosa Peruzzi e registriamo una nuova cantante impegnata in ruoli di seconda e prima donna: l'amore della maturità di Farinelli, l'allieva sua Teresa Castellini.<sup>211</sup> Immortalata candidamente bella in un giardino rischia-

*corte di Madrid un elefante bianco; un baule per la villeggiatura di Montenero*, in *L'immaginario scenografico e la realizzazione musicale*. Atti del convegno in onore di Mercedes Viale Ferrero (Torino, 5-6 febbraio 2009; Venezia, 5-6 marzo 2009), a cura di M.I. BIGGI e P. GALLARATI, Alessandria, Edizioni dell'Orso, 2010, pp. 77-100: 77-88.

207. VALENTE, *Il canto di Farinelli e di Metastasio a Vienna*, cit., p. 141.

208. Vedi nota seguente.

209. Cfr. DOMÍNGUEZ RODRÍGUEZ, «*Todos los extranjeros admiraron la fiesta*», cit., in partic. p. 25. Divenuto marchese di Ensenada nel 1736 per volere di Carlo di Borbone, poi nominato in Spagna ministro della Guerra, della Marina, delle Finanze e delle Indie, don Zenón sarebbe caduto in disgrazia nel 1754. Per approfondimenti: F. BORIS-G. CAMMAROTA, *La collezione di Carlo Broschi detto Farinelli*, «Atti e memorie della Accademia Clementina», n.s., 1990, 27, pp. 183-237 (e tavv.): 190, 233 (estratto); MORALES, *L'artiste de cour dans l'Espagne du XVIII<sup>e</sup> siècle*, cit., pp. 116-117; J.L. GÓMEZ URDÁÑEZ, *El marqués de la Ensenada. El secretario de todo*, Madrid, Punto de Vista, 2017 (p. 89 per la citazione nel testo); L. BIANCONI-M.C. CASALI PEDRIELLI, *Corrado Giaquinto: Carlo Broschi detto il Farinelli*, in BIANCONI et al., *I ritratti del museo della musica di Bologna*, cit., pp. 103-124: 112 e nota 43.

210. Lettera di Metastasio a Carlo Broschi, Vienna, 13 giugno 1750, in METASTASIO, *Tutte le opere*, a cura di B. BRUNELLI, Milano, Mondadori, 1951, vol. III, n. 385, pp. 534-538: 535.

211. Sulla Castellini, e.g.: MORALES BORRERO, *Fiestas reales en el reinado de Fernando VI*, cit., pp. 47-48; BROSCHI FARINELLI, *La solitudine amica*, cit., pp. 257-258.

rato dalla luna in un affettuoso ritratto di gruppo di atmosfera familiare dipinto da un Amigoni ispiratissimo (fig. 8):<sup>212</sup> la cantante condivide con il suo mentore un complice foglio di musica;<sup>213</sup> il ‘gemello’ Metastasio, trasferito virtualmente da Vienna in abito da abate, ha nella mano destra una penna d’oca; Amigoni si autoritrae in abito da lavoro con dei pennelli nella sinistra mentre un ussaretto in costume polacco gli porge una tavolozza e non manca un levriero imparentato con il famoso cane viennese Pattatocco.<sup>214</sup> Era un pittore di carriera europea e uno scenografo, Amigoni. Amico di Broschi sino dai giorni italiani e londinesi fu abilissimo nelle strategie di diffusione dell’immagine del castrato.<sup>215</sup> Al servizio della corte madrilenica dal 1747,<sup>216</sup> il pittore era sposato con la Lucchesina: la mezzo-soprano Maria Antonia Marchesini che nella capitale inglese aveva cantato con Broschi al King’s Theatre in Haymarket.

Che fa la bella Castellini? È poi vero che le sieno sì cari i miei saluti? che voglia onorarmi de’ suoi desiderabili caratteri? Ah, se mi amate, non permettete che sia messa a così gran cimento la mia amicizia. Dopo le lubriche descrizioni che voi mi avete fatte di così amabile persona, la violenta tentazione d’una sua lettera potrebbe precipitarmi sino a farvi qualche infedeltà mentale, e ne sarei poi inconsolabile. Ditele per altro che, come gemello, io non posso non risentire almen di ribalzo tutti i moti del

212. J. Amigoni, Ritratto di gruppo: Farinelli e i suoi amici, 1750-1752 ca., olio su tela, Melbourne, National Gallery of Victoria. E cfr. e.g. BROSCHI FARINELLI, *La solitudine amica*, cit., pp. 228-229, 257-258; BORIS, *In the moonlight of memory. I grandi ritratti di Farinelli*, in *Il Farinelli ritrovato*, cit., pp. 9-39: 20-25. Sulle effigi di Farinelli v. specialmente BORIS-CAMMAROTA, *La collezione di Carlo Broschi detto Farinelli*, cit., nonché l’esauriente regesto iconografico di B. JONCUS, *One God, so many Farinellis. Mythologising the Star Castrato*, «British Journal for Eighteenth-Century Studies», xxviii, 2005, pp. 437-496. Cfr. poi E. BUGINI, *La definizione della tipologia ritrattistica dell’evirato cantore’ dopo Caravaggio*, in *La musica al tempo di Caravaggio*. Atti del convegno internazionale di studi (Milano, 29 settembre 2010), a cura di S. MACIOCE ed E. DE PASCALE, Roma, Gangemi, 2012, pp. 231-240: 232 ss.; e per significativi approfondimenti: D. HEARTZ, *Artist and Musicians. Portrait Studies from the Rococo to the Revolution*, a cura di B. WILCOX, Ann Arbor, Mi., Steglein, 2014, pp. 1-50 (*Amigoni and Farinelli*); BIANCONI-CASALI PEDRIELLI, *Corrado Giaquinto: Carlo Broschi detto il Farinelli*, cit. (con ulteriore bibliografia: ivi, p. 106 nota 20). Per la moglie di Amigoni: W. DEAN, *Marchesini, Maria Antonia*, in *The Grove Book of Opera Singers*, cit., p. 302.

213. Lo spartito è stato analizzato da CAPPELLETTO, *La voce perduta*, cit., pp. 112-113 e da F. BORIS, *In the moonlight of memory. I grandi ritratti di Farinelli*, cit., pp. 23-24.

214. Cfr. E. LUCCHESI, *Un cane alla corte imperiale di Vienna: i ritratti del «famoso Pattatocco»*, «Italies», 2008, 12, pp. 397-408 (<http://journals.openedition.org/italies/2175>; DOI: 10.4000/italies.2175, indirizzo consultato il 4 maggio 2018).

215. Cfr. M. MANFREDI, *Jacopo Amigoni: a Venetian Painter in Georgian London*, «The Burlington Magazine», 2005, 147 (1231), pp. 676-679: 677-678 nota 5; JONCUS, *One God, so many Farinellis*, cit., p. 442; BORIS, *In the moonlight of memory. I grandi ritratti di Farinelli*, cit., p. 15.

216. Cfr. MORALES BORRERO, *Fiestas reales en el reinado de Fernando VI*, cit., p. 59.

vostro cuore: che, quando ascolto il suo nome, mi si mette addosso un certo formicolio che non lascia d'incomodarmi e pure non desidero che finisca.<sup>217</sup>

Così scriveva il melanconico cortigiano Metastasio infatuato della fanciulla e impegnato a recitare, con mondana sapienza, una della tante parti o se si preferisce «gesti sociali» dispiegati nel suo imponente epistolario ricco di valenze metateatrali, confidenze, espedienti retorici, differenti registri stilistici e condito talvolta d'ipocondria nonostante le premure viennesi a lui riservate dalla famiglia Martinez.<sup>218</sup> Erano lontani gli anni di Farinelli «schiavottielo»,<sup>219</sup> cantante allampanato messo in caricatura «in abito da viaggio» o «in abito da galla» da Zanetti.<sup>220</sup> L'aulico ritratto in piedi opera del pittore di corte Corrado Giaquinto, eseguito tra il 1753 e il 1755 circa<sup>221</sup> con sullo sfondo i due sovrani protettori raffigurati entro un ovale sulla scia de *Las meninas*,<sup>222</sup> trasferiva per via iconica l'ineccepibile cortigiano Broschi dalle tavole del palcoscenico ad atmosfere principesche consone alla nuova condizione sociale prestigiosa dovuta ai suoi padroni e alla sua lealtà, coronando un processo iconografico avviato nel 1735 a Londra, al culmine della sua fama teatrale, da un allegorico ritratto 'in scena' commissionato dal cantante all'amico Amigoni e subito divulgato da una celebre acquaforte del *protégé* del pittore, Joseph Wagner.<sup>223</sup> Chissà cosa avrà pensato Hogarth che osteggiava Amigoni e sbeffeggiava i castrati.<sup>224</sup>

217. Lettera di Metastasio a Carlo Broschi, Vienna, 6 settembre 1749, in METASTASIO, *Tutte le opere*, cit., vol. III, n. 325, pp. 423-426: 424. E v. CAPPELLETTO, *La voce perduta*, cit., pp. 111-112; BORIS, *In the moonlight of memory. I grandi ritratti di Farinelli*, cit., p. 23.

218. Sulle diverse sfaccettature dell'epistolario del poeta romano si vedano le fini osservazioni di E. SALA DI FELICE, *Metastasio sulla scena del mondo*, «Italianistica», XIII, gennaio-agosto 1984, 1-2, pp. 41-70 (p. 41 per la citazione). Per Metastasio e i Martinez: SERRA, *Un «succello di palazzo»: Pietro Metastasio*, cit., p. 616.

219. Lettera di Farinelli a Pepoli, Vienna, 13 maggio 1732 (in BROSCHI FARINELLI, *La solitudine amica*, cit., n. 20, pp. 102-104: 104).

220. A.M. Zanetti il Vecchio, *Carlo Broschi detto Farinelli «in abito da viaggio»*, 1728-1734, penna e inchiostro bruno e bistro, Venezia, Fondazione Giorgio Cini (inv. 36605); Id., *Carlo Broschi detto Farinelli «in abito da galla»*, 1728-1730, penna e inchiostro bruno, ivi (inv. 36596). Per le caricature zanettiane rivedi nota 151.

221. C. Giaquinto, *Ritratto di Carlo Broschi detto Farinelli, 1753-1755 ca.*, olio su tela, Bologna, Museo e biblioteca internazionale della musica (inv. B 10982 / B 39188). E v. BORIS, *In the moonlight of memory. I grandi ritratti di Farinelli*, cit., pp. 25-29; BIANCONI-CASALI PEDRIELLI, *Corrado Giaquinto: Carlo Broschi detto il Farinelli*, cit., pp. 110-124.

222. Cfr. ivi, p. 111.

223. Il dipinto (un olio su tela) è conservato a Bucarest, Muzeul Național de Artă al României (inv. 671/8 637). Cfr. JONCUS, *One God, so many Farinellis*, cit., pp. 451-453 e fig. 11, table 1, nn. 27-28 (con bibliografia); BORIS-CAMMAROTA, *La collezione di Carlo Broschi detto Farinelli*, cit., p. 221; BORIS, *In the moonlight of memory. I grandi ritratti di Farinelli*, cit., pp. 15-19.

224. Cfr. ivi, p. 19. E rivedi nota 59.

Comunque, il *Primer libro* del prezioso manoscritto *en gran folio* farinelliano del 1758 intitolato *Descripción del estado actual del real theatro del Buen Retiro* e arricchito da garbate illustrazioni di Francesco Battaglioli, è un consuntivo capillare delle capacità di organizzatore teatrale di Broschi.<sup>225</sup> È inoltre un esibito ‘manifesto’ della sua saggia e leale trasparenza amministrativa. Si veda la prima *gouache* (fig. 9):<sup>226</sup> nella sala di musica un devoto Farinelli consegna a Ferdinando VI e a Barbara di Braganza la *summa* del suo agire. Il testo offre al lettore uno *specimen* notevole di storia economica dello spettacolo operistico del XVIII secolo, meticolosamente registrando persone e cose, mansioni, spese, spettacoli (opere, serenate, intermedi)<sup>227</sup> e così via. Tra le immagini rammento poi quelle che illustrano i *talleres* di pittura e scenografia e le attività di sartoria del teatro (figg. 10-12) affidate a José Quadra quanto al disegno e a Juan Antonio Guijarro per la confezione, supervisionati entrambi da Farinelli.<sup>228</sup> Iconografie persino commoventi per uno storico del teatro materiale. Il salone destinato ai pittori era stato realizzato nell’ambito della ricordata decisiva ristrutturazione del Coliseo (1747), trasformando a tale scopo lo spazio dedicato al reale svago del gioco della racchetta.<sup>229</sup>

La *Descripción* testimonia anche la prassi della conservazione e del riuso. Fu il caso della grandiosa macchina della *Reggia del Sole* dell’*Armida placata*<sup>230</sup> o dei

225. *Descripción del estado actual del real theatro del Buen Retiro. De las funciones hechas en él desde el año de 1747, hasta el presente: de sus yndividuos, sueldos, y encargos, según se expresa en este primer libro. En el segundo se manifiestan las diversiones, que annualmente tienen los reyes nuestros señores en el real sitio de Aranjuez. Dispuesto por don Carlos Broschi Farinelo, criado familiar de sus magestades. Año de 1758*, Real Biblioteca de Madrid, *Cámara de seguridad*, II/1412. Per una descrizione in rete del ms.: <https://realbiblioteca.patrimonionacional.es/cgi-bin/koha/opac-detail.pl?biblionumber=1997> (ultimo accesso: 25 dicembre 2018). Ediz. facsimile: *Fiestas reales*, prefaz. di A. BONET CORREA e A. GALLEGO, Madrid, Turner, 1991. E v. MORALES BORRERO, *Fiestas reales en el reinado de Fernando VI*, cit. Un'altra copia del ms. si conserva a Bologna nella biblioteca del Real colegio de España. Cfr. BORIS-CAMMAROTA, *La collezione di Carlo Broschi detto Farinelli*, cit., pp. 202-203 e tavv. 187-190; CARRERAS, *L'opera di corte a Madrid (1700-1759)*, cit., pp. 30-31; A. BONET CORREA, *Il manoscritto di Farinelli e l'Opera a Madrid da Filippo V a Fernando VI*, in Antonio Joli tra Napoli, Roma e Madrid, *le vedute, le rovine, i capricci, le scenografie teatrali*, catalogo della mostra a cura di V. DE MARTINI (Caserta, 15 giugno-14 ottobre 2012), Napoli, Edizioni scientifiche italiane, 2012, pp. 1-6.

226. F. Battaglioli, Farinelli consegna il suo manoscritto a Ferdinando VI e a Barbara di Braganza, seconda metà del XVIII secolo, inchiostro nero e guazzo su carta, in *Descripción del estado actual del real theatro del Buen Retiro*, cit., f. 4r.

227. Si veda la sintesi, fondata sul ms. di Farinelli, dovuta a MORALES BORRERO, *Fiestas reales en el reinado de Fernando VI*, cit., pp. 22-45.

228. Cfr. *ivi*, pp. 58-59. E v. LÓPEZ DE JOSÉ, *Los teatros cortesanos en el siglo XVIII: Aranjuez y San Ildefonso*, cit., in partic. pp. 52-53 (e nota 50), 57.

229. Cfr. TORRIONE, *El Real Coliseo del Buen Retiro: memoria de una arquitectura desaparecida*, cit., p. 315 e nota 78.

230. Cfr. SALA DI FELICE, *Alla corte di Madrid un elefante bianco*, cit., p. 82. E v. qui avanti.

tanti costumi «de tal forma cuidados que en el instante [...] se encontrarán, con toda distinción y número, en sus respectivos arcones» (così Farinelli).<sup>231</sup> Un patrimonio spettacolare che ambiva a divenire tradizione, pronto a essere riutilizzato per il presente e il futuro. Una oculata prassi teatrale di lunga durata. Sto pensando alla Firenze medicea.<sup>232</sup> Al Buen Retiro gran parte delle scene, dei costumi e di tutto quello che dal 1747 al 1758 era servito al funzionamento del teatro era conservata in grandi capannoni e Farinelli auspicava che ne fossero costruiti altri.<sup>233</sup> Del resto già nel 1745 Filippo V aveva ordinato a Bonavia di costruire nei pressi del Coliseo una *atarazana* ('arsenale', e il termine dà da pensare) per custodire i *bastidores* e altri materiali di scena.<sup>234</sup> Carlo III invece affidò a Bonavera la liquidazione del patrimonio teatrale di Aranjuez.<sup>235</sup>

Non poche opere in musica palatine del giro d'anni farinelliano furono allestite a Madrid da scenografi, cantanti (*actores*) e musicisti italiani: «dice Farinello que con sólo haber oído el nombre de Lully tiene dolor de estómago», dichiara un documento del 22 gennaio 1748.<sup>236</sup> Pensava alla robusta presenza del repertorio del musicista toscano sulle scene parigine del XVIII secolo, Broschi. Si ricordi almeno il riallestimento di *Armide* all'Opéra nel 1747 in presenza di Luigi XV illustrato da un acquerello di Gabriel Saint-Aubin raffigurante la scena d'amore tra Rinaldo e Armida alla fine del quinto atto (fig. 13).<sup>237</sup> Si ricordino inoltre le partiture di Lully conservate nella biblioteca del madrilenno palazzo reale<sup>238</sup> (con sullo

231. In MORALES BORRERO, *Fiestas reales en el reinado de Fernando VI*, cit., p. 59.

232. Cfr. S. MAMONE, *Callot e lo spettacolo fiorentino: il risparmio e lo spreco* (1992), ora con il titolo *Il risparmio e lo spreco sotto lo sguardo di Callot*, in ID., *Dèi, Semidei, Uomini. Lo spettacolo a Firenze tra neoplatonismo e realtà borghese (XV-XVII secolo)*, Roma, Bulzoni, 2003, pp. 149-168; ID., *La macchina o l'indifferenza del mito* (2001), ivi, pp. 193-209.

233. Cfr. *Descripción del estado actual del real teatro del Buen Retiro*, cit. E v. MORALES BORRERO, *Fiestas reales en el reinado de Fernando VI*, cit., p. 19; TORRIONE, *El Real Coliseo del Buen Retiro: memoria de una arquitectura desaparecida*, cit., pp. 315-317; MORILLAS ALCÁZAR, *L'attività di scenografo a Madrid*, in *Antonio Joli tra Napoli, Roma e Madrid*, cit., pp. 9-14: 9.

234. Cfr. ancora TORRIONE, *El Real Coliseo del Buen Retiro: memoria de una arquitectura desaparecida*, cit., p. 314 e nota 72.

235. Cfr. LÓPEZ DE JOSÉ, *Los teatros cortesanos en el siglo XVIII: Aranjuez y San Ildefonso*, cit., pp. 59-60, 502.

236. Cito da DOMÍNGUEZ RODRÍGUEZ, «*Todos los extranjeros admiraron la fiesta*», cit., p. 26.

237. Cfr. G. de Saint-Aubin, *Rappresentazione della Armide di Quinault e Lully all'Opéra nel 1747, 1761*, penna e inchiostro bruno, matita, acquerello e tempera su carta, Boston, Museum of Fine Arts (*accession number* 1970.36). E cfr. J. SPITZER e N. ZASLAW, *The Birth of Orchestra. History of an Institution*, Oxford, Oxford University Press, 2004, p. 185 e tav. VI (con bibliografia specifica a nota 14). Per un quadro di riferimento: *Gabriel de Saint-Aubin 1724-1780*, catalogo della mostra a cura di P. ROSENBERG e C.B. BAILEY (New York, 30 ottobre 2007-27 gennaio 2008; Parigi, 21 febbraio-26 maggio 2008), Paris, Somogy, 2007.

238. Cfr. MARÍN, *La recepción de Corelli*, cit., p. 596.

sfondo le faziose polemiche tra i fautori dell'opera francese e i sostenitori dell'opera italiana).<sup>239</sup>

Intanto le diverse filiere di produzione e fruizione dell'opera italiana in Spagna si erano acclimatate anche grazie all'ammodernamento del sistema teatrale di Madrid:<sup>240</sup> da *corrales* a *coliseos*. Riassumendo: dall'edificazione del commerciale Coliseo de la Cruz (1736-1737), nella cui progettazione fu implicato Filippo Juvarra<sup>241</sup> e dove si esibì inizialmente una compagnia di attrici-cantanti spagnole proponendo un repertorio musicale meticcio d'impronta librettistica metastasiana;<sup>242</sup> alla costruzione dell'altrettanto commerciale Coliseo dei Caños del Peral (1737-1738) riservato per volontà sovrana alla prima formazione italiana di professionisti dello spettacolo operistico, agganciata nella mente di Filippo V al ricordo vivo delle due compagnie di *Trufaldines*, di cui si è parlato nel primo capitolo. Sino alle due analizzate ristrutturazioni del *palaciego* Coliseo del Buen Retiro (1738, 1747) divenuto in età fernandina, grazie alle fastose produzioni di Farinelli, un tempio della lirica di respiro europeo. La trasformazione dei pubblici teatri da *corral* a moderno *coliseo* (alias di tipologia all'italiana) riguardò anche il *corral* del Príncipe (1744-1745)<sup>243</sup> ed è attestata in altre città. A Barcellona l'antico spazio teatrale dell'Hospital de la Santa Creu fu trasformato in *coliseo* nel 1760,<sup>244</sup> anno dell'entrata solenne in Madrid di Carlo III. «Madrid is a most opulent town, as you will easily conceive when you reflect, that it has been for several centuries the constant residence of powerful monarchs», scriveva Baretti in una lettera madrilenica dell'11 ottobre 1760.<sup>245</sup> E il giorno dopo: «Since he [Carlo III] came to this throne, he never would suffer

239. Cfr. FABIANO-NOIRAY, *L'opera italiana in Francia nel Settecento*, cit. E si vedano, in più ampie campiture, gli eccellenti lavori di G. TOCCHINI, *La politica della rappresentazione. Comunicazione e consumo culturale nella Francia di Antico regime (1669-1781)* (2001), seconda ediz. ampliata, Torino, Libreria stampatori, 2012; ID., *Arte e politica nella cultura dei Lumi. Diderot, Rousseau e la critica dell'Antico regime artistico*, Roma, Carocci, 2016.

240. Cfr. CARRERAS, *L'opera di corte a Madrid (1700-1759)*, cit., p. 29; LEZA, *Francesco Corradini*, cit., p. 135.

241. Cfr. P.B. THOMASON, *El Coliseo de la Cruz 1736-1860. Estudio y documentos*, Rochester, NY, Tamesis, 2005. Su Juvarra rinvio al cap. I di questo lavoro (anche per la bibliografia). Basti qui segnalare il contributo di G. RAGGI, *Filippo Juvarra in Portogallo: documenti inediti per i progetti di Lisbona e Mafra*, «ArcHistoR», 2017, 7, pp. 33-71.

242. Cfr. CARRERAS, «Terminare a schiaffoni», cit., pp. 103, 105; LEZA, *Francesco Corradini*, cit., pp. 133, 135-136.

243. Cfr. J.J. ALLEN, *The Reconstruction of a Spanish Golden Age Plahouse. El Corral del Príncipe 1583-1744*, Gainesville, University Presses of Florida, 1983. E v. R. ANDIOC, *Introducción a ID., Teatro y sociedad en el Madrid del siglo XVIII*, seconda ediz. corretta e aumentata, Madrid, Castalia, 1987, pp. 7-12: 7; FERNÁNDEZ MUÑOZ, *Arquitectura teatral en Madrid*, cit., p. 68; VAREY, SHERGOLD e DAVIS, *Teatros y comedias en Madrid: 1719-1745*, cit., p. 68.

244. Cfr. C. TIERZ, X. MUNIESA, *Barcelona ciutat de teatres*, prologo di J.M. POU, Barcellona, Ajuntament de Barcelona-Viena edicions, 2013, p. 324.

245. BARETTI, *A Journey*, cit., vol. III, lettera LVIII, pp. 92-115: 93.

any Italian opera to be performed either at Madrid or Aranjuez, as Was practised in the former reign. The days of Queen Barbara are over». <sup>246</sup> Mutava il gusto. Mutavano le mentalità. Mutava il quadro politico-economico. <sup>247</sup> Si annunciavano tempi nuovi. Intanto, sempre nel 1760, avevano visto luce a Lione e a Stoccarda le *Lettres sur la danse, et sur les ballets* di Jean-Georges Noverre <sup>248</sup> che concludevano il rinnovamento del balletto avviato da Franz Anton Hilverding e proseguito dal suo allievo fiorentino Gasparo Angiolini: ballerino-coreografo ammirato da Pietro Verri e codificatore della danza pantomima. <sup>249</sup>

Congedato dal nuovo sovrano, Farinelli era rientrato a Bologna nel luglio 1760 dove, come vedremo, avrebbe vissuto in una villa, oggi distrutta, fuori Porta delle Lame. <sup>250</sup> Nell'aprile 1759 Händel era stato sepolto nell'abbazia di Westminster. Il 10 agosto del medesimo anno era morto nel castello di Villaviciosa de Odón Ferdinando VI inconsolabile vedovo: il 29 agosto 1758 erano state officiate a Madrid le esequie di Barbara di Braganza nella chiesa del convento de las Salesas Reales. Al 1758 si datano anche il citato minuzioso resoconto dell'attività teatrale di Farinelli per il re e per la regina, concluso pochi mesi prima della scomparsa della sovrana, <sup>251</sup> e il definitivo rientro in Italia dell'amata Castellini. <sup>252</sup> Nel luglio dell'anno precedente aveva perso la vita nella capitale Domenico Scarlatti, il talentoso Mimmo protetto di Barbara e amico di Farinelli. Era «lagrimevole e pieno d'afflizioni» il tramonto iberico di Carlo Broschi (ho usato parole sue). <sup>253</sup>

246. Ivi, lettera LIX, pp. 115-148: 131.

247. Cfr. GUASTI, *Lotta politica e riforme all'inizio del regno di Carlo III*, cit.

248. Lyon, Delaroché, 1760. Subito dopo il vol. fu pubblicato anche a Stuttgart. Cfr. F. PAPPACENA, *Noverre's 'Lettres sur la Danse'. The Inclusion of Dance among the Imitative Arts*, AAR «Acting Archive Essays», Supplement 9, 2011, pp. 1-31: in partic. 28, <https://www.actingarchives.it/en/essays/contents/101-noverre-s-lettres-sur-la-danse-the-inclusion-of-dance-among-the-imitative-arts.html> (ultimo accesso: 31 dicembre 2018).

249. Cfr. specialmente C. PAGNINI, «*Des soeurs sans jalousie*»: danza, musica e poesia nelle riflessioni dei riformatori del ballo pantomimo, Gasparo Angiolini e Jean-Georges Noverre, in *La double séance. La musique sur la scène théâtrale et littéraire* [...], a cura di M. LANDI, Firenze, Firenze University Press, 2017, pp. 59-72. Alla medesima studiosa si deve una informata rassegna sulle *Fonti per la storia della danza di Antico regime fra Italia e Francia*, «Medioevo e rinascimento», xxii / n.s. XIX, 2008, pp. 421-457. Vedi inoltre i contributi di una mia cara laureata di anni lontani: S. ONESTI, «*L'arte di parlare danzando*». Gasparo Angiolini e la 'Dissertazione sui balli pantomimi degli antichi', «Danza e ricerca», I, 2009, 0, pp. 1-34, <https://danzaericerca.unibo.it/article/view/1638> (ultimo accesso: 6 gennaio 2018); ID., *Di passi, di storie e di passioni. Teorie e pratiche del ballo teatrale nel secondo Settecento italiano*, Torino, Accademia University Press, 2016.

250. Cfr. e.g. T. MCGEARY (con l'assistenza di C. VITALI), *Farinelli Recovered in Documents: Visitors to His Villa*, in *Farinelli ritrovato*, cit., pp. 141-187: 147 (per il rientro a Bologna).

251. Cfr. TORRIONE, *El Real Coliseo del Buen Retiro: memoria de una arquitectura desaparecida*, cit., p. 318.

252. Rivedi nota 211.

253. Lettera di Farinelli a padre Martini, Villaviciosa, 4 giugno 1759, Vienna,

Dal teatro della morte al teatro del mondo. Tra la fine degli anni Trenta e la metà degli anni Sessanta del XVIII secolo l'innovativo repertorio operistico, drammi giocosi adattati in *zarzuelas*,<sup>254</sup> *zarzuelas* in cui si alternavano parti cantate e parlate, diverse forme di commedia spagnola (penso alla settecentesca fortuna della *comedia de magia* con inserti di musica e di canto),<sup>255</sup> spettacoli di acrobati e di equilibristi, di burattini e marionette, e via dicendo, animavano gli spazi del teatro venduto nella capitale di Spagna. L'etereogeneo pubblico di Madrid, con i suoi diversi orizzonti di attesa,<sup>256</sup> era in cerca specialmente di scene prospettiche e di macchine vale a dire di spettacolari «comedias de teatro» che attraevano gli spettatori più di quelle di minor impegno allestitorio dette *diarias* o *sencilas*. Di *bastidores*, di *tramoyas* e *tramoystas*, quindi, sulla scia del gran spettacolo di corte: dagli Asburgo ai Borbone. *Tramoystas* criticati anni prima, per le loro eccessive poco controllabili spese, dal *comisario de corrales* Antonio Montero de Pineda autore di una relazione, articolata in quattordici puntigliosi paragrafi, sugli 'abusi' dei teatri madrileni.<sup>257</sup> Nel 1743, invece, nel teatro della Cruz si esibivano una compagnia di acrobati spagnoli e un italiano, Tommaso Paladino, «con la habilidad de hazer mas de cien juegos primorosos de manos con que entretener a los curiosos y personas de gusto, como lo a practicado en la ciudad de Barzelona, Valenzia y Zaragoza».<sup>258</sup>

Nel 1750 a Valenza veniva demolita l'antica Casa de Comèdies de L'Olivera, di recente restituita virtualmente, con acume e rigore filologico, da un'équipe diretta da Joan Oleza.<sup>259</sup> Sempre nel 1750 una formazione italiana avviava l'avventura istituzionale dello spettacolo operistico a Barcellona (la *ciutat contal* aveva già conosciuto il dramma per musica di corte durante la guerra di successione spagnola).<sup>260</sup> «La Ópera Italiana hará progreso en esta Capital, según prometen los principios, porqué se compone de buenos Músicos que dan gusto al Público, y llaman al Theatro el concurso» («Gaceta de Barcelona», 22 maggio 1750).<sup>261</sup> Il teatro era quello di Santa Creu frequentato in segui-

Österreichische Nationalbibliothek, Autogr. 7 / 5-1 Han. (apud BIANCONI-CASALI PEDRIELLI, *Corrado Giaquinto: Carlo Broschi detto il Farinelli*, cit., p. 115 e nota 49).

254. Cfr. e.g. LEZA, 'Dramma giocoso' y zarzuela, cit., p. 115.

255. Cfr. e.g. ANDIOC, *Teatro y sociedad en el Madrid*, cit., in partic. pp. 53-54, 56 e passim. E v. LEZA, *Francesco Corradini*, cit., pp. 128, 131.

256. Per una attenta analisi della composizione sociale, dei gusti e delle attitudini mentali del pubblico madrileni del XVIII secolo: ANDIOC, *Teatro y sociedad en el Madrid*, cit., pp. 7-121.

257. Stilata a Madrid il 24 febbraio 1720. Cfr. AVM, Secretaría, 2-458-15, in VAREY, SHERGOLD e DAVIS, *Teatros y comedias en Madrid: 1719-1745*, cit., pp. 85-93 (doc. 11 [b]). Per gli 'abusi' dei *tramoystas*: ivi, p. 89 (par. 6).

258. AVM, Secretaría, 1-415-4, ivi, p. 323 (doc. 213 [a-c]). E v. ivi, p. 64.

259. Cfr. <https://tc12.uv.es/?p=3942> (ultimo accesso: 12 dicembre 2018).

260. Rivedi il cap. I.

261. Cit. in R. ALIER I AIXALÀ, *L'òpera a Barcelona. Orígens, desenvolupament i consolidació de l'òpera com a espectacle teatral a la Barcelona del segle XVIII*, Barcellona, Institut d'estudis catalans-

to da Casanova: «dans cet huit jours j'avais toujours vu la Nina au théâtre». <sup>262</sup> La «fameuse Nina» <sup>263</sup> alias l'acrobatica *danseuse* Anna Bergonzi (detta Annina o Nina) abilissima nella esecuzione della *rebaltade* in cui esibiva «ses culottes jusqu'à la cinture». A Barcellona una legge vietava alle ballerine di mostrare i mutandoni in scena. Nina dovette pagare due scudi di ammenda. Il giorno dopo, per aggirare la regola, si burlò del divieto. Danzò «sans culottes, et elle fit sa rebaltade avec la même force», suscitando nel *parterre* «un tumulte de gaieté». <sup>264</sup> Perché poi, di recente, si sia parlato di «un episodio sconcertante per una donna» <sup>265</sup> rimane un mistero. A meno che non si assuma l'atteggiamento della proba Rosaura (alias Teodora Raffi): pudibonda ballerina da corda messa in romanzo nella *Commediante in fortuna* di Pietro Chiari <sup>266</sup> in cui Casanova è divenuto il Signor Vanesio. Nina, dicevo, l'amante del geloso capitano generale di Catalogna conte di Ricla. Cognata del ballerino grottesco Giovan Battista Grazioli (detto Schizza) che nel carnevale 1766 aveva danzato al Regio di Torino nei balli per l'*Oreste* di Carlo Monza rappresentato con il celebre castrato fiorentino Giovanni Manzuoli nel ruolo in titolo e scene dei Galliari. <sup>267</sup> A Barcellona Nina era giunta nel 1767 con il cognato e la sorella maggiore Vincenza, «femme de Schizza» <sup>268</sup> ed era stata scritturata al Santa Creu come seconda ballerina. <sup>269</sup> Giacomo l'aveva conosciuta a Valenza assistendo a una corrida. <sup>270</sup>

Societat catalana de musicologia, 1990, p. 93. Cfr. inoltre TIERZ, MUNIESA, *Barcelona ciutat de teatres*, cit., pp. 323-325; LEZA, 'Dramma giocoso' y zarzuela, cit., pp. 118-119.

262. CASANOVA, *Histoire de ma vie*, to. IX, cap. IX, 152 (ed. cit., p. 556).

263. Ivi, cap. VIII, 144 (ed. cit., p. 547).

264. Ivi, cap. X, 180 (ed. cit., pp. 597-598).

265. LEZZA, *Casanova in scena*, cit., p. 54.

266. P. CHIARI, *La commediante in fortuna, o sia Memorie di madama N. N. [...]*, Venezia, Pasinelli, 1755, to. I, P. I. art. IV, p. 28. E si veda l'ediz. critica procurata da V.G.A. TAVAZZI, Roma, Edizioni di storia e letteratura, 2012.

267. 'Oreste' *dramma per musica da rappresentarsi nel regio teatro di Torino nel caronovale del 1766. Alla presenza di S. S. R. M.*, Torino, Stamperia reale, s.d. [1766]. Per non più che un cenno su Grazioli: R. ZAMBON, *Il Settecento e il primo Ottocento*, in *Storia della danza italiana dalle origini ai giorni nostri*, a cura di J. SASPORTES, Torino, EDT, 2011, pp. 117-182: 170; cfr. inoltre CROCE, *I teatri di Napoli*, cit., p. 225 nota 2. Per Manzuoli: K. KUZMICK HANSELL, *Manzuoli, Giovanni*, in *Grove Music Online*, <https://doi.org/10.1093/gmo/9781561592630.article.17693>, 2001 (ultimo accesso: 16 settembre 2018) e v. avanti nota 306. Sull'insigne edificio e sulla vita spettacolare che lo animò cfr. la *Storia del teatro regio di Torino*, coordinata da A. BASSO, Torino, Cassa di Risparmio di Torino, 1976-1988, 5 voll. e il monumentale catalogo della mostra *L'arcano incanto. Il teatro regio di Torino 1740-1990*, a cura di A. BASSO (Torino, 16 maggio-29 settembre 1991), Milano, Electa, 1991. Sempre utile M.R. BUTLER, *Operatic Reform at Turin's Teatro Regio. Aspects of Production and Stylistic Change in the 1760S*, Lucca, LIM, 2001. Non ritengo proficuo convocar qui ulteriori referenze.

268. CASANOVA, *Histoire de ma vie*, to. IX, cap. IX, 154 (ed. cit., p. 559).

269. Cfr. ivi, p. 1078 nota 50 (con bibliografia).

270. Cfr. ivi, cap. VIII, 144 (ed. cit., p. 547).

Molto parla di lei nelle sue memorie. In sintesi: una intrigante «belle femme [...] d'une nature dépravée». <sup>271</sup> Ma questa, si suol dire, è altra storia. Al pari della costituzione a Madrid nel medesimo 1767 della *Compañía de los reales sitios* che comprendeva una sezione dedicata all'opera italiana e al ballo. <sup>272</sup>

Sul versante del gusto scenografico e macchinistico all'italiana diffuso a Madrid a metà Settecento penso specialmente all'apporto di Antonio Joli. «Famoso nel suo mestiere e pratica nel Teatro» (così Farinelli), <sup>273</sup> costui aveva lavorato nei teatri veneziani di San Samuele, San Cassiano e San Giovanni Grisostomo. <sup>274</sup> A Venezia aveva conosciuto Canaletto e Bellotto. Nella sua bottega si era formato il pittore Francesco Casanova: il fratello minore di Giacomo, nato nel 1727 a Londra durante una tournée dei genitori, famoso in vita per le scene di battaglia. <sup>275</sup> Nel 1740 lo scenografo modenese aveva ideato per il teatro Grimani la grandiosa macchina con la *Reggia della dea Flora* in occasione della festa in onore di Federico Cristiano di Sassonia, fratello di Maria Amalia, la ricordata consorte di Carlo di Borbone festeggiata due anni prima a Venezia e a Padova. <sup>276</sup> Sempre nel teatro Grimani di San Giovanni Grisostomo il «servitore» del duca di Modena Joli, già frequentatore della cerchia romana di Giovanni Paolo Pannini buon conoscitore dei densi *Paradossi per praticare la prospettiva* di Giulio Troili, <sup>277</sup> impalcò le scene per *Oronte, re de' sciti* di Baldassarre Galuppi (1740), *Tigrane* di Giuseppe Arena (1741) e *Statira* di Nicola Porpora (1742). Rappresentati, complice Goldoni librettista, con balli del coreografo al servizio dei Grimani: Gaetano Grossatesta ex impresario del San Cassiano che nel 1720 aveva debuttato al San Samuele. <sup>278</sup> L'inaffidabile «Testa Grossa», a

271. Ivi, 146 (ed. cit., pp. 550-551).

272. Cfr. LEZA, 'Dramma giocoso' y zarzuela, cit., p. 114 (con bibliografia).

273. Lettera di Farinelli a Pepoli, Madrid, 26 agosto 1749 (in BROSCHI FARINELLI, *La solidità amica*, cit., n. 67, pp. 187-189: 188).

274. Sull'artista cfr. A. COCCIOLI MASTROVITI, *Joli, Antonio*, in DBI, vol. 62 (2004), pp. 553-555; R. TOLEDANO, *Antonio Joli. Modena 1700-1777 Napoli*, Torino, Artema, 2006; *Antonio Joli tra Napoli, Roma e Madrid*, cit. E v. le note seguenti.

275. Cfr. I. ARTEMIEVA, «... mio fratello Francesco, il pittore», in *Il mondo di Giacomo Casanova*, cit., pp. 111-117. Per la tournée londinese di Gaetano e Zanetta Casanova: H. WATZLAWICK, *La vita di Giacomo Casanova. Una fantasia europea*, ivi, pp. 31-45: 31.

276. Rivedi nota 112.

277. Bologna, Eredi del Peri, 1672. E cfr. F. MAROTTI, *Lo spazio scenico. Teorie e tecniche scenografiche in Italia dall'età barocca al Settecento*, Roma, Bulzoni, 1974, pp. 69-73; F. FRISONI, *Gian Paolo Panini [...]*, in *L'arte del Settecento emiliano. Architettura, scenografia, pittura di paesaggio*, catalogo della mostra a cura di A.M. MATTEUCCI, D. LENZI, W. BERGAMINI et al. (Bologna, 8 settembre-25 novembre 1979), Bologna, Edizioni Alfa, 1980, pp. 278-279: 278.

278. 'Oronte, re de Sciti' *dramma per musica [...]* da rappresentarsi nel famosissimo teatro Grimani di S. Giovanni Grisostomo il carnevale dell'anno 1740 [...], Venezia, Rossetti, [1740] (p. 8 per le mutazioni di scena); 'Tigrane' *drama per musica da rappresentarsi nel famosissimo teatro Grimani di S. Giovanni Grisostomo l'autunno dell'anno 1741 [...]*, Venezia, Rossetti, 1741 (p. 11 per le mutazioni di scena); 'Statira' *dramma per musica da rappresentarsi nel famosissimo teatro Grimani di S. Giovanni*

dire di Farinelli.<sup>279</sup> La pensava così anche la ballerina che l'aveva denunciato, Cattarina Garzoni.<sup>280</sup> Preferiva il coreografo fiorentino Francesco Aquilanti, Broschi.<sup>281</sup> Aquilanti aveva ideato i balli per *Plautilla* di Vincenzo Cassani e Antonio Pollarolo rappresentata nell'autunno 1721 al San Giovanni Grisostomo con scene di Giuseppe e Romualdo Mauro e un cast all'altezza del teatro Grimani: Cuzzoni (Plautilla), Gaetano Berenstadt (l'imperatore Bassiano),<sup>282</sup> Antonio Bernacchi (Geta), Tesi (l'imperatrice madre Giulia), Giovanni Ossi (Annio),<sup>283</sup> Fabri (Marziale).<sup>284</sup> Un'ottima miscela di virtuosi.

Dal 1744 Joli lavorò al King's Theatre realizzando scene per opere e balli. Non solo. A Richmond dipinse un pregevole ciclo decorativo, impreziosito da 'semi' operistici, sulla boiserie del vestibolo della residenza dell'impresario John Jacob Heidegger.<sup>285</sup> Undici vedute di paesaggi reali e di fantasia: un raffinato 'giro del mondo' ideato per l'amico svizzero. Un'amicizia nata sulle tavole del palcoscenico.<sup>286</sup> Nel medesimo 1744 Carlo di Borbone congedava a Napoli la compagnia di Gabriele Costantini,<sup>287</sup> il figlio di Mezzettino che aveva servito col padre nella seconda formazione dei *Trufaldines*.

Nel 1749 il nitido vedutista Joli, di ascendenza vanwitelliana e paniniana, affascinato da Giovan Battista Piranesi, si trasferì a Madrid (fig. 14). Farinelli era stato tempestivo. Sin troppo tempestivo: «fin dal tempo che viveva il fu

*Grisostomo il carnevale 1742* [...], [Venezia], s.i.t., [1741-1742] (pp. 5-6 per le mutazioni di scena). I tre testi si leggono anche in rete: <http://www.carlogoldoni.it/public/indici/indice/indice/a/scroll/0> (ultimo accesso: 10 novembre 2018). E cfr. MANCINI-MURARO-POVOLEDO, *I teatri del Veneto*, cit., vol. I, to. II (1996). *Venezia e il suo territorio. Imprese private e teatri sociali*, pp. 88-89, 112. Su Gaetano Grossatesta: ZAMBON, *Il Settecento e il primo Ottocento*, cit., p. 160 e nota 120; STEFANI, *Sebastiano Ricci impresario d'opera a Venezia*, cit., in partic. pp. 194-196 e nota 194 (con bibliografia).

279. Lettera di Farinelli a Pepoli, Venezia, 22 febbraio 1733 (in BROSCHI FARINELLI, *La solitudine amica*, cit., n. 30, p. 117; e cfr. ivi, pp. 203, 263).

280. Per la vicenda: STEFANI, *Nuovi documenti su Domenico Mauro e figli*, cit., p. 289.

281. Cfr. BROSCHI FARINELLI, *La solitudine amica*, cit., p. 252 e passim.

282. Cfr. L. LINDGREN, *Berenstadt, (Sebastiano) Gaetano*, in *The Grove Book of Opera Singers*, cit., pp. 37-38: 38.

283. Cfr. F. PIPERNO, *Ossi, Giovanni*, in *Grove Music Online*, <https://doi.org/10.1093/gmo/9781561592630.article.O903624>, 2002 (ultimo accesso: 4 gennaio 2018).

284. Cfr. 'Plautilla'. *Drama per musica da rappresentarsi nel famoso teatro Grimani di San Giovanni Grisostomo. L'autunno dell'anno 1721. Consecrato a sua eccellenza don Francesco Ravaschieri de' conti di Lavagna, principe di Satriano* [...], Venezia, Rossetti, 1721 (p. 10 per le mutazioni di scena). Per i Mauro al San Giovanni Grisostomo dal 1713: MANCINI-MURARO-POVOLEDO, *I teatri del Veneto*, cit., vol. I, to. II, pp. 83, 88.

285. Cfr. W. DEAN, *Heidegger, John Jacob [Johann Jakob]*, in *Grove Music Online*, <https://doi.org/10.1093/gmo/9781561592630.article.12672>, 2001 (ultimo accesso: 30 dicembre 2018).

286. Il ciclo fu dipinto tra il 1744 e il 1749. Cfr. per tutto R. TOLEDANO, *Incontri ad Heidegger House*, «FMR», 2004, 162, pp. 49-68.

287. Cfr. CROCE, *I teatri di Napoli*, cit., p. 177.

Pavia, per liberarmi della sua testardaggine e del suo poco gradimento per la fortuna fattala da me, mi risolvetti scrivere in Inghilterra al signor Antonio Lolli». <sup>288</sup> Quest'ultimo contribuì in modo decisivo al successo strepitoso della tassesca *Armida placata*. <sup>289</sup> Musicata dal napoletano Giovanni Battista Mele su libretto del metastasiano Giovanni Ambrogio Migliavacca, l'opera venne rappresentata al Real Coliseo del Buen Retiro domenica sera 12 aprile 1750 e più volte repicata. Il «primo pittor di Camera» Amigoni realizzò le prime due scene. Il «Pittore, ed Architetto» Joli le altre. <sup>290</sup> Lo stesso giorno si erano celebrate nella capitale iberica le nozze per procura dell'infanta Maria Antonia Ferdinanda, figlia minore di Filippo V ed Elisabetta, con l'erede al trono sardo, il futuro Vittorio Amedeo III. Il matrimonio, concordato in occasione della pace di Aquisgrana, poco soddisfacente per la Spagna, fu festeggiato sia a Madrid sia a Torino. Ne parleremo. La consueta cerimonia di remissione, svoltasi in prossimità del confine francese nel percorso tra la catalana Figueres e Jonquières, ebbe luogo in un edificio ligneo ideato e decorato per l'occasione da Joli che era presente all'incontro tra i rappresentanti delle due corti. <sup>291</sup>

Scriveva Metastasio il 1° di agosto 1750 a proposito dei balli *entr'actes*:

*ho bisogno per i miei flati ipocondriaci di quando in quando qualche presa di Farinello, altrimenti il mio umore si renderebbe insopportabile. [...] Già a quest'ora i musicisti*

288. Lettera di Farinelli a Pepoli, Madrid, 26 agosto 1749 (in BROSCHI FARINELLI, *La solitudine amica*, cit., p. 252, n. 67, pp. 187-189: 188). Rivedi nota 202. Quanto a Joli vedutista: V. DE MARTINI, *Antonio Joli vedutista tra Napoli e Roma*, in *Antonio Joli tra Napoli, Roma e Madrid*, cit., pp. 57-62; C. LOPEZOSA APARICIO, *Imágenes de la ciudad renovada: Antonio Joli cronista del Madrid de Fernando VI*, in *La festa delle arti. Scritti in onore di Marcello Fagiolo per cinquant'anni di studi*, a cura di V. CAZZATO, S. ROBERTO, M. BEVILACQUA, Roma, Gangemi, 2014, 2 voll., vol. I, pp. 158-163.

289. *'Armida placata', componimento drammatico da rappresentarsi nel regio teatro del Buon-Ritiro, per comando di sua maestà cattolica il re nostro signore d. Ferdinando VI [...]*, Madrid, Mojados, s.d. (ante 12 aprile 1750). Sullo spettacolo v. specialmente il contributo documentale di TORRIONE, *Decorados teatrales para el Coliseo del Buen Retiro en tiempos de Fernando VI*, cit. Cfr. inoltre MORALES BORRERO, *Fiestas reales en el reinado de Fernando VI*, cit., p. 24; COTARELO Y MORI, *Orígenes y establecimiento de la ópera en España*, cit., pp. 147-151; ALIER I AIXALÀ, *L'òpera a Barcelona*, cit., pp. 88-89; A. SOMMER-MATHIS, *Entre Viena y Madrid, el tándem Metastasio-Farinelli: dirección de escena y dirección artística*, in *España festejante*, cit., pp. 383-401: 386-388; DE MARTINI-MORILLAS ALCÁZAR, *Farinelli*, cit., pp. 19, 24-27, 46; MORILLAS ALCÁZAR, *L'attività di scenografo a Madrid*, cit., pp. 11-13 (con documentazione iconografica alle pp. 10-11); nonché, per il sontuoso esemplare del libretto conservato a Bologna alla Biblioteca comunale dell'Archiginnasio (16 f. IV.30): S. SACCONI, *Notizie da una biblioteca dispersa: un reperto farinelliano*, in *Il Farinelli e gli evirati cantori*, cit., pp. 111-123. Tutte le citazioni che seguono sono tratte dal libretto dell'*Armida* ristampato nel 1751 a Madrid dal medesimo editore.

290. Cfr. *Armida placata*, cit., p. n.n. (*Inventore delle scene*).

291. Vedasi la documentazione conservata all'Archivio di stato di Torino, Corte, *Matrimoni della real casa*, mazzo 43.3. Cfr. per tutto F. VARALLO, *Cerimonia ed etichetta per le feste matrimoniali a Torino nella seconda metà del Settecento*, in *La festa teatrale nel Settecento*, cit., pp. 173-190: 175 e tav. 7.

ed i maestri, unicamente occupati a grattar le orecchia e nulla curando il core degli spettatori, sono per lo più condannati in tutti i teatri alla vergognosa condizione di servir d'intermezzi ai ballerini, che occupano ormai la maggiore attenzione del popolo e la maggior parte degli spettacoli.<sup>292</sup>

E il citato Lampillas trent'anni dopo, nella sua polemica estenuante con Napoli-Signorelli:

né ci persuaderà D. Pietro Napoli-Signorelli, che il diletto, l'agitazione, e gli altri effetti, che producono i Farinelli, i Caffarelli, la Tesi, la Gabrielli col loro canto sieno un effetto di quella viva espressione di sentimenti naturali, che accompagnano la perfetta rappresentazione. Tutti quegli effetti li produce naturalmente la soave modulazione della voce, la dolce armonia degli stromenti, senza che appena vi abbiano parte né le parole, né i sentimenti dell'incomparabile Metastasio. [...] Costui [l'impresario] sa che basta di provedersi d'un buon macchinista, di bravi castroni, di rinomate cantatrici, ed oggidì quasi soprattutto d'un inventore di sorprendenti balli, e d'una numerosa greggia di seducenti ballerine, per avere un pieno teatro: questa è la convenzione, che insieme col verisimile rovina la vera Drammatica.<sup>293</sup>

Topiche lamentazioni letterarie di matrice seicentesca<sup>294</sup> compendiate all'inizio del secolo nuovo da Muratori: «essendosi i Teatri d'Italia raccomandati a' recitanti, che non credono di poter conseguire gradimento da gli uditori, se non lo svegliano con motti poco onesti, o pure essendosi la Tragedia, e la Commedia per dir così effeminate nel troppo uso della Musica, non potran queste giammai pervenire alla lor perfezione. E nel vero sono ora costretti e l'invenzione, e i versi a servire alla Musica, quando pur dovrebbe farsi il contrario».<sup>295</sup> E non raccomandava Metastasio di non stampare «i nomi degl'ingegneri di scene, maestri di balli, di musica, ecc.»<sup>296</sup>

Si noti poi il cenno al tabacco da fiuto che ha intitolato queste pagine e si prenda in proposito un'altra lettera di Metastasio. Vienna, 2 maggio 1750: «Caro gemello, l'amor vostro mi tien luogo di tutto, e non dovete pensare a farmi regali: quello peraltro del tabacco non posso ricusarlo. Di questa droga

292. Lettera di Metastasio a Carlo Broschi, Vienna, 1° agosto 1750, in METASTASIO, *Tutte le opere*, cit., vol. III, n. 399, pp. 554-557: 554-555.

293. *Saggio storico-apologetico della letteratura spagnuola*, cit., pp. 272-273.

294. Cfr. F. DELLA SETA, *Il librettista*, in *Storia dell'opera italiana*, cit., IV (1987). *Il sistema produttivo e le sue competenze*, pp. 231-291: 240.

295. L.A. MURATORI, *Vita di Carlo Maria Maggi* [...], Milano, Malatesta, 1700, pp. 91-92. Su Maggi librettista: R. CARPANI, *Drammaturgia del comico. I libretti per musica di Carlo Maria Maggi nei «theatri di Lombardia»*, Milano, Vita e pensiero, 1998.

296. Lettera di Metastasio a Giuseppe Bettinelli, Vienna, 14 novembre 1733, in METASTASIO, *Tutte le opere*, cit., vol. III, n. 66, pp. 96-97.

qui si scarseggia miseramente, cioè del buon tabacco». <sup>297</sup> E poi:

*prima di finire convien ch'io vi faccia una confessione. Io sono stato lungo tempo generoso di tabacco a vostre spese. Tutta la nobiltà diletta mi fa corte in grazia vostra, ed il mio tabacco ha usurpato il vostro nome. Molti han data commissione a Madrid per averne del simile, e non è loro riuscito. Io stimolato non solo dal mio naso indiscreto, ma ancora dalla mia vanità, era in procinto di domandarvi soccorso prima di rimanere in secco, quando mi giunse l'ultimo magnifico ed elegante regalo. Questo mi oppresse di tal maniera ch'io perdei il coraggio di tormentarvi, e mi parve insaziabilità indegna di perdono il conservar qualche desiderio a fronte di così eccessiva remunerazione. In questo tempo venne a visitarmi il marchese del Poal [...]. Io gli feci vanagloriosamente mostra del presente ricevuto, e gli narrai storicamente che questo mi avea tolto il coraggio di procurar munizioni per il mio e per l'altrui naso. Egli ne rise per allora [...]. I vostri adorabili padroni dicono ch'io son discreto. Ah per carità, caro gemello, lasciateli nella buona opinione, e tacete loro questo tratto d'istoria della mia vita. Addio, è tardi. Amatemi come solete, e siate certo d'una perfetta ed invariabile corrispondenza del vostro fedelissimo gemello.* <sup>298</sup>

E ancora:

se non trovate molta connessione in questa lettera la colpa è tutta vostra, carissimo gemello: io sono ancora mezzo ubbriaco dell'eccellente elixir di tabacco che ieri finalmente mi fu portato in casa da questa dogana, e sedusse a tal segno la mia continenza che me ne risento ancora. La qualità e la quantità di questa provvisione non si può degnamente caratterizzare che col soprannome di *farinella*. Tutti i nasi addottorati nell'università de' tabacchisti ne indovinano la sorgente prima ch'io parli: onde voi incantate i nasi altrui, come avete incantate tutte le orecchie d'Europa. Io quanto a me ho risolutamente determinato di non lasciarmi menar per il naso se non da voi. Non aspettate ringraziamenti: so che questi vi annoierebbero, e so che conoscete le disposizioni del mio cuore, nel quale da tanto tempo abitate. Se la gloria è la vostra passione, io ne vado solleticando la memoria ogni giorno a tutte le persone di buon naso, e si parla fra' miei conoscenti (che non son pochi) assai più di voi che del fiume S. Lorenzo, o di Porto Maone. Mentre io vi scrivo ho il piacere di vedere il signor conte di Rosenberg, grand'intelligente di tabacco spagnuolo, far all'amore con la mia tabacchiera ed accarezzarla con atti di tenerezza, di compiacenza e d'ammirazione. Egli invidia a me il tabacco, ed io invidio a lui la presenza del mio caro gemello, ch'egli godrà in breve, essendo destinato ministro di questa alla Corte di Madrid. [...] Vi son de' cavalieri ch'eran superbi de' loro tabacchi ricevuti ultimamente da Cadice

297. Lettera di Metastasio a Carlo Broschi, Vienna, 2 maggio 1750, ivi, n. 375, pp. 514-516: 516.

298. Lettera di Metastasio a Carlo Broschi, Vienna, 5 dicembre 1755, ivi, n. 902, pp. 1075-77: 1076-77.

ed ora non ardiscono aprir la tabacchiera in presenza mia. [...] Addio, gemello adorabile. Oh, che tabacco!<sup>299</sup>

Viaggiava il tabacco. Al pari di partiture, libretti, drammaturgie, attori-cantanti, cantanti-attori, architetti-scenografi e così via. Nel Settecento il tabacco da fiuto spagnolo, grasso e finemente polverizzato, era considerato il più pregiato soprattutto quello lavorato nella Real Fábrica de Tabaco di Siviglia.<sup>300</sup> Questo bene di piacere era consumato alla corte iberica. Farinelli era felice di procurarlo al gemello, più che avvezzo a una moda diffusa anche tra le dame. Era grato Metastasio del dono di Farinelli. Tanto da identificare la sospirata presa di tabacco con il nome d'arte dell'amico fraterno. E il pensiero va alla tabacchiera 'asburgica' donata nel 1733 al poeta cesareo in quel di Vienna: «una tabacchiera d'oro di peso di ottanta ungheri in circa; ma la materia fa la minor parte del suo prezzo, tanto è eccellentemente lavorata».<sup>301</sup> Un oggetto di lusso.<sup>302</sup> Un mondo scomparso.

A riscontro della brevità imposta dalla crescente importanza dei balli, e dunque dal mutare del gusto, si pensi al *Demetrio* di Jommelli-Metastasio allestito con notevoli tagli al regio ducal teatro di Parma nella stagione di primavera 1749 «essendosi dovuto servire sì alla brevità della notte [...] che alla Compagnia di dodici virtuosi Ballarini».<sup>303</sup> Costoro eseguivano coreografie di François Sauveterre attivo in Italia dagli anni Trenta.<sup>304</sup> Di questo allestimento parla anche un ben informato Farinelli in una lettera dell'agosto 1749.<sup>305</sup> L'opera venne ripresa al Buen Retiro nel 1751 con scene di Joli per festeggiare «il gloriosissimo giorno natalizio» del re. Peruzzi interpretava Cleonice, regina di Siria. Manzuoli<sup>306</sup> dava vita scenica ad Alceste che si rivelava Demetrio re di Siria. La «confidente di Cleonice e amante occulta di Alceste» era recitata da

299. Lettera di Metastasio a Carlo Broschi, Vienna, 16 giugno 1756, ivi, n. 949, pp. 1120-122.

300. Cfr. J.M. RODRÍGUEZ GORDILLO, *La difusión del tabaco en España. Diez estudios*, Sevilla, Universidad de Sevilla-Fundación Altadis, 2002.

301. Lettera di Metastasio a Giuseppe Peroni, Vienna, 26 febbraio 1735, in METASTASIO, *Tutte le opere*, cit., vol. III, n. 90, pp. 121-122: 122.

302. Per una folta serie di riscontri si veda il catalogo della mostra *Galanterie. Oggetti di lusso e di piacere in Europa fra Settecento e Ottocento*, a cura di P. GIUSTI e S. MUSELLA GUIDA (Napoli, 25 ottobre 1997-26 aprile 1998), Napoli, Electa Napoli, 1997, pp. 67-138.

303. '*Il Demetrio*' *dramma per musica da rappresentarsi nel regio ducal teatro di Parma la primavera dell'anno 1749* [...], Parma, Monti, [1749], p. v. E cfr. CHEGAI, *L'esilio di Metastasio*, cit., p. 34. Sul musicista: *Le stagioni di Niccolò Jommelli*, cit.

304. Cfr. *Il Demetrio*, cit., p. v. E v. K. KUZMICK HANSELL, *Il ballo teatrale e l'opera italiana*, in *Storia dell'opera italiana*, cit., v (1988). *La spettacolarità*, pp. 175-306: 195, 199-200 (per Sauveterre).

305. Lettera di Farinelli a Pepoli, Madrid, 26 agosto 1749 (in BROSCHI FARINELLI, *La solitudine amica*, cit., n. 67, pp. 187-189: 188). E v. ivi, p. 263.

306. Per Manzuoli alla corte di Spagna v. almeno MORALES BORRERO, *Fiestas reales en el reinado de Fernando VI*, cit., pp. 48-49; BROSCHI FARINELLI, *La solitudine amica*, cit., p. 228.

Castellini. Il libretto madrilenò conferma la messinscena del *Demetrio* in versione abbreviata: «s'avverte che il presente dramma è stato scorciato non già per correggere la sublime opera di sì grande autore ma solamente per ridurlo a quella brevità che s'è creduta più convenevole». <sup>307</sup> Parole di rito.

Torno ad *Armida*. Uno spettacolo di genio ideato e allestito da Farinelli. Ricco di comparse destinate al «combattimento» (II 6): gli sconfitti soldati seguaci d'Armida e di Adrasto, i vittoriosi pastori in armi seguaci di Elmiro. <sup>308</sup> Affidato a un cast canoro di attori-cantanti in larghissima misura italiano: la Peruzzi (Armida), Manzuoli (Rinaldo), Erminia (la Castellini), Adrasto (il tenore Carlo Cariani), <sup>309</sup> Elmiro (la affidabile Uttini). Mentre Tancredi era interpretato *en travesti* dalla spagnola María Heras <sup>310</sup> (considerata nel 1744 da Elisabetta Farnese «une petite Tesi mais qui a la voix meilleure»). <sup>311</sup> Culminante nel gran finale macchinistico. Leggo dapprima la consuntiva *Licenza* del libretto bilingue, in italiano a pari in castigliano a dispari, mettendola poi a confronto con quanto scriveva preventivamente il raffinato tabagista Metastasio all'amico fraterno l'8 marzo 1749:

*preceduta da lieta, e strepitosa Sinfonia, scopre la Scena la magnifica, e luminosa Reggia del Sole. Fra diversi globi di nuvole si vede APOLLO assiso sopra un gran Carro d'Oro, frenando gli ardenti Cavalli. All'intorno stanno situate in diversi atteggiamenti le MUSE con altri GENJ, e con varie DEITÀ. Finalmente l'Armonia dà luogo al NUME, che parla.* <sup>312</sup>

E il *dramaturg* Metastasio, da Vienna:

*per compiacervi dell'ornamento che vorreste aggiungerle nel fine ho pensato due maniere [...]. Una di queste maniere introduce nella tessitura istessa del componimento motivi bastantemente verisimili, onde per forza d'incanto possa comparir nel fine la reggia d'Apollo, o sia del Sole, che voi desiderate. [...] L'altra maniera d'introdurre*

307. Traggio tutte le citazioni dal libretto in italiano e in spagnolo de *Il Demetrio* (Madrid, Mojados, 1751): <http://www.progettometastasio.it/public/testo/testo/codice/DEMETRIO%7CP2%7C000> (ultimo accesso: 29 giugno 2018).

308. Cfr. *Armida placata*, cit., p. 82.

309. Cfr. MORALES BORRERO, *Fiestas reales en el reinado de Fernando VI*, cit., p. 48; BROSCHI FARINELLI, *La solitudine amica*, cit., p. 229; MORALES, *L'artiste de cour dans l'Espagne du XVIII<sup>e</sup> siècle*, cit., p. 287 nota 14.

310. Cfr. BROSCHI FARINELLI, *La solitudine amica*, cit., p. 230; MORALES BORRERO, *Fiestas reales en el reinado de Fernando VI*, cit., p. 47; SACCONI, *Notizie da una biblioteca dispersa*, cit., pp. 116, 122.

311. Lettera di Elisabetta Farnese all'infante Filippo, Buen Retiro, 29 settembre 1744, Parma, Archivio di stato, Carteggio borbonico, *Spagna*, b. 138 (in MORALES, *L'artiste de cour dans l'Espagne du XVIII<sup>e</sup> siècle*, cit., p. 246 nota 1).

312. *Armida placata*, cit., p. 110.

*una scena magnífica con macchina [...] è quella di fare una licenza [...]. In questo caso si termina tutta l'azione come sta senza storpiarla; e poi si fa cambiar la scena nella reggia del Sole ricca, magnífica, luminosa quanto mai si voglia.*<sup>313</sup>

La filiera drammaturgica è trasparente. Farinelli optò per la metastasiana *Licenza* che fu recitata in uno spazio scenico policromo rifulgente di luci e cristalli valorizzato dai riverberi luminosi della sala («más de 200 arañas de cristal de 8, 12, 16, 24 y 36 luces» brillavano all'esterno degli *apostos*) e reso splendido dalla macchina della *Reggia del Sole*, una superba architettura con colonne *todas de cristal*. Si prenda la «Gaceta de Madrid» del 21 aprile di quell'anno:

aún tuvo más que admirar la última escena, pudiéndose decir que no se ha visto cosa igual en los teatros. Representaba el templo del Sol, cuya entrada se componía de columnas estriadas de extraordinaria altura, todas de cristal de color blanco y rubí, con varios adornos transparentes, así como los basamentos y escaleras laterales. Las basas, capiteles y estatuas transparentes, en oro y en plata; los demás adornos, celestes. Toda la arquitectura de esta mutación era de orden compuesto, y su tinta principal, de color de rosa. La parte interior correspondía en todo a la exterior, con el ornato de muchos globos celestes de cristal de varios colores y 200 estrellas plateadas, que daban mucho realce a los brillos de la mutación, girando todas a un tiempo. En el lugar que correspondía, por la parte superior, estaban los 12 signos del Zodíaco, con varias deidades celestes, todo transparente, y en medio la casa del Sol, en figura octógona, con columnas de cristal blanco y verdoso, que se diferenciaba y desprendía mucho del primer cuerpo de la escena. En el centro de la casa estaba el Carro del Sol, todo de oro y cristales, con sus caballos en movimiento sobre globos de nubes, gobernados de Apolo, que venia cortejado por las ciencias. A espaldas de éste se veía la cara del Sol, que era de cristal, toda de una pieza, de cinco pies de diámetro, con dos órdenes de rayos espirales, también de cristal, que giraban opuestamente, cuyo diámetro mayor era de 21 pies y el todo de 90 arrobas de peso, siendo tales sus brillos, que deslumbraban la vista, así por la multitud de luces que tenía como por la reverberación de las del teatro, que pasaban de 18.000. Toda esta máquina fué elevándose poco a poco, hasta que dejó descubierta la puerta de cristales que da vista al parque del Retiro, y en él se admiró otra iluminación figurada, con luces de varios colores, y, al fin, un fuego de artificio, que fué quemándose mientras cantó Apolo la arenga con que tuvo fin la representación.<sup>314</sup>

La propagandistica descrizione politico-celebrativa diffusa dalla «Gaceta» registra dettagli preziosi. Può incrociarsi utilmente sia con il libretto di *Armida* sia con un dipinto attribuibile al menzionato modenese Francesco Battaglioli.

313. Lettera di Metastasio a Carlo Broschi, Vienna, 8 marzo 1749, in METASTASIO, *Tutte le opere*, cit., vol. III, n. 301, pp. 376-380: 377-378. Corsivi miei.

314. Cit. in COTARELO Y MORI, *Orígenes y establecimiento de la ópera en España*, cit., pp. 150-151 (anche per la citazione precedente). Corsivi miei.

Pittore vedutista e scenografo già attivo nei teatri veneziani, molto apprezzato da Farinelli, costui subentrò nel 1754 al concittadino e maestro Joli che rientrava in Italia anche a causa di dissapori con Farinelli.<sup>315</sup> Scriveva quest'ultimo a proposito delle mansioni del nuovo arrivato:

su obligación ha sido, y es hacer los Diseños de todas las mutaciones para las Óperas que manda S. M. se egecuten, y después de acordar conmigo lo que debe hacerse, lo acuerda también con el tramoysta por si en su práctica tiene alguna dificultad. [...] Tiene precisa e indispensable asistencia en el Teatro, y con especialidad las noches de función para reglar la iluminación de las mutaciones. Cuida también de hacer recorrer todos los Bastidores, Telones que lo necesiten.<sup>316</sup>

Gli stessi compiti possono immaginarsi per Joli. Come altre tele a olio di Battaglioli – messe in valore dagli studi *in progress* di Margarita Torrión –,<sup>317</sup> il dipinto (fig. 15)<sup>318</sup> fu realizzato a consuntivo di una serie di spettacoli operistici di successo andati in scena al Buen Retiro dopo la fondamentale ristrutturazione del teatro nel 1747.

In seguito sostò nella collezione bolognese del cantante.<sup>319</sup> Custodita tra le acacie e i pioppi nel silenzio quieto della «Villa del Farinello», la raccolta annoverava oltre trecentotrenta quadri. Era destinata a lenire lo *spleen* dell'artista, circondato com'era da dipinti ad alta temperatura stilistica ed emotiva: i ritratti dei membri della famiglia reale spagnola, esposti nel salone grande al piano nobile; tre suoi ritratti di grande formato, capolavori pittorici che nell'anticamera del salone delineavano le tappe salienti della sua biografia: da Londra alla Spagna, da Amigoni a Giaquinto;<sup>320</sup> preziosi Vélazquez, tra cui l'intenso auto-

315. Cfr. V. DE MARTINI-G. NARCISO, *L'attività di scenografo a Napoli e a Caserta*, in Antonio Joli tra Napoli, Roma e Madrid, cit., pp. 27-34: 27. Francesca Boris (*In the moonlight of memory. I grandi ritratti di Farinelli*, cit., pp. 13-14) pensa che Battaglioli sia giunto in Spagna tramite il console Joseph Smith, un intermediario usuale di Farinelli (v. qui avanti, p. 135).

316. BROSCHI, *Fiestas reales*, cit., pp. 211-212 (cito da LÓPEZ DE JOSÉ, *Los teatros cortesanos en el siglo XVIII: Aranjuez y San Ildefonso*, cit., p. 57).

317. Cfr. TORRIÓN, *Decorados teatrales para el Coliseo del Buen Retiro en tiempos de Fernando VI*, cit., pp. 42-48; ID., *El Real Coliseo del Buen Retiro: memoria de una arquitectura desaparecida*, cit., pp. 310-311; ID., *Las óperas del Buen Retiro en el reinado de Fernando VI. Nuevos óleos de Francesco Battaglioli*, cit., pp. 13-17, nonché la relativa scheda di catalogo (ivi, pp. 22-23); ID., *Nueve óleos de Francesco Battaglioli para el Coliseo del Buen Retiro. (La ópera en el reinado de Fernando VI: último relumbrón de la corte barroca)*, in *La corte de los Borbones: crisis del modelo cortesano*, cit., vol. III, pp. 1733-777. MORILLAS ALCÁZAR, *L'attività di scenografo a Madrid*, cit., pp. 11, 13, propone di assegnare il quadro a Joli.

318. F. Battaglioli, *Licenza dell'Armida placata*, 1756, olio su tela, Madrid, Museo de la Real academia de bellas artes de San Fernando (inv. 0406).

319. Cfr. SACCHI, *Vita del cavaliere don Carlo Broschi*, cit., pp. 22-23; BORIS-CAMMAROTA, *La collezione di Carlo Broschi detto Farinelli*, cit., pp. 185, 193, 233-234.

320. Cfr. BORIS, *In the moonlight of memory. I grandi ritratti di Farinelli*, cit., p. 9.

ritratto oggi conservato a Valenza con sul retro l'iscrizione «Sono del Farinello» (fig. 16),<sup>321</sup> luminose vedute di Aranjuez di Battaglioli, una riproduzione del sipario del Coliseo del Buen Retiro, quadri raffiguranti alcuni spettacoli operistici allestiti da Farinelli in quel regale teatro. E poi: una copia rilegata in marocchino<sup>322</sup> della citata davvero straordinaria *Descripción del estado actual del real teatro del Buen Retiro. De las funciones hechas en él desde el año de 1747, hasta el presente: de sus yndividuos, sueldos, y encargos, según se expresa en este primer libro. En el segundo se manifiestan las diversiones, que annualmente tienen los reyes nuestros señores en el real sitio de Aranjuez. Dispuesto por don Carlos Broschi Farinello, criado familiar de sus magestades. Año de 1758*, e molto altro.<sup>323</sup> *Madeleines* iberiche e non solo. Una collezione cui contribuì anche il 'palladianista' console britannico a Venezia Joseph Smith: antiquario e «mercante in quella piazza», come scrive Broschi, nonché suo banchiere di fiducia, reclutatore di cantanti per Händel e il conte di Essex afflitto da *morbus farinellicus* e amico di Goldoni.<sup>324</sup> Un raffinato teatro della memoria e del gusto dell'Europa delle corti e di una carriera folgorante appeso al filo cosmopolita del rimpianto. «Abbiamo visitato il cavalier Don Broschi, ossia il cosiddetto Sgr. Farinelli, nella sua tenuta fuori città [...]. Il Wolfg. bacia te e la Nanneri 1000 volte».<sup>325</sup> Non occorre precisare chi fossero i due visitatori.

Nel quadro di Battaglioli dedicato alla rappresentazione di *Armida* (fig. 15) il filtro della formalizzazione figurativa *a posteriori* impalca una visione d'insieme della scena di un melodramma macchinoso. La bibienesca «magnifica, e luminosa Reggia del Sole»<sup>326</sup> dispiega scale monumentali, soffitti a volta, colonne salomoniche disposte in prospettiva a fuoco unico (si noti: nel 1768 a Napoli, essendo capo-scenografo del San Carlo, un invecchiato sofferente Joli avrebbe dichiarato di avere «dipinto lo scenario per la serenata che servisse ancora per il R. Teatro [...], con grandi sue fatiche e stento per il disegno delle *colonne Salomoniche*».<sup>327</sup> Al centro, nello slontanato cielo della scena, splende abbaci-

321. D. Velázquez, Autoritratto, 1640-1650, olio su tela, València, Museu de Belles Arts (inv. 572). Cfr. da ultimo *Rembrandt Velázquez Dutch and Spanish Masters*, catalogo della mostra a cura di G.J.M. WEBER (Amsterdam, 11 ottobre 2019-19 gennaio 2020), Amsterdam, Rijksmuseum, 2019, pp. 78, 157 (con bibliografia).

322. Cfr. SACCHI, *Vita del cavaliere don Carlo Broschi*, cit., p. 23 e rivedi nota 225.

323. Cfr. per tutto F. BORIS, *Le opere di Velázquez nella collezione bolognese di Farinelli*, in *Dialogo artistico tra Italia e Spagna. Arte e musica*, cit., pp. 83-92 e rivedi nota 225.

324. Lettera di Farinelli a Pepoli, Parigi, 15 luglio 1737 (in BROSCHI FARINELLI, *La solitudine amica*, cit., n. 48, pp. 141-142: 141). E v. ivi, pp. 215, 225, 294, 312.

325. Così Leopold Mozart alla moglie. La lettera, scritta da Bologna il 27 marzo 1770, si legge in *Lettere della famiglia Mozart*, II. *I viaggi in Italia*, a cura di C. EISEN, trad. di E. STERN e P. REBULLA, Milano, il Saggiatore, 2019 (ed. or. Kassel, Bärenreiter), pp. 77-80, n. 171: 78, 80. E v. McGEARY (con l'assistenza di VITALI), *Farinelli Recovered in Documents: Visitors to His Villa*, cit.

326. *Armida placata*, cit., p. 110.

327. Il documento, a suo tempo messo a partito da Benedetto Croce, si legge in stralcio in

nante il carro del Sole condotto da Apollo. Il quadro va comparato a sua volta con due disegni di Battaglioli (fig. 17) dedicati ad *Armida* che illustrano il manoscritto farinelliano.<sup>328</sup> Né si dimentichi, a fertile ma trascurato riscontro, la menzionata macchina di Joli «rappresentante la Reggia della Dea Flora. Calata dall'alto, resa stabile [cioè fissata al palcoscenico] ed illuminata» (fig. 18)<sup>329</sup> occupò la scena del San Giovanni Grisostomo nel carnevale 1740 in occasione del banchetto e del ballo che seguirono alla rappresentazione dell'*Adriano in Siria* di Metastasio. Dieci anni dopo nel gran finale di *Armida*, si è accertato, la «máquina fué elevándose poco a poco, hasta que dejó descubierta la puerta de cristales que da vista al parque del Retiro» illuminato da fuochi d'artificio.

Riassumendo: una ben consolidata drammaturgia mitopoietica mitologico-solare (si pensi, nel tempo breve, al tempio di Apollo dell'*Artaserse* di Metastasio allestito al Coliseo nel carnevale 1749)<sup>330</sup> mirata a trasmettere l'*aeternitas* della nuova dinastia iberica rilanciandone il prestigio in Europa. Chiarissima la funzione politico-propagandistica attribuita da Ensenada allo spettacolo operistico d'intesa con l'amico Farinelli, utilizzato dall'onnipotente marchese come chiave d'accesso al cuore melomane dei sovrani.<sup>331</sup>

Resa 'maravigliosa', quella drammaturgia farinelliana, dall'uso di cristalli appositamente realizzati tra il marzo e l'aprile 1749 dalla fabbrica della Granja,<sup>332</sup> vanto della ricordata industria spagnola del lusso; da due grandi soli di cristallo consegnati nel 1750 al Buen Retiro, dopo due prudenti giorni di viaggio, da ventiquattro operai guidati dal maestro vetraio catalano Ventura Sit,<sup>333</sup> dall'illuminotecnica, dalla scenotecnica, dalla macchinistica, dalla pirotecnica, dalla veduta e dall'uso del giardino garantito da «unas puertas de cristal de 18 pies

MANCINI, *Il teatro di San Carlo 1737-1987*, cit., vol. III, pp. 37-48: 42 (Antonio Joli. *La transizione al neoclassico*). Il corsivo è mio.

328. Sia nella versione conservata a Madrid sia in quella di Bologna che Farinelli da vecchio aveva tra le mani. Cfr. TORRIONE, *Decorados teatrales para el Coliseo del Buen Retiro en tiempos de Fernando VI*, cit., p. 46, e rivedi note 225 e 322.

329. Traggio la citazione dalla didascalia del disegno a penna e acquerello (conservato a Dresda, Staatliche Kunstsammlungen, Kupferstich-Kabinett, inv. C 1979-12) riprodotto in MANCINI-MURARO-POVOLEDO, *I teatri del Veneto*, cit., vol. I, to. II, p. 89. E cfr. *L'arte del Settecento emiliano*, cit., p. 228 scheda 345 (di Chiara Sorgato) e fig. 293.

330. Cfr. Relazione anonima circa la rappresentazione di *Artaserse*, Madrid, Archivo de la Casa de Alba, caja 105, *Correspondencia entre el duque de Huéscar y Ordeñana*, Madrid, 7 gennaio 1749 (in DOMÍNGUEZ RODRÍGUEZ, «*Todos los extranjeros admiraron la fiesta*», cit., p. 41 doc. 8). E v. PROFETI, *Commedie, riscritture, libretti*, cit., pp. 262, 265.

331. Per riscontri d'ordine generale: C. GÓMEZ-CENTURIÓN JIMÉNEZ, *La reforma de las Casas Reales del marqués de la Ensenada*, «Cuadernos de historia moderna», 1998, 20, pp. 59-83.

332. Cfr. TORRIONE, *Decorados teatrales para el Coliseo del Buen Retiro en tiempos de Fernando VI*, cit., p. 46; SODANO, *L'alba di un regno: i Borbone a Napoli*, cit., p. 26.

333. Cfr. ancora TORRIONE, *Decorados teatrales para el Coliseo del Buen Retiro en tiempos de Fernando VI*, cit., p. 46 e nota 32.

de alto y 12 de ancho»<sup>334</sup> (una porta in vetro a due battenti retrostante, si è visto, il palcoscenico). Uno spettacolo in sintonia con il gusto barocco per la teatrale ‘maraviglia’ del pubblico spagnolo settecentesco.<sup>335</sup> Destinato soprattutto a stupire gli spettatori stranieri. Va ribadita l’importanza della presenza degli ambasciatori agli spettacoli di corte fernandini. Si ripensi allora, anche da questo punto di vista, al moto girevole dei globi celesti e dei raggi solari di *Armida* e alla macchina ‘maravigliosa’ che lentamente si elevava nel palcoscenico del Coliseo segnando il *clou* dell’evento, con la luce del Sole che alludeva per via di metafora ai «benefici distribuiti al mondo dalla potenza universale della corona di Spagna».<sup>336</sup> Una rappresentazione visuale fastosa arricchita dal finale *fuego de artificio*. Diretta da Farinelli per celebrare i suoi amati sovrani-semidei e per festeggiare, si è detto, una importante intesa politico-matrimoniale. «Los NUMENES IBEROS / Se aplauda, y su esplendor», cantava il finale coro encomiastico. E Apollo (il castrato Mariano Bufalini): «Aumentase por tanto / Su tan dichoso Imperio: / Muestra haga nuestro canto / De lealtad, y amor».<sup>337</sup>

L’uso teatrale settecentesco del sapere che fu di Biringuccio senese<sup>338</sup> e di Stefano della Bella è attestato anche nelle sale pubbliche di Venezia ben note a Joli: «nel Teatro di S. Samuelle, dopo breve, e ridicola Commedia, vi fu un Fuoco d’Artificio, cavato dal più fino studio dell’Arte *Pirothecnia*, e si vide in prospettiva la Regina del mare, con li Fiumi, che tributano le loro Acque nell’Adriatico; ma si diede principio solo alle 5 ore, e si pagò soldi 15 alla Porta».<sup>339</sup> «Martedì sera ultimo giorno di carnevale, nel teatro a S. Samuele, si comincerà alle ore cinque in punto; e questo consisterà nella rappresentazione d’una breve, ma ridicola commedia, la quale terminerà con l’incendio di piu prospettive di fuochi artificiali, che rappresenteranno diverse e mai piu vedute figure; fontane di nuova e vaga invenzione, che sorprenderanno. L’ultima prospettiva rappresenterà *Il Trionfo di Bacco*. Il Fuoco è copioso di figure, dimostrazioni, e di lunga durata. Si darà principio alle ore 5: il biglietto

334. Così la anonima relazione circa la rappresentazione di *Angelica e Medoro*, cit. (in DOMÍNGUEZ RODRÍGUEZ, «*Todos los extranjeros admiraron la fiesta*», cit., p. 39 doc. 4). E v. ‘*Angelica, e Medoro*’ festa teatrale del sig. abbate Pietro Metastasio da rappresentarsi nel regio teatro del Buon-Ritiro festeggiandosi il gloriosissimo nome della regina nostra signora per comando di sua maestà cattolica il re nostro signore D. Ferdinando VI, Madrid, Mojados, 1747 (libretto bilingue, in italiano e in castigliano); PROFETI, *Commedie, riscritture, libretti*, cit., pp. 262-265 e nota 56.

335. Su questa filiera del gusto teatrale iberico del XVIII secolo: ivi, p. 273.

336. SALA DI FELICE, *Alla corte di Madrid un elefante bianco*, cit., p. 83.

337. *Armida placata*, cit., p. 113.

338. V. BIRINGUCCIO, *De la pirothecnia libri X* [...], Venezia, Curtio Navò & fratelli, 1540, cap. x. E v. C. DI LORENZO, *Il teatro del fuoco. Storie, vicende e architetture della pirotecnica*, Padova, Franco Muzzio, 1990, pp. 37-40.

339. Venezia, Biblioteca del Museo Correr, *Codice Gradenigo-Dolfin* n. 67, v, 27 febbraio 1759, c. 32r., in A. SCANNAPIECO, *Noterelle gozziane (‘in margine’ al teatro di Antonio Sacco e Carlo Gozzi)*. *Aggiuntavi qualche schermaglia*, «Studi goldoniani», XI / n.s. 3, 2014, pp. 101-123: 111 nota 1.

alla porta valerà soldi 15».<sup>340</sup> Teatri di fuoco. Fuoco artificiale realizzato con elementi fissi. Nel 1749 era stato pubblicato a Venezia il trattato di pirotecnica dell'ingegnere Giuseppe Antonio Alberti. Si prenda la parte terza *Che tratta de' fuochi fermi per guarnire i teatri*.<sup>341</sup> Una miniera d'informazioni. Si rileggano e.g. le pagine sulle *Fontane, o getti di fuoco* (cap. III).<sup>342</sup> Alberti peraltro si riferisce anzitutto al *milieu* teatrale bolognese. E non vanno trascurati né il fondamentale precedente parigino del *Traité des feux d'artifice pour les spectacles. Nouvelle édition, toute changée, et considérablement augmentée* di Amédée François Frézier<sup>343</sup> né la lezione dei bolognesi fratelli Ruggieri: una dinastia di maestri europei di pirotecnica,<sup>344</sup> specialisti nella disposizione di fuochi artificiali fissi all'interno dei teatri.

Lo splendore dello spettacolo operistico *instrumentum regni* veniva veicolato in Europa da Ensenada sia utilizzando la fama di Farinelli sia abilmente diffondendo notizie sulle magnifiche rappresentazioni di corte ideate da Broschi. Nulla di nuovo se si hanno in mente le finalità propagandistico-diplomatiche degli spettacoli del Cinque-Seicento medico veicolate dalle descrizioni, spesso corredate d'incisioni, commissionate dal principe ai letterati della corte. Tuttavia, nel caso specifico, va messo in valore l'uso di altri strumenti d'informazione quali le gazzette di Olanda e di Madrid<sup>345</sup> (senza dimenticare l'importanza della prototipica settimanale «Gazette» di Richelieu stampata al Louvre e rivolta in primo luogo alla opinione pubblica internazionale).<sup>346</sup>

La idea es que la que vaya, se ponga como la vez pasada en las gacetas para que sepa el Mundo que en razón de teatro y sus funciones excede esta corte a las demás. Lo cierto es que todos los extranjeros admiraron la fiesta y confesaron a una voz que no la habían visto igual en parte alguna. La última mutación fue asombrosa y no hay expresión que llegue a ponderarla bastantemente.<sup>347</sup>

340. G. GOZZI, *La 'Gazzetta veneta' [...]*, a cura di A. ZARDO, Firenze, Sansoni, 1915, p. 23 (alla data 16 febbraio 1760).

341. G.A. ALBERTI, *La pirotechnia o sia trattato dei fuochi d'artificio*, Venezia, Recurti, 1749, pp. 69 ss.

342. Ivi, pp. 74-78.

343. Paris, Jombert, 1747. La prima ediz. venne pubblicata a Parigi da Jollet nel 1706.

344. Cfr. e.g. N. EDWARDS, *Storia del buio*, trad. di A. RICCI, Milano, il Saggiatore, 2019 (ed. or. London, Reaktion Books, 2018), p. 126.

345. Cfr. DOMÍNGUEZ RODRÍGUEZ, «*Todos los extranjeros admiraron la fiesta*», cit., p. 29.

346. Cfr. e.g. H. KAMEN, *Lo statista*, in *L'uomo barocco*, a cura di R. VILLARI, Roma-Bari, Laterza, 1991, pp. 3-30: 25; P. BURKE, *La fabbrica del re Sole*, trad. di L. ANGELINI, Milano, il Saggiatore, 1993 (ed. or. New Haven, Yale University Press, 1992), p. 253.

347. Lettera di Agustín Pablo de Ordeñana al duca di Huéscar, Madrid, 26 settembre 1748, Archivo de la Casa de Alba, caja 105, *Correspondencia entre el duque de Huéscar y Ordeñana* (in DOMÍNGUEZ RODRÍGUEZ, «*Todos los extranjeros admiraron la fiesta*», cit., pp. 40-41: 41 doc. 7).

Grazie al successo di *Armida* Ferdinando VI insignì Broschi della nobilissima croce dell'ordine di Calatrava. Per la concessione di tale titolo una folla di personaggi aveva dovuto dichiarare in tutta fretta sotto giuramento la *limpieza de sangre* di Farinelli.<sup>348</sup> Scriveva Ensenada poco dopo la 'prima': «yo estimo particularmente a este sujeto».<sup>349</sup> Broschi al solito non l'aveva deluso.

6. Nel 1750 Bonavia aveva già completato il progetto che avrebbe mutato la fisionomia di Aranjuez (fig. 19), sede di villeggiatura della corte situata nella valle del Tago tra Madrid e Toledo.<sup>350</sup> Penso in specie alla gran piazza rettangolare di Sant'Antonio ideata come un diafano foro reale.<sup>351</sup> Nel 1751 Rabaglio ideava su impulso di Elisabetta Farnese e di Scotti il palazzo reale di Riofrío<sup>352</sup> situato, come la residenza di la Granja, non lontano da Segovia nei pressi della sierra de Guadarrama. Il progetto includeva, come scrive l'architetto ticinese, un «Teatro cómodo para diversión del señor Infante y Familia»<sup>353</sup> che si ispirava in larga misura ai modelli italiani di corte: da Aleotti a Juvarra. Un teatro perduto riservato al *ludus* della regina vedova. Angustiato dalle difficoltà economiche e in cattiva salute, Rabaglio veniva costretto dalla committenza ad abbandonare la direzione dei lavori nel febbraio 1753.<sup>354</sup>

Farinelli si rivolgeva all'amato gemello drammaturgo anche per ottenere testi scorciati e adattamenti, in sintonia con le consuetudini di ricezione degli spettatori madrileni e le mutate abitudini dei compositori di opere serie. Vienna, 30 novembre 1753:

prima della minuta vostra relazione era informato della real pompa e della magistrale esattezza con la quale è costì comparsa in teatro la mia *Semiramide*, mercé la vostra as-

348. Cfr. COTARELO Y MORI, *Orígenes y establecimiento de la ópera en España*, cit., pp. 151-152; BROSCHI FARINELLI, *La solitudine amica*, cit., pp. 283-284; DOMÍNGUEZ RODRÍGUEZ, «*Todos los extranjeros admiraron la fiesta*», cit., pp. 108-109 e nota 32; BIANCONI-CASALI PEDRIELLI, *Corrado Giaquinto: Carlo Broschi detto il Farinelli*, cit., p. 109 e nota 32; BORIS, *Le opere di Velázquez nella collezione bolognese di Farinelli*, cit., p. 91 e nota 30.

349. Lettera di Ensenada a Manuel de Sada y Antillón, ambasciatore in Sardegna, 21 aprile 1750, AHNM, *Estado*, leg. 4880-2 (apud J.L. GÓMEZ URDÁÑEZ, *El proyecto reformista de Ensenada*, prólogo di U. ESPINOSA, Lleida, Milenio, 1996, p. 94).

350. F. Battaglioli, *Veduta del palazzo di Aranjuez*, 1756, olio su tela, Madrid, Museo del Prado (inv. 4180). E rivedi nota 120.

351. Cfr. SUÁREZ QUEVEDO, *Da Piacenza a la corte española: Giacomo Bonavia*, cit., p. 166 (con precisazioni).

352. Cfr. SUGRANYES FOLETTI, *La colección de dibujos Rabaglio*, cit., pp. 103, 116, 237-249, 531-566 (con bibliografia e ricca iconografia).

353. Relación del plan general de la obra y real fábrica ideada por el arquitecto Vigilio Rabaglio de construirse en las cercanías del Real Bosque de Riofrío, Madrid, Archivo general de palacio, *San Ildefonso* C<sup>a</sup> 1/14 (cito da J.F. HERNANDO CORDERO, *El Coliseo del Sitio Real de Riofrío*, «De Arte», 2009, 8, pp. 87-102: 89).

354. Cfr. *ivi*, p. 94; SUGRANYES FOLETTI, *La colección de dibujos Rabaglio*, cit., p. 246.

sidua ed esperimentata cura. Me ne son compiaciuto, ma non mi ha sorpreso: è troppo facile il preveder l'esito di quello che voi intraprendete. Voi avete trattato con Jomelli da par vostro, ed egli vi ha corrisposto da suo pari, che vuol dire da *puorco* in grado eroico. [...] Penserò a servirvi dell'*Alessandro* circonciso. Ma, caro gemello, mi spaventa l'impresa, perché questo Dramma è tutto azione e non parole. Le azioni sono appoggiate l'una all'altra, e chi ne sottrae una fa diroccar la macchina. Se la *Semiramide* è stata lunga, qual'opera sarà breve? Nulladimeno che cosa non tenterei per compiacervi?<sup>355</sup>

L'epiteto «*puorco* in grado eroico», riservato da Metastasio a Jommelli, non ha altra valenza se non quella del registro comico-vituperoso.<sup>356</sup> L'opera era andata in scena al teatro del Buen Retiro grazie anche ai buoni uffici di Antonio de Azlor agente ensenadista all'ambasciata di Vienna il quale aveva garantito la trasmissione dei materiali metastasiani per l'allestimento.<sup>357</sup> Vienna, 24 marzo 1753:

dall'ultima lettera che ricevo da Madrid in data del 20 del caduto, in gran parte di carattere del signor Ridolfi, sento che vorreste valervi della reggia d'Apollone per la licenza della *Semiramide*. Io vorrei far parlare la dea Iride, e non Apollone, e dall'annesso foglio letto con attenzione vedrete come si potrebbe conciliare il vostro col mio pensiero: onde non mi dilungo di vantaggio. Vi accludo nel tempo medesimo l'aria cambiata invece di quella che incominciava *Io veggo in lontananza*: e spero che non vi piacerà men della prima. Le parole per la Licenza si faranno quando avrò respirato: di che ho gran bisogno. La musica della Festa non è ancor terminata: ed io sollecito impertinentemente il povero compositore. Intanto *ho prevenuto il conte Azlor affinché stia sull'avviso di qualche corriere* perché vi giunga più sollecitamente, se sarà possibile.<sup>358</sup>

Non solo:

a tenere del consiglio del signor de Azlor ho formato un piego *a voi diretto* che contiene il mio originale della Festa, l'originale della musica, una mia lettera e la macchina, e le parole della Licenza per la *Semiramide*. Sopra la sopraccarta *a voi diretta* ve n'è una seconda che il *signor de Azlor mi ha insinuato di dirigere a cotesto signor marchese*

355. Lettera di Metastasio a Carlo Broschi, Vienna, 30 novembre 1753, in METASTASIO, *Tutte le opere*, cit., vol. III, n. 697, pp. 869-872: 870-871. E v. PROFETI, *Commedie, riscritture, libretti*, cit., pp. 271-272; R. CANDIANI, «Le nozze del piacere con la ragione»: la '*Semiramide*' per Madrid del 1753, in *Le stagioni di Niccolò Jommelli*, cit., pp. 841-850.

356. Concordo con quanto osservato da SALA DI FELICE, *Metastasio sulla scena del mondo*, cit., p. 44 nota 6.

357. Cfr. DOMÍNGUEZ RODRÍGUEZ, «*Todos los extranjeros admiraron la fiesta*», cit., p. 25.

358. Lettera di Metastasio a Carlo Broschi, Vienna, 24 marzo 1753, in METASTASIO, *Tutte le opere*, cit., vol. III, n. 630, pp. 803-805: 803-804. Mio il corsivo finale. Sulle vicende drammaturgiche di tale *Licenza* v. CANDIANI, «Le nozze del piacere con la ragione», cit., pp. 849-850; SALA DI FELICE, *Alla corte di Madrid un elefante bianco*, cit., pp. 82-83.

*d'Enseñada*, e sopra questa seconda ve n'è una terza che il medesimo signor Azlor ha fatta dirigendo il piego all'ambasciator di Spagna a Parigi.<sup>359</sup>

Un teatro di spie. Al Coliseo l'opera venne rappresentata su musiche di Jommelli con scene di Joli. Nel finale dell'atto terzo brillava immancabile la «luminosa reggia del Sole»<sup>360</sup> tanto gradita a Broschi e ai committenti. Regina Mingotti *en travesti* (Semiramide, «in abito virile sotto nome di Nino re degli Assiri, amante di Scitalce») aveva rivaleggiato con la Castellini (Tamiri, «principessa reale de' Battriani amante di Scitalce»).<sup>361</sup> Nel rivedere il testo per Madrid Metastasio aveva effettuato robusti tagli valorizzando il ruolo della seconda donna: la prediletta Castellini.<sup>362</sup> L'intraprendente Mingotti sarebbe poi divenuta «Diva and Impresario» del King's Theatre all'Haymarket. La prima donna che diresse un teatro d'opera a Londra.<sup>363</sup>

Non sarà forse inutile ribadire, più in generale, che l'eccessiva lunghezza di un dramma per musica era considerata un fattore negativo. La noia andava schivata con l'inserimento di balli. Si ripensi alla già considerata vicenda dell'allestimento parmense del *Demetrio* (1749). Si ponga mente inoltre al caso esemplare della messinscena napoletana della *Clemenza di Tito* (1738) ribattezzata per la sua durata eccessiva, da un annoiato Carlo di Borbone, *L'indemenza di Tito* a dispetto di un cast che comprendeva Tesi (Servilia), Peruzzi (Vitellia), Majorano (Sesto) e Amorevoli (Tito).<sup>364</sup> Oppure si rilevi il timore di Carlo di annoiarsi alla rappresentazione partenopea di *Semiramide* (1739):

*je me rejouis beaucoup que l'Opera & les entermedes ayoint esté du goust de vos M.M. Aujourduy il y a eu un concours infini de noblesse [formula topica] au bese-main, & asteur je m'en vois à l'Opera, qu'on dit qui est assez longe, & que je croy qui sera comme «L'inclemençe de Tito». Je rend mes plus heumbles grâces à vos M.M. des livres d'Oraçe, qui sont tres beaux & tres bons. Le Dimanche passé il y eut le char qui estoit tres bien fait, & le soir nous heumes bal. Pour le reste je me remest à ce que Montealegre escrit de mon ordre.*<sup>365</sup>

359. Lettera di Metastasio a Carlo Broschi, Vienna, 7 aprile 1753, in METASTASIO, *Tutte le opere*, cit., vol. III, n. 639, pp. 812-813: 812. Miei i corsivi (salvo il primo).

360. Cito dal libretto della *Semiramide riconosciuta* con testo in italiano e in spagnolo (Madrid, Mojados, 1753) ispezionabile in rete: <http://www.progettometastasio.it/public/testo/testo/codice/SEMIRAMI%7CP3%7C000> (ultimo accesso: 26 giugno 2018).

361. Ibid.

362. Cfr. CANDIANI, «*Le nozze del piacere con la ragione*», cit., p. 848.

363. Cfr. M. BURDEN, *Regina Mingotti: Diva and Impresario at the King's Theatre, London*, Farnham, Ashgate, 2013.

364. Cfr. BORBONE, *Lettere ai sovrani di Spagna*, cit., vol. II, p. 363 nota 629. E v. COTTICELLI, MAIONE, *Musica e teatro a Napoli nell'epoca di Carlo di Borbone*, cit., pp. 271-272 (con bibliografia).

365. Lettera di Carlo di Borbone ai sovrani di Spagna, Napoli, 20 gennaio 1739, AHNM, *Estado*, leg. 2612, n. 3 (in BORBONE, *Lettere ai sovrani di Spagna*, cit., vol. II, n. 678, pp. 378-379: 379).

Si aprirebbe qui il malnoto capitolo della noia a teatro. Nel caso specifico alludo alla nebbia di tedio che avvolgeva in scena in misura non secondaria l'opera seria settecentesca.<sup>366</sup> Aggiungo il 'prodigioso' sbadigliare di Luigi XVI spettatore in crisi di una opera buffa di Niccolò Piccinni<sup>367</sup> (rappresentata nell'anno del soggiorno a Parigi di Mozart funestato dalla morte della madre Maria Anna sepolta in tutta fretta nel cimitero di Saint-Eustache).<sup>368</sup> E, in diversa temperie, il Napoleone addormentato, sonnachioso e forzosamente sorridente raffigurato nell'incisione di Anne-Louis Girodet, *Trois têtes d'étude de Napoléon à Saint-Cloud en 1812*. Chiosa il pittore: «Bonaparte dormant au Spectacle à / S<sup>t</sup> Cloud le 13 avril 1812. / S'Eveillant frappé de la pensée / qu'on a pu le voir dormir. / Et s'efforçant de sourire en regardant la Scène» (fig. 20).<sup>369</sup> Ancora noia a teatro (e in più disturbi del sonno). L'argomento meriterebbe una trattazione a parte che non posso compiere in questa sede nemmeno per via di ulteriori esempi.

7. In un'altra tela di Battaglioli (fig. 21)<sup>370</sup> si intravede Broschi nei giardini del palazzo di Aranjuez destinati allo svago regale per beffare la calura di Madrid.<sup>371</sup> Il committente del dipinto, Farinelli stesso, è raffigurato sulla sinistra, isolato e vestito di scuro. È il 30 maggio, giorno di San Ferdinando. Si festeggia l'onomastico del sovrano. Non lontano, al di là del ponte, staziona un gruppo di rossi musici con due trombe, due fagotti e due corni.<sup>372</sup> Al centro il corteo reale si gode la villeggiatura nel *real sitio* di Aranjuez. Era lontana la primavera-estate del 1801 quando, dopo la firma dei trattati di Lunéville e di

366. Prendo in prestito parole di MORELLI, *Castrati, primedonne e Metastasio*, cit., p. 41.

367. *Le finte gemelle* (rappresentata l'11 giugno 1778). Cfr. FABIANO-NOIRAY, *L'opera italiana in Francia nel Settecento*, cit., pp. 65, 69.

368. La madre di Mozart morì il 3 luglio 1778. Fu sepolta il giorno seguente. Cfr. M. SALOMON, *Mozart*, trad. di A. BUZZI, consulenza musicale di D. SABAINO, Milano, il Giornale, 2007, 2 voll. (ed. or. London, Hutchinson, 1995), vol. I, pp. 174-175; S. SADIE, *Wolfgang Amadeus Mozart. Gli anni salisburghesi, 1756-1781*, trad. di M. SAMMARTINO, Milano, Bompiani, 2006, (ed. or. New York, W.W. Norton & Company, 2006), p. 421.

369. Collezione privata. Cfr. S. BELLENGER, *Girodet 1767-1824*, saggi di M. FUMAROLI, A. SOLOMON-GODEAU, J.-L. CHAMPION et al., catalogo delle mostre (Parigi-Chicago-New York-Montréal, 22 settembre 2005-21 gennaio 2007), Paris, Gallimard/Musée du Louvre, 2005, p. 369, cat. 73.

370. F. Battaglioli, Fernando VI e Barbara di Braganza nei giardini di Aranjuez in occasione della festa del sovrano, 1756, olio su tela, Madrid, Museo del Prado (inv. 4181). Sul dipinto v. da ultimo P.B. KERBE, *Eyewitness Views. Making History in Eighteenth-Century Europe*, Los Angeles, J. Paul Getty Museum, 2017, in partic. pp. 133-135. Sulla residenza di Aranjuez rivedi nota 120.

371. Per il calendario dei *reales sitios* cfr. LÓPEZ DE JOSÉ, *Los teatros cortesanos en el siglo XVIII: Aranjuez y San Ildefonso*, cit., pp. 15 ss.

372. Per i musici che si recavano ad Aranjuez v. almeno MORALES BORRERO, *Fiestas reales en el reinado de Fernando VI*, cit., pp. 21-22.

Aranjuez, il primo console Bonaparte avrebbe fatto organizzare a Parigi cerimonie e feste sontuose in onore dei futuri sovrani di Etruria Lodovico I di Borbone-Parma e Maria Luisa di Borbone infanta di Spagna.<sup>373</sup>

Sullo sfondo del quadro fa bella mostra di sé una spettacolare *suite* di sfarzose navi e battelli disposta in gerarchica sequenza: la musicale flotta del Tago – nata con ogni probabilità da un'idea di Farinelli e del marchese di Ensenada – che fece la sua prima uscita nel 1752.<sup>374</sup> Alcune navi sono raffigurate, probabilmente da Battaglioli stesso, nella seconda parte della farinelliana *Descripción*: la sontuosa *Real* (fig. 22), costruita nel 1753, e la *Falúa de respeto* verde e oro (fig. 23) che con le sue evoluzioni divertiva i sovrani; la *Fragata San Fernando y Santa Bárbara*, «en todo semejante a una Fragata de Guerra» (fig. 24), ospitava le dame d'onore della regina e quindici musicisti; il *jabeque Orfeo*, rosso e con vele latine (fig. 25), era destinato a *camaristas y dueñas* della sovrana; il verde *jabeque Tajo* aveva a bordo strumenti musicali, maggiordomi, medici di camera, ufficiali. Un'altra *gouache* (fig. 26) dà una visione d'insieme del sito incluso il luogo d'imbarco dei sovrani: il «Real Sotillo» (un boschetto recintato). Si legge in un foglio satirico custodito alla Nazionale di Madrid:

ayudaba la diversión Don Zenón (que este era su oficio) convirtiendo en mar el río Tajo en Aranjuez, donde fabricaron navíos para el embarco de los Reyes suspendiendo el curso de las aguas y haciendo otras obras de suma costa para la navegación, para lo que se trajo de los puertos marinería que hiciesen las faenas correspondientes.<sup>375</sup>

Non puro divertimento. La politica ensenadista stava costruendo e diffondendo un'immagine simbolica della monarchia fernandina in grado di rivaleggiare con gli spettacoli sfarzosi delle più importanti corti europee, in armonia con il disegno di ammodernamento e di rafforzamento economico-militare dello stato spagnolo. «A la altura de 1752, los planes del marqués estaban en su apogeo».<sup>376</sup> Il progetto di riarmo dell'Armada per contrastare la supremazia navale inglese era in atto. Pareva incrinarsi la ferrea neutralità di Madrid garantita nel gioco della politica dell'equilibrio dal ministro José de Carvajal.

373. Cfr. A. VOLPI, *Il viaggio dei Borbone a Parigi. Ruvide testimonianze*, in *Spagnoli a palazzo Pitti: il regno d'Etruria (1801-1807)*. Atti del convegno internazionale di studi (Firenze-Pisa, 29 dicembre-1° dicembre 2007), a cura di M. MANFREDI, Firenze, Consiglio regionale della Toscana, 2013, pp. 105-129. Da integrare con le notizie raccolte nel sempre utile lavoro di G. DREI, *Il regno d'Etruria (1801-1807), con una appendice di documenti inediti*, Modena, Società tipografica modenese, 1935, pp. 29 ss.

374. Cfr. MORALES BORRERO, *Fiestas reales en el reinado de Fernando VI*, cit., p. 83; Antonio Joli *tra Napoli, Roma e Madrid*, cit., pp. 15-20 (scheda 1, di Vega de Martini): 15, 18.

375. Biblioteca nazionale di Madrid, mss. 11038, c. 200v. (in DOMÍNGUEZ RODRÍGUEZ, «*Todos los extranjeros admiraron la fiesta*», cit., p. 23).

376. J.L. GÓMEZ URDÁÑEZ, *El proyecto político del marqués de la Ensenada*, [Logroño], Universidad de La Rioja, Servicio de Publicaciones, 2008, p. n.n. [15].

La flotta in miniatura del Tago fu progettata in misura non secondaria dal farinelliano Joli che poi la raffigurò in azione in un olio databile tra il 1752 e il 1754 (fig. 27).<sup>377</sup> Un documento figurativo che non pertiene all'iconografia teatrale alla moda e alle sue rigide categorizzazioni. Bensì, in più fluide prospettive ermeneutiche, alle fonti figurative per la storia dello spettacolo cioè alla multilineare «partita senza fine» tra arte e spettacolo che ha avuto i suoi più acuti interpreti novecenteschi in Ludovico Zorzi e Sara Mamone.<sup>378</sup> Una partita ariosa, piace sottolinearlo. Fondata sulla *invenzione* della fonte (il corsivo è d'obbligo per intendersi non solo tra gli *happy few*) e non, ripeto, sulla categorizzazione della medesima. Nella convinzione che lo spettacolo teatrale e non sia da indagare come luogo privilegiato di decifrazione «di più ampie e ambiziose verifiche storiche».<sup>379</sup> Da Rubens a Carpaccio.

In occasione della regata in Canal Grande, organizzata il 4 maggio 1740 in onore dell'elettore di Sassonia, Joli aveva realizzato alcune sontuose *peote* in concorrenza con quelle allestite per l'occasione da Romualdo Mauro, Giambattista Tiepolo e altri artisti.<sup>380</sup> Un esperto apparatore equoreo dava vita al-

377. A. Joli, *Il reale sito di Aranjuez e la flotta del Tago, 1752-1754*, olio su tela, Napoli, Palazzo reale (inv. 133 [1907]). Cfr. ancora *Antonio Joli tra Napoli, Roma e Madrid*, cit., pp. 15-20 scheda 1 (di Vega de Martini), con bibliografia. Fondamentali sulla squadra del Tago le notizie e le illustrazioni contenute nella P. II del citato ms. Farinelli (v. nota 225 e figg. 21-27) e compendiate in MORALES BORRERO, *Fiestas reales en el reinado de Fernando VI*, cit., pp. 61-86 (con pregevole apparato iconografico). Cfr. inoltre COTARELO Y MORI, *Orígenes y establecimiento de la ópera en España*, cit., pp. 182-184; MARÍN TOVAR, *El real sitio de Aranjuez*, cit., [pp. 7-8] e figg. 4-7; BIANCONI-CASALI PEDRIELLI, *Corrado Giaquinto: Carlo Broschi detto il Farinelli*, cit., p. 112.

378. Per abbreviare la dimostrazione rinvio senz'altro agli esemplari studi contestuali di L. ZORZI, *Carpaccio e la rappresentazione di Sant'Orsola. Ricerche sulla visualità dello spettacolo nel Quattrocento* [1980-1981], Torino, Einaudi, 1988 (trad. francese: *Carpaccio et la représentation de Sainte Ursule. Peinture et spectacle à Venise au Quattrocento*, Paris, Hazan, 1991) e di S. MAMONE, *Firenze e Parigi: due capitali dello spettacolo per una regina, Maria de' Medici*, Cinisello Balsamo (Milano), Silvana, 1988<sup>2</sup> (trad. francese: Paris, Seuil, 1990). E cfr. ID., *Arte e spettacolo. La partita senza fine* (1996), in ID., *Dèi, Semidei, Uomini*, cit., pp. 27-67. Per una condivisibile ermeneutica delle fonti figurative per la storia dello spettacolo segnalo almeno, tra gli studi successivi, P. VENTRONE, *Teatro civile e sacra rappresentazione a Firenze nel rinascimento*, Firenze, Le Lettere, 2016. Per un approfondimento di metodo: S. MAZZONI, *Ludovico Zorzi. Profilo di uno studioso inquieto*, «Drammaturgia», XI / n.s. 1, 2014, pp. 9-137: 110-119. Per un diverso parere sulla concettualizzazione e l'uso delle fonti figurative per la storia dello spettacolo rinvio, sul filo di un trentennale fruttuoso scambio di idee, a quanto scrive Renzo Guardenti nella sua bella *Presentazione a Sguardi sul teatro. Saggi di iconografia teatrale*, a cura di R. G., Roma, Bulzoni, 2008, pp. 9-18: 13-15.

379. S. MAMONE, *Prologo. Storia dello spettacolo: il testimone preterintenzionale* (1992), in C. BINO, S. MAMONE, S. MAZZONI, C. PAGNINI, *Forme dello spettacolo in Europa tra medioevo e Antico regime*, a cura di S. MAMONE, Perugia, Morlacchi, 2018, pp. 7-14: 10.

380. Cfr. *A Cleandro conte di Prata lettera di E.A. Cicogna intorno ad alcune regatte pubbliche e private veneziane*, Venezia, Fracasso, 1845, in partic p. 67; *L'arte del Settecento emiliano*, cit., pp. 227-

la flottiglia ludica 'ensenadista' di Ferdinando VI e Barbara di Braganza. Un esemplare sopravvissuto di questo tipo di manufatti da parata è la sontuosa peota di gala in legno scolpito, intagliato, dorato e dipinto posseduta da Carlo Emanuele III di Savoia: commissionata attorno al 1729 a Venezia a Matteo Calderoni e Monsieur Egidio, consegnata al castello del Valentino nel 1731 e oggi conservata nella reggia di Venaria reale.<sup>381</sup>

Capitanato da *La Real* destinata ai sovrani (fig. 22), e chiuso da barcacce in forma di zattera (*fangadas de limpia*) con il compito di mantenere pulite le acque del fiume,<sup>382</sup> il corteo della flotta da passeggio (e 'da paesaggio') del Tajo era composto da barche di servizio e da imbarcazioni da parata «di forma dissimile le une dalle altre, ma pompose tutte, ed ornatissime», che «avevano tutte certi ordigni, per cui si sollevavano dal fondo le mense cariche di rinfreschi, e gli sostegni colle carte musicali, e gli strumenti opportuni, ove altri volesse cantare, o suonare» (così il primo biografo di Farinelli, il barnabita Giovenale Sacchi).<sup>383</sup> Le arie cantate da Farinelli dalla *Real* nel tardo delle sere di Aranjuez accompagnavano una passeggiata di sapore barocco memore sia della *Water Music* händeliana<sup>384</sup> sia delle atmosfere del *Grand Canal* di Versailles<sup>385</sup> che i Borbone di Spagna conoscevano bene.<sup>386</sup> Rileggo Félibien: «Sua Maestà il Re [Sole], salito sul Canale a bordo di gondole sontuosamente addobbate, fu seguito dal suono dei violini e degli oboi, sistemati all'interno di una grande imbarcazione. Qui, restò circa un'ora a gustare il fresco della sera e ad ascoltare le piacevoli melodie delle voci e degli stru-

230 schede 345-351 (di Chiara Sorgato), figg. 294-297; *Antonio Joli tra Napoli, Roma e Madrid*, cit., pp. 15-20 scheda 1 (di Vega de Martini).

381. In comodato dal Museo civico d'arte antica, Torino, palazzo Madama. Cfr. per tutto 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 a cura di C. A. DI B., F. VARALLO (Torino, 7 aprile-5 luglio 2009), Cinisello Balsamo (Milano), Silvana, 2009, pp. 27-37: 36-37 e figg. 9-10 (con bibliografia: ivi, p. 39 nota 72).

382. Cfr. *Antonio Joli tra Napoli, Roma e Madrid*, cit., p. 15.

383. SACCHI, *Vita del cavaliere don Carlo Broschi*, cit., pp. 23-24. Per la genesi di tale biografia: BIANCONI-CASALI PEDRIELLI, *Corrado Giaquinto: Carlo Broschi detto il Farinelli*, cit., pp. 103-105.

384. Cfr. HANDEL, *Collected documents*, cit., vol. 1, pp. 379-383, 568, 573, 583, 630, 679, 681, 685. Per un quadro di riferimento: A. RIZZUTI, *Musica sull'acqua. Fiumi sonori, mari in tempesta, fontane magiche da Händel a Stravinskij*, Roma, Carocci, 2017, pp. 19-45. Più in generale: *Waterborne Pageants and Festivities in the Renaissance. Essays in Honour of J.R. Mulryne*, a cura di M. SHEWRING, L. BRIGGS, Farnham, Ashgate, 2013.

385. Cfr. e.g. A. HALNA DU FRETAY, *La flottille du Grand Canal de Versailles à l'époque de Louis XIV: diversité, technicité et prestige*, «Bulletin du Centre de recherche du château de Versailles», <http://journals.openedition.org/crcv/10312>, data di pubblicazione su web: 20 settembre 2010 (ultimo accesso: 3 dicembre 2018).

386. Non indugio qui sulle differenze e le analogie tra queste esperienze che meriterebbero un'analisi a parte.

menti che, sole, interrompevano il silenzio dell'avvicinarsi della notte». <sup>387</sup>  
*Les plaisirs de l'eau*. <sup>388</sup>

Si guardi ora il ritratto in piedi di Filippo V diciassettenne re di Spagna assimilato al nonno Luigi XIV in una tela di Hyacinthe Rigaud (fig. 28) <sup>389</sup> pittore tanto apprezzato da Saint-Simon per il suo dipingere «forte et durable» <sup>390</sup> e autore della più famosa immagine del re Sole <sup>391</sup> commissionata, si badi, per essere donata al nipote ed essere esposta nel palazzo madrilenno di costui. Un 'dittico' politicamente eloquente pensato nel 1701 all'insegna della continuità dinastica: il regale giovanissimo nipote come potenziale doppio del sovrano raffigurato su un giovane corpo glorioso (il corpo iconico-politico del re), con i piedi in postura di passo di danza, ma con la testa da vecchio *recollée* sulla grande tela. Quasi un passaggio di testimone. Da contestualizzare, in più ampie campiture, nell'ambito della riforma francese dell'arte di corte spagnola convintamente perseguita dai due Borbone per conferire prestigio alla nuova monarchia iberica. <sup>392</sup> Nel medesimo 1701 i due sovrani, per favorire una «sempiterna» unione tra i loro sudditi, stabilirono l'equiparazione di rango tra Pari di Francia e Grandi di Spagna suscitando una polemica al calor bianco tra le due élites. <sup>393</sup> Si ponga mente alla complessa questione della riforma del cerimoniale palatino asburgico negli anni del regno di Filippo V e alla dicotomia visibilità-invisibilità del sovrano. Invisibilità che angustiava il re Sole quando pensava all'etichetta di corte spagnola. Solo l'ascesa al trono di Ferdinando VI e la riforma di

387. *I divertimenti di Versailles dati dal re a tutta la corte al ritorno dalla conquista della Franca-Contea nell'anno M. DC. LXXIV*, in A. FÉLIBIEN, *Le feste di Versailles*, a cura di A. AUSONI, Roma, Salerno editrice, 1997, pp. 65-106: 77-78.

388. Cfr. *Fêtes & divertissements à la cour*, cit., pp. 195-203 schede 176-188.

389. H. Rigaud, *Filippo V re di Spagna, 1701, olio su tela, Madrid, Museo del Prado (inv. 2337)*. E v. M. MÓRAN TURINA, *La imagen del rey. Felipe V y el arte*, Madrid, Nerea, 1990; ID., *Le portrait royal à l'espagnole sous Philippe IV et Charles II*, in *¿Louis XIV espagnol? Madrid et Versailles, images et modèles*, a cura di G. SABATIER e M. TORRIONE, [Versailles], Centre de recherche du château de Versailles-Éditions de la MSH, 2009, pp. 39-55: in partic. 39; BIANCONI-CASALI PEDRIELLI, *Corrado Giaquinto: Carlo Broschi detto il Farinelli*, cit., p. 111 e nota 38; Su Luigi e Filippo: VOLTAIRE, *Il secolo di Luigi XIV* (1951), con un saggio di G. MACCHIA, introd. di E. SESTAN, trad. di U. MORRA, Torino, Einaudi, 1994<sup>3</sup>, passim; BOTTINEAU, *El arte cortesano en la España de Felipe V*, cit., passim; nonché il mio citato vol. (v. p. 83).

390. C.H. DE SAINT-SIMON, *Mémoires complets et authentiques [...]*, a cura di M. CHÉRUEL, Paris, L. Hachette, 1856, to. I, p. 382.

391. H. Rigaud, *Ritratto di Luigi XIV, 1701, olio su tela, Parigi, Museo del Louvre (inv. 7492)*. E v. almeno BURKE, *La fabbrica del re Sole*, cit., pp. 51-53, 173, 224, 252, 262-263 e fig. 1; G. SABATIER, *Un morceau de Roy. L'exhibition de la jambe sur les portraits des Bourbons, XVII<sup>e</sup>-XIX<sup>e</sup> siècles*, in *I gesti del potere*, a cura di M. FANTONI, Firenze, Le Cárity, 2011, pp. 155-177: 155, 169-173 e tav. 27.

392. Per un quadro di riferimento: *El arte en la corte de Felipe V*, cit.

393. Cfr. J.-P. LABATUT, *Le nobiltà europea. Dal XV al XVIII secolo*, trad. di R. MACHIAVELLI, Bologna, il Mulino, 1982 (ed. or. Paris, Presses universitaires de France, 1978), pp. 179-182.

Ensenada avrebbero risolto l'annoso problema.<sup>394</sup> È vero d'altronde che nel secolo precedente la strategia di rappresentazione di sé di Luigi XIV aveva contratto debiti con quella dello zio e suocero Filippo IV, il *rey Planeta* alias *Felipe el Grande*, modello da emulare e sorpassare, senza consentire a Colbert di divenire un Olivares.<sup>395</sup> Per non dire del *topos* letterario 'Luigi come Augusto',<sup>396</sup> il *princeps* assertore del potere delle immagini.<sup>397</sup> Assimilazione da valutare ponendo l'accento più sulla differenza di contesto e di epoche che sulle analogie.

Rammento infine la seicentesca *Flota del estanque grande* del Buen Retiro (fig. 29): dieci *barquillos*, tre *barcos*, un *bergantín*, una *falúa* e delle gondole.<sup>398</sup> Scriveva un viaggiatore:

dans le terrein le plus élevé se voit un grand étang ou canal ou l'on a fait couler des sources d'eau vive. De petites gondoles toutes peintes & dorées flottent sur l'eau, & servent au Roi quand il veut prendre le plaisir de la promenade ou de la pêche. Il est bordé de cinq ou six pavillons, ou la Cour se met lorsque le Roi prend ce divertissement.<sup>399</sup>

È nota la vicenda dell'uso ludico-scenico dei giardini, dei canali e dell'*estanque* del Buen Retiro. Barocchi spettacoli d'acqua. 14 giugno 1639:

tenían hechas en el Buen Retiro grandes prevenciones de fiesta para la noche del primer día de Pascua: muchas tramoyas de Cosme Lotti, ingeniero; más de tres mil luces; comedia dentro el estanque grande, en teatro que navegase; Su Majestad y señores de Palacio, todo alrededor, irían en góndolas oyendo la representación; y cena tambien dentro de la agua.<sup>400</sup>

394. Cfr. specialmente GÓMEZ-CENTURIÓN JIMÉNEZ, *La corte de Felipe V: el ceremonial*, cit.; ID., *Etiiqueta y ceremonial palatino durante el reinado de Felipe V: el reglamento de entradas de 1709 y el acceso a la persona del rey*, «Hispania», LVI/3, 1996, 194, pp. 976-979; ID., *La reforma de las Casas Reales del marqués de la Ensenada*, cit. Utili riscontri offre il vol. *Cerimoniale dei Borbone di Napoli 1734-1801*, a cura di A. ANTONELLI, introd. di R. AJELLO, Napoli, arte'm, 2017. Quanto al versante francese basti qui rinviare a BURKE, *La fabbrica del re Sole*, cit.; D. GALATERIA, *Letichetta alla corte di Versailles. Dizionario dei privilegi nell'età del re Sole*, Palermo, Sellerio, 2016.

395. Cfr. BURKE, *La fabbrica del re Sole*, cit., pp. 246-252.

396. Cfr. *ivi*, pp. 266-268.

397. Cfr. P. ZANKER, *Augusto e il potere delle immagini*, trad. di F. CUNIBERTO, Torino, Einaudi, 1989 (ed. or. München, Beck, 1987).

398. Cfr. D. SÁNCHEZ CANO, 'Naumachiae' at the Buen Retiro in Madrid, in *Waterborne Pageants and Festivities*, cit., pp. 313-328: 315-323; *Todo Madrid es teatro. Los escenarios de la villa y corte en el Siglo de Oro*, catalogo della mostra a cura di F. SÁEZ RAPOSO (Madrid, 1° giugno-30 settembre 2018), Madrid, Comunidad de Madrid, 2018, pp. 123-127 schede 36-38.

399. ABBÉ DE VAYRAC, *Etat présent de l'Espagne* [...], Paris, André Cailleau, 1718, to. I, P. II, p. 497.

400. J. PELLICER Y TOVAR, *Avisos históricos*, a cura di E. TIerno GALVÁN, Madrid, Taurus, 1965 (*Aviso del 14 giugno 1639*).

Forme dello spettacolo che riconducono il lettore del documento alle atmosfere create della fastosa illuminotecnica artificiale degli intrattenimenti notturni apparsi nel prototipico giardino di Boboli. Lo accerteremo nel prossimo capitolo.



Fig. 1. Jean Ranc, Ritratto ufficiale di Elisabetta Farnese regina di Spagna, 1723, olio su tela (Madrid, Museo del Prado, non esposto).



Fig. 2. Cristoforo Schor, Roma, veduta di piazza di Spagna durante un intrattenimento musicale organizzato dall'ambasciatore iberico, particolare: Arcangelo Corelli e Matteo Fornari violinisti in *performance*, 1687, incisione (Stockholm, Kungliga biblioteket, KoB PLAF 24:51).

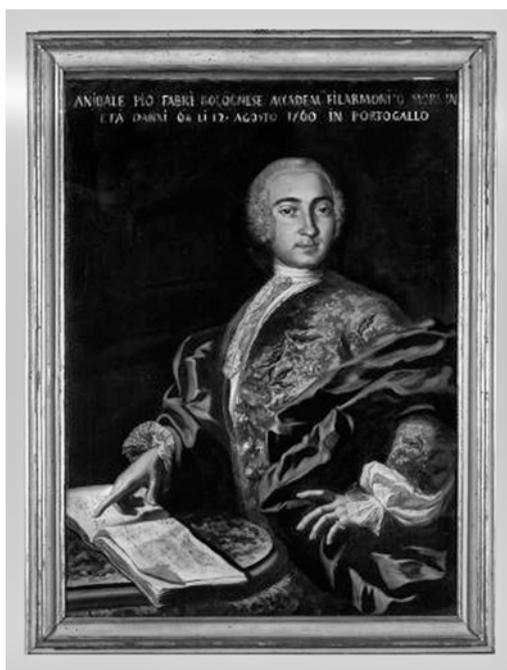


Fig. 3. Pittore napoletano (?), Ritratto di Annibale Pio Fabri, XVIII sec., olio su tela (Bologna, Museo internazionale e biblioteca della musica, Sala del conservatorio, cat. n. 065, inv. B 11883 / B 39201).



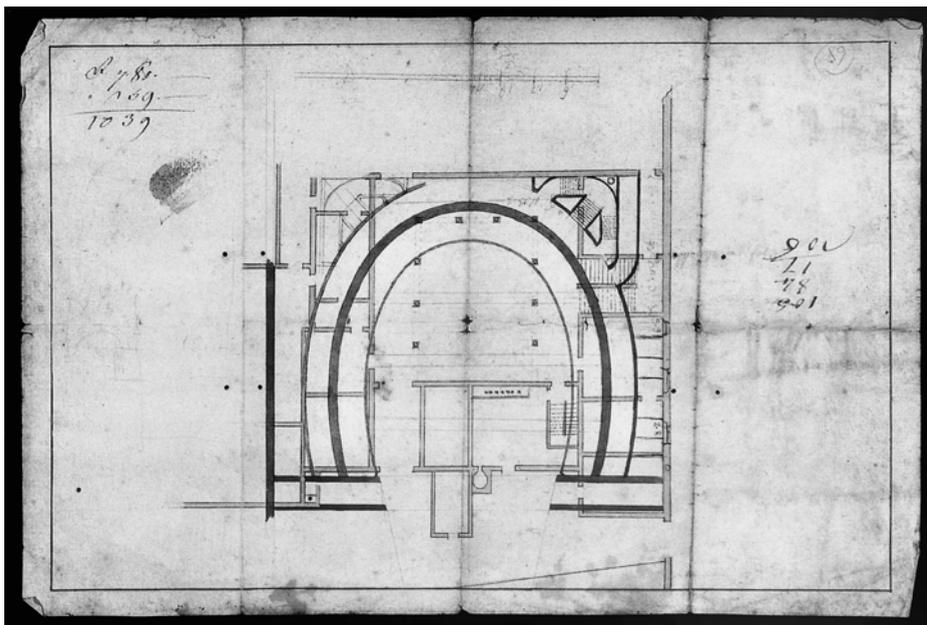


Fig. 5. Virgilio Rabaglio, Pianta del Coliseo de los Caños, 1737-1738, matita, inchiostro seppia, guazzo rosa e marrone su carta filigranata (Madrid, Real academia de bellas artes de San Fernando, *plano* RBG/P-56).

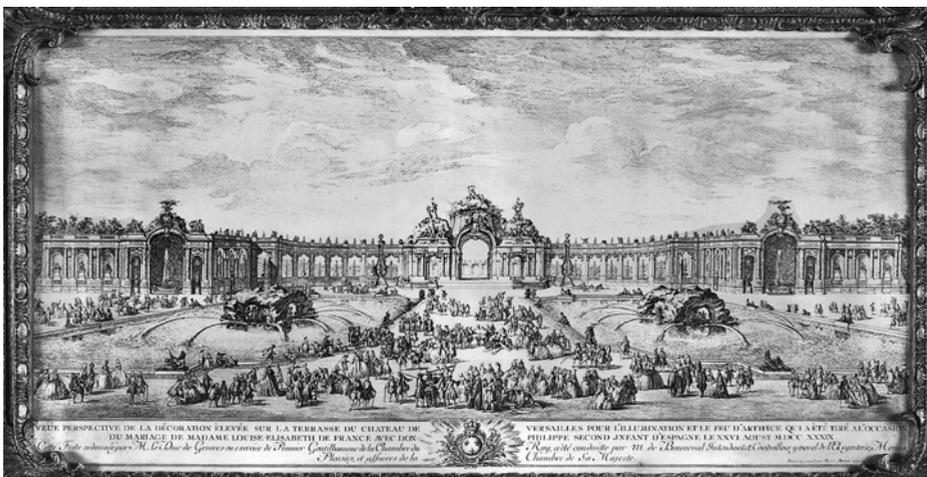


Fig. 6. Charles-Nicolas Cochin (e collaboratori), *Vüe perspective de la décoration élevée sur la terrasse du château de Versailles pour l'illumination et le feu d'artifice qui a été tiré à l'occasion du mariage de madame Louise-Élisabeth de France avec don Philippe Second infant d'Espagne le 26 aoust 1739*, 1739-1741, incisione (Paris, Collezione J. Lacaze).



Fig. 7. Luis Paret y Alcázar, *Baile en máscara*, 1767 ca., olio su tavola (Madrid, Museo del Prado, inv. 2875).



Fig. 8. Jacopo Amigoni, *Ritratto di gruppo: Farinelli e i suoi amici*, 1750-1752 ca., olio su tela (Melbourne, National Gallery of Victoria).



Fig. 9. Francesco Battaglioli, Farinelli consegna il suo manoscritto a Ferdinando VI e a Barbara di Braganza, seconda metà del XVIII sec., inchiostro nero e guazzo su carta (in *Descripción del estado actual del real theatro del Buen Retiro [...]*, 1758, Madrid, Real Biblioteca, *Cámara de seguridad*, II/1412, f. 4r.).



Fig. 10. Francesco Battaglioli, Salone dei pittori, seconda metà del XVIII sec., inchiostro nero e guazzo su carta (in *Descripción del estado actual del real theatro del Buen Retiro [...]*, 1758, Madrid, Real Biblioteca, *Cámara de seguridad*, II/1412, f. 133r.).



Fig. 11. Francesco Battaglioli, Salone degli scenografi, seconda metà del XVIII sec., inchiostro nero e guazzo su carta (in *Descripción del estado actual del real teatro del Buen Retiro* [...], 1758, Madrid, Real Biblioteca, *Cámara de seguridad*, II/1412, f. 122r.).



Fig. 12. Francesco Battaglioli, Salone dei sarti, seconda metà del XVIII sec., inchiostro nero e guazzo su carta (in *Descripción del estado actual del real teatro del Buen Retiro* [...], 1758, Madrid, Real Biblioteca, *Cámara de seguridad*, II/1412, f. 140r.).

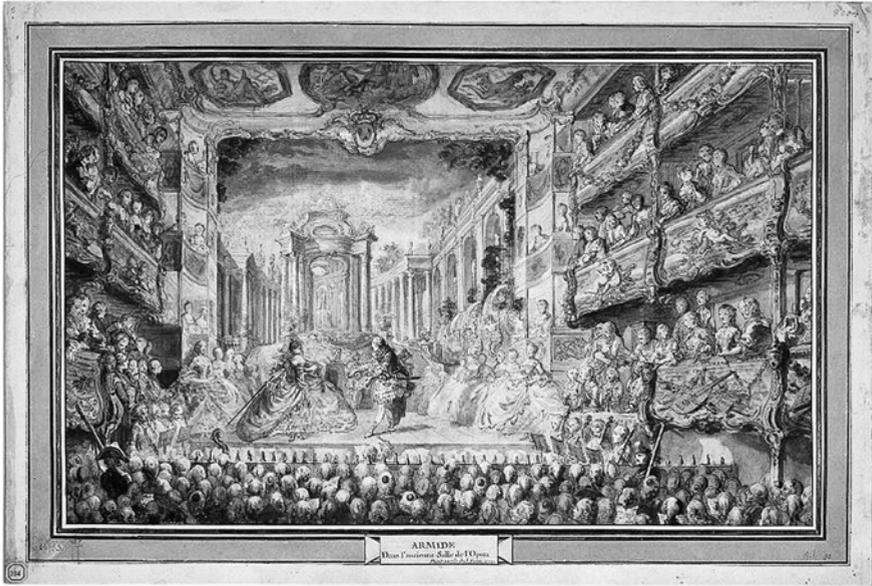


Fig. 13. Gabriel de Saint-Aubin, Rappresentazione dell'*Armide* di Quinault e Lully all'Opéra nel 1747, 1761, penna e inchiostro bruno, matita, acquerello e tempera su carta (Boston, Museum of Fine Arts, *accession number* 1970.36).



Fig. 14. Antonio Joli, Veduta della calle di Atocha, 1750 ca., olio su tela (Madrid, Collezione duchi di Alba).

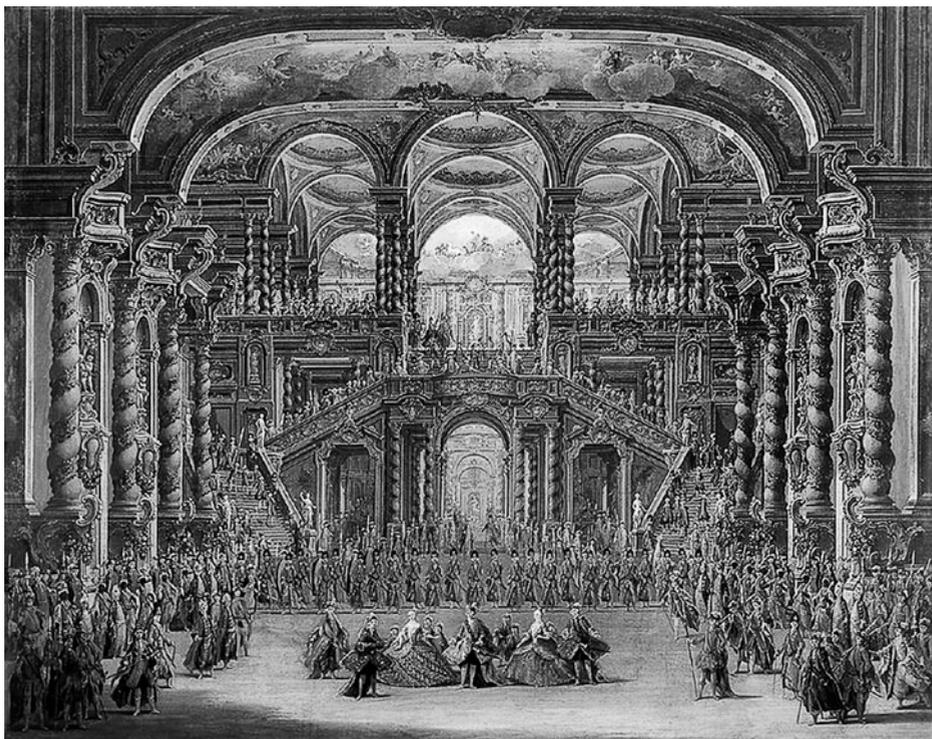


Fig. 15. Francesco Battaglioli, *Licenza dell' Armida placata*, 1756, olio su tela (Madrid, Museo de la Real academia de bellas artes de San Fernando, inv. 0406).

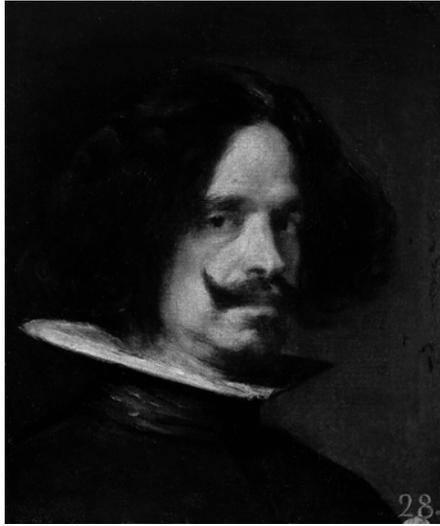


Fig. 16. Diego Velázquez, Autoritratto, 1640-1650, olio su tela (València, Museu de Belles Arts, inv. 572).



Fig. 17. Francesco Battaglioli, Scena di uno spettacolo operistico al Coliseo del Buen Retiro, seconda metà del XVIII sec., inchiostro nero e guazzo su carta (in *Descripción del estado actual del real teatro del Buen Retiro* [...], 1758, Madrid, Real Biblioteca, *Cámara de seguridad*, II/1412, f. 9r.).



Fig. 18. Antonio Joli, *Reggia della Dea Flora*, 1740, penna e acquerello (Dresden, Staatliche Kunstsammlungen, Kupferstich-Kabinett, inv. C 1979-12).

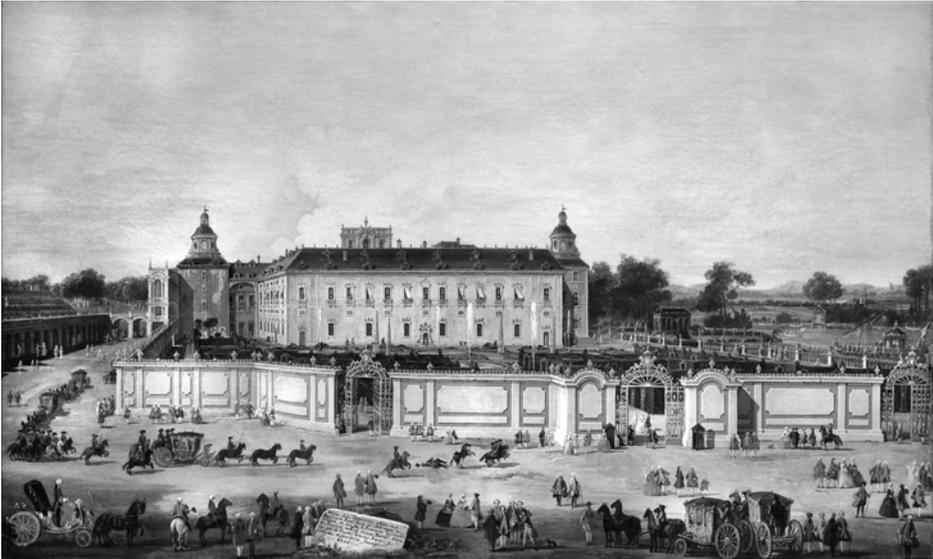


Fig. 19. Francesco Battaglioli, Veduta del palazzo di Aranjuez, 1756, olio su tela (Madrid, Museo del Prado, inv. 4180).

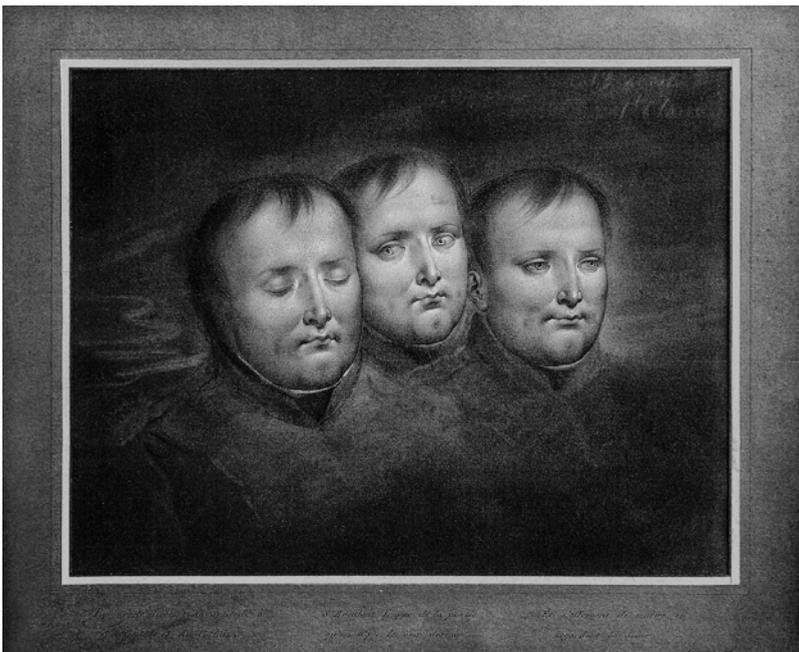


Fig. 20. Anne-Louis Girodet, Tre studi della testa di Napoleone a Saint-Cloud nel 1812, matita e gesso nero con riflessi di bianco su carta beige (Collezione privata).

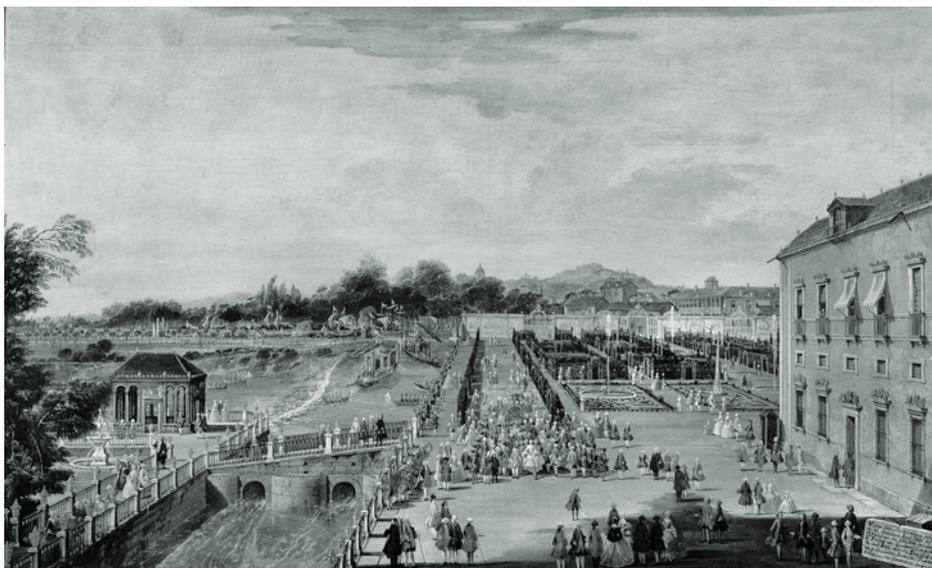


Fig. 21. Francesco Battaglioli, Fernando VI e Barbara di Braganza nei giardini di Aranjuez in occasione della festa del sovrano, 1756, olio su tela (Madrid, Museo del Prado, inv. 4181).



Fig. 22. Francesco Battaglioli, *La Real* della flotta del Tago, seconda metà del XVIII sec., acquerello e porporina (in *Descripción del estado actual del real theatro del Buen Retiro* [...], 1758, Madrid, Real Biblioteca, Cámara de seguridad, II/1412, f. 156r.).



Fig. 23. Francesco Battaglioli, *Faluá de respeto* della flotta del Tago, seconda metà del XVIII sec., acquerello e porporina su carta (in *Descripción del estado actual del real theatro del Buen Retiro* [...], 1758, Madrid, Real Biblioteca, Cámara de seguridad, II/1412, f. 159r.).



Fig. 24. Francesco Battaglioli, *Fragata San Fernando y Santa Bárbara* della flotta del Tago, seconda metà del XVIII sec., acquerello e porporina su carta (in *Descripción del estado actual del real theatro del Buen Retiro* [...], 1758, Madrid, Real Biblioteca, *Cámara de seguridad*, II/1412, f. 162r.).



Fig. 25. Francesco Battaglioli, *Jabeque Orfeo* della flotta del Tago, seconda metà del XVIII sec., acquerello e porporina su carta (in *Descripción del estado actual del real theatro del Buen Retiro* [...], 1758, Madrid, Real Biblioteca, *Cámara de seguridad*, II/1412, f. 166r.).

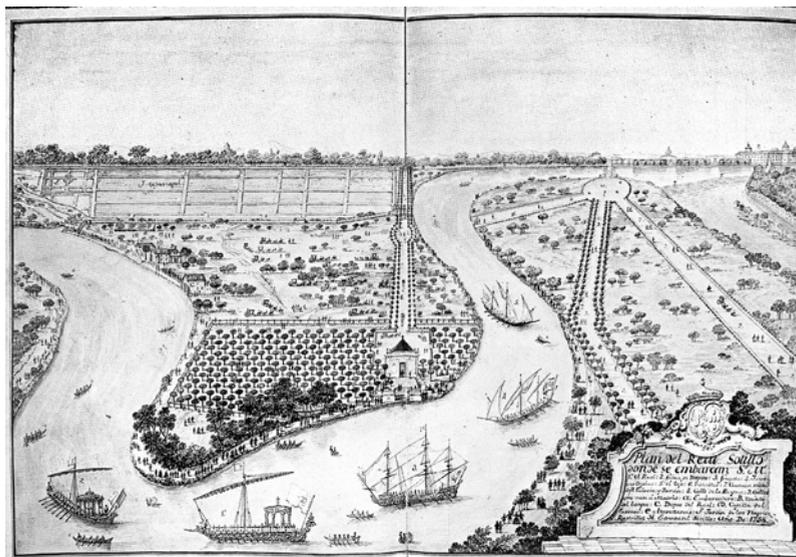


Fig. 26. Francesco Battaglioli, *Plan del real sotillo* della flotta del Tago, seconda metà del XVIII sec., acquerello e porporina su carta (in *Descripción del estado actual del real teatro del Buen Retiro* [...], 1758, Madrid, Real Biblioteca, *Cámara de seguridad*, n/1412, ff. 152-153r.).

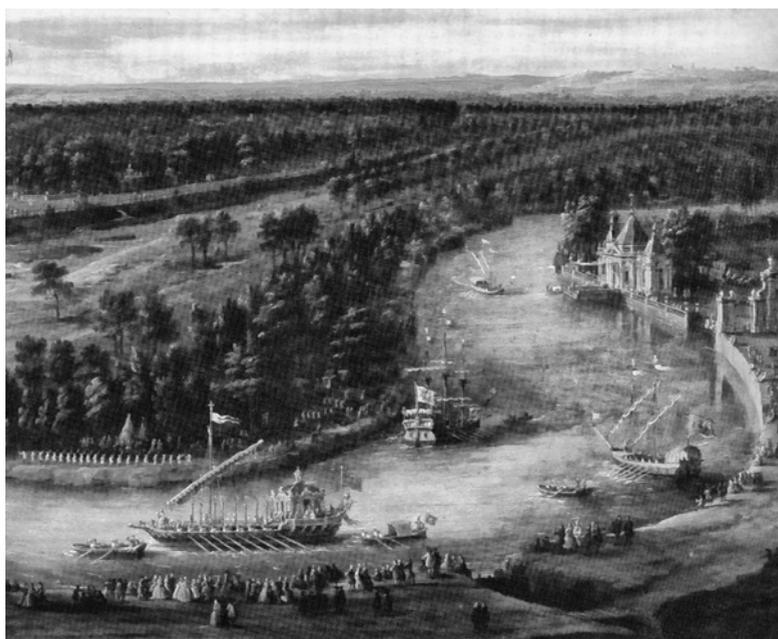


Fig. 27. Antonio Joli, *Il reale sito di Aranjuez e la flotta del Tago, particolare*, 1752-1754, olio su tela (Napoli, Palazzo reale, inv. 133 [1907]).



Fig. 28. Hyacinthe Rigaud, Filippo V re di Spagna, 1701, olio su tela (Madrid, Museo del Prado, inv. 2337).

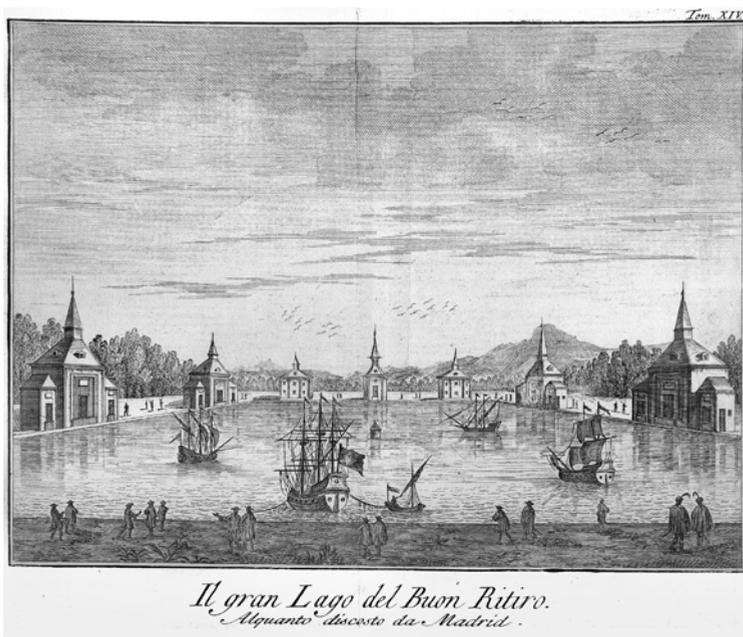


Fig. 29. Anonimo italiano, *Il gran lago del Buon Ritiro. Alquanto discosto da Madrid*, incisione, XVII sec. (Madrid, Museo di storia, inv. 22139).



MARIAGABRIELLA CAMBIAGHI

## GIACINTO BATTAGLIA UOMO DI TEATRO (1827-1848)

Benché ancora non sufficientemente studiato, Giacinto Battaglia rappresenta un interessante esempio di intellettuale impegnato nel rinnovamento del mondo teatrale italiano della prima metà dell'Ottocento. Attivo in ambito milanese, in particolare dalla fine degli anni Venti al 1848, Battaglia testimonia, con la sua attività poliedrica, la vivacità della vita culturale della città in quei decenni, operando dapprima come giornalista, critico teatrale ed editore, in seguito come autore e come ideatore di un nuovo modello di compagnia, capace di realizzare fattivamente le aspirazioni teoriche di tutta una generazione.

### 1. *Un giornalista eclettico*

Già agli occhi dei contemporanei la figura di Battaglia appare definita entro i contorni di un eclettico intellettuale riformatore e liberale, amante del teatro, della letteratura e attivo protagonista del dibattito culturale dei suoi tempi, così come si fisserà nella memoria nei posteri. Alla vigilia della sua morte, nel 1860, è presentato nel *Dizionario* di Francesco Regli come

uno degli ingegni che sortirono attitudine ad ogni maniera di studi, e che perciò appunto, correndo volentieri da un capo all'altro, non si fermano di proposito in nessuno; potrebbero eglino in ogni ramo lasciare imperitura memoria di sé: ma, sempre in cerca di meglio o del più opportuno, trascurano dopo un po' di tempo il presente, e corrono a nuove idee, a nuove speranze, a nuovi progetti.<sup>1</sup>

Dalle parole di Regli emerge la versatile indole di questo «giornalista, drammaturgo, traduttore, romanziere, libraio, editore, conduttore di compagnia

1. F. REGLI, *Dizionario biografico dei più celebri poeti ed artisti melodrammatici, tragici e comici, maestri, concertisti, coreografi, mimi, ballerini, scenografi, giornalisti, impresari, ecc. ecc. che fiorirono in Italia dal 1800 al 1860*, Torino, Dalmazzo, 1860, p. 36.

comica»<sup>2</sup> che negli anni Trenta dell'Ottocento era stato suo collega e amico e, successivamente, concorrente in ambito editoriale. L'accostamento al mondo della cultura era avvenuto per Battaglia attraverso il giornalismo, dapprima grazie alla collaborazione anonima (in quanto tutti gli articoli comparivano senza firma) con la rivista di Gaetano Barbieri «I teatri»,<sup>3</sup> in seguito, nel 1828, subentrando a Felice Romani come «compilatore» del periodico «La vespa» di Nicolò Bettoni, dove lavora però solo pochi mesi. Dopo tali esperienze il giovane Giacinto si sente pronto per mettersi in proprio. Già nel settembre dello stesso anno riesce a ottenere la licenza per pubblicare un nuovo giornale: «L'indicatore lombardo». La richiesta da lui inoltrata agli uffici della censura del Lombardo-Veneto dà luogo all'istruzione di una pratica che fornisce alcuni sintetici dati biografici del richiedente. In particolare, l'ispettore del regio ufficio di censura dichiara che:

Battaglia Giacinto, il quale ha chiesto autorizzazione di pubblicare un giornale sotto il titolo di «Indicatore Lombardo» è nato a Milano nel 1803, è celibe e vive separato dalla madre. Egli fece un corso regolare di studi, ed ottenne, per quanto mi si dice, la laurea d'Ingegnere nell'Università di Pavia, ma andandogli poco a genio una tal professione l'abbandonò per fare il giornalista. Dapprima fu socio del S. Barbieri nella estensione del giornale dei «Teatri». Disgustatosi col S. Barbieri, divenne estensore del giornale «La Vespa»; e si fece osservare tanto in questo, come in altro opuscolo pubblicato sull'ultima esposizione di Brera, inclinato a una critica soverchiamente mordace, circostanza, la quale, debbe avergli procurato qualche dispiacere... Il B. non manca di attitudine e di cognizioni per iscrivere sufficientemente bene un giornale, e quanto alla sua condotta, debbo aggiungere ch'essa non offre sotto alcun aspetto motivo di osservazione in contrario.<sup>4</sup>

L'ufficio di censura non trova perciò ostacoli alla concessione della licenza e «L'indicatore lombardo» inizia la sua pubblicazione nel 1829, presentandosi come una scelta selezione di giornali stranieri<sup>5</sup> di ambito prevalentemente storico-letterario. Tuttavia, nel 1832, Battaglia decide di tornare alla critica teatra-

2. Ibid.

3. La rivista di Barbieri «I teatri» era nata nel 1827 e uscì fino al 1830 con fascicoli a cadenza irregolare.

4. Il rapporto dell'ispettore regio, datato 8 settembre 1828, è conservato presso l'Archivio di stato di Milano, nel fondo *Studi P.M.*, cartella 248, fasc. *L'indicatore lombardo*. Si osservi che, secondo il citato dizionario di Regli, gli studi universitari seguiti da Battaglia erano stati in medicina (cfr. REGLI, *Dizionario biografico dei più celebri poeti ed artisti melodrammatici*, cit., p. 36).

5. Il sottotitolo era *Raccolta periodica di scelti articoli tolti dai più accreditati giornali italiani, tedeschi, francesi, inglesi*. Progressivamente il nuovo giornale diminuisce l'inserzione di articoli stranieri tradotti e accentua le collaborazioni con alcuni letterati di buona fama, quali Cesare Cantù e Niccolò Tommaseo. Cfr. M. BERENGO, *Intellettuali e librai nella Milano della Restaurazione*, Torino, Einaudi, 1980, pp. 211-214.

le, sua prima passione, e lancia, il 22 dicembre, il numero zero del «Barbiere di Siviglia» che, divenuto dal 3 gennaio 1835 «Il Figaro», è destinato a durare fino al marzo del 1848,<sup>6</sup> affermandosi come uno dei più significativi periodici specializzati di ambito teatrale dell'Italia della Restaurazione. Il titolo della rivista rimanda immediatamente al mondo del teatro musicale. La citazione del protagonista dell'opera buffa di Rossini è rafforzata dal motto sotto la testata: «Laleralaleralera-là, largo al *factotum* della città. *Barbiere di Siviglia*, Atto I, scena III».

La scelta di tale personaggio come emblema di un «Giornale di musica, teatri e varietà»,<sup>7</sup> mantenuta anche in seguito nella variante «Il Figaro», fornisce una prima connotazione al taglio che il periodico si propone di avere: quella di dedicare ampio spazio allo spettacolo teatrale nei suoi diversi generi, essendo Figaro non solo un personaggio del teatro musicale, ma anche il protagonista della trilogia di commedie di Beaumarchais (*Il barbiere di Siviglia*, *Il matrimonio di Figaro* e *La madre colpevole*). Va inoltre rimarcato che il brioso barbiere bene incarna lo spirito arguto del giovane direttore, che presenta la nuova rivista con piglio assai energico:

*non c'è che dire! Avete un bel gridare, avete un bel fremere! Siete irremissibilmente minacciati di un nuovo giornale di musica e teatri. Anzi, vedetelo comparire tutto lieto, tutto barbanzoso col suo succinto abitino di Barbiere, colla chitarra sott'al braccio, colla gioja sulle labbra, col buon umore e collo scherzo negli occhi che arditamente volge in giro e non senza un pochetto di sfrontataggine affissa dovunque c'è bello da godere, c'è ridicolo da far ridere, c'è piacevole da offrir diletto.*<sup>8</sup>

Un esordio carico di allegria e buon umore, che lascia intravedere quale sia uno degli scopi della nuova pubblicazione: attirare l'attenzione del lettore divertendolo, per indurlo poi alla riflessione. Il carattere del «barbanzoso» Barbiere è anche quello del direttore-compilatore, curioso e arguto, pungente e intrigante: lo «scherzo» e la «sfrontataggine» sono elementi che ricorreranno nella stesura dei suoi articoli, soprattutto nella fase iniziale del giornale.

Battaglia prosegue in modo sferzante il suo proemio, rivolto ai suoi futuri lettori, prendendo decisamente le distanze dal pubblico dei letterati e degli eruditi, che guardano con sufficienza alle rappresentazioni teatrali:

*datevi pace: i giornali di musica e teatri non sono fatti pei profondi pensatori vostri pari, non sono fatti per gli uomini freddi e speculatori. I giornalisti di musica e teatri tremano compresi da sacro terrore alla vista de' vostri *in quarto* ed *in folio*. Essi*

6. Il «Barbiere» nasce come settimanale, ma a partire dal gennaio 1834 diviene bisettimanale, con uscita il mercoledì e il sabato, secondo una periodicità che sarà mantenuta da «Il Figaro».

7. Così recita il sottotitolo de «Il barbiere di Siviglia», n. 0, 22 dicembre 1832. Nel frontespizio si legge anche che il giornale è «compilato da vari amatori ed edito da Giacinto Battaglia».

8. [G. BATTAGLIA], *Il barbiere ai suoi futuri benevoli*, ibid.

fuggono dalle biblioteche e dai gabinetti di scienze e di antiquaria; essi corrono dietro alle innocenti e passaggere follie della giornata; esultano e palpitano nei teatri e nelle accademie, vanno pazzi pel trionfo di un maestro o di un cantante, e ne menano romore e ne propagano a suon di tromba la notizia, e la loro notizia vola sulle ali della fama, attraversa i paesi, i regni, gli imperi, l'oceano; empie le capitali, presta argomento di ciancie ai popoli...<sup>9</sup>

Battaglia usa l'arma dell'ironia per catturare l'attenzione del pubblico verso una scrittura che, pur offrendosi come una lettura piacevole e persino divertente, intende veicolare contenuti seri e valori educativi.<sup>10</sup>

Il «giornalista novizio» può così rivendicare al suo nascente periodico un orientamento che lo distingue dagli altri giornali teatrali esistenti, giacché

sì: quasi tutti i giornali milanesi parlano con senno, con moderazione e con maggiore o minor vivacità degli spettacoli teatrali in genere e de' musicali in ispecie. Non un solo di essi però ne parla colla decisa mira di far progredir l'arte su una buona via, di schiarargliene il sentiere col lume della critica e di quel quantimino di erudizione tecnica che tocchi ma non oltrepassi i limiti segnati dal buongusto.<sup>11</sup>

Allo scopo informativo e dilettevole «Il barbiere» aggiunge, dunque, anche quello riformatore, volto a «dischiudere il tesoro di un'estetica amena, facile, immaginosa, tale che insomma aggradir potrà tanto alla gentile damina [...] quanto all'uomo solito a mettere la riflessione in ogni sua benché frivola lettura»,<sup>12</sup> obiettivo che è più volte ribadito dall'estensore nel corso degli anni con l'intento di contribuire a innestare un dibattito sul miglioramento dello stato delle scene italiane.

Già il mese successivo, nel *Supplemento* al primo numero, il dovere informativo verso gli associati induce l'editore-compilatore a precisare che il periodico si occuperà di rendicontare non solo gli spettacoli presentati in Milano, ma fornirà con diligenza «le notizie degli altri teatri d'Italia, [...] e dalle mila ed una bugie che tuttodi in fatto di spettacoli, di opere, e di balli, ecc. si spandono per ogni dove, ei cercherà di trarre la scintilla della verità, scintilla rara, meravigliosa e portentosa, come quella che accese Prometeo».<sup>13</sup>

9. Ibid.

10. «E che! sarà frivolo, sarà pazzo il mondo perché corre appeso a' suoi più innocenti diletti, perché tesse corone di fiori ai genii delle arti teatrali, perché con un grido che fende l'orizzonte e si dilata nei diversi climi applaude a chi della natura ebbe tanto in dono da poterci commovere, da poterci far dimenticare un istante che viviamo in una valle di lagrime, da poterci ricordare che c'è un'ora della giornata in cui, a dispetto per le umane marivolerie, si può far tacere con una vicenda di nobili e piacevoli distrazioni? [...] Amici della musica, amici dei teatri, amici delle arti ricreative, circondate il buon Barbiere» (ibid.).

11. Ibid.

12. Ibid.

13. *Notizie*, supplemento al n. 1 del «Barbiere di Siviglia», 3 gennaio 1833.

Di qui la necessità di aumentare il numero dei collaboratori: il primo è Regli, presentato già nel supplemento come responsabile della rubrica *Notizie di teatri vari* e destinato a essere uno dei più validi appoggi del «proprietario ed estensore» della rivista fino al maggio del 1835,<sup>14</sup> quando lascia la redazione per dar vita al «Pirata». Solo dopo alcuni mesi la sua figura è sostituita da Opprandino Arrivabene che, a partire dal 1836 e fino al 1838, compare sul frontespizio come compilatore accanto a Battaglia. Nel frattempo la redazione si allarga: già nel 1837 in quasi tutti i numeri è presente un'*Appendice teatrale* firmata da Luigi Romani,<sup>15</sup> mentre la presenza di pezzi dell'indaffaratissimo proprietario tende a sparire. Per converso, aumentano gli articoli firmati per esteso da collaboratori di una certa notorietà quali Ignazio Cantù, Pietro Cominazzi e Angelo Brofferio, corrispondente teatrale da Torino.

Intenzionato a confrontarsi con altri ambiti del mondo teatrale, in questo torno di anni Battaglia pare accontentarsi della direzione nominale e della partecipazione agli utili, distaccandosi dall'effettiva realizzazione del giornale. Anche l'esperienza dell'«Indicatore lombardo» evolve nella medesima direzione: nel 1838 il periodico si fonde con «Il ricoglitore italiano e straniero»<sup>16</sup> e dalla loro unione nasce la «Rivista europea» che, grazie all'apporto di collaboratori come Gottardo Calvi e Carlo Tenca, diviene impresa di prestigio e organo autorevole dell'opposizione liberale. In questo caso Battaglia sovrintende alla gestione della rivista fino al 1844, quando decide di lasciarne «ad altri la cura»,<sup>17</sup> dice Regli, come è nella sua natura di editore e di intellettuale.

## 2. Una drammaturgia di cultura con un occhio all'attore

A partire dalla metà degli anni Trenta Battaglia decide di cimentarsi come drammaturgo, al fine di contribuire fattivamente al miglioramento qualitativo dei repertori italiani tante volte sostenuto sulle pagine del suo giornale.

Come sottolineerà qualche tempo dopo Luigi Privaldi, si tratta di un ingresso nel mondo professionistico realizzato attraverso un canale privilegiato, giacché il neo drammaturgo si appoggia alla collaborazione della compagnia

14. Il 13 maggio 1835 il giornale si apre con un asciutto *Avvertimento* in cui si annuncia che «le Notizie teatrali del *Figaro* saranno compilate dal sottoscritto estensore ed unico proprietario di questo foglio, indipendentemente da qualunque suo collaboratore» («Il Figaro», 38, 13 maggio 1835).

15. All'inizio del 1838 Battaglia comunica ai «signori lettori del *Figaro* che la compilazione della parte teatrale di questo foglio è esclusivamente affidata al signor Luigi Romani» (ivi, 7, 24 gennaio 1838). La presenza di Romani come principale redattore teatrale sarà costante fino alla chiusura del periodico nel 1848.

16. «Il ricoglitore» era nato nel 1818 come prosecuzione della rivista «Lo spettatore» pubblicata da Anton Fortunato Stella, ed era edita dal di lui figlio Giacomino Stella.

17. REGLI, *Dizionario biografico dei più celebri poeti ed artisti melodrammatici*, cit., p. 37.

Reale Sarda, di stanza regolarmente presso la sala milanese del teatro Re per le stagioni dell'autunno e dell'autunnino':<sup>18</sup>

il sig. Giacinto Battaglia si propose di diventar drammaturgo, e ciò con non comune fermezza di volontà. Queste scene del Teatro Re sono il campo della sua carriera, auriga del suo carro è la Compagnia Piemontese. Non comune intanto fu la sua scelta degli attori e degli uditori.<sup>19</sup>

Grazie alle conoscenze del mondo teatrale milanese, acquisite attraverso la sua esperienza di giornalista ed editore, Battaglia, scrittore intellettuale non «mercenario», può contare sulla troupe più qualificata del periodo, che costituisce quasi un'eccezione per qualità dell'organico e prassi di allestimento dei testi rispetto alla media delle formazioni drammatiche italiane: lo riconosce, d'altronde, egli stesso nel 1838 quando, trattando della situazione delle scene contemporanee, sente il dovere di dichiarare subito che «da quanto dirò delle compagnie italiane in genere, per uno speciale sentimento di stima e di gratitudine, eccettuo la Reale Sarda guidata con particolare intelligenza e zelo da valenti direttori e sussidiata da attori di prima fama».<sup>20</sup>

Anche il teatro Re non costituisce una ribalta qualsiasi: la sala è in quegli anni il più prestigioso palcoscenico cittadino e può contare su un pubblico selezionato e attento alle novità e alle messinscène di qualità.

È, dunque, la formazione privilegiata piemontese la garanzia di migliore riuscita per gli esperimenti drammaturgici del giovane esordiente, in direzione di un teatro di cultura sostenuto da una buona esecuzione attoriale e dalla cura dell'allestimento.

Le prime prove sono legate al modello della commedia sentimentale-romanzesca, di ambientazione contemporanea e di impianto tradizionalmente affine alla produzione commerciale dei drammi patetici: è il caso di *Maria o la vendetta di una donna*,<sup>21</sup> rappresentata per la prima volta al Re per opera della

18. A tale periodo, compreso tra ottobre e dicembre, spesso si associava anche un più breve ciclo di recite durante la quaresima o la primavera (marzo-aprile). Per un quadro completo dei soggiorni della formazione piemontese a Milano rimando alla scheda a essa dedicata da A. BENTOGGIO, *Le compagnie comiche*, in P. BOSISIO, A. B., M. CAMBIAGHI, *Il teatro drammatico a Milano dal Regno d'Italia all'Unità (1805-1861)*, Roma, Bulzoni, 2010, pp. 214-222. Sulla compagnia Reale Sarda si vedano gli interventi di Francesca Simoncini, Antonio Tacchi, Daniela Sarà e Emanuela Agostini in «Drammaturgia», XII / n.s. 2, pp. 197-262.

19. L. PRIVIDALI, *Esposizione finale dei milanesi spettacoli nell'autunno - continuazione*, «Il corriere dei teatri», 100, 14 dicembre 1839, p. 398.

20. G. BATTAGLIA, *Delle attuali condizioni del teatro drammatico in Italia e dei mezzi per promuoverne il rinnovamento*, Milano, Pirola, 1838, p. 4, nota 1. Si osservi che la medesima nota è richiamata a p. 19, quando Battaglia tratta delle comuni condizioni di lavoro di un autore drammatico.

21. Benché il dramma sia ritenuto imperfetto, anche per la mancanza di rispetto delle unità di tempo e di luogo, la stampa milanese giudica nel complesso positiva la prima prova dramma-

Reale Sarda il 14 marzo 1836, cui segue – esattamente un anno dopo – *Vittorina o una scommessa*, che ottiene solo un tiepido consenso e una sola recita.<sup>22</sup>

Forse muovendo da tali riscontri non eccelsi, Battaglia decide di rivolgersi al genere del dramma storico, che in quello stesso 1837 contribuisce a fare conoscere in Italia, curando personalmente la traduzione di *Lucrezia Borgia* di Victor Hugo e de *La marescialla d'Ancre* di Alfred de Vigny, pubblicate in volume per inaugurare la sua nuova collana editoriale «Museo drammatico».<sup>23</sup> L'approccio al teatro romantico francese convince il nostro autore della necessità di percorrere la strada del dramma storico, sia sotto il profilo tematico, sia sotto quello strutturale, individuando in esso un felice banco di prova per una scrittura svincolata dalle norme della tradizione e capace di emozionare il pubblico con grandi figure drammatiche.<sup>24</sup>

Coniugando opportunamente la moda per il gusto storicistico, inaugurata anche in teatro dagli echi della poetica romantica, con l'opportunità di rivolgersi a epoche passate per aggirare le maglie della censura, Battaglia cerca nella storia italiana episodi e personaggi in grado di parlare al pubblico dei suoi tempi. Nascono così nel giro di pochi anni i drammi storici cui resteranno legati il suo successo presso i contemporanei e la sua fama di drammaturgo per le generazioni successive: *Giovanna prima regina di Napoli*, rappresentato al teatro Carcano il 5 aprile 1838; *Filippo Maria Visconti e Luisa Strozzi*, che debuttano l'anno successivo al Re rispettivamente il 18 marzo e il 23 novembre 1839, seguiti qualche anno dopo da *La famiglia Foscari* (27 marzo 1844). Come già si evince dai titoli, gli argomenti sono tratti da celebri momenti della storia italiana. Nelle edizioni a stampa l'autore si preoccupa di inserire, accanto al testo, note che riportano le fonti storiche consultate e osservazioni che giustificano le varianti, introdotte per ragioni di efficacia scenica.<sup>25</sup>

tica di Battaglia, riconoscendogli, come scrive la «Gazzetta privilegiata di Milano», «il pregio di avere adoperato uno stile in generale facile e castigato, di aver dato bastante calore ed anima alla sua produzione, e di avere con un primo saggio fatto conoscere che egli, volendosene occupar di proposito, porrà aggiungere agli altri suoi meriti anche quello di autore drammatico» («Gazzetta privilegiata di Milano», 75, 15 marzo 1836).

22. La rappresentazione si tenne il 14 marzo 1837. Sulle riserve del pubblico insistono le recensioni di «La moda» (16 marzo 1837, p. 85) e del «Glissons, n'appuyons pas» (18 marzo 1837, pp. 131-132).

23. Si tratta precisamente di V. HUGO, *Lucrezia Borgia*, prima versione italiana di G. BATTAGLIA, Milano, Bonfanti, 1837 e di A. DE VIGNY, *La marescialla d'Ancre*, versione di G. BATTAGLIA, Milano, Bonfanti, 1837. I due volumi costituiscono i numeri 1 e 2 della collana «Museo drammatico».

24. Sulla posizione di Battaglia a sostegno della produzione romantica si veda il saggio di S. BRUNETTI, *Un esempio di censura teatrale preventiva: 'Il cittadino di Gand' per la Compagnia Lombarda, 'Romanticismi. La rivista del CRIER*», III, 2018, pp. 157-175.

25. Le note al dramma sono presenti nelle edizioni dei primi tre testi, mentre per quanto riguarda la ricerca storica Battaglia pubblica *Filippo Maria Visconti, preceduto da un ragionamento sul carattere morale di quel duca e sulle sue domestiche abitudini* (Milano, Bonfanti, 1839) premurandosi di citare

Anche sotto l'aspetto tecnico, l'autore si mostra consapevole del taglio innovativo della sua scrittura, definendo le sue opere «saggi drammatici»,<sup>26</sup> a sottolineare il rigore della ricerca storica e la novità strutturale della tecnica che prescinde dalla norma delle unità di luogo e di tempo (la vicenda è divisa in 'giornate'). Soprattutto si sottolinea la rinuncia al verso in favore della prosa, per cui gli spettatori italiani: «ivi troveranno l'erudizione e la fedeltà degli avvenimenti, ivi rifletteranno sullo stile e sull'efficacia della tragedia in prosa, ivi noteranno il non facile ingegno di rendere interessante un dramma senza i soliti intrecci d'amore».<sup>27</sup> E ancora:

Il signor Battaglia ha voluto gettare le basi di un sistema, che forse non avrà seguaci tra noi, sia per la natura dei tempi, sia per una singolare ritrosia degli ingegni, che inneghettiscono lagnandosi della morta letteratura. Forse anche il suo dramma [*Filippo Maria Visconti*] non ha saputo emanciparsi affatto dalla scuola francese, né alzarsi a volo più ardito colle proprie ispirazioni; perocché a noi è duopo una creazione sostanzialmente italiana [...]. Egli merita non solo incoraggiamento, ma lodi sincere pel suo amore alle lettere italiane e per la sua perseveranza a calcare una via seminata di triboli e spine.<sup>28</sup>

Come osserva «La fama», il modello strutturale che si legge in trasparenza nei «saggi drammatici» è quello del teatro romantico francese di Hugo, ma anche di Vigny, che Battaglia aveva accostato grazie all'esperienza delle succitate versioni italiane del 1837. Nelle *Osservazioni del traduttore* alla *Lucrezia Borgia* già è possibile individuare alcuni punti fermi della poetica che Battaglia mette in atto nella sua drammaturgia. Commentando la composizione di Hugo come esempio di «dramma romantico per eccellenza», scrive:

epperò sono da commendarsi principalmente due cose [...]; la verità assoluta e non convenzionale dei caratteri [...] e la ricchezza del colorito storico che per mezzo dell'artificio ottico concesso dall'arte, ci offre una idea chiara e marcata dell'indole di un'intera epoca.<sup>29</sup>

le fonti consultate e di giustificare le varianti, consapevole di prestarsi a maggiori contestazioni, dato l'argomento di storia milanese. Anche la prima edizione di *Luisa Strozzi* (Milano, Bonfanti, 1839) vede il testo preceduto dal saggio *Cenni storici sul XVI secolo* (ibid., pp. v-xii). Per *Giovanna prima*, invece, la componente storica era stata affrontata da Battaglia nel racconto *Giovanna prima, regina di Napoli, storia del secolo XIV*, Milano, Pirotta, 1835. Per *La famiglia Foscari* si veda infra.

26. Cfr. G. BATTAGLIA, *Saggi drammatici*, Milano, Pirotta, 1837. Si noti che la raccolta è dedicata «a Gaetano Bazzi, direttore della Compagnia drammatica al servizio di S. M. Sarda e ai valentissimi artisti che la compongono».

27. G. I., *Giovanna prima regina di Napoli, dramma storico in cinque atti del signor Giacinto Battaglia*, «La moda», 29, 9 aprile 1838, p. 85.

28. A. I., *Milano – Teatro Re*, «La fama», 24, 20 marzo 1839, p. 136.

29. G. BATTAGLIA, *Osservazioni del traduttore*, in HUGO, *Lucrezia Borgia*, cit., p. 134.

I due binari ispiratori della drammaturgia storica di Battaglia sono, infatti, la costruzione di caratteri efficaci scenicamente e la presenza di un quadro storico ricostruito fedelmente nei suoi contorni generali, benché non privo di varianti rispetto alla cronologia dei fatti, che l'autore si mostra disposto a forzare in nome delle ragioni dell'arte.

L'allontanamento dalla verità storica non mancherà di attirargli le critiche degli spettatori più rigorosi. È il caso della raffigurazione troppo morbida della tirannia di Filippo Maria Visconti e della manipolazione della vicenda dei Foscari. Ma su questo aspetto Battaglia insiste riconoscendo che, a differenza dello storico e dell'uomo di lettere, l'autore di teatro deve sottostare alle leggi della scena e alla necessità di mantenere viva e costante l'attenzione del pubblico. Nel 1844, nel saggio *Idee sul dramma storico*, posto a introduzione de *La famiglia Foscari*, prende le distanze dalle imperiose disposizioni espresse nelle riflessioni teoriche dei critici letterari del tempo in materia di rinnovamento drammatico. Contro quelli che definisce gli «estetici trascendentali», Battaglia rivendica alla drammaturgia la necessità di un contatto con il pubblico e la materialità della scena e l'obbligo di incanalare le proprie invenzioni poetiche e la propria libera creatività lungo i sentieri di:

alcune regole di mera pratica ma pure imperiose, anzi inevitabili; voglio dire, quella della durata e misura del componimento stesso; quella di una tal quale euritmica divisione in parti, ossia quella di una limitazione ragionevole nelle sceniche trasformazioni che, troppo frequentemente e repentinamente usate, ingenerano confusione e scemano, o pel meno rallentano e pregiudicano, la tanto necessaria rapidità dell'azione; quella di una ragionevole limitazione nel numero de' personaggi in modo che ben pochi di essi abbiano parti principali, e parti al tutto secondarie sieno assegnate agli altri, per isfuggire al rischio che dando troppa importanza a molti di que' personaggi, non sappia poi lo spettatore su quale o su quali di essi concentrare le sue simpatie o le sue apprensioni.<sup>30</sup>

In effetti, il tratto distintivo della sua scrittura rispetto a quella di tanti altri uomini di libro del tempo è la sua conoscenza del mondo teatrale professionistico e la frequentazione della Reale Sarda, sui cui attori molti dei personaggi storici sono modellati. Nella composizione delle sue eroine femminili è ravvisabile il modello artistico proprio di Carlotta Marchionni,<sup>31</sup> per la quale furono scritte le parti della protagonista in *Giovanna prima regina di Napoli* e quella di Luisa Strozzi nell'omonimo dramma. La vicenda della regina di Napoli consente alla prima donna della Sarda di aggiungere una nuova figura tragica al

30. G. BATTAGLIA, *Idee sul dramma storico*, in ID., *La famiglia Foscari*, Milano, Bernardoni, 1844, pp. IX-X.

31. F. SIMONCINI-A. TACCHI, *Carlotta Marchionni*, «Drammaturgia», XII / n.s. 2, 2015, pp. 201-222.

suo repertorio di eroine capaci di imporsi sulla scena in virtù del loro conflitto interiore che la vocalità e il gioco mimico dell'attrice valorizzano. Battaglia serve il talento della Marchionni mediante due passaggi rimasti impressi nella memoria del pubblico: il primo è il finale dell'atto IV, in cui l'attrice:

fu veramente sublime e ci confermò nella opinione che le parti di forza le si addicano meglio delle patetiche. L'appassionata tirata in cui difende la sua dignità regale di fronte ai nemici, è un vero pezzo di bravura che sarà riconosciuto come uno dei vertici interpretativi di tutta la carriera dell'attrice.<sup>32</sup>

Costruita intorno al suo talento mimico e alla sua abilità nel gioco dello sguardo e nella calibratura della voce è, inoltre, la chiusura della tragedia con la scena che prepara alla morte della sovrana. In v 8 Giovanna, rimasta sola, percorre con lo sguardo le pareti della stanza, prendendo coscienza della fine imminente:

*(Si inginocchia e rimane assorta col volto nascosto nelle mani)*

*(Balduino si avvicina a una lampada, che pende dalla volta e la spegne; la camera non rimane rischiarata debolmente che da una lanterna, ch'egli all'entrare depona sul pavimento [...])*

*(Giovanna si scuote e vedendosi d'improvviso in una quasi intera oscurità, è presa da tremori)*

*(Balduino le si accosta, ella come spaventata, arretra a poco a poco verso l'alcova, brancolando nell'oscurità, come per giugnere al vano dell'alcova stessa. Giunta presso questa, i due sgherri la afferrano per le braccia e la traggono sotto all'alcova, poi ne chiudono le cortine – Indi a un momento si ode un lungo gemito soffocato).<sup>33</sup>*

Le didascalie, che affidano l'azione alla sola mimica dell'interprete, compongono quasi una *summa* della recitazione della Marchionni grazie a una parte che lascia libero il campo alla sua espressività. All'indomani della prima rappresentazione, «La moda» scriveva a proposito della perfetta sinergia tra autore e attrice in questo finale: «Battaglia ringrazi la Marchionni e la Marchionni ringrazi Battaglia per averle dato campo di aggiungere alla gloria di Mirra, di Tisbe, di Malvina, di Pia, quella pura di Giovanna!».<sup>34</sup>

32. Riferisce infatti Angelo Benvenuti – che descrive la cerimonia di congedo definitivo della Marchionni dalle scene in Torino – che in teatro fu mostrato un ritratto circondato da un fregio con le raffigurazioni delle sue prove migliori, fra cui, accanto alla morte di Mirra, «il finale del quarto atto della *Giovanna di Napoli* di Battaglia». A. BENVENUTI, *Carlotta Marchionni*, «Il Figaro», 22, 14 marzo 1840, p. 86.

33. G. BATTAGLIA, *Giovanna prima regina di Napoli*, in ID., *Saggi drammatici*, cit., p. 471.

34. G. I., *Giovanna prima regina di Napoli. Dramma storico in cinque atti del signor Giacinto Battaglia*, «La moda», 29, 9 aprile 1838, p. 113.

Più vicina a caratteri legati alla drammaturgia sentimentale ottocentesca, che aveva fatto il successo della giovane interprete, è il profilo di Luisa nella tragedia omonima. Personaggio tragico e al contempo patetico, che si avvelena prima di cadere vittima del suo aguzzino, presenta elementi comuni anche alle remissive e ingenuie eroine da mélo, rassegnate alla sorte che condiziona irrimediabilmente le loro vite. Come nota maliziosamente Previdali, Luisa «è un personaggio tutto passivo»,<sup>35</sup> che accetta la condanna all'avvelenamento ritenendola inevitabile e manifesta iniziative puerili, come quella del primo atto, in cui cerca di agevolare la fuga al marito, chiedendo al nemico di accompagnarla alla festa. Più moderna appare semmai Teresa, interpretata dalla giovane Adelaide Ristori, che rende scenicamente vivace e gradevole una figura femminile dai contorni ambigui come quella della donna traviata che cerca il riscatto in un gesto generoso.

Sul versante maschile emerge il personaggio del duca Filippo Maria Visconti costruito su misura di Luigi Vestri. L'uso del grottesco spiazza la critica, perplessa davanti «all'ultimo dei Visconti che ride sottocchi sul suo trono ducale a guisa di topo nel granaio, ubbioso e pieno di capricci, che fa dar tratti di corda per una bagatella, talvolta generoso e benefico, non per magnanimo impulso, ma per una bizzarria del suo cervello malfermo».<sup>36</sup> Il carattere di Filippo, costruito come «contraddizione degli opposti e diverse manifestazioni nel carattere»,<sup>37</sup> affonda le radici in alcuni episodi storici selezionati da Battaglia. Nella figura del duca egli ravvisa una originalità e una attrattiva drammatica non consuete, che gli consentono di rappresentarlo con i tratti di un «eroe in berretto da casa»,<sup>38</sup> facendolo esprimere con una prosa schietta e semplice che tanto colpisce l'orecchio degli spettatori. Come lo stesso autore riconosce nell'introduzione al dramma, buona parte dell'originalità scenica del protagonista, lontanissimo dal tiranno della tradizione tragica, è legata al contributo di Luigi:

alle prove, questo attore sovrano non degnava talora di colorire la parte, come egli l'aveva in niente già disegnata: e, all'ultima prova del dramma, cioè al mattino stesso della prima rappresentazione, l'autore, impensierito della freddezza del Vestri che biascicava a stento le parole, gli disse, sdegnato, che non gliene avrebbe consentita la recita. Al che, quel fiorentino spirito bizzarro rispose freddo, ma risoluto, con un risolino sulle labbra. «La si fidi di me». Alla sera, le bellezze, un po' compassate del carattere, si centuplicarono maravigliosamente dall'artista, che fece andare alle stelle il lavoro. Giacinto Battaglia si buttò in gi-

35. PRIVIDALI, *Esposizione finale dei milanesi spettacoli nell'autunno*, cit., p. 400.

36. A. I., *Milano – Teatro Re – Filippo Maria Visconti, dramma in tre atti di Giacinto Battaglia*, «La fama», 24, 20 marzo 1839, p. 136.

37. G. BATTAGLIA, *Ragionamento sul carattere morale di quel duca e sulle sue domestiche abitudini*, in ID., *Filippo Maria Visconti*, cit., p. VI.

38. Ivi, p. VII.

nocchio innanzi a Luigi Vestri, ancor vestito dell'armellino ducale: e gli chiese, e ne ottenne il perdono.<sup>39</sup>

Che tale stretta collaborazione con l'interprete non fosse un'eccezione legata alle prime parti, ma piuttosto un metodo di lavoro applicato all'intera compagnia è testimoniato da un articolo del «Figaro» relativo alla messinscena di *Paolina Devancini ossia Sentimento e denaro*. Il copione di questa modesta commedia (rimasta inedita) «in origine era concepito con maggiore estensione, ma l'autore, a quanto ci vien detto, trovò conveniente alle prove e di molto accorciare e togliere ben anco l'intera parte d'un personaggio di donna».<sup>40</sup> Siamo quindi in presenza di un autore che segue le prove e modifica la sua scrittura raccogliendo i suggerimenti degli attori, fino alla trasformazione drastica del testo e all'espunzione di una parte; elementi che comunque, in questo caso, non riescono a salvare lo spettacolo, applaudito solo per alcune *performances* degli attori Gaetano Gattinelli e Pietro Boccomini.

D'altronde, Battaglia ha ben presente la differenza tra la pagina e la scena, tanto che il volume a stampa della *Famiglia Foscari* presenta a sua firma il seguente *Avvertimento*:

quei signori Direttori di compagnie drammatiche italiane, i quali desiderassero riprodurre alla scena questo mio componimento drammatico, vorranno farmi domanda in iscritto di una copia dell'originale di esso qual fu da me ridotto pel Teatro; e ciò anche per adempire alle prescrizioni comandate dalla Legge sovrana che garantisce indistintamente la proprietà delle opere letterarie. Non mancherò di far valere le mie ragioni verso coloro i quali mostrassero di non curarsi di questa avvertenza.<sup>41</sup>

È la conferma della necessità, già ribadita in sede teorica, di scendere a patti con le leggi della scena e assecondare le abitudini del pubblico, accogliendo le norme della scrittura di mestiere entro un progetto che, modificato direttamente dall'autore, non rischia il tradimento delle intenzioni compositive di partenza; d'altro lato, questa stessa postilla lascia trasparire l'orgoglio determinato dell'intellettuale che vuole proteggere il prodotto del suo ingegno, richiamandosi alle disposizioni sulla proprietà letteraria appena varate dalla amministrazione lombardo-veneta.<sup>42</sup>

39. L'episodio è riportato da G. COSTETTI, *Il teatro italiano nel 1800. Indagini e ricordi*, con prefaz. di R. GIOVAGNOLI, Rocca San Casciano, Cappelli, 1901, p. 146 (rist. anast. Bologna, Forni, 1978).

40. G. ROMANI, *Cronaca del teatro Re - 'Paolina Devancini ossia Sentimento e denaro', nuova commedia in quattro atti del signor Giacinto Battaglia (prima rappresentazione)*, «Il Figaro», 22, 16 marzo 1844, p. 86.

41. BATTAGLIA, *Avvertimento preliminare*, in ID., *La famiglia Foscari*, cit. L'*Avvertimento* è firmato «G. Battaglia, Milano, 30 giugno 1844».

42. Nel 1840 era stata introdotta una convenzione tra l'Impero austriaco e il Regno di Sardegna per la tutela della proprietà letteraria delle opere a stampa scientifiche, letterarie e

Il progetto di una drammaturgia di cultura, ma scritta e realizzata per la scena e con il contributo degli artisti teatrali è ormai chiaro, se si pensa che *La famiglia Foscari* è composta pensando alla compagnia dei Giovani e che solo la malattia di Modena dell'inverno 1844 induce l'autore a offrire il testo alla sua vecchia compagnia.<sup>43</sup> A questa altezza cronologica Battaglia ha assunto la gestione del Re e il suo progetto di rinnovamento inizia a comprendere una più ampia prospettiva di azione, passando dalla drammaturgia all'intera organizzazione dello spettacolo drammatico.

### 3. *L'organizzatore e l'uomo di teatro*

Dopo la morte del fondatore Carlo Re, nel giugno 1839, la maggiore ribalta milanese dedicata al teatro drammatico attraversa un difficile momento: diverse sono le imprese che si alternano nel giro di pochi anni, spesso assumendo l'appalto del teatro anche per una sola stagione o un semplice ciclo di recite.<sup>44</sup> A partire dall'anno comico 1844-1845 Giacinto Battaglia assume l'incarico di gestire la programmazione della sala, diviso tra l'aspirazione a riqualificare fattivamente la prassi recitativa sulla base della riforma delineata nel dibattito teorico sviluppatosi a Milano negli anni Trenta<sup>45</sup> (cui egli stesso aveva partecipato con il *pamphlet* del 1838 *Delle attuali condizioni del teatro drammatico in Italia e dei mezzi per promuoverne il rinnovamento* e con il *Progetto per la fondazione di un istituto drammatico lombardo* del 1839)<sup>46</sup> e la necessità di operare concretamente in tempi brevi.

Si profilano, infatti, in questi interventi le idee riformistiche che troveranno possibilità di attuazione qualche anno dopo, a partire dalla creazione di una compagnia supportata dalla sottoscrizione di una società di cittadini privati, che sostengano finanziariamente un programma di rinnovamento del repertorio e delle tecniche di presentazione scenica: non, quindi, la strada della sov-

artistiche, che da quel momento riportano in frontespizio l'indicazione che la pubblicazione è posta sotto la salvaguardia delle leggi.

43. Il 10 febbraio «Il Figaro» avverte che «il nuovo dramma del signor Giacinto Battaglia *La famiglia Foscari*, che per indisposizione del Modena non poté prodursi dai comici diretti da questo egregio artista, verrà invece rappresentato nel corso della prossima quaresima dalla Real Compagnia Sarda, destinata ad occupare questo teatro» (*Notizie – Teatro Re*, «Il Figaro», 13, 10 febbraio 1844, p. 52).

44. Su tale periodo del teatro e sulle compagnie presenti si veda BOSISIO-BENTOGGIO-CAMBIAGHI, *Il teatro drammatico a Milano dal Regno d'Italia all'Unità*, cit., pp. 60-62, 132-137.

45. Su tale dibattito rimando al par. *La Canobbiana nei progetti degli intellettuali: l'utopia di un teatro stabile*, in M. CAMBIAGHI, *La scena drammatica del teatro alla Canobbiana in Milano (1779-1892)*, Roma, Bulzoni, 1996, pp. 130-142.

46. G. BATTAGLIA, *Progetto per la fondazione di un istituto drammatico lombardo*, «Rivista europea», 1839, 6, pp. 537 ss.

venzione governativa e del privilegio, ma quella dell'impresa privata di tipo liberale, che in Lombardia aveva già dato ottimi risultati in ambito economico e che Battaglia ritiene applicabile anche al contesto culturale. Se l'intervento del 1838 non va oltre l'auspicio di «un'associazione formata di persone colte, le quali si prestino [...] a somministrare [...] i fondi necessari ad erigere una compagnia di attori che possa venire offerta a modello delle altre tutte»,<sup>47</sup> il *Progetto per l'istituto drammatico* scende nel concreto, riconoscendo la necessità di compagnie-scuola formate da giovani addestrati a nuove modalità recitative e messi a confronto con un repertorio di cultura composto ugualmente da lavori italiani e stranieri, non solo di autori francesi, ma anche tedeschi, inglesi, spagnoli, allora quasi del tutto sconosciuti in Italia.<sup>48</sup>

Nel momento in cui assume la gestione del teatro Re per le stagioni drammatiche dell'anno successivo, Battaglia inizia a elaborare il progetto di assimilare il proprio operato a quello della compagnia dei Giovani, formata da Gustavo Modena nell'aprile 1843 e applaudita da intellettuali e uomini di teatro progressisti come il migliore esempio di rinnovamento dell'arte scenica per repertorio, tecnica recitativa e modalità di allestimento mai realizzato fino ad allora in ambito italiano.<sup>49</sup>

Già all'inizio del febbraio 1845 i giornali cominciano a dare l'annuncio di una iniziativa per una compagnia sovvenzionata e semistabile<sup>50</sup> e il giorno 22 «Il Figaro» anticipa la notizia di un *Progetto per la formazione di una compagnia drammatica*, firmato da Battaglia e scritto – come indica l'autore – «dal camerino del teatro Re il 20 febbraio 1845». Il manifesto, intitolato *Agli amatori del teatro drammatico italiano*, viene pubblicato interamente il 1° marzo sul medesimo giornale; esso riprende in forma di dichiarazione programmatica le fila della riflessione già elaborata negli anni precedenti. Scrive, infatti, Battaglia, quasi facendo il punto della situazione:

I. L'arte drammatica, la più nobile, la più efficace tra quante intendono a fecondare l'affetto e l'intelligenza delle moltitudini, vive al presente in Italia una vita sì oscura e sconfortata, che in ogni animo gentile il sentimento doloroso della sua povertà si è ormai mutato nel caldo desiderio di mutarne le sorti.

II. Già da alcuni anni chi stende il presente manifesto, delineava con pubblico scritto le tristi condizioni dell'arte drammatica italiana e proferiva un voto perché una istituzione sociale si fondasse in Milano, intesa a promuoverne con tanti mezzi il risorgimento. Il tempo era forse immaturo all'avveramento di quel progetto; ovvero

47. BATTAGLIA, *Delle attuali condizioni del teatro drammatico in Italia*, cit., pp. 28-29.

48. BATTAGLIA, *Progetto per la fondazione di un istituto drammatico lombardo*, cit., p. 538.

49. Sull'esperienza di Modena direttore e il suo rapporto con Battaglia in questi anni si vedano le pagine di A. PETRINI, *Gustavo Modena. Teatro, arte, politica*, Pisa, ETS, 2012, pp. 201-269.

50. Ne dà notizia per primo G. REGALI, *Teatro Re. Programma per la formazione di una nuova compagnia drammatica*, «Gazzetta privilegiata di Milano», 18 febbraio 1845.

troppo debole la voce di chi lo esponeva, non trovò i conforti necessari a diventare qualche cosa di più di una voce.<sup>51</sup>

Il nuovo impresario ripropone di fatto l'idea a lui cara della compagnia d'arte, sovvenzionata da una associazione privata di abbonati finanziatori che sostengano l'attività di una formazione, dotata di un repertorio scelto e limitato, e caratterizzata da allestimenti curati e buona esecuzione di complesso, secondo gli auspici già elaborati nel 1838.

Questa volta la fattibilità del progetto gli appare garantita dalla presenza di Modena e della formazione da lui diretta, giacché il celebre attore è presentato come collaboratore dell'impresa, garantendo la sua presenza per tre recite ogni settimana.<sup>52</sup> Su tali basi, il conduttore del teatro Re si dice

persuaso fermamente che uno dei maggiori ostacoli che al presente inceppano il savio progresso dell'arte drammatica, sia il biasimevolissimo fatto delle Compagnie mobili e girovaghe, per le quali è resa non che ardua ma poco meno che impossibile ogni via di perfezionamento, egli si propone la formazione di una nuova Compagnia che, col titolo di *Compagnia Drammatica Lombarda*, abbia ad essere specialmente dedicata al servizio del Teatro Re, e le due appropriate stagioni, debba far dimora presso il medesimo, per darvi, sotto norme e discipline speciali, due appositi corsi di recite, durante i quali le sia lasciato agio: agli opportuni studi, e la tanto necessaria riforma del repertorio possa effettuarsi col tempo voluto ai debiti esercizi, ripetizioni preparatorie e riposi.<sup>53</sup>

La futura stagione drammatica è assicurata da una nuova formazione composta sulla base dell'organico raccolto da Modena e scritturato da Battaglia, che per lei ha appunto scelto il nome di Compagnia drammatica lombarda.<sup>54</sup> Di carattere semistabile, in quanto presente al teatro Re per circa sei mesi distribuiti in due lunghe stagioni,<sup>55</sup> la nuova istituzione si dichiara dotata «del conveniente corredo di vestiario, tele, apparati scenici, e di quanto insomma dall'attuale gusto artistico e dalle esigenze di un pubblico stimato per fina e sagace intelligenza

51. G. BATTAGLIA, *Agli amatori del teatro drammatico italiano*, «Il Figaro», 18, 1° marzo 1845.

52. Ibid., articoli VI e IX.

53. Ibid., art. v.

54. Per l'organico della compagnia si veda la scheda compilata da Alberto Bentoglio in BOSISIO-BENTOGGIO-CAMBIAGHI, *Il teatro drammatico a Milano tra il Regno d'Italia e l'Unità*, cit., p. 244.

55. «VII. La detta compagnia [...] si produrrà al teatro Re con un numero di recite non minore di centoquaranta, da partirsi in due distinte stagioni, ossia nella stagione teatrale così detta di primavera-estate, dalla seconda festa di Pasqua a tutto giugno, e nelle altre così dette di autunno e autunnino, dal primo settembre a tutto dicembre» (BATTAGLIA, *Agli amatori del teatro drammatico italiano*, cit.).

è voluto a sostenere degnamente il decoro dell'arte». <sup>56</sup> Ai nuovi sottoscrittori, il neo-proprietario può perciò promettere un numero di recite annue non minore di centoquaranta, un repertorio selezionato e di buon livello artistico, e modalità di allestimento curate sotto gli aspetti visivi e recitativi. In cambio, prevede un finanziamento sotto forma di abbonamento annuale alle recite della compagnia con il versamento di centosessanta lire austriache. <sup>57</sup>

Il progetto è così importante per lui, che qualche settimana dopo tenta una nuova strada e richiede la protezione imperiale per la compagnia: è insomma disposto all'alleanza con il potere pur di riuscire a realizzare la sua impresa di cultura. La documentazione archivistica conservata presso l'Archivio storico civico del Comune di Milano risulta a tale proposito una preziosa testimonianza del clima culturale del momento e della diffidenza delle autorità lombardo-venete nei confronti del gestore del Re. Il 23 aprile 1845 il direttore generale di polizia risponde in merito alla richiesta inoltrata da Battaglia di porre la sua futura compagnia sotto la tutela dell'imperatore Ferdinando I, rendendola privilegiata. Nel suo rapporto, il funzionario asburgico si dichiara convinto della necessità di respingere la mozione, cui è allegato il progetto, proprio a partire dalle informazioni raccolte circa le

qualità intellettuali, morali e politiche del ricorrente [Giacinto Battaglia], non che su quelle dell'attore Modena, che a tenore del progetto presentato dovrebbe formar parte essenziale della nuova compagnia drammatica e di aggiungere poi le proprie osservazioni sulla maggiore o minore probabilità del compimento delle sottoscrizioni di abbonamento. <sup>58</sup>

Sono passati diversi anni da quando l'ufficio di censura austriaco aveva stilato il primo rapporto sulla condotta politica di Battaglia a proposito dell'«Indicatore lombardo», e ora su di lui emergono nuovi elementi che lo rendono oggetto di diffidenza agli occhi del governo. Si legge nella relazione:

Vostra Altezza Imperiale vorrà degnarsi di desumere da questo atto: 1° che riportandosi il suddetto Direttore generale ad anteriori informazioni somministrate sul conto del suddetto Battaglia, [...] che il contegno politico di questi ultimo viene dipinto come assai equivoco, giacché egli ha sempre nei suoi scritti palesata una tendenza al moderno liberalismo e che non è improbabile che egli, nel caso che gli fosse affidata la Direzione di una compagnia drammatica, tentasse di porre sulle scene pezze quantunque pregevoli in linea letteraria però pericolose dal lato politico. <sup>59</sup>

56. Ibid.

57. Ibid. La quota annuale garantiva anche il libero ingresso a un ciclo di rappresentazioni di opera in musica e alla stagione della compagnia francese di stanza al Re.

58. Milano, Archivio storico civico, *Spettacoli Pubblici*, cart. 80, *Rapporto del Direttore generale di Polizia*, 23 aprile 1845.

59. Ibid.

Sulla reputazione di Battaglia pesano senz'altro gli anni passati come direttore della «Rivista europea», giornale dagli inequivocabili contenuti liberali. D'altro canto, il fatto di associarsi a Modena per la realizzazione del progetto è guardato con notevole sospetto a causa dei precedenti problemi politici dell'attore, liberale e patriota, che lo avevano tenuto fuori dai confini del Regno fino al 1839. Ricorda, infatti, lo zelante funzionario che:

Gustavo Modena, contro il quale venne aperto per parte del Tribunale Criminale di Milano l'inquisizione speciale ed anche decretato l'arresto per titolo di alto tradimento, e che poi, in forza del sovrano indulto è rientrato graziato in Lombardia, non ha dato dopo quest'epoca cagione a sinistre osservazioni, ma che però è da ritenersi di massime contrarie ai legittimi poteri e che quantunque egli stesso attore drammatico distinto, la compagnia da lui finora diretta, non ha oltrepassata la mediocrità; come pure non è sperabile che la nuova compagnia che il Battaglia e il Modena intenderebbero presentare un risultato più favorevole.<sup>60</sup>

Tali considerazioni, aggiunte al fatto che fino a quel momento non erano state sottoscritte molte richieste di abbonamento, portano il direttore verso la plausibile conclusione del suo serrato ragionamento:

3° Che pochi finora sono coloro che hanno corrisposto all'invito di Battaglia a firmarsi per un annuale abbonamento. 4° Che viste le circostanze esposte, trattandosi di una campagna certamente non distinta, e di due individui come il Battaglia, ed il Modena; poco comendevoli per le loro qualità, il Direttore generale della Polizia crede che non possa essere il caso di secondare la domanda di cui trattasi. Debbo anch'io associarmi a quest'opinione. [...] Mi permetto dunque di esternare il rispettoso mio parere pel licenziamento del presente ricorso.<sup>61</sup>

L'istanza è quindi respinta, non senza però che si faccia menzione di un colloquio personale del funzionario con il richiedente, dal quale risulta che

il Battaglia gli ha verbalmente assicurato di avere col Modena sciolta ogni convenzione, di volere indipendentemente da quest'ultimo, formare una comica compagnia [...], e di essere sua intenzione di umiliare a Vostra Altezza Imperiale un'ulteriore memoria e che se nel caso il Battaglia riuscisse di combinare una compagnia pregevole, allora forse, si presenterebbero minori ostacoli all'esaudimento della di lui domanda.<sup>62</sup>

Malgrado tale tentativo di dissociarsi da Modena, la reputazione dello stesso Battaglia è ormai compromessa a tal punto che, anche nell'eventualità che

60. Ibid.

61. Ibid.

62. Ibid.

l'attore si dissoci dal progetto, non sembrano intravedersi possibilità che la richiesta sia accettata; a fugare ogni dubbio, il funzionario di polizia aggiunge in conclusione che «il Battaglia non mi pare qualificato ad ottenere una distinzione da riservarsi unicamente per una persona sotto tutti i rapporti di essa meritevole». <sup>63</sup>

In realtà, all'epoca della richiesta governativa, la collaborazione con Modena è già autonomamente tramontata: in una lettera del 7 marzo 1845 a Giovanni Sabbatini, l'attore prende le distanze dall'operato di Battaglia e rigetta decisamente la filiazione della nuova formazione dalla sua Compagnia *de' putei*, sarcasticamente scrivendo:

il progetto della Compagnia Lombarda è di Battaglia; e in sostanza, sotto quella vernice poetica, c'è lo scopo prosaico di difendersi dalla perdita in cui Battaglia incorre per aver preso in affitto il teatro Re, ma quel progetto andrà [...] «In quel monte di tumide vesciche – Che dentro racchiudean tumulti e grida». Perché Battaglia non troverà le sottoscrizioni che gli bisognano. Io gli ho promesso l'opera mia di artista per alcune recite; della direzione non ho voluto assumere l'incarico, per rispetto alla mia salute, e perché non assumo di drizzar le gambe ai cani. Tutti hanno un bel gridare alla riforma teatrale; io rido. <sup>64</sup>

Anche l'impegno formale a intervenire in tre recite settimanali a metà aprile è da Modena dichiarato risolto, sulla base del mancato raggiungimento dei sottoscrittori, <sup>65</sup> cosicché il tentativo estremo condotto da Battaglia con il governo appare come l'epilogo scontato di un progetto già fallito.

Benché costretto a rivedere su basi più modeste la conduzione della neonata formazione, Battaglia persegue tenacemente il suo obiettivo di trasformazione della scena italiana in direzione di un teatro di cultura, preoccupandosi in primo luogo di avere attori preparati non soltanto sotto il profilo tecnico, ma anche letterario, storico e più generalmente culturale. Per questo, nel maggio del 1845, dedica agli artisti componenti la futura Lombarda i saggi di critica drammatica contenuti nel suo *Mosaico* accompagnandoli con le seguenti parole:

per due principali ragioni mi piace dedicare questi miei saggi agli artisti componenti la Nuova Compagnia Drammatica Lombarda: la prima perché valgano come segno di quella simpatia di idee e desideri che deve guidare i diversi ma comuni nostri studi intesi a recare qualche vantaggio al Teatro drammatico italiano: la seconda perché

63. Ibid.

64. Lettera di Gustavo Modena a Giovanni Sabbatini, Verona, 7 marzo 1845, in *Epistolario di Gustavo Modena*, a cura di T. GRANDI, Roma, Vittoriano, 1955, pp. 65-66.

65. Nella lettera del 15 aprile 1845, da Bergamo, a Mariano Somigli Modena scrive: «il Battaglia vuole fare una compagnia per il suo teatro Re; ma in questa io non c'entro per nulla, M'ero obbligato a far tre recite per settimana [...] se egli avesse trovato i duecento sovventori [...]; non li ha trovati; ed io mi sono chiamato sciolto» (ivi, p. 67).

facendo io manifesto, nell'insieme di questi pochi scritti, i principali miei pensamenti in fatto di critica drammatica, gli artisti cui mi pregio offerirli, possano preventivamente formarsi un concetto delle tendenze di mio gusto, e presupporre di qual valore sarà per essere la mia partecipazione all'opera di chi dovrà presiedere e dare indirizzo alle loro nobili fatiche.<sup>66</sup>

Il brano è interessante per diversi aspetti: sia per l'auspicio di riunire in un unico ambito di studio il lavoro degli attori e dell'impresario, sia perché lascia comprendere che l'impegno di Battaglia nella scelta del cartellone è costante e operativo, mostrandolo attivo al fianco del direttore artistico nella supervisione delle prove di recitazione. Se poi si pensa che la maggioranza dei *Saggi drammatici* è legata al teatro di Shakespeare e al problema dei traduttori italiani delle grandi tragedie, che qualche anno più tardi diventeranno il principale banco di prova della Lombarda e di Alamanno Morelli, l'impegno di Battaglia lascia intravedere una intuizione lungimirante degli orientamenti nel gusto dei nostri cartelloni drammatici. Meno fortunata per le ricadute sul repertorio è, invece, la parte di riflessione sul teatro spagnolo (in particolare, per l'auspicato recupero dell'opera di Calderón de la Barca) e sulla tragedia storica di Schiller, del quale la Lombarda, negli anni di proprietà di Battaglia, metterà in scena per la prima volta in Italia *La congiura del Fiesco*.<sup>67</sup> Per quanto risulti impossibile definire nel dettaglio l'influenza di Battaglia sulle scelte della compagnia, senza dubbio nella decisione di promuovere nei suoi saggi l'aspetto organico della messinscena, contestando per contro l'uso del termine capocomico a favore di quello di direttore, si può intravedere una prospettiva di rinnovamento che guarda alle scene europee. Certo è che, dopo l'esclusione di Modena, la direzione viene affidata a Francesco Augusto Bon, attore, drammaturgo e conduttore di compagnie di tutto rispetto, ma che in quel frangente mostra di non avere compreso la portata innovativa della Lombarda «o forse, semplicemente non crede nella possibilità di un rinnovamento radicale»<sup>68</sup> dello spettacolo italiano.

Dopo aver concluso un ciclo di recite al teatro Re dal dicembre 1845 al febbraio 1846, la compagnia dei Giovani, perduta la guida di Gustavo Modena che «rimane a disposizione de' fati»,<sup>69</sup> come scrive «Il Figaro», e parzialmente

66. G. BATTAGLIA, *Mosaico. Saggi diversi di critica drammatica*, Milano, Tipografia Guglielmini, 1845, p. n.n. La dedica è datata «Milano, 25 maggio 1845».

67. Y., *Teatro Re – Drammatica Compagnia Lombarda – La congiura di Gian Luigi Fiesco*, «Il Figaro», 44, 2 giugno 1847, pp. 174-175.

68. T. VIZIANO, *Introduzione a F.A. BON, Scene comiche o non comiche della mia vita*, Roma, Bulzoni, 1985, p. 31. Ne è riprova il fatto che nelle sue *Memorie* Bon faccia appena menzione di questa esperienza, senza aggiungere alcun commento (cfr. *ivi*, p. 261).

69. F. Sa., *Milano – Teatro Re – Artisti drammatici diretti da Gustavo Modena*, «Il Figaro», 17, 28 febbraio 1846, p. 65. Accanto all'abbandono di Modena, l'articolo segnala anche l'uscita di Adelia Arrivabene.

modificata nel suo organico, debutta nella primavera a Padova. L'elenco completo degli artisti della Lombarda è pubblicato nel numero 13 del 14 febbraio, insieme a una dichiarazione d'intenti del proprietario, riguardante la costituzione di un nuovo repertorio teatrale, ritenuto indispensabile

perché la difficile opera possa riescire a veri progressi dell'arte, [...] essendo verità oggimai riconosciuta incontrastabile che al soverchiante ingombro di cattive traduzioni francesi e all'estrema povertà di componimenti italiani sono principalmente da attribuirsi le triste condizioni delle nostre scene.<sup>70</sup>

Battaglia torna quindi combattivo a chiamare a raccolta i migliori ingegni italiani, esortandoli a partecipare a una sorta di concorso drammatico, di cui indica i requisiti e le specifiche condizioni di retribuzioni concesse all'autore per le composizioni che entrino a fare parte del repertorio della compagnia:

*i nuovi componimenti teatrali italiani che la direzione della Compagnia drammatica Lombarda vorrà ammettere nel proprio Repertorio, verranno retribuiti colla metà dell'introito netto per le prime tre recite, e col dieci per cento per tutte le susseguenti – Si intende per *introito netto* la somma risultante dagli incassi per palchi serali, biglietti d'ingresso e di sedie riservate, depurata dalle spese così dette serali, e dal canone di pratica per compenso di locazione al teatro. I modi della recita, il numero delle repliche, ecc. saranno da determinarsi di pieno arbitrio delle Direzione della Compagnia, salvi quegli accordi che alla medesima piacerà prendere coll'autore o chi per esso. [...] Il diritto di recita dei componimenti accettati sarà esclusivo alla Compagnia drammatica Lombarda pel corso di tre anni, quello di stampa si lascerà libero all'autore. Il compenso alle riduzioni de' capolavori de' teatri stranieri, quando sieno accettate, verrà stabilito la proporzione.<sup>71</sup>*

Parlano in queste righe insieme l'impresario, abituato ai conteggi degli introiti, decurtati dalle spese, e il letterato liberale, che distingue il copione ceduto in esclusiva dai diritti di autore riconosciuti ai prodotti di ingegno.

70. *Milano. Teatro Re – Compagnia Drammatica Lombarda*, «Il Figaro», 13, 14 febbraio 1846, p. 49. L'articolo non è firmato, ma porta come indicazione finale «Milano dal Teatro Re, 27 gennaio 1846». Segue l'elenco della compagnia diretta da Bon: «attrici primarie: Fanny Sadoski, Angela Bignetti, Angela Botteghini, Elisa Mayer. Per le parti di secondo ordine: Maria Majeroni, Luigia Sadoski, Bianca Lancetti, Teresa Bonazzi, Maria Cattaneo. Attori primari: Alamanno Morelli, Gaetano Woller. Per le parti primarie di carattere comico e per le parti giocose: Francesco Augusto Bon, Augusto Lancetti. Per le parti amorose: Achille Majeroni, Angelo Vestri. Per le parti brillanti: Luigi Bellotti Bon. Parti d'importanza in caratteri diversi: Luigi Bonazzi, Antonio Massini, Giovanni Giachero. Parti minori: Giovanni Boldo, Giuseppe Mayer, Antonio Pompili, Domenico Zannini. Rammentatore, trovarobe, macchinista ec., gerente-economico: Antonio Massini. Pittore delle scene: Carlo Fontana».

71. *Ibid.*

Certo è che Battaglia si impegna in prima persona, investendo risorse finanziarie per aggiornare il cartellone, sul quale mantiene l'incarico di supervisore. Già al momento del debutto a Padova, nel marzo del 1846, il problema del repertorio si propone come urgente e viene sottolineato dal critico del «Caffè Pedrocchi», il quale presenta la Lombarda come proprietà del

sig. Giacinto Battaglia milanese, giovane colto e conosciuto per buoni lavori drammatici, il quale si è fitto in testa di spendere dei denari per restaurare questa povera arte, invece che godersi la morbida vita degli altri suoi contemporanei. Egli promette con lodevole intendimento una ricompensa agli autori drammatici che gli capitassero tra le mani. E gliene capiteranno di buoni e di cattivi: la scelta dapprima sarà spinosa; il rifiuto disgustoso [...] finché verranno i drammi buoni a provare che anche in Italia c'è potenza letteraria; e la merce straniera, Dio lo voglia, sarà screditata. Ma per veder questo, signor Battaglia, bisogna combattere, *attendre et éesperer*; come diceva la buon anima del conte di Montecristo.<sup>72</sup>

La questione si ripresenta urgentemente alla fine dell'estate quando, dopo le tappe di Padova, Venezia, Cremona e Genova, la compagnia è di stanza al teatro Re di Milano dal 19 agosto fino al 21 dicembre. Si tratta di una sosta lunga per una compagnia privata in un singolo teatro, se si considera l'abitudine al nomadismo che normalmente contraddistingue l'operato medio delle troupes drammatiche e trova in parte giustificazione nella necessità di predisporre un repertorio vario e al contempo di qualità, garantendo un numero cospicuo di rappresentazioni diverse nella sola Milano. È la prima compagnia drammatica privata che riesce a ottenere il 'monopolio' di una sala teatrale cittadina senza essere patrocinata da qualche istituzione pubblica (come, per esempio, avveniva nel caso della Reale Sarda).

Il problema di nuove produzioni prestigiose che siano al contempo capaci di attrarre il pubblico a teatro si rivela presto il punto debole della direzione che è accusata di non avere «sempre, per così dire, la mano felice nella scelta delle composizioni, ma giustizia vuole che si ponga in conto la difficoltà dello scegliere fra quella borra delle novità di che s'accresce ogni giorno il mucchio».<sup>73</sup> Più benevola si mostra invece la critica sotto il profilo degli allestimenti, elogiando l'eleganza e la proprietà sia dei costumi e degli accessori di scena, sia dell'apparato scenico, il cui «decoro» risulta «veramente inusitato per la povera commedia»,<sup>74</sup> anche perché la compagnia dispone di apparati

72. Padova – Nuova Drammatica Compagnia Lombarda, «Il Caffè Pedrocchi», 11 marzo 1846, p. 87.

73. F. Sa, Milano – Teatro Re – Drammatica Compagnia Lombarda, «Il Figaro», 90, 11 novembre 1846, p. 357.

74. F. Sa, Teatro Re – Drammatica Compagnia Lombarda, «Il Figaro», 70, 2 settembre 1846, p. 278.

appositamente realizzati e dipinti dal pittore e scenografo Carlo Fontana,<sup>75</sup> di stanza presso il teatro Re.

Anche sotto il profilo attoriale i consensi non mancano, soprattutto per i primi attori, Fanny Sadowski e Alamanno Morelli, cui si aggiunge l'estro di Luigi Bellotti-Bon, il quale riesce a ottenere sempre pareri positivi. Ma anche il giudizio sull'operato complessivo della compagnia risulta buono. Più volte gli attori sono elogiati per l'abilità interpretativa, la concertazione delle parti e, soprattutto, la capacità di riprodurre l'illusione della realtà:

*una lode che vuoi riservata a questa Compagnia è dovuta allo studio col quale ognuno de' suoi artisti adopera alla migliore possibile imitazione delle scelte maniere e del nobile conversare della buona società, cosicché nell'alta commedia così di soggetto storico, come di costume contemporaneo, essa facilmente ottiene di produrre quel grado d'illusione che forma la principale allettativi del pubblico.*<sup>76</sup>

Le rappresentazioni della Lombarda continuano al teatro Re anche nella successiva stagione di quaresima, dalla fine di febbraio agli ultimi giorni di maggio 1847. Un annuncio pubblicato all'inizio di giugno comunica che la compagnia, per tutto l'anno comico in corso fino al 7 marzo 1848, sarà ancora di proprietà di Giacinto Battaglia, mentre successivamente passerà sotto la «condotta» del primo attore Alamanno Morelli.<sup>77</sup>

La fine della proprietà della Lombarda coincide con l'inizio degli sconvolgenti eventi milanesi del marzo di quell'anno, che contribuiscono a distogliere Battaglia dall'ambiente teatrale, attirandolo nella vita politica. Chiamato nel primo consiglio comunale di Milano liberata,<sup>78</sup> partecipa attivamente alla vita pubblica della città e alle vicende che seguono, fra le quali la definitiva chiusura de «Il Figaro», il periodico che tanto a lungo aveva diretto con passione.<sup>79</sup>

Instancabile pubblicista, negli anni Cinquanta, abbandonato il mondo del teatro, progetta la realizzazione di una ambiziosa storia dei *Rivolgimenti d'Italia nelle vicende politiche dell'Europa dagli anni 1848-1849 al presente*,<sup>80</sup> la cui pubbli-

75. Lo scenografo Fontana è stipendiato per la realizzazione delle scene per la compagnia presso il teatro Re, mentre non segue le tappe della tournée. Informa infatti «Il Figaro» che «a scanso di equivoci si avverte che il signor Carlo Fontana, pittore scenografo, nominato dell'elenco della Compagnia Drammatica Lombarda non segue nei suoi viaggi la detta compagnia, ma è solo incaricato della dipintura delle scene e dei suoi occorrenti» (*Notizie*, «Il Figaro», 16, 25 febbraio 1846, p. 64).

76. [Senza autore], *Milano – Teatro Re – Drammatica Compagnia Lombarda*, «Il Figaro», 26, 31 marzo 1847.

77. *Notizie*, «Il Figaro», 44, 2 giugno 1847, p. 176.

78. Si veda la voce di M. QUATRUCCI nel *Dizionario biografico degli italiani*, Roma, Istituto della enciclopedia italiana, 1970, vol. 7, pp. 216-217.

79. L'ultimo numero è il 22, pubblicato il 15 marzo 1848.

80. La passione per la storia e la considerazione dell'importanza degli avvenimenti di que-

cazione, iniziata nel 1859, s'interrompe al III fascicolo per la morte improvvisa avvenuta a Milano nel novembre 1861.

Il ricordo della sua poliedrica attività compare sulle pagine de «La fama», di proprietà del collega Pietro Cominazzi, che con lui aveva collaborato anche a «Il Figaro»:

*lo scorso mercoledì passò a miglior vita dopo brevissima malattia il nostro concittadino e già collega nel giornalismo Giacinto Battaglia, fondatore, direttore e proprietario dell'Indicatore e del Figaro, uomo studioso, colto ed operoso, autore drammatico non infelice e proprietario della già famosa compagnia drammatica Lombarda. Scrisse pel teatro i drammi Filippo Maria Visconti, Luisa Strozzi, Giovanna di Napoli, e La Famiglia Foscari. Lasciò un figlio solo, essendogli premorto il figlio Giacomo, anch'egli scrittore drammatico, ucciso gloriosamente combattendo a San Fermo di Como sotto Garibaldi.*<sup>81</sup>

gli anni emergono dalle parole scritte da Battaglia nella *Ragione dell'opera*: «lo studio del passato è la migliore scuola per il presente e per l'avvenire. La verità di quest'aforisma mi consigliava, fin dai primi giorni della italiana rivoluzione del 1848-49, a provarmi ad un esame scrupoloso e imparziale di tutti i fatti politici, sociali, amministrativi e militari né quali la rivoluzione stessa ebbe a svolgersi e a precipitare alla disgraziata sua china, per registrarli poscia in guisa che s'avesero di primo tratto a poter rilevare in essi i più intimi rapporti di cause e di effetti, i nessi più reconditi, i più arcani moventi, e farne argomento di serie meditazioni, e trarne frutto di utili ponderazioni e serii giudizi» (G. BATTAGLIA, *Rivolgimenti d'Italia nelle vicende politiche dell'Europa dagli anni 1848-1849 al presente*, Milano, s.e., 1859, p. 5).

81. P. COMINAZZI, *Giacinto Battaglia*, «La Fama», 49, 3 dicembre 1861, p. 196.



HEIDY GRECO-KAUFMANN

LE THÉÂTRE RELIGIEUX À LUCERNE :  
PARALITURGIES, DÉVOTION POPULAIRE,  
REPRÉSENTATION, PROPAGANDE CONFESSIONNELLE

Les représentations du mystère de la Passion de Lucerne sont très connues parmi la communauté scientifique. Une pléiade de sources, des textes, des esquisses détaillées et de nombreux documents relatifs à la mise en scène nous font mesurer l'importance de la tradition du théâtre religieux à Lucerne, qui s'est établie à la fin du Moyen Âge et qui était foisonnante jusqu'au début du XVII<sup>e</sup> siècle.<sup>1</sup> Les représentations du XVI<sup>e</sup> siècle sur le *Weinmarkt*, le marché du vin à Lucerne, sont assez bien décrites et analysées.<sup>2</sup> En dépit de nombreuses publications, les origines médiévales de cette tradition étaient presque inexplorées. Lors de mes recherches sur l'histoire de la vie théâtrale de la ville de Lucerne, j'ai attiré l'attention sur ce sujet.<sup>3</sup>

La question de la genèse et du développement du théâtre religieux médiéval nous mène sans doute à la question de la relation entre culte et théâtre. Un sujet qui provoque souvent des discussions ardentes.<sup>4</sup> Selon l'opinion commune le théâtre religieux médiéval est enraciné dans le rite ecclésiastique. Le trope de

1. La première représentation du mystère de la Passion en langue allemande à Lucerne a eu lieu en 1453, la dernière en 1616.

2. Cfr. B.M. EVANS, *Das Osterspiel von Luzern. Eine historisch-kritische Einleitung* (1943), trad. de P. HANGMANN, Bern, Theaterkultur-Verlag, 1961 ; *Das Luzerner Osterspiel*, sous la direction de H. WYSS, Bern, Francke, 1967, 3 voll. ; E. KONIGSON, *La place du Weinmarkt à Lucerne, dans Théâtre, histoire, modèles : recherches sur les textes dramatiques et les spectacles du XV<sup>e</sup> au XVIII<sup>e</sup> siècle*, études de F. DECROISSETTE, réunis et présentées par E. K., Paris, CNRS, 1980, pp. 43-90 ; H. KELLER-E. LANDMANN, *Osterspiele*, dans *Theaterlexikon der Schweiz*, sous la direction de A. KOTTE, Zürich, Chronos, 2005, vol. II, pp. 1357-360 et <http://tls.theaterwissenschaft.ch/wiki/Osterspiele> (date de consultation : 30 avril 2018).

3. Cfr. H. GRECO-KAUFMANN, *Zuo der Eere Gottes, Vfferbuuwung dess mentschen vnd der Statt Lucern lob. Theater und szenische Vorgänge in der Stadt Luzern im Spätmittelalter und in der Frühen Neuzeit*, édition source et aperçu historique, Zürich, Chronos, 2009, 2 voll.

4. Le thème était l'objet d'une conférence à Köln en 1999, les contributions sont publiées dans *Ritual und Inszenierung. Geistliches und weltliches Drama des Mittelalters und der Frühen Neuzeit*, sous la direction de H.J. ZIEGLER, Tübingen, Niemeyer, 2004.

Pâques, le dialogue des trois Maries avec les anges devant le tombeau vide, est généralement considéré comme le germe initial de la théâtralisation du culte. Mais point de consensus quant au passage des paraliturgies au théâtre du marché. En 1903 Edmund Chambers a présenté son modèle évolutionniste.<sup>5</sup> Il a décrit le développement de la dramatisation du mystère comme un processus progressif, partant de formes simples pour aboutir à des formes complexes. Il a identifié le pouvoir mimique-dramatique élémentaire de l'être humain comme force motrice pour s'opposer au cadre limitatif de l'église. Partant des notions de Chambers, Karl Young a modifié le concept en 1933.<sup>6</sup> Se rapportant à la théorie de la mutation, il a constaté qu'il n'existait pas seulement un développement continu des formes dramatiques mais aussi de nouvelles créations spontanées. Contrairement à Chambers, Young ne voit pas un réflexe anticlérical dans la genèse du drame en langue vulgaire mais un procès de sécularisation. Sans tenir compte de la transmission réelle, tous les deux ont daté les textes simples d'une période plus ancienne et les textes complexes d'une période plus récente. En 1965, Bennett Hardison a critiqué la méthode darwiniste de Young et Chambers et a proposé une coexistence temporelle des formes simples et des formes complexes.<sup>7</sup> Il a constaté quelque fois une interdépendance entre les textes, quelque fois des développements parallèles. À la différence de Chambers et Young, Hardison localise la théâtralisation du culte dans l'enceinte de l'église et non pas au dehors de la sphère cléricale. Rappelant l'allégorie de la messe, qui réfère tous les actes du rite aux éléments du cosmos biblique, il a établi la thèse qu'au Moyen Âge la messe même était considérée comme un drame religieux. Et il explique que dans la création théâtrale le rite se montre sous l'aspect de la représentation. Dans tous les cas, soit dans la messe, soit sur la place du marché, Hardison est convaincu que les interprètes n'agissent pas comme acteurs mais comme croyants.

La thèse de l'unité du rite et du jeu religieux a suscité une opposition fondamentale de Rainer Warning.<sup>8</sup> Dans une fameuse publication de 1974, il constate qu'à l'occasion de la messe on ne répète pas un événement archaïque mais on célèbre l'acte unique de la rédemption. La proclamation de l'évangile avait dominé le mythe. Warning considère l'apparition des jeux religieux de langue vulgaire comme le retour du dualisme païen, opprimé par la doctrine officielle. Il base son argumentation sur le rôle prépondérant que prend le diable dans les représentations de langue vulgaire. La théorie de Warning postule un anticléricalisme encore beaucoup plus radical que celui de Chambers.

C'est Friedrich Ohly, un médiéviste renommé, qui a entièrement refusé la

5. Cfr. E.K. CHAMBERS, *The Medieval Stage* (1903), Oxford, Oxford University Press, 1967.

6. Cfr. K. YOUNG, *The Drama of the Medieval Church* (1933), Oxford, Clarendon Press, 1962-1967, 2 voll.

7. Cfr. O.B. HARDISON, *Christian Rite and Christian Drama in the Middle Ages*, Baltimore, John Hopkins Press, 1965.

8. Cfr. R. WARNING, *Funktion und Struktur. Die Ambivalenzen des geistlichen Spiels*, München, W. Fink, 1974.

thèse de Warning.<sup>9</sup> Dans sa prise de position, publié en 1995, il a démontré d'une manière convaincante que l'on n'a pas besoin de réactiver le diable d'un substrat archétypique-intemporel car dans la théologie il était toujours présent.<sup>10</sup> Les positions de Warning et de Ohly influencent les discussions jusqu'à aujourd'hui. Le débat scientifique actuel ne s'intéresse plus aux oppositions païen *versus* chrétien ou anticléricale *versus* lié au culte, mais il se concentre sur la différence entre les actions liturgiques et la représentation théâtrale. D'un côté, on affirme la théâtralité de la liturgie médiévale, de l'autre, on souligne la différence entre la commémoration imaginative à l'occasion d'une représentation théâtrale et la présence réelle dans l'acte liturgique.<sup>11</sup>

En prenant ce cadre théorique comme point de départ de mes recherches, j'ai examiné la situation historique locale pour trouver des indices de la théâtralisation du culte. En particulier, j'ai envisagé les circonstances de la première représentation en langue vulgaire et les relations entre paraliturgies et jeux religieux sur le marché. En outre, je me suis penché sur la continuité de la tradition pendant les querelles confessionnelles et la Contre-Réforme.<sup>12</sup>

### 1. La vie religieuse à Lucerne à la fin du Moyen Âge

A la fin du Moyen Âge, la vie religieuse de Lucerne était dominée par le monastère bénédictin de Saint-Léger, dit du Hof.<sup>13</sup> Le clergé, surtout des

9. Cfr. F. OHLY, *Rezension zu Funktion und Struktur. Die Ambivalenzen des geistlichen Spiels (Theorie und Geschichte der Literatur und der Schönen Künste 35) by Rainer Warning*, « Romanische Forschungen », xci, 1979, 1-2, pp. 111-141.

10. Cfr. F. OHLY, *Ausgewählte und neue Schriften zur Literaturgeschichte und zur Bedeutungsforschung*, sous la direction de U. RUBERG et D. PEIL, Stuttgart, S. Hirzel, 1995, pp. 113-144.

11. Voir *Ritual und Inszenierung*, cit. ; CH. PETERSEN, *Ritual und Theater. Messallegorese, Osterfeier und Osterspiel im Mittelalter*, Tübingen, Niemeyer, 2004 ; A. VON HÜLSEN-ESCH, *Inszenierung und Ritual in Mittelalter und Renaissance*, Düsseldorf, Droste, 2005.

12. Voir GRECO-KAUFMANN, *Zu der Eere Gottes*, cit. ; ID., *Hofbrückenbilder und Weinmarktspiele : Abhängigkeiten, Wechselwirkungen ?*, dans *Der Bilderweg auf der Hofbrücke in Luzern. Geschichte, Künstler, kulturelles Umfeld*, sous la direction de S. KUMSCHICK, Luzern, Raeber, 2003, vol. II, pp. 119-166 ; ID., *Von paraliturgischen Handlungen zum barocken Schauereignis : Genese und Entwicklung des Luzerner Osterspiels*, dans *Theaterhistoriographie. Kontinuitäten und Brüche in Diskurs und Praxis*, sous la direction de S. HULFELD, A. KOTTE et F. KREUDER, Tübingen, A. Francke, 2007, pp. 45-87 ; ID., *Inszenierte Rituale der Gewalt in der städtischen Wirklichkeit und auf der Bühne. Anmerkungen zur Aufführung des Donaueschinger Passionsspiels in Luzern*, dans *Power and Violence in Medieval and Early Modern Theater*, sous la direction de C. DIETL, CH. SCHANZE et G. EHRSTINE, Göttingen, R&R unipress, 2014, pp. 107-121 ; ID., *Die frühe Hochblüte des Luzerner Theaters. Osterspiele und Fastnachtspiele im Spätmittelalter und in der Frühen Neuzeit*, dans *Bühnenlandschaften. Theater in der Zentralschweiz*, sous la direction de B. ISELE, Luzern, Pro Libro, 2016, pp. 8-25.

13. Pour l'histoire de l'abbaye St. Léger à Lucerne voir le dictionnaire historique de la

moines d'origine alsacienne, était le propriétaire de la ville et des environs. Le lac séparait l'arrondissement du couvent du centre de la ville, qui s'étendait à l'embouchure de la Reuss (fig. 1). Un pont couvert en bois reliait les deux centres. Déjà au XIV<sup>e</sup> siècle, sont documentés des litiges entre les habitants du monastère et la bourgeoisie. La querelle s'est formée sur un fond politique. Les moines étaient fidèles à la monarchie Habsbourg tandis que la bourgeoisie était liée aux trois cantons forestiers qui luttaient pour l'indépendance. De plus existait le problème de la cure spirituelle des laïques. Le clergé monastique ne s'occupait pas de la paroisse. C'était le curé séculier, financé à partir de 1433 par la bourgeoisie, qui en était responsable. Mais ses fonctions étaient restreintes, il dépendait largement des instructions de l'abbé du monastère. Il avait le droit de célébrer la messe dans la chapelle St. Pierre au centre-ville sauf pendant la semaine sainte à Pâques. La célébration de la fête la plus importante de l'année ecclésiastique était réservée au clergé de l'abbaye. A Pâques, le curé n'avait que le droit de réciter le *Confiteor*, la confession, en langue allemande avec les membres de la paroisse. Toutes les autres cérémonies étaient exécutées par le clergé régulier et en langue latine.

Les solennités se déroulaient dans l'église monastique et la chapelle du Saint-Sépulcre. Selon les textes liturgiques, les célébrations commençaient le Vendredi saint avec une procession des croyants de la ville et des alentours vers l'église principale. Au centre des rites du Vendredi saint se trouvait l'*adoratio crucis*, l'adoration de la Sainte Croix, qui se trouvait sur l'autel principal, situé au milieu de l'église. Puis les prêtres enlevaient la croix et l'apportaient dans une procession dans la chapelle du Saint-Sépulcre. Il est vraisemblable qu'on ait échangé la croix par une sculpture du Christ dès le XIV<sup>e</sup> siècle. Les paraliturgies qui suivaient se déroulaient dans la petite chapelle qui était situé hors de l'église, à l'aile est du cloître. Là on plaçait un sarcophage représentant le Saint-Sépulcre. Un exemple d'un tel coffre en bois, daté environ de 1430, est préservé en Suisse centrale (fig. 2).<sup>14</sup> Pendant la cérémonie de la *depositio crucis* on déposait la croix ou bien la sculpture du Christ dans le sarcophage et on fermait le couvercle. La chapelle du Saint-Sépulcre restait un lieu de dévotion également ouvert au public. Pendant la nuit de Pâques, les chanoines se retrouvaient dans la chapelle pour la cérémonie secrète de l'*elevatio crucis*. L'enlèvement de la croix ou de la sculpture était une action silencieuse ; contrairement à toutes les autres paraliturgies, on ne l'accompagnait pas de chants. Probablement on déposait la sculpture dans la sacristie. Vers minuit, la procession de tout le clergé s'approchait de la chapelle du Saint-Sépulcre et s'y réunissait pour la commémoration de la Résurrection du Christ. Devant

Suisse : <http://hls-dhdss.ch/m.php?lg=d&article=F12236.php> (date de consultation : 30 avril 2018).

14. Sarcophage en bois : le couvercle ouvert montre la scène du dialogue des trois Maries avec les anges, 1430 env. (Baar Canton Zoug, Museum in der Burg Zoug, inv. 3236).

le coffre, les participants assistaient à la scène de la *visitatio sepulchri* : des élèves de l'école monastique chantaient l'antienne *Quem queritis*, interprétant les rôles des trois Maries et des deux anges. Les anges montraient le drap mortuaire et annonçaient la Résurrection du rédempteur. Ensuite, tous les participants quittaient la chapelle en procession. En chantant *Surrexit dominus de sepulchro* le clergé faisait son entrée solennelle dans l'église où tous les paroissiens étaient réunis. On finissait la célébration en chantant ensemble le *Te deum*.

Les documents trouvés dans les archives révèlent ainsi que la théâtralisation du culte était bien avancée au milieu monastique de Lucerne à la fin du Moyen Âge. Les acteurs étaient des membres du clergé et des élèves du couvent. Le curé séculier de la paroisse était obligé d'assister aux cérémonies. Les fidèles laïques en revanche étaient exclus des scènes dramatiques qui étaient jouées dans la chapelle. La foule qui faisait le pèlerinage à l'église principale de la région pendant la Semaine sainte avait développé d'autres formes pour commémorer la Passion et la Résurrection du Christ. D'après des notes du greffier municipal Renward Cysat<sup>15</sup> nous apprenons qu'au XVI<sup>e</sup> siècle les fidèles avaient la coutume de faire des processions individuelles autour de l'église, en s'arrêtant aux différentes stations pour faire leurs dévotions devant les tableaux et les sculptures qui présentaient des scènes de la Passion et de la Résurrection. La contemplation des images permettait aux croyants de remémorer tous les épisodes bibliques. On arrive donc à la conclusion que la commémoration du mystère de la Passion et de la Résurrection se déroulait sous différentes formes et par différents acteurs : le clergé monastique célébrait les Jours Saints d'une manière théâtrale, certains chanoines imitaient des personnages bibliques. La communication, les chants et les oraisons étaient uniquement en latin. Les laïques, ne maîtrisant pas la langue de l'église et étant exclus des représentations théâtrales, formaient leurs propres processions et méditaient devant les tableaux.

## 2. La première représentation d'un jeu de la Résurrection en langue allemande médiévale

Les premiers témoignages d'une représentation religieuse en langue vulgaire sont très minces : d'après le relevé du compte de l'année 1453 la municipalité a payé une somme de trois livres aux élèves pour la représentation d'un « jeu de Pâques ». Ce fait a été interprété par les scientifiques Eberle<sup>16</sup> et Evans<sup>17</sup> comme preuve que les premières représentations étaient organisées par

15. Voir H. GRECO-KAUFMANN, *Cysat, Renward*, dans *Verfasserlexikon. Frühe Neuzeit in Deutschland 1520-1620*, Berlin, De Gruyter, 2012, vol. II, coll. 85-92.

16. Cfr. O. EBERLE, *Theatergeschichte der innern Schweiz. Das Theater in Luzern, Uri, Schwyz, Unterwalden und Zug im Mittelalter und zur Zeit des Barock 1200-1800*, Königsberg i. Pr., Gräfe und Unzer, 1929, p. 13.

17. Cfr. EVANS, *Das Osternspiel von Luzern*, cit., pp. 36, 244 (n. 13).

le clergé régulier et avaient lieu aux alentours du monastère. Mais si on tient compte des circonstances politiques, les tensions entre la seigneurie cléricale et la bourgeoisie, une contribution financière à un tel spectacle de la part de la municipalité semble peu probable. Mais qui étaient alors les acteurs et où était situé le lieu de la représentation ?

C'est encore Renward Cysat, le greffier qui avait la fonction du metteur en scène des grands spectacles religieux de 1583 et 1597, qui nous donne des indications. Il a tenté à plusieurs reprises de reconstruire l'histoire de la tradition théâtrale de Lucerne. Cysat nous informe que la première représentation de l'histoire de la Résurrection avait été jouée par des religieux à l'occasion de la réunion du chapitre des cantons forestiers. Bien que Cysat ne fournisse pas l'emplacement du lieu de la représentation, il le trahit quand même. Nous savons d'autres sources que les membres du chapitre – les curés de la Suisse primitive – se réunissaient quatre fois par an dans la chapelle de St. Pierre. Cette chapelle n'était pas seulement le lieu de culte le plus ancien de la ville mais il fonctionnait aussi comme hôtel de ville. La grande place avec le cimetière devant la chapelle était, dès la fondation de la cité, le lieu principal de la représentation bourgeoise et des spectacles, même des tournois des aristocrates. Jusqu'à la fin du XV<sup>e</sup> siècle, la place de la chapelle, la *Kappellplatz*, était le seul grand espace libre dans l'enceinte de la ville, car à l'époque le marché au vin, le *Weinmarkt*, était occupé par des installations fixes du marché.

Les curés et les élèves de l'école du couvent ont sans doute présenté leur jeu de la Résurrection sur cette place et la municipalité a soutenu cette initiative. La raison en est assez claire : l'intérêt des ecclésiastiques était d'expliquer le mystère de Pâques d'une manière compréhensible aux membres de la paroisse et la bourgeoisie aspirait à l'indépendance de l'abbaye et favorisait le sermon en langue allemande. Cysat, notre historien du XVI<sup>e</sup> siècle, raconte que les bourgeois étaient très enthousiasmés par cette première représentation en centre-ville et désiraient voir d'autres jeux religieux de ce style. Les représentations suivantes étaient plus élaborées et contenaient aussi des scènes de la Passion. Comme les laïques voulaient participer à ces spectacles prestigieux, ils fondèrent en 1470 la fraternité de la couronne d'épines, la *Bruoderschaft zur dörmünen Cron*, responsable pour les jeux de Passion depuis lors.<sup>18</sup>

Les textes originaux de ces premières représentations sont perdus, mais nous avons la chance d'en posséder une copie, écrite après 1470 en Allemagne du Sud. Le manuscrit de Donaueschingen, nommé d'après l'endroit de la découverte, donne une version déjà très élaborée du mystère de la Passion de Lucerne.<sup>19</sup>

18. H. DOMMANN, *Die Luzerner Bekrönungsbruderschaft als religiöse Spielgemeinde*, dans « Jahrbuch der Gesellschaft für schweizerische Theaterkultur », III, 1930-1931, pp. 54-68.

19. Aujourd'hui le manuscrit est conservé dans la Badische Landesbibliothek Karlsruhe, Sig. HS 137. Cfr. *Das Donaueschinger Passionsspiel*, sous la direction de A. TOUBER, Stuttgart, Reclam, 1985.

La comparaison avec des versions transmises du XVI<sup>e</sup> et XVII<sup>e</sup> siècle montre que le texte de 1470 était la base des toutes les représentations suivantes.<sup>20</sup> Le manuscrit de Donaueschingen qui se trouve aujourd'hui à Karlsruhe contient une feuille unique, qui montre clairement ne esquisse d'un aménagement d'un jeu de Passion (fig. 3). La localisation de ce plan n'était pas évidente. Plusieurs chercheurs ont émis des hypothèses. En voici le résumé :

- le plan se réfère au texte du manuscrit de Donaueschingen ;<sup>21</sup>
- le plan se réfère au texte du jeu de Passion de Villingen, écrit en 1599 ;<sup>22</sup>
- le plan se réfère à la mise en scène d'une version courte de la Passion de Villingen du XVII<sup>e</sup> siècle ;<sup>23</sup>
- le plan se réfère à la mise en scène de la Passion du protestant Zurichois Jakob Ruf, imprimé en 1545.<sup>24</sup>

Toutefois aucune proposition n'était étayée et il s'est avéré dans le cadre de mes recherches qu'il s'agissait de pures spéculations. En considérant le fait que le texte de Donaueschingen appartient à la tradition de Lucerne, il est étonnant que personne n'ait insisté pour y localiser l'esquisse. L'Américain Blake-more Evans est le seul à avoir remarqué une similarité entre le croquis de Donaueschingen et les esquisses établies par Renward Cysat de la représentation du jeu de Passion en 1583. On y trouve beaucoup de caractéristiques du décor identiques lieux théâtraux identiques, mais il n'était pas possible de le placer correctement au *Weinmarkt*.<sup>25</sup> Le plan de Donaueschingen restait énigmatique. Les éléments qui irritaient le plus les chercheurs étaient les tombeaux autour du Saint-Sépulcre et les arcs, dont un appelé *das tor*, la porte. En étudiant en détail la situation historique du lieu théâtral présumé des premières représentations religieuses, on constate que ces éléments existaient en réalité. Les tombeaux se trouvaient dans le cimetière devant la porte de la chapelle St. Pierre, la porte, *das tor*, faisait part de l'enceinte de la cité, et les deux arcs désignaient les ruelles qui mènent à la place de la chapelle, la *Kappellplatz*. Alors j'ai découpé le plan pour réorienter les sections selon la situation topographique.<sup>26</sup> Voici l'arrangement qui se présente : le paradis, sous l'avant-toit

20. Ivi, p. 14.

21. Cfr. B.M. EVANS, *The Staging of the Donaueschingen Passion Play*, « Modern Language Review », 1920, 15, pp. 65-76, 279-297 : 283 ; E. HARTL, *Das Drama des Mittelalters, Passionsspiele II* (1942), Darmstadt, Philipp Reclam jun., 1966, p. 11.

22. Cfr. G. DINGES, *Untersuchungen zum Donaueschinger Passionsspiel*, Breslau, M.&H. Marcus, 1910, p. 135 ; A.M. NAGLER, *Der Villingen Bühnenplan*, « The Journal of English and Germanic Philology », 1955, 54, pp. 318-331.

23. Cfr. W.F. MICHAEL, *Frühformen der deutschen Bühne*, Berlin, Verlag der Gesellschaft, 1963, p. 51.

24. Cfr. B. THORAN, *Studien zu den österlichen Spielen des deutschen Mittelalters. Ein Beitrag zur Klärung der Abhängigkeit voneinander*, Göppingen, Kümmerle, 1976, p. 383.

25. Cfr. EVANS, *The Staging of the Donaueschingen Passion Play*, cit., p. 283.

26. Voir GRECO-KAUFMANN, *Zuo der Eere Gottes*, cit., p. 171.

de la chapelle, les trois croix de Golgotha et – entouré des tombeaux du cimetière – le Saint-Sépulcre. Cet ensemble sacré est situé dans la partie la plus élevée de la place. Au-dessous se trouvait le Mont des oliviers avec le jardin et, au point le plus bas juste en face, était installé l'Enfer. Du même côté, au nord de la place, on avait prévu les maisons de Anne, Caïphe et Pilate. Vis-à-vis se trouvaient la maison de Hérode et – le long de l'église – la maison de la Sainte-Cène. Le grand espace libre au milieu était équipé de deux colonnes : la colonne de la flagellation et une colonne où était placé le coq pour la scène de la trahison de l'apôtre Pierre (fig. 4).

À l'aide du plan et du texte de Donaueschingen, on peut donc reconstruire sans problème toute la représentation. Les positions des différentes stations autour de la chapelle et l'absence de démarcations pour les spectateurs révèlent que la mise en scène au XV<sup>e</sup> siècle sur la place de la chapelle divergeait considérablement de celle du *Weinmarkt* au XVI<sup>e</sup> siècle. Sans doute la représentation se déroulait à la manière d'une procession. L'affinité avec les paraliturgies et les coutumes de la dévotion populaire est évidente. Mais au lieu de la sculpture, c'était un être humain qui interprétait le Christ et toutes les stations de la Passion et de la Résurrection étaient jouées par des acteurs, présentant les scènes sous forme de tableaux vivants.

Retournons à la question de la relation entre culte et théâtre. Mes études ont montré clairement que le culte théâtralisé, les paraliturgies avec les chants solennels, les sculptures et tableaux avec leurs scènes suggestives et les pratiques de la dévotion populaire ont été la source des spectacles religieux du marché. La première représentation en 1453, un jeu de la Résurrection très modeste, ne consistait qu'en chants liturgiques et en dialogues simples, qui étaient des paraphrases en langue allemande des chants latins. Les élèves du monastère n'interprétaient pas seulement les chants mais ils jouaient aussi les rôles des anges, les âmes sauvées de l'enfer et les trois Maries. Tous les autres personnages étaient interprétés par les curés du chapitre. Ce fait prouve que la genèse du jeu de la Résurrection en langue vulgaire n'était pas principalement un réflexe anticlérical. Mais il était quand même dressé contre le clergé de l'abbaye et aussi contre la culture monastique élitaine. Comme l'initiative partait des curés et était soutenue par la bourgeoisie, on peut en déduire que la raison de la dramatisation du mystère en langue vulgaire était le désir de communiquer le dogme d'une manière compréhensible et d'intégrer les laïques dans les cérémonies. Au fond, les curés n'ont rien créé de nouveau. Ils ont composé un spectacle avec des éléments déjà bien connus : processions, actions théâtrales, chants liturgiques. Et très souvent l'iconographie traditionnelle des tableaux et des sculptures a servi comme modèle à la mise en scène.<sup>27</sup> Même si l'événement n'a pas eu lieu dans l'église mais au centre bourgeois de la ville, on ne

27. Voir A. TOUBER, *Passionsspiel und Ikonographie*, dans *Ritual und Inszenierung*, cit., pp. 261-272 ; GRECO-KAUFMANN, *Hofbrückenbilder und Weinmarktspiele*, cit.

peut pas y voir un acte de sécularisation. Car la motivation est exactement la même : la commémoration des épisodes bibliques. Quant au discours scientifique autour de la question concernant de la différence entre culte et théâtre on peut ajouter que la participation à une représentation théâtrale était considérée comme un acte de dévotion. Et la présence réelle du Christ était hors de tout doute pour les croyants. Le fait que le pape accordait l'indulgence aux acteurs comme aux spectateurs en est une preuve. D'autre part, il est évident que la participation comme acteur à un jeu religieux signifiait aussi un grand honneur. Les nobles patriciens qui, au fil du temps, ont dominé de plus en plus les représentations du mystère les ont utilisées comme espace de visibilité sociale. Mais les motifs religieux et les intérêts séculiers – commerciaux ou politiques – ne s'excluent pas, bien au contraire ! Si l'on considère le développement des représentations du théâtre religieux au XVI<sup>e</sup> siècle, on constate que les liens étroits entre religion et politique n'ont fait qu'augmenter.

### 3. *Le théâtre religieux pendant le débat confessionnel : les témoignages italiens*

Au cours des querelles confessionnelles, les représentations sur la place du *Weinmarkt* ont été un moyen de propagande du *Credo* catholique et ont servi à renforcer les liens avec les coreligionnaires. Le théâtre est devenu définitivement une affaire d'état. Le gouvernement n'a épargné ni peine ni dépense pour le rendre encore plus prestigieux et plus populaire. De surcroît, on a modifié et élargi le répertoire traditionnel<sup>28</sup> en dramatisant d'autres sujets issus de l'imaginaire chrétien : le fils prodigue (1533), l'Antéchrist et le Jugement dernier (1549), la vie des apôtres (1585 et 1599), la vie de Ste. Catherine (1595), de St. Guillaume (1596) etc. Les représentations à Lucerne attiraient beaucoup de monde ; parmi les spectateurs des cantons catholiques voisins on trouvait aussi quelques-uns des cantons réformés et même des visiteurs de l'étranger. Lucerne, chef-lieu des catholiques de la confédération helvétique, était régulièrement une station sur la route des envoyés italiens. Dans les archives de l'État de Milan se trouvent trois lettres qui attestent la présence d'ambassadeurs italiens pendant les événements théâtraux de Pâques.<sup>29</sup> Dans une lettre du 17 avril

28. Le répertoire traditionnel des représentations de deux jours au XVI<sup>e</sup> siècle couvre la plupart des épisodes de l'Ancien et du Nouveau testament – de la création des premiers êtres humains, la naissance de Jésus-Christ, sa vie d'ici-bas, jusqu'à la Passion, la Résurrection et la réparation à la Pentecôte.

29. Pour l'édition des textes originaux voir : L. HAAS, *Über geistliche Spiele in der Innerschweiz. Mailändische Augenzeugenberichte von 1533, 1549 und 1553*, « Zeitschrift für schweizerische Kirchengeschichte », XLVII, 1953, 2, pp. 113-122. Traduction en allemand : ID., *Geistliche Spiele in Luzern und Altdorf nach mailändischen Berichten von 1533, 1549 und 1553*, « Schweizer Theaterjahrbuch », XXI, 1953, pp. 143-147. Reimpression des sources italiennes et nouvelle traduction en allemand : GRECO-KAUFMANN, *Zuo der Eere Gottes*, cit., vol. II, pp. 118, 125-129.

1533, adressée au duc de Milan, l'ambassadeur Domenico Panizono, qui séjour-  
nait à Lucerne en compagnie du nonce papal<sup>30</sup> Enneo Filonardi et des députés  
de l'empereur, transmet un rapport sur une représentation du Fils prodigue :

il doppio disnare se vide fare in piazza una representatione de quel padre che havea  
doi figlioli et a uno, data la parte sua, andò triumfando fin che l'hebbe consumato il  
tutto; poi ritornato dal padre non solo lo receppe, ma ne fece grande iubilatione, et  
quantonche l'altro figliolo se ne dolesse, pur anchora lui fu rapacato et condotto a ta-  
vola, dove se concludse la representatione.<sup>31</sup>

Cette lettre, quoique peu informative, nous a permis de dater correctement  
la représentation du Fils prodigue à Lucerne, conservée dans une version imprimee  
chez Schouber à Bâle en 1537.<sup>32</sup> Dans la préface de cette publication, l'au-  
teur, le greffier et metteur en scène Hans Salat,<sup>33</sup> explique le sens de la parabole :  
comme l'enfant prodigue de l'évangile selon saint Luc, les enfants perdus du  
présent doivent rejoindre « le vrai père, alors le vrai père céleste ». De toute évi-  
dence, le message ciblait les apostats de la « vraie » foi, soit de la foi catholique. A  
Pâques 1533, Lucerne était le lieu de la réunion des députés des cantons catho-  
liques (diète fédérale) ;<sup>34</sup> on peut considérer la représentation théâtrale devant des  
personnalités politiques de premier rang comme une prise de position au sujet du  
destin de la confédération, qui se trouvait scindée après la guerre confessionnelle  
de Kappel, au cours de laquelle le réformateur Ulrich Zwingli trouva la mort.<sup>35</sup>

La promotion de la politique des cantons alpins et des doctrines catholiques  
était sans doute aussi la motivation principale de la mise en scène de l'Anté-  
christ et du Jugement dernier par le greffier Zacharias Bletz<sup>36</sup> à Pâques 1549,  
dont nous parle Giovanni Angelo Rizio, envoyé de Charles Quint auprès de

30. Pour la nonciature voir le dictionnaire historique de la Suisse : <http://www.hls-dhs-dss.ch/textes/f/F11742.php> (date de consultation : 30 avril 2018).

31. Milano, Archivio di stato (ASMi), *Carteggio Visconteo Sforzesco, Potenze estere*, b. 636, 17 avril 1533.

32. Cfr. *Eyn parabel oder glichnus / vs dem Euangelio Luce am 15. Von dem verlorren oder Güdigen Sun mit sprüchen anzeygt / nutzlich vnd kurtzwyilig zu lesen*, imprimé par L. SCHOUBER, Bâle, conservé dans Staatsbibliothek Preussischer Kulturbesitz de Berlin, Sig. Yp 8096, édité par J. Baechtold, *Hans Salats Drama vom verlorrenen Sohn*, dans *Der Geschichtsfreund* 36, Stans, von Matt, 1881, pp. 1-90 ; reproduction du tract et commentaire : R. SCHLAEPFER dans *Fünf Komödien des 16. Jh.*, sous la direction de W. HAAS et M. STERN, Bern, Lang, 1989, pp. 61-181.

33. Cfr. H. GRECO-KAUFMANN, *Salat (Salatt, Seiler, Seyler), Johannes (Hans)*, dans *Verfasserlexikon. Frühe Neuzeit in Deutschland 1520-1620*, cit., vol. XVI, 2016, coll. 158-166.

34. Voir le dictionnaire historique de la Suisse : <http://www.hls-dhs-dss.ch/textes/f/F10076.php> (date de consultation : 30 avril 2018).

35. Voir le dictionnaire historique de la Suisse : <http://www.hls-dhs-dss.ch/textes/f/F8903.php> (date de consultation : 30 avril 2018).

36. Cfr. H. GRECO-KAUFMANN, *Bletz, Zacharias*, dans *Verfasserlexikon. Frühe Neuzeit in Deutschland 1520-1620*, cit., vol. I, 2011, coll. 291-296.

la Confédération helvétique, dans ses lettres du 20 et 30 avril 1549 adressées au gouverneur de Milan.<sup>37</sup> Rizio était invité, conjointement avec son collègue de Bologne, Ascanio Marso, le représentant permanent de Charles Quint en Suisse, à assister à la représentation des jeux eschatologiques.<sup>38</sup> Dans son premier courrier, Rizio met en vedette l'importance de l'imminent événement et donne des informations sur les travaux préparatoires du spectacle, qui semblait éclipser tout ce qu'on connaissait jusqu'alors. Entre autres, nous apprenons que la représentation de deux jours impliquait plus de 500 personnes et qu'on attendait une grande foule de spectateurs des autres cantons, même de ceux qui avaient adopté la nouvelle religion. En outre, Rizio avise son supérieur des banquets prévus pendant les deux jours et constate qu'il ne peut pas y manquer même s'il est souffrant.

Dans son bulletin du 30 avril, Rizio rend compte de la grande manifestation théâtrale ayant eu lieu le 24 et – après une interruption à cause d'une pluie battante – les 25 et 26 avril 1549. Ne tarissant pas d'éloges sur le spectacle, il décrit *in extenso* le déroulement de l'action, la construction de la scène, les costumes des acteurs, le décor et les accessoires, les effets visuels et l'arrangement musical.<sup>39</sup> Grâce au témoignage de l'ambassadeur italien ainsi qu'aux textes et aux didascalies des drames de l'Antéchrist et du Jugement dernier, on peut se faire une idée assez concrète de la splendeur et de l'efficacité du spectacle concernant la fin des jours. Dans le contexte des querelles confessionnelles, le thème de la distinction entre la vraie et la fausse religion, entre l'Antéchrist et le Rédempteur, était évidemment d'actualité. L'incertitude à propos des questions de foi et la peur des conséquences dans l'au-delà étaient largement répandues. La mise en scène du sujet eschatologique était sans doute dans l'air du temps et attirait un grand public. Grâce à Rizio, nous avons même la chance d'apprendre quelques détails sur la réception du jeu. Dans sa lettre du 30 avril, il rapporte « que le public a applaudi fortement quand les diables traînaient les condamnés vers l'enfer » et que « les adhérents à la nouvelle foi protestaient quand ils entendaient des commentaires sur le prédicateur, que l'on blâmait d'avoir été d'abord frère convers, puis prêtre et ensuite prédicateur et tout cela uniquement par fourberie et avidité, et pour vivre en liberté et bénéficier des richesses de l'église ». Rizio conclut son rapport avec la constatation que « en dehors de cette plainte, jusqu'alors la représentation n'a pas porté à conséquence ».

Grâce à la richesse des matériaux transmis, textes des jeux, didascalies, listes des acteurs, esquisses etc. la tradition du théâtre religieux de Lucerne est probablement l'une des mieux documentées d'Europe, d'autant plus que nous possédons les rapports des témoins oculaires que sont les ambassadeurs italiens. Ce bref aperçu de son histoire nous permet de mieux percevoir un fil

37. Cfr. *Annexe*.

38. Voir doc. 1.

39. Voir doc. 2.

rouge à travers les siècles : l'interdépendance des différentes formes théâtrales, de l'exercice de la religion et de la politique de l'époque.

## ANNEXE

Critères d'édition : nous avons procédé à la division des mots en *scriptio continua*, à la résolution des abréviations, à la normalisation de l'alternance entre majuscules et minuscules et à la subdivision du texte en paragraphes. Les signes de ponctuation et les signes diacritiques ont été insérés conformément à l'usage contemporain. Les orthographes latines et les cas de gémation et de destruction de consonnes ont été conservés. Documents édités par Claudio Passera.<sup>40</sup>

## Doc. 1

ASMi, *Carteggio delle cancellerie dello Stato, Copia de littere del servitore Rizio de xx aprile 1549 de Lucerna al Illustrissimo don Ferdinando*, b. 98, [ff. 427v.-428r.].

Questi signori fanno representare il *Giudicio universale* a questa Pasqua, nel quale interveneranno più de 500 persone computati quelli che recitarano versi in thodescho cavati da la sacra scrittura, et li morti seu vivi che saranno resuscitati, de ogni grado et qualità. Et già l'apparato è quasi in ordine, quale si fa alle spese de li signori. Delli adobbamenti et vesti li particolari che gl'intervengano fanno la spesa.

Se dice sarà una bellissima cosa, et che d'anni 40 in qua non è stata fatta una simile representatione in questi paesi. Incomincerà il primo giorno doppo le tre feste de Pasqua, et durarà dui giorni. Gli concorrerà grande numero de genti de tutti l'altri cantoni, etiam de la nova religione.

Io me preparo per fare banchetti tutti quelli dui giorni, et non puotrò fare di manco, anchorché non mi venga molto comodo per molti rispetti.

## Doc. 2

ASMi, *Carteggio delle cancellerie dello Stato*, b. 98, [ff. 501r.-503v.].

Alli xxiiii del presente fu dato principio alla representatione del *Giuditio generale*, de quale con le mie precedenti ho scritto. Et fattone una parte, sopravvenne tanta pioggia che forno constretti interlassare.

40. Les lettres en question ont été découvertes et publiées, avec quelques erreurs de transcription et avec des signes de ponctuation différents, par L. HAAS, *Über geistliche Spiele in der Innerschweiz. Mailändische Augenzeugenberichte von 1533, 1549 und 1553*, « Zeitschrift für schweizerische Kirchengeschichte », XLVII, 1953, 2, pp. 113-122.

Alli xxv et xxvi l'hanno continuata et finita in hore venti in tutti tre li giorni.

L'apparato è stato bellissimo, parimente tutti li addobamenti, sì del Dio padre et della Madonna, come del Salvatore con li dodeci apostoli, sette angeli vestiti tutti di bianco et cinque de diversi colori con l'alle et incensarii in mano – et tra li sette gli n'erano quattro con le trombe et l'altri tre con bacchette inargentate in mano –, santo Giovanni Battista, Enoch, Elia, Santo Paulo, li quattro evangelisti, li quattro dottori della ghiesa, molti propheti – et massime quelli che hanno predito tale iudicio et la resurrezione delli morti –, l'Anticristo, resuscitatione de morti fatta per esso Antichristo in virtù del diavolo, molti re, principi et populi che se convertirno alla fede dell'Antichristo, Gog et Magog capitanei con uno essercito, che combatevano per l'Antichristo, quali fecero amazzare molti propheti et loro stessi amazzorno Enoch et Elia, quali puoi fuorno resuscitati dal Salvatore. Da una banda gli era il paradiso e da l'altra l'inferno con Lucifero e Belzabù et uno grande numero de diavoli.

In quelli che sono resuscitati gli sono stati pontefici, cardinali, patriarchi, arcivescovi, vescovi, abbatì, prothonotarii, preti, frati, monaci, heremiti, predicanti, abbadesse, priore, monache et de ogni altra sorte religiosi che si possa immaginare. Item imperatori, imperatrice, re, regine, principi, principesse, duchi, duchesse, marchesi et marchesane, conti, baroni, signori liberi, nobili, cavaglieri, capitani generali, capitani locotenenti, soldati da cavallo et piede, governatori, offitiali, homini et donne de tutte le conditioni, età et sorte seculari che sia possibile a ritrovare.

Li dannati de tutte le sorte prefate nanzi la sententia ultima del giudicio hanno confessati tutti li suoi peccati et delitti in questo idioma, in rima, accomodatamente et con voce intelligibile. L'angeli dissero nanzi il salvatore tutte le buone opere fatte in questo mondo per li salvati, quali fuorno separati dalli dannati et condutti in paradiso dalli angeli prefati. Li dannati fuorno condutti al inferno da tutti li diavoli circondati con una grossa cathena di ferro. Et in quello atto fu fatto uno grande applauso per detti diavoli, et nel inferno uno strepito grandissimo con fochi diversi et tiri d'artigliaria, che pareo volesse ruinare il mondo, benché prima fosse statta abbrusciata una città per significatione del mondo, et nanzi quello atto piovesse sangue et fuorno diversi segni in cielo et in terra. Cascò la luna et il sole.

Li morti haveano in testa et in mano regni, corone, cappelli, mitre, croce, sceptri, bastoni, pastorali et altri segni, di modo che tutti si comprendevano et cognoscevano per quelli che se representavano. Resuscitorno dalle quattro parti del mondo al sono delle trombe degli quattro angeli, tutti con giupponi et calze de tella di colore incarnato smarito che pareano tutti nudi.

Quello che disse il prohemio fu uno capitano tutto armato in bianco con elmo et pennaggi bravissimi, sopra uno bello cavallo guarnito riccamente, et lui con una sopraveste alla foggia romana di raso cremesille, et havea diece allabardieri armati in bianco con celade, penne et allabarde bellissime et uno che gli portava inanzi una bandera quadra picciola, et tutti erano adobati del colore come il capitano. Il primo giorno et l'altri doi giorni comparsero tutti armati come prima, ma le sopraveste et pennaggi di colore payado.

Il soprastante della representatione, quale è stato uno delli segretarii qui del Consiglio, il primo giorno comparse vestito alla romana con uno manto di raso cremisille et

uno libro coperto del medemo, in quale stavano descritti tutti li versi della representatione, con una bachelta indorata in mano, et l'altri doi giorni comparse vestito alla medema foggia, ma di colore payado.

Gli era una sinagoga de ebrei vestiti diversamente, che spesso tra l'uno atto et l'altro cantavano in ebraico, che faceva uno bello vedere et odire. Appresso gli erano trombetti, tromboni, cornamuse, flauti longhi, violoni et viole, et una bonissima musica di voce che sonavano et cantavano mo' l'uno mo' l'altro tra l'atti che si facevano. Tutti li atti fuorno belli et tra l'altri fu bellissimo quando al improvviso comparse il Salvatore in alto sopra uno grande circulo rosso, verde et giallo di colore smarito, sostenuto da certi artificii in colore dell'aere. Parea nudo con uno manto sopra de colore cremisille sottilissimo et mostrava le piagge nel costato, mani et piedi, quali tenea appoggiati sopra una palla fatta come uno mondo. Stava con le mani spanse, et dalla banda dritta per scontro della bocca gli era uno lilio bianco con le foglie et rami verdi et da l'altro canto una spada tutta rossa, sostenuti da doi ferri fatti di modo che pareano stare in aere senza alcuno sostegno.

Quelli che sono stati presenti a tale spettacolo – tra sopra la piazza che tiene del longo, dove se recitava, e sopra balchi, balchesche, finestre et tetti –, al giuditio di ogni persona esperta, sono stati stimati circa persone ottomillia. Gli sono intervenuti molti delli cantoni della nova religione, quali per quanto si è inteso non se sono doluti d'altro che delli motti detti per il predicante, facendo mentione essere stato frate et poi prete et al ultimo predicante et tutto havere fatto per ribaldaria, avaritia, stare in liberta et godere li beni della ghiesa. Pure non è seguito altro sino adesso.

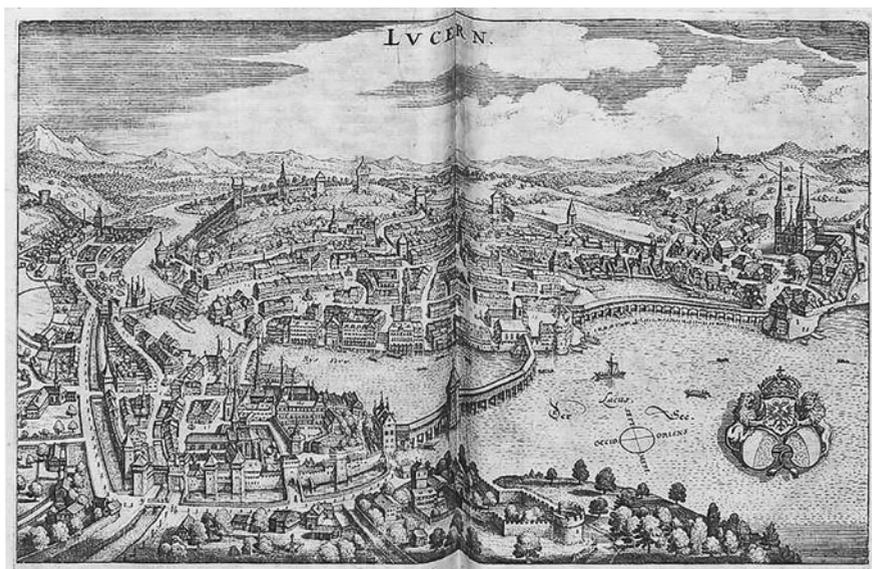


Fig. 1. Matthäus Merian, Vue de Lucerne d'après le plan de la ville de Martinus Martini, 1597, gravure (dans *Topographia Helvetiae, Rhaetiae, et Valesiae*, Frankfurt 1654, tav. n.n.).



Fig. 2. Sarcophage en bois : le couvercle ouvert montre la scène du dialogue des trois Maries avec les anges, 1430 env. (Baar Canton Zoug, Museum in der Burg Zug, inv. 3236).

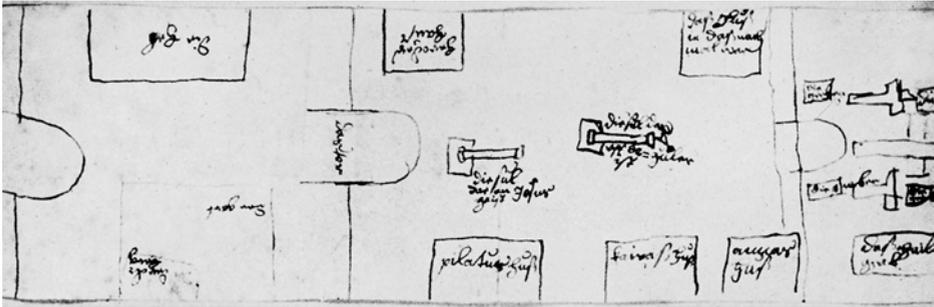


Fig. 3. Esquisse de l'aménagement du jeu de Passion pour la scène de la représentation à Lucerne, 1470 env. (Donaueschingen, Fürstenbergischen Hofbibliothek, ms. 137).

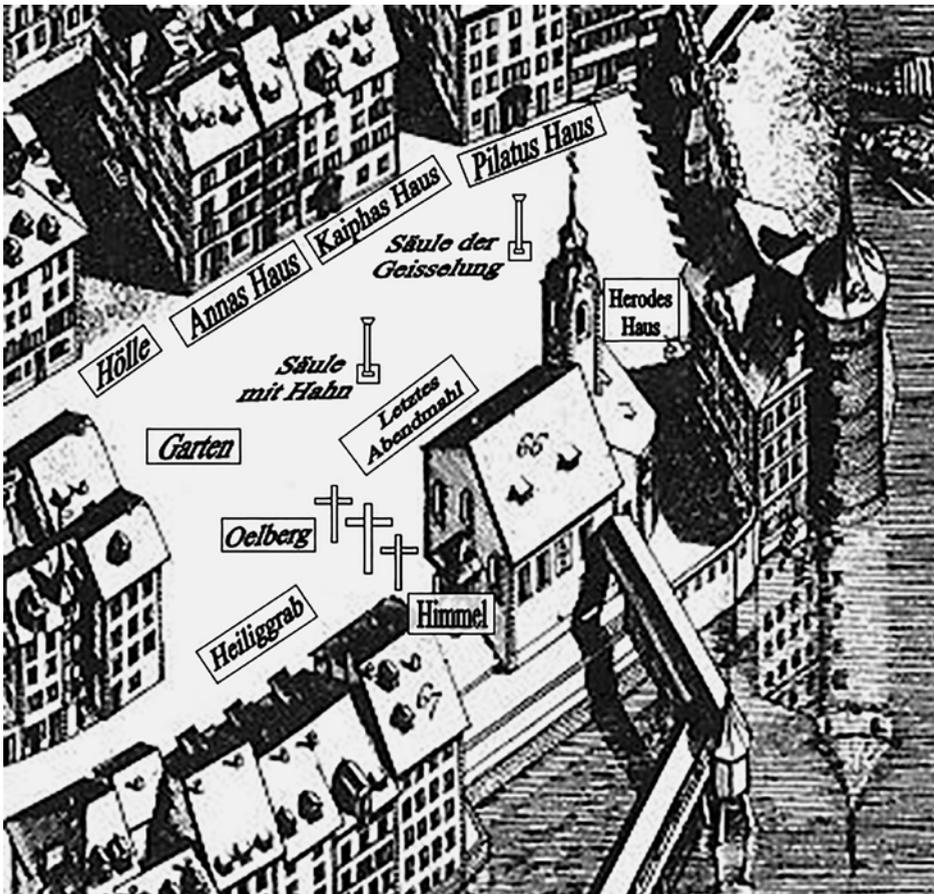


Fig. 4. Hypothèse du plan de la scène du jeu de la Passion sur la place de la chapelle (« Kappelplatz ») à Lucerne (1470 env.) construit d'après la vue de Lucerne de Mathäus Merian et l'esquisse de Donaueschingen.

MARIA IDA BIGGI

LETTERE DI ELEONORA DUSE  
A GIUSEPPE E TERESA GIACOSA

Eleonora Duse incontra per la prima volta Giuseppe Giacosa nel 1880, al suo esordio torinese, dopo l'esperienza napoletana e l'ingresso nella compagnia Città di Torino diretta da Cesare Rossi. Moltissimo è stato scritto sul rapporto, durato più di undici anni, di intensa collaborazione artistica tra la grande attrice e il più popolare drammaturgo italiano di fine Ottocento.<sup>1</sup> Qui di seguito, si intende presentare quello che resta del loro scambio epistolare attraverso alcuni documenti inediti o parzialmente editi che possono illuminare, per piccoli sprazzi, la loro intesa privilegiata in teatro e nella vita.

Il teatro italiano del periodo postunitario, come perfettamente descritto da Siro Ferrone, si sviluppa verso la nascita della drammaturgia moderna, proce-

1. La bibliografia per questi due giganti del teatro italiano è enorme. Di seguito si riportano esclusivamente i titoli che sono stati utilizzati per la stesura del presente scritto. Per Giuseppe Giacosa: *Teatro di Giuseppe Giacosa*, a cura di P. NARDI, Milano, Mondadori, 1948, 2 voll.; P. NARDI, *Vita e tempo di Giuseppe Giacosa* (1949), Roma, Edizioni di storia e letteratura, 2007; A. BARSOTTI, *Giuseppe Giacosa*, Firenze, La nuova Italia, 1973; S. DORONI, *Dall'androne medievale al tinello borghese. Il teatro di Giuseppe Giacosa*, Roma, Bulzoni, 1998; *Materiali per Giacosa*, a cura di R. ALONGE, Genova, Costa & Nolan, 1998; *Giacosa e le seduzioni della scena. Fra teatro e opera lirica*. Atti del convegno di studi promosso dal Comitato nazionale per le celebrazioni del centenario della morte di Giuseppe Giacosa (Ivrea, 11-12 maggio 2007), a cura di R. ALONGE, Bari, Edizioni di pagina, 2008. Per Eleonora Duse: P. NARDI, *Vita di Arrigo Boito*, Milano, Mondadori, 1942; O. SIGNORELLI, *Vita di Eleonora Duse*, Bologna, Cappelli, 1962; E. DUSE-A. BOITO, *Lettere d'amore*, a cura di R. RADICE, Milano, Il Saggiatore, 1979; W. WEAVER, *Eleonora Duse*, Milano, Bompiani, 1985; C. MOLINARI, *L'attrice divina. Eleonora Duse nel teatro italiano fra i due secoli*, Roma, Bulzoni, 1987; M. SCHINO, *Il teatro di Eleonora Duse* (1992), seconda ediz. riveduta e ampliata, Roma, Bulzoni, 2008; *Divina Eleonora. Eleonora Duse nella vita e nell'arte*, catalogo della mostra a cura di F. BANDINI (Venezia, 1° ottobre 2001-6 gennaio 2002), Venezia, Marsilio, 2001; D. ORECCHIA, *La prima Duse. Nascita di un'attrice moderna*, Roma, Artemide, 2007; *Voci e anime, corpi e scritture*. Atti del convegno internazionale su Eleonora Duse (Venezia, 1-4 ottobre 2008), a cura di M.I. BIGGI e P. PUPPA, Roma, Bulzoni, 2009; *Eleonora Duse. Viaggio intorno al mondo*, a cura di M.I. BIGGI, Milano, Skira, 2010; F. SIMONCINI, *Eleonora Duse capocomico*, Firenze, Le Lettere, 2011; M. SCHINO, *Racconti del grande attore: tra la Rachel e la Duse*, Imola, CUE Press, 2016.

dendo «non senza orgoglio nazionale, per via autoctona, indipendente dai poco diffusi modelli francesi di Zola e Henry Becque».<sup>2</sup> La ricerca di Giacosa verso l'affermazione del verismo applicato all'interno del salotto borghese ha trionfato negli anni Ottanta e ha iniziato per davvero una nuova forma di teatro, poi proseguita da Marco Praga e altri. La relazione tra interprete e drammaturgo è sempre stata fondamentale nella creazione dell'evento teatrale e lo diventa, in modo particolare, nella seconda metà dell'Ottocento, quando l'esigenza di avere testi pensati per il proprio stile di recitazione o per il proprio modo di sentire diviene un bisogno, in special modo, delle attrici, che cercano nel testo teatrale anche un rispecchiamento personale, una modalità di interpretazione dei mutamenti della società e della figura femminile in cui si vogliono identificare. Anche se, diversamente da quanto accadeva in Francia, dove già negli anni Ottanta si può affermare che la stretta collaborazione tra Sarah Bernhardt e il suo drammaturgo, Victorien Sardou, costituisce un'accoppiata vincente, in Italia non si assiste a un legame così stretto e identificabile, se non forse nella collaborazione tra Duse e Giacosa. Questa potrebbe essere interpretata come la vicendevole ricerca di una nuova e giusta dimensione teatrale: da un lato per l'interprete ideale e dall'altro verso nuovi testi e soggetti teatrali adatti alla propria personalità. La Duse, ancora molto giovane per essere pienamente consapevole di questa esigenza, fa di questo repertorio «il punto di partenza della sua evoluzione stilistica verso l'astratto e il suggestivo».<sup>3</sup>

Il 22 aprile 1880 la giovane Duse è la prima interprete del personaggio di Bona di Berry ne *Il Conte Rosso* di Giuseppe Giacosa.<sup>4</sup> Questo testo è messo in scena per la prima volta al teatro Carignano, con successo, in occasione di un grande evento per la città: la IV Esposizione nazionale delle Belle Arti. L'autore piemontese, allora trentaduenne, assiste alla *première* del nuovo dramma e descrive disastrosamente la serata ad Arrigo Boito: «andò benissimo, ma, fra noi, fu recitato in modo barbaro da non meritare nemmeno d'essere ascoltato da capo a fondo» e definisce la compagnia Rossi «una muta di cani arrabbiati».<sup>5</sup> In questo momento la Duse ha quasi ventidue anni, è agli inizi di carriera e comincia proprio qui a raccogliere i primi timidi apprezzamenti, come quello de «La gazzetta piemontese» che, alcuni mesi più tardi, la definisce «un incanto

2. S. FERRONE, *Introduzione a Il teatro italiano, v. La commedia e il dramma borghese dell'Ottocento*, a cura di S. F., Torino, Einaudi, 1979, to. I, pp. VII-LXIX: LXII. E v. ID., *Problemi di drammaturgia*, in *Teatro dell'Italia unita. Atti dei convegni* (Firenze, 10-11 dicembre 1977; 4-6 novembre 1978), a cura di S. F., Milano, Il Saggiatore, 1980, pp. 55-73.

3. FERRONE, *Introduzione*, cit., p. LXII.

4. Cfr. *Teatro di Giuseppe Giacosa*, cit., vol. I, pp. 831-1015. *Dramma in tre atti con prologo*, si svolge negli anni 1383-1391. Il testo è dedicato «A Edmondo De Amicis in segno di amicizia fraterna».

5. Lettera di Giuseppe Giacosa ad Arrigo Boito, Roma, 25 aprile 1880, in NARDI, *Vita e tempo di Giuseppe Giacosa*, cit., pp. 395-396.

d'artista». <sup>6</sup> Per la sua crescita artistica è importantissimo un episodio che, poco dopo, nel 1882, la vede testimone di un evento straordinario per lei e per la scena italiana: la presenza della Bernhardt che, nel corso di una tournée europea, decide di fare tappa a Torino. Cesare Rossi le cede il teatro Carignano e l'attrice francese si installa nel camerino della Duse, portando una ventata di novità nel vecchio teatro. La grande interprete francese presenta un repertorio francese fatto, tra gli altri, di titoli che saranno anche dusiani, come *La dame aux camélias*, *Adrienne Lecouvreur* e *Frou-Frou*. <sup>7</sup>

Durante l'inverno del 1883, a Torino, la Duse ha modo di frequentare e diventare amica di Giacosa che è già un letterato noto e una figura di primo piano nella vita culturale italiana e nella capitale piemontese. Lo scrittore conta relazioni prestigiose in ambito nazionale e internazionale, parla un ottimo francese che gli permette di essere in contatto con personaggi come Émile Zola; è amico di Antonio Fogazzaro, Arrigo Boito <sup>8</sup> e Giovanni Verga. Il 19 gennaio 1883, per una serata in onore della giovane attrice, la compagnia Rossi mette in scena l'atto unico in versi di Giacosa *Il filo, scena filosofico-morale per marionette*, <sup>9</sup> in cui gli attori si fingono marionette (figg. 1-4). Il successo dello

6. Così un autore anonimo ne «La gazzetta piemontese» del 12 febbraio 1881.

7. Eleonora Duse lascia in seguito numerose testimonianze delle forti impressioni che l'attrice francese le ha provocato: «...come una grande nave lascia dietro di sé – come lo chiamate? un risucchio? – sì, un risucchio – a lungo l'atmosfera del vecchio teatro restò quella che lei vi aveva portato. Non si parlava che di lei in città, nei salotti, a teatro. Una donna aveva fatto questo! E, per reazione, io mi sentivo affrancata, sentivo che avevo il diritto di fare quel che volevo, vale a dire altro di ciò che mi si imponeva... ero andata ogni sera a udirla e a piangere!» (in WEAVER, *Eleonora Duse*, cit., p. 42). Si veda anche il doc. 10 qui di seguito pubblicato, anche se riferito a un episodio successivo.

8. Boito, in questo periodo, aiuta Giacosa per i versi in veneziano nella composizione de *Il filo*. Lo si deduce da alcune lettere inedite, nello specifico le nn. 204-207, conservate nell'Archivio Giacosa a Colletterto Giacosa (To), d'ora in avanti ACG, come indicato dal catalogo topografico sommario dell'archivio curato da Pier Giuseppe Gillio. Ringrazio Elisa Bosio che, nella sua tesi di dottorato in Scienze linguistiche, filologiche e letterarie dell'Università degli studi di Padova, *L'epistolario di Arrigo Boito*, ne ha fatto la trascrizione. Boito ha riscritto i dialoghi di Giacosa interpretati dalle marionette di Pantalone, Arlecchino e Colombina, che si esprimono in dialetto veneziano, e ne ha proposti altri in aggiunta, mentre gli altri dialoghi interamente scritti da Giacosa sono quelli de il Dottore, Florindo e Rosaura, che parlano in martelliani.

9. G. GIACOSA, *Il filo, scena filosofico-morale per marionette*, Torino, Casanova, 1883, ora in *Teatro di Giuseppe Giacosa*, cit., vol. I, pp. 1017-121. Importanti sono nell'edizione Casanova le illustrazioni di Edoardo Calandra, che raffigurano Eleonora Duse in diverse scene, Giacosa dietro un fondale che tira i fili delle marionette e, nella dedica a Boito, un ritratto del giovane Arrigo mentre scrive, con le marionette di Arlecchino e Pantalone che muovono le sue mani. Sotto a quest'ultima immagine si legge: «se in Italia usasse la collaborazione in opere d'Arte, il tuo nome dovrebbe stare col mio sulla copertina di questo libricolo, perché quanto vi è scritto in lingua veneziana fu da te, non solo riveduto e corretto, ma in buona parte rifatto di sana pianta» (NARDI, *Vita e tempo di Giuseppe Giacosa*, cit., pp. 404-408: 405. Cfr. anche «Il teatro illustrato», febbraio 1883, p. 30).

spettacolo è un elemento importante per convincere l'autore a proseguire la collaborazione con la troupe. Alla fine della rappresentazione, l'interprete e Giacosa hanno rispettivamente tre chiamate in palcoscenico e «La gazzetta piemontese» parla di «grazia e arguzia» a proposito della prestazione della Duse.<sup>10</sup>

La loro collaborazione continua nel 1883 con la prima assoluta della commedia in un atto *La zampa del gatto*,<sup>11</sup> messa in scena dalla compagnia Rossi all'Arena Nazionale di Firenze durante la serata dell'11 aprile. Il giorno dopo, Giacosa racconta alla madre della rappresentazione, descrivendola come un «successone più trionfale non potevo né immaginare, né sperare [...] gli attori correvano come sull'olio. [...] Il lavoro dura un'ora e venticinque minuti, credo sia l'atto unico più lungo che esista ne' repertori moderni» e sottolinea che la Duse è stata «meravigliosa. [...] Livia ha una lunga parlata dove si dispera di non trovare argomento per chiarirsi innocente: la Duse la disse e la agì (così seppi dagli amici) in modo tale, che alla fine fu un urlo di voci e uno scroscio di applausi da far tremare il teatro». Giacosa riferisce anche che, alla fine della rappresentazione, quando lui stesso entra in scena per gli applausi e per i ringraziamenti, la vede «sfatta come un cencio», e nonostante ciò, al colmo della felicità, la prende tra le braccia e fa con lei un giro di valzer. Il drammaturgo scrive inoltre «Sì, sì, in fondo in fondo sono sicuro dell'avvenire, ho inaugurato la mia seconda maniera, e la Duse è una tale attrice da potere con essa tentare l'impossibile».<sup>12</sup>

Nello stesso anno, il 22 ottobre, la Duse è ancora impegnata nella prima rappresentazione di una commedia di Giacosa; si tratta de *La sirena*,<sup>13</sup> al teatro Valle di Roma, dove interpreta la protagonista Elena a fianco di Flavio Andò che impersona Federico e di Arturo Diotti che è Marco. Giacosa, mentre assiste alle prove, scrive preoccupato una lettera alla madre, datata 20 ottobre, in cui si legge:

la Duse recita in modo straordinario, ma gli altri, e specialmente Diotti sono veramente inquietanti. Stamane alla prova, arrivati alla scena dei due, lei si inquietò, talmente della insufficienza dell'attore che fece una *nervosata*, piantò a mezzo dicendo che era finita, che non si sentiva di seguitare, e dicendo poi a me un sacco di vituperi perché io avevo voluto quella distribuzione delle parti. Sono ben contento che essa si interessi al lavoro, ma stamani non le nascosi che avrei preferito meno zelo e finii col dirle che ero dispostissimo a ritirare la commedia e ad andarmene. Mi fece un mondo di scuse e mi promise che domani avrebbe avuto una pazienza esemplare. Povera donna! So bene che ella s'irrita a vedere la buaggine di quel poveretto e che la sua stizza è dovuta soprattutto alla paura di smontarsi per causa della smontatura dell'altro.<sup>14</sup>

10. «La gazzetta piemontese», 20 gennaio 1883.

11. *Teatro di Giuseppe Giacosa*, cit., vol. II, pp. 1-42.

12. Lettera di Giuseppe Giacosa alla madre, Firenze, 12 aprile 1883, in NARDI, *Vita e tempo di Giuseppe Giacosa*, cit., pp. 426-428.

13. *Teatro di Giuseppe Giacosa*, cit., vol. II, pp. 43-82.

14. Lettera di Giuseppe Giacosa alla madre, Roma, 20 ottobre 1883, in NARDI, *Vita e tempo di Giuseppe Giacosa*, cit., p. 445.

Alla prima rappresentazione, la critica e il pubblico si rendono conto della situazione e, a parte un applauso caloroso all'attrice, la serata si chiude tra l'indifferenza. Tutti, critica e pubblico, hanno trovato la Duse «mirabile come sempre, ma Diotti era apparso un tantino trasmodante nelle espressioni del volto e Andò non perfettamente tagliato per la sua parte»<sup>15</sup> e ancora «versi bellissimi», secondo «Il Capitan Fracassa» del 23 ottobre,<sup>16</sup> e che «esigevano una recitazione intelligente, delicata, intonata».<sup>17</sup>

Giacosa racconta alla madre l'esito della serata: «silenzio glaciale dal principio alla fine, meno un applauso alla Duse che, avvertendo la burrasca, recitò in modo meraviglioso. Gli altri furono due cani veri, due mastini, due terranova che dilaniarono i miei poveri versi e rovinarono il mio bel lavoro».<sup>18</sup> La Duse, in effetti, aveva già espresso alcune perplessità a proposito del finale de *La sirena* in una lettera indirizzata a Giacosa:

Mi sono ammalata, 13 giorni a letto, e non ho potuto mettere in prova né *Sirena* né *Zampa* - ma ora riprenderò. Fatemi la grazia di rileggere *Sirena* e ditemi, in coscienza, se non è un errore il far dire quei versi a Filippo (?l'amico?) [in realtà è Federico] nella *Sirena*, e se non riscalderebbe il finale, se recitandoli, come un Dio li leggesse dicendoli Elena al finale. Rispondete e subito anche a questo, Eleonora.<sup>19</sup>

L'attrice comprende subito che la figura di Elena è assai rilevante all'interno del dramma: è poetica, aerea, vaga e ha molto peso nello svolgimento della situazione scenica, tanto da richiedere probabilmente un ruolo più impegnativo, o forse così crede la Duse che ritiene debba meritare anche maggiore spazio intellettuale. L'attrice sente che il dramma non può finire così, che i cambiamenti del suo animo vanno espressi con più evidenza. Il lasciar tutto nel dubbio, se Elena ami o no Marco, se la sua sia una fuga verso l'indipendenza o soltanto dettata da pessimismo, non è utile al buon svolgimento della pièce. La forma del testo pre-

15. Ivi, p. 437.

16. «Il Capitan Fracassa», giornale letterario e satirico stampato a Roma dal 1880 al 1890, fu fondato da Raffaello Giovagnoli e Luigi Arnaldo Vassallo (Gandolin) e fu diretto da quest'ultimo e poi da Peppino Turco e da Enrico Panzacchi. Vi esordirono Cesare Pascarella, Gabriele D'Annunzio (Mario de' Fiori) e Edoardo Scarfoglio. Dal dicembre 1884 al 1886 pubblicò un supplemento, «La domenica del Fracassa», diretto da Giuseppe Chiarini, che ebbe come collaboratore Giosuè Carducci. Cfr. M. SPAZIANI, *Con Gégé Primoli nella Roma bizantina. Lettere inedite di Nencioni, Serao, Scarfoglio, Giacosa, Verga, D'Annunzio, Pascarella, Bracco, Deledda, Pirandello, ecc.*, Roma, Edizioni di storia e letteratura, 1962, p. 31.

17. NARDI, *Vita e tempo di Giuseppe Giacosa*, cit., p. 437.

18. Lettera di Giuseppe Giacosa alla madre, Roma, 24 ottobre 1883, in WEAVER, *Eleonora Duse*, cit., p. 48. Giacosa scrive a Boito: «Roma 29 ottobre 1883. Caro Arrigo. A quest'ora conosco le sorti toccate alla *Sirena*. Te la leggerò quando sarai a Roma. Aspetto il tuo telegramma e verrò alla stazione. La tua camera è pronta. Pin» (Parma, Biblioteca palatina, *Sezione musicale, Epistolario Boito*, b. A. 40/xxii).

19. Lettera di Eleonora Duse a Giuseppe Giacosa, s.l., [1883] (doc. 1).

suppone un avvicinamento approfondito alla psicologia del personaggio, che il pubblico e la critica dell'epoca ancora non possono avere. L'illusione di una certa realtà lascia inquieti più dell'evidenza del vero. Forse Giacosa, in questa commedia, è ancora troppo legato al lirismo del testo, alla mancanza di sfumature più che alla catastrofe del dramma. E l'attrice bene lo comprende, tanto che suggerisce una soluzione diversa, chiede al drammaturgo di riflettere maggiormente sulla necessità di riscaldare il finale, di dare più spazio all'interpretazione femminile, ovviamente sottolineando il fatto che questa dovrebbe recitare «come un Dio».<sup>20</sup>

In ogni caso, il reale rapporto tra Duse e Giacosa si fortificherà durante l'intero decennio degli anni Ottanta. Infatti, ad esempio, nell'estate del 1884, ritornato dalla vacanza sulle Alpi, Giacosa, con Verga e Boito, invita a pranzo la Duse, con il marito e Pietro Zoli, che si trovano a Brosso, dove l'attrice ha dovuto fare un periodo di riposo e riabilitazione, su consiglio del medico Bozzolo dopo la diagnosi di tubercolosi. Resta testimonianza di questo incontro nel noto autografo pubblicato da De Rensis e ora conservato a Sant'Agata tra le carte di Giuseppe Verdi, in cui i tre scrittori si definiscono «Romei» in attesa della Duse.<sup>21</sup>

Nel 1884, Eleonora Duse lavora di nuovo per la messa in scena di un'opera che Giacosa ha scritto appositamente per lei, *L'onorevole Ercole Malladri*.<sup>22</sup> Interessante è leggere una lettera di Boito a Giacosa, da cui si deduce che le prove della compagnia Rossi devono vedere la presenza dei due amici. Boito scrive:

Caro Pin, ti prego di accertare se il Rossi intende d'incominciare le prove delle tue commedie coi primissimi del mese venturo. [...] Ma se il Rossi non comincia immediatamente le prove ecco che il nostro bel progetto si può eseguire. Informati di ciò subito e informami. [...] Le cose del teatro subiscono sempre dei ritardi, è improbabile che Rossi cominci le prove proprio il 1° d'Ottobre, quel giorno proverà la rappresentazione della sera, dopo tanto tempo che la compagnia è sbandata. Del resto una prima prova può passare anche senza l'autore e ciò senza danno di sorta. Rispondimi che così va bene ed io scriverò immediatamente, quando avrò ottenuto il tuo assenso, a Verdi.<sup>23</sup>

La prima rappresentazione a Torino, al teatro Carignano, la sera del 20 ottobre 1884, è un insuccesso, anche se, a detta dello stesso autore, l'attrice dà una splendida prova di sé con un'interpretazione «perfetta».<sup>24</sup>

20. Ibid.

21. In R. DE RENSIS, *Aneddoti e bizzarrie poetiche e musicali di Arrigo Boito*, Roma, Fratelli Palombi, 1942, pp. 19-20.

22. *Teatro di Giuseppe Giacosa*, cit., vol. II, pp. 917-1007.

23. Lettera di Arrigo Boito a Giuseppe Giacosa, [settembre] 1884, in E. BOSIO, *L'epistolario di Arrigo Boito*, tesi di dottorato in Scienze linguistiche, filologiche e letterarie, Università degli studi di Padova, 2010, ciclo XXII, tutor: prof. Guido Baldassari. La lettera, inedita (n. 268), è conservata presso l'ACG.

24. Lettera di Giuseppe Giacosa alla madre, Torino, 20 ottobre [1884], in NARDI, *Vita e tempo di Giuseppe Giacosa*, cit., p. 619.

Più tardi, nel 1887, la Duse fonda una propria compagnia e, nella prima stagione da lei curata come capocomico, porta al trionfo l'ultimo lavoro di Giacosa, *Tristi amori*,<sup>25</sup> dopo il fiasco della prima romana<sup>26</sup> del 25 marzo 1887, quando la commedia era stata giudicata prolissa, noiosa e mancante di un intreccio forte. Come scrive Federica Mazzocchi, la prima romana tenuta dalla compagnia Drammatica nazionale si svolge in maniera burrascosa, tanto da convincere il drammaturgo a rielaborare il testo della commedia in vista delle successive rappresentazioni.<sup>27</sup> Il 30 novembre dello stesso anno, con la Drammatica compagnia della città di Roma, diretta dalla Duse, la nuova versione che sarà poi la definitiva trova il successo sperato.<sup>28</sup> Infatti a Torino, al teatro Gerbino, è «un successo trionfale per la commozione, per gli applausi, per le chiamate; fu un solenne avvenimento artistico quale il teatro italiano da parecchio tempo non celebrava. [...] L'esecuzione è stata eccellente. La Duse, nella parte di Emma, la credo insuperabile».<sup>29</sup> Ancora Giovanni Pozza, nel gennaio seguente, afferma: «La parte di Emma è di quelle che meglio si confanno alla natura artistica ed alle specialità sceniche della Duse; parte di commozione e di pianto, che esige un grande giuoco di fisionomia. Perciò – lo confesso – dubitai che la ripresa a Milano valesse la prima rappresentazione di Torino. M'ingannai. La signora Giagnoni, meno qualche momento in cui si lasciò trasportare da un po' di enfasi, fu attrice efficacissima ed interprete intelligentissima. Non così semplice nell'angoscia della scena del terzo atto quanto la Duse, meglio di lei seppe dissimulare, senza distruggerla, la tristezza nel primo».<sup>30</sup> La Duse aveva compreso il carattere della protagonista<sup>31</sup> e aveva un'idea ben chiara del-

25. Cfr. *Teatro di Giuseppe Giacosa*, cit., vol. II, pp. 271-336; F. MAZZOCCHI, *Giuseppe Giacosa, 'Tristi Amori'. Il manoscritto originario*, Milano, Costa & Nolan, 1999; M. SCHINO, *Racconto di un'ora. Eleonora Duse, Giuseppe Giacosa*, in *Materiali per Giacosa*, cit., pp. 112-164; A. BARSOTTI, *Geometria del triangolo adulterino: Giacosa e la 'piccola drammaturgia italiana'*, in *Giacosa e le seduzioni della scena*, cit., p. 88.

26. Giacosa invia a Boito un telegramma comunicando l'esito dello spettacolo: «Fiasco colossale fischi ed urla e suon di mano con elli» (Parma, Biblioteca palatina, *Sezione musicale, Epistolario Boito*, b. A. 40/XXXIX).

27. Cfr. MAZZOCCHI, *Giuseppe Giacosa, 'Tristi Amori'. Il manoscritto originario*, cit., pp. 10-27.

28. Cfr. MOLINARI, *L'attrice divina. Eleonora Duse nel teatro italiano fra i due secoli*, cit., pp. 129-130; SCHINO, *Racconto di un'ora. Eleonora Duse, Giuseppe Giacosa*, cit., pp. 112-155.

29. G. POZZA, *'Tristi amori' di G. Giacosa (1-2 dicembre 1887)*, in *Cronache teatrali di Giovanni Pozza (1886-1913)*, a cura di G.A. CIBOTTO, Vicenza, Neri Pozza, 1971, pp. 56-59. Cfr. anche SCHINO, *Il teatro di Eleonora Duse*, cit., pp. 193-205; ID., *Racconti del grande attore: tra la Rachel e la Duse*, cit., pp. 191-198.

30. G. POZZA, *'Tristi amori' (3-6 gennaio 1888)*, in *Cronache teatrali di Giovanni Pozza*, cit., pp. 60-63.

31. L'impegno della Duse nello studio di *Tristi amori* è testimoniato anche da una lettera che Boito scrive all'attrice, conservata alla Fondazione Giorgio Cini e datata 26 novembre 1887, in cui si legge: «il nostro Pin vorrebbe che io assistessi a un pajo di prove, ma gli ho risposto che no. Temo di ridestare le ciarle, per le persone che ti circondano. Ajutalo tu, creatura buona. Cerca

le caratteristiche dei personaggi, come si apprende dalla lettera senza data, qui di seguito pubblicata, in cui propone a Giacosa una distribuzione degli attori probabilmente diversa da quanto avevano concordato:

Caro Pin, vi si vuol tanto bene quando scrivete e vi si detesta, tanto, quando non mi scrivete. Grazie che mi lasciate volervi bene. [...] Dunque bisogna scrivere. Belli non c'è più. Io credo più prudente far fare Fabrizio a Pinque (Zampieri) e il marito ad Andò. Tutti e due hanno... l'intonazione, mentre quel nuovo venuto, non l'ha ancora, pur essendo un elemento utile e riducibile, ma ci vuol tempo. Facciamo dunque così. Fabrizio – Zampieri. Avvocato: Andò. Dopo domani la mettiamo in prova e ve ne saprò dire l'esito.<sup>32</sup>

Padova e Venezia non sono che debutti per me. È un lusso di spirito, “Padova e Venezia”. Non dite dunque che è per mala voglia che non intento Tristi amori. L'ingiustizia mi rende arida – Arida, con voi al punto, che ho dei momenti che mi pento di volervi bene. Leonor = Ho detto !! =<sup>33</sup>

In ogni caso, anche l'interpretazione di Emma resa dalla Duse non trova tutti i critici d'accordo. Alcuni sono più freddi, altri entusiasti. Giuseppe Depanis si sofferma sulla sua interpretazione, scrivendo:

di fronte alla sua interpretazione del carattere di Emma, non posso fare a meno di pensare all'enorme cammino che l'arte drammatica compirebbe in poco tempo, se i criteri artistici della Duse – criteri e non maniera personale, badisi bene, – trovassero molti seguaci. La signora Duse in *Tristi amori* si rivelò grande artista meglio che in altri lavori. Qui non scene ad effetto, non tirate, non sfoggio di bei sentimenti od ostentazione di passioni malvage – due estremi che si equivalgono pel gusto del pubblico –; invece una sobrietà di parole e di movimenti insoliti in lei. Uno sguardo, un gesto, un silenzio – e la sua condizione d'animo appare al pubblico nella sua vera luce.<sup>34</sup>

Nel 1891 si approda all'ultima tappa della collaborazione artistica fra Duse e Giacosa con la rappresentazione della traduzione italiana del dramma in cinque atti *La signora di Challant*,<sup>35</sup> che Giacosa aveva scritto per la Bernhardt. La Drammatica compagnia di Eleonora Duse la mette in scena al teatro Ca-

di internarti nelle sue intenzioni artistiche, le quali sono certamente alte e sincere, anche se non sono espresse come dovrebbero, ed esprimerle tu con quella potenza che ti è propria. Ajutalo». La lettera è pubblicata in DUSE-BOITO, *Lettere d'amore*, cit., p. 147.

32. Lettera di Eleonora Duse a Giuseppe Giacosa, s.l., [post 30 novembre 1887] (doc. 5).

33. Lettera di Eleonora Duse a Giuseppe Giacosa, s.l., s.d. (doc. 6).

34. In «La gazzetta letteraria», 10 dicembre 1887. L'articolo è pubblicato in NARDI, *Vita e tempo di Giuseppe Giacosa*, cit., pp. 594-595.

35. Cfr. *Teatro di Giuseppe Giacosa*, cit., vol. II, pp. 376-467; P.N. O'NEILL, 'Une amitié intime': *Giuseppe Giacosa and Paul Solanges*, in *Giacosa e le seduzioni della scena*, cit., p. 211.

rignano di Torino la sera del 14 ottobre, con buon successo, ma non quanto ci si aspettava.<sup>36</sup> Come scrive Mirella Schino, si è trattato di «una prima italiana, ovviamente secondaria rispetto a quella della Bernhardt» più volte annunciata, ma poi realizzata, presente l'autore, soltanto il 2 dicembre 1891, a New York.<sup>37</sup> La diva francese non porterà a Parigi questo titolo,<sup>38</sup> decretando quindi un successo parziale della pièce, e anche la Duse non la riprenderà più.

Il carteggio<sup>39</sup> di seguito pubblicato è costituito da ventinove lettere di Eleonora a Giuseppe Giacosa, cui si aggiungono le dieci indirizzate alla sorella Teresa. Si tratta di documenti di complessa interpretazione, poiché una buona parte non è datata e il sistema di conservazione non ha rispettato una sequenza cronologica. Si tratta, in ogni caso, di testimonianze ricche di informazioni e dettagli utili per approfondire e fare chiarezza sul rapporto tra l'attrice e il drammaturgo. La relazione tra i due è stata oggetto di numerosi studi e ogni storico ne ha dato una propria interpretazione. Purtroppo, mancando le missive a firma di Giacosa, il punto di vista dell'analisi è per forza unilaterale. Piero Nardi e altri studiosi hanno riportato nei loro saggi lettere scritte da Giacosa in cui compare il nome dell'attrice, indirizzate ad amici, colleghi, familiari e molte alla madre; pertanto è possibile fare il tentativo di ricostruire l'opinione o provare a ricomporre l'immagine che il piemontese si era fatto di Eleonora, ma indubbiamente le lettere dirette a lei sarebbero state molto preziose.

Quasi sempre l'atteggiamento di Giacosa nei confronti della Duse è ambivalente o enigmatico: entrambi sono legati da sincera amicizia, si sono frequentati per motivi professionali, ma anche personali. Il drammaturgo, come

36. Dalle lettere qui di seguito pubblicate si apprende che l'attrice italiana avrebbe voluto studiare questo testo durante la tournée in Russia, ma il testo de *La signora di Challant* non la raggiunse mai, nonostante lei avesse messo a soqquadro gli uffici postali delle città che stava attraversando (docc. 14-16).

37. SCHINO, *Racconti del grande attore*, cit., p. 190.

38. La Bernhardt riprenderà questo titolo soltanto una volta a Milano, l'anno successivo, durante una tournée italiana alla presenza dell'autore.

39. Le ventinove lettere di Eleonora Duse a Giuseppe Giacosa e le dieci scritte dall'attrice a Teresa Giacosa sono conservate all'Archivio Giacosa a Colletterto, nella casa che era di proprietà della famiglia Giacosa. Queste lettere sono state trascritte soltanto in parte da Piero Nardi nei suoi soggiorni a Colletterto per la preparazione della monografia dedicata alla vita e all'arte di Giuseppe Giacosa, pubblicata nel 1949. Presso il Fondo Piero Nardi custodito alla Fondazione Giorgio Cini di Venezia dal 1881, si trovano queste copie parzialmente dattiloscritte e in parte scritte a matita, in cui Nardi tenta di imitare e riprodurre la disposizione del testo e le sottolineature caratteristiche della scrittura della Duse. In alcuni casi, sullo stesso foglio sono copiate due o più lettere. Per questo motivo le trascrizioni delle lettere qui riprodotte provengono dai documenti originali conservati all'ACG, dei quali si è eseguita nuovamente la copiatura. Una buona parte di queste lettere, poi, non è stata utilizzata da Nardi nella stesura dei suoi due volumi monografici: NARDI, *Vita di Arrigo Boito*, cit., e ID., *Vita e tempo di Giuseppe Giacosa*, cit., e pertanto risulta in gran parte inedita. Cfr. P.G. GILLO, *L'Archivio di Casa Giacosa: storia, stato attuale, prospettive di valorizzazione*, in *Giacosa e le seduzioni della scena*, cit., pp. 191-205.

si deduce dalle lettere, consiglia a Eleonora una buona scuola per la figlia Enrichetta, la aiuta a trovare una residenza in montagna per le vacanze, presenta all'attrice gli avvocati di cui ha bisogno per risolvere i problemi con «l'Americano», ossia il marito Tebaldo Checchi, rimasto in Sudamerica dopo la loro separazione. Nonostante queste evidenti dimostrazioni di amicizia e di stima, alcuni studiosi, tra cui Weaver, sostengono che non vi sia stata «tra loro mai effettiva fiducia reciproca». <sup>40</sup> Come ad esempio, quando il conte Giuseppe Primoli si appassiona e forse si innamora dell'attrice, Giacosa cerca di dissuaderlo definendo l'attrice «arida e ingrata» e scrivendo all'amico:

non mi trattengo con lei che d'arte e di teatro. La trovo maussade e vedo spuntare e grandeggiare la Prima donna a detrimento della donna, che mi piaceva tanto. In fondo in fondo provo una grande compassione per quell'essere, eccitabile, morboso, pieno d'intelligenza, aristocratico ed elegante e costretto per mestiere a farsi volgare ed a soffrire di tale volgarità, ed a ostentarla vantandosene per paura della nostra commiserazione. Non la credo buona: cioè non la credo capace di far una cosa buona o di astenersi da una cattiva per pura bontà; non la credo capace di un sentimento durevole, ma credo che durante il poco tempo che rimane sotto l'impero di un sentimento è capace di grandi sacrifici e di grandi eroismi. È un'egoista che ama la sofferenza [...] piena di orgoglio, e sopra l'orgoglio, dominanti su di lei in modo spaventevole sono i sensi. <sup>41</sup>

Purtroppo qui emerge il punto di vista borghese e un po' tradizionalista di Giacosa, anche se è indubbio che l'analisi del carattere dell'attrice è sicuramente molto acuta, anche se precoce, e denota da parte del drammaturgo una profonda comprensione e una notevole confidenza, per l'epoca, con l'attrice.

In ogni caso, le lettere scritte da lei e qui riprodotte hanno un interesse precipuo relativamente al lavoro teatrale che i due artisti hanno realizzato insieme. Poi, però, da questi documenti risulta anche molto vivo l'aspetto dell'amicizia che indubbiamente deve essere stata forte e che è testimoniata dai frequenti riferimenti che la Duse fa alla famiglia e ai singoli familiari di Giacosa. Inoltre, anche le forme scherzose che la Duse inserisce nella propria scrittura, come ad esempio i soprannomi che lei utilizza e il tono spiritoso che spesso tiene nei confronti del più maturo scrittore, rivelano una confidenza e una fiducia che purtroppo non può essere verificata nelle reciprocità, mancando le missive del drammaturgo all'attrice.

Sarebbe lungo e complesso, ed è già stato fatto da molti studiosi, analizzare lo stile di scrittura dell'attrice caratterizzato da modi personalissimi, fatto di

40. WEAVER, *Eleonora Duse*, cit., p. 51.

41. Lettera di Giuseppe Giacosa a Giuseppe Primoli, Torino, 21 novembre 1883. La lettera è pubblicata in WEAVER, *Eleonora Duse*, cit., pp. 49-50. E cfr. P. BERTOLONE, *Sarò bella e vincente. Lettere di Eleonora Duse al conte Giuseppe Primoli*, Roma, Edizioni di storia e letteratura, 2018.

pause alogiche e composto da termini quasi parlati, come se fosse un dialogo riportato su carta. Tra coloro che hanno sottolineato l'originalità e il valore della sua scrittura si trova Vittore Branca che, a proposito delle lettere della Duse e della sua grande abilità di scrittrice, afferma:

rivelano questa grande e profonda piega della personalità della Duse: la scrittrice, la avveduta lettrice di poesia oltre che di teatro, la decisiva ispiratrice e consigliera di letterati e artisti [...] Arrigo Boito e Giacosa, Fogazzaro, e D'Annunzio, la Serao e la Negri, Croce e Salvemini, Pirandello e la Deledda, Papini e Prezzolini, la Aleramo e Chiarelli, Gallarati Scotti e Primoli, Slataper e Borgese, Govoni e Palazzeschi, Bistolfi e Michetti e tanti altri scrittori e artisti si muovono vivi e parlanti sotto la penna di Eleonora.<sup>42</sup>

Giovanni Papini, nell'agosto 1917, le dice: «Voi siete soprattutto scrittrice e grande».<sup>43</sup>

Mirella Schino parla di «scrittura leggera, volatile, ricca per gli scarti e le impennate, nata e coltivata diseguale. Una scrittura che vuole raccontare 'solo' a sprazzi, e che è priva del tutto di senso di inferiorità o di sforzi di emulazione nei confronti di prose più ordinate. Tanto ben fatta e tanto fragile da non reggere quasi la pubblicazione».<sup>44</sup>

Nelle lettere a Giacosa è indubbiamente presente sempre un doppio registro: da un lato l'atteggiamento è confidenziale, amichevole, ironico e scherzoso, dall'altro lato sono presenti i richiami al lavoro, alla produzione teatrale, all'impegno produttivo nella realizzazione scenica e la volontà di collaborare per la migliore riuscita dello spettacolo, come nei casi di richiesta di nuovi testi da rappresentare.

Frequenti sono anche i riferimenti alla famiglia, alle figlie, alla moglie, alle sorelle e alla madre dello scrittore e questo fa supporre un grado di confidenza certo non usuale all'epoca tra compagni di avventura nell'ambito teatrale. Anche la confidenza con amici comuni presuppone uno stretto rapporto di vita. Questa vicinanza è confermata dalle lettere a Teresa Giacosa, sorella del drammaturgo. In queste compare la ricerca della complicità della donna con un'altra donna, è evidente l'umanità dell'attrice con le sue debolezze e non sono nascoste le difficoltà della carriera artistica che, pur con molte soddisfazioni, comporta una notevole rinuncia alla propria vita privata. Appare presente senza censura l'invidia verso una vita tranquilla e pacata, così come le difficoltà economiche che costringono la Duse a rinunciare agli affetti più cari e a condurre una vita vagabonda. Nonostante ciò, spesso il tono è scher-

42. V. BRANCA, *Vocazione letteraria di Eleonora Duse*, in *Divina Eleonora. Eleonora Duse nella vita e nell'arte*, cit., p. 111.

43. *Ibid.*

44. SCHINO, *Il teatro di Eleonora Duse*, cit., pp. 21-22.

zoso e la volontà di giocare in modo infantile è rivelata dall'uso di nomignoli e di storpiature perfino del proprio nome. Quelle alla sorella sono lettere lunghe, discorsive, in cui l'attrice racconta, come a una cara amica, i fatti che le sono accaduti nel lungo viaggio in Sudamerica o i propri pensieri e desideri, lasciandosi andare ai sogni.

APPENDICE

*Lettere di Eleonora Duse a Giuseppe Giacosa*

Le lettere che qui si propongono sono conservate all'Archivio Giacosa, collocato presso l'abitazione dello scrittore a Colletterto Giacosa, in provincia di Torino. Custodite nell'armadio dello studio, si trovano, assieme a quelle di Sarah Bernhardt, Giacinta Pezzana, Adelaide Ristori e Adelaide Tessero, nel faldone *Mittenti diversi* segnato con il n. 13. Nella busta 68 si trovano gli autografi di *Eleonora Duse 1884-1904*.

Un particolare ringraziamento all'avvocato Paolo Cattani che ha permesso la consultazione dei documenti.

Doc. 1

Eleonora Duse a Giuseppe Giacosa, s.l., [1883?].  
cc. 38-39. Inedito.

Pin Pon Bisogna rispondere a volta di corriere, così dicono le genti, vero? - che genere di parrucca bisogna avere per recitare "Riccardo III" e come si vestiva. - Rispondete, e subito.

Mi sono ammalata, 13 giorni a letto, e non ho potuto mettere in prova né Sirena né Zampa - ma ora riprenderò.

Fatemi la grazie di rileggere Sirena e ditemi, in coscienza, se non è un errore il far dire quei versi a Filippo (?l'amico?) nella Sirena, e se non riscalderebbe il finale, se recitandoli, come un Dio, li leggesse dicendoli Elena al finale.

Rispondete e subito anche a questo Eleonora<sup>45</sup>

45. Presumibilmente la lettera risale al 1883. Infatti la prima de *La zampa del gatto* avviene il 12 aprile 1883, a Firenze, all'Arena Nazionale, e la prima de *La sirena* il 22 ottobre 1883, a Roma, al teatro Valle. Entrambe interpretate dalla Duse con Flavio Andò nel ruolo di Federico e Arturo Diotti in quello di Marco. Salvo un applauso caloroso alla Duse, *La sirena* è un insuccesso e passa tra l'indifferenza del pubblico. Tutti, critica e pubblico, trovano la Duse «mirabile, come sempre», ma «Diotti era parso un tantino trasmodante nelle espressioni del volto, e Andò non perfettamente tagliato per la sua parte; versi bellissimi» che esigevano una recitazione «intelligente, delicata, intonata». La lettera contiene un errore, infatti nel testo di Giacosa l'amico si chiama Federico e non Filippo. Cfr. NARDI, *Vita e tempo di Giuseppe Giacosa*, cit., p. 437.

## Doc. 2

*Eleonora Duse a Giuseppe Giacosa, s.l., 27 luglio 1886.*  
cc. 12-13.

Martedì 27 luglio '86 [1886]

Fatemi la grazia di darmi ascolto nò poco, e immischiatevi uno po' degli affaracci miei. Visto e provato che una gonnella sola a poco è buona e venitemi incontro e facciamo più piccole le difficoltà.

Venuta a sapere che nell'anno di grazia 1886, io ebbi l'alto onore di conoscere un certo ... Signorino Moleschott.<sup>46</sup> Come e perché, egli sia diventato il Salvatore mio, a voi poco preme, né io ve lo racconto - il fatto sta - che una sua visita, una quindicina di giorni fa, mi ha messo tra l'uscio e il muro - cioè andarmene al più presto dal mare. Invero, ne ho abbastanza. Voi lo sapete, conoscendomi, che non amo star ferma. Dunque, il Signorino mio Salvatore, mi manda alla Montagna, ma poiché questa vi appartiene, siete proprio l'invitato dal cielo, e il prescelto per compiere questo difficile incarico.

M'avete scritto che non vi sarebbe difficile mettervi agli ordini miei, ebbene - trovatevi un cantuccio, fra tante montagne che son vostre! Cercatemi però non molto lontano da quella dove abitate voi. Non è giusto che siate voi solo a goderne.

Fatemi spendere pochi quattrini d'affitto - e mandatemi un indirizzo preciso e pratico. Io ho una piccola tribù con me - e non è facile tirarmela appresso.

M'avete scritto che avete tanti paesi sotto il vostro dominio, fissatene uno per me - faccio molto chiasso, ma prendo poco posto.

Poi ... sentite - non ho al mondo un cane che si interessi degli fattacci miei, interessatevi un po' voi - e v'assicuro che so essere riconoscente come il suddetto.

La salute è buona, ma la vista stanca dal riflesso del mare. Un po' di verde, compreso quello della tasca, a me non farà male - è vero? La vostra ultima lettera era buona e se questa mia è così in ritardo, si è che certe risoluzioni non si pigliano da un momento all'altro.

C'è una casa da offrirmi? Offritemela - perché se devo cercarla da me, non se ne fa nulla. Una grande pigrizia, dopo quella dello spirito, mi vince la persona. Però - tra questa pigrizia - una sola idea, guarire per lavorare.

Pensate ai casi miei, e ditemi se c'è posto fra il vostro verde.

Saluti ai vostr

Vostra E. Duse<sup>47</sup>

46. Jacob Moleschott (1822-1893), medico fisiologo olandese naturalizzato italiano. Fu per molti anni medico curante di Eleonora Duse e suo riferimento importante. Cfr. G. D'ANNUNZIO, *Una festa della scienza*, «La tribuna», 4 novembre 1887, ora in *Roma senza lupa*, a cura di A. BALDINI e P.P. TROMPEO, Milano, Domus, 1947, pp. 162-170; NARDI, *Vita e tempo di Giuseppe Giacosa*, cit., p. 621.

47. Qui Eleonora, con «umor confidenziale e sbarazzino» chiede l'aiuto di Giacosa per affittare una residenza estiva nelle basse montagne intorno a Colleretto, dove trasferirsi con la famiglia, dopo un periodo passato in Versilia per curarsi con l'aria di mare dai suoi malanni

Doc. 3

*Eleonora Duse a Giuseppe Giacosa*, [Torino], [1887].  
Perduta?

Pin!

Bisogna venire a Torino, e presto, perché Eleonora ha gran bisogno di Pin: e Giacosa non può non aiutare Dusetta. Si tratta che bisogna che io metta in collegio Enrichetta, e voi mi dovete consigliare, e bene, per il bene della creatura. Fui a casa vostra lo stesso giorno che arrivai, un'ora dopo che ero scesa dal treno. Dalla porta a vetri accanto, mi si disse "Tutti in campagna". Ma ora, fa freddo. Pin, venite a Torino.  
Eleonora<sup>48</sup>

Doc. 4

*Eleonora Duse a Giuseppe Giacosa*, [Torino], 9 novembre [1887].  
c. 48. Inedito.

Di fretta due parole.

Eccovi due piccoli posti. Venite, venite con Maria vostra, vi prego.  
E augurate il bene alla povera e buona Francillon<sup>49</sup>

bronchiali. La Duse era già passata in quella zona, da Parella, per andare a villeggiare a Brosso, quindi «poteva ormai dirsi di casa, dei Giacosa» (E. DUSE, *Lettere a Teresa Giacosa*, parzialmente pubblicate in NARDI, *Vita e tempo di Giuseppe Giacosa*, cit., pp. 621-622; e si v. i docc. 1-6).

48. Non rintracciata nell'ACG, è stata pubblicata ivi, p. 626. La figlia di Eleonora Duse, Enrichetta, vive a Torino e nel 1887 è ormai in età scolare. In questa lettera è chiara la richiesta dell'attrice all'amico Giacosa affinché le consigli una buona scuola per la figlia. Sappiamo che Enrichetta poi frequenterà il collegio Villa della Regina a Torino, come si deduce anche da una bella fotografia che la ritrae con l'uniforme di quella scuola. Cfr. DUSE-BOITO, *Lettere d'amore*, cit., p. 153; E. DUSE, *Ma pupa, Henriette. Le lettere di Eleonora Duse alla figlia*, a cura di M.I. BIGGI, Venezia, Marsilio, 2010, fig. 4 dell'inserito fotografico.

49. La Duse invita a teatro Giacosa con la moglie Maria. *Francillon*, dramma di Alexandre Dumas *filis*, fu rappresentato a Torino nel 1887 con la Duse protagonista.

Doc. 5

*Eleonora Duse a Giuseppe Giacosa, s.l., [post 30 novembre 1887].*  
cc. 36-37. Inedito.

Sabato

Caro Pin, vi si vuol tanto bene quando scrivete, e vi si detesta, tanto, quando non mi scrivete. Grazie che mi lasciate volervi bene.

Povera Linot!<sup>50</sup>

Piccola Linot! Riparatela dal freddo il piccolo biondone bianco. Quel Milano! Che clima sgarbatone!

Tenetevele accosto, bene accosto a voi, le piccolette vostre, e vedrete che nulla di male succederà. Voi rasserenate le amiche, vere e stanche, e lontane, voi coccolatele le piccolette vostre che vi vivono sotto la mano. Voi fate il bene e vi si deve il bene, e lo avrete.

Vi si vuol tanto bene, tanto giù giù dalla montagna al mare!

Dunque bisogna scrivere. Belli non c'è più. Io credo più prudente far fare Fabrizio a Pinque (Zampieri) e il marito ad Andò. Tutti e due hanno ... l'intonazione, mentre quel nuovo venuto, non l'ha ancora, pur essendo un elemento utile e ridicibile, ma ci vuol tempo.

Facciamo dunque così. Fabrizio = Zampieri. Avvocato: Andò

Dopo domani la metteremo in prova e ve ne saprò dire l'esito.

La salute è buona, e si lavora, anche quaggiù, al mare

Su, su! Pinpon! Buone cose! Buone cose a voi con tutto il cuore!

Eleonora<sup>51</sup>

Doc. 6

*Eleonora Duse a Giuseppe Giacosa, s.l., s.d.*  
c. 56. Inedito.

Rendetemi giustizia - in tutto, anche dal lato speculativo.

Padova e Venezia non sono che debutti per me. È un lusso di spirito, "Padova e

50. Linot è il soprannome dato alla figlia terzogenita di Giuseppe Giacosa, Paola (1883-1963), detta Lina, poi Linot e in seguito, dopo il matrimonio del 1906 con Alberto Albertini, fratello di Luigi, Paola Giacosa Albertini.

51. La lettera è sicuramente posteriore alla prima rappresentazione di *Tristi amori* in quanto, alla prima al teatro Gerbino di Torino il 30 novembre 1887, Flavio Andò rivestiva il ruolo di Fabrizio e Enrico Belli Blanes quello dell'avvocato, marito di Emma. L'attrice propone, probabilmente per le riprese del titolo, di invertire i ruoli per Andò che diventerà il marito Giulio Scarli e di inserire Vittorio Zampieri nel ruolo del giovane avvocato Fabrizio Arcieri, amante di Emma.

Venezia”.

Non dite dunque che è per mala voglia che non intento Tristi amori. L'ingiustizia mi rende arida - Arida, con voi al punto, che ho dei momenti che mi pento di volervi bene. Leonor

= Ho detto !! =<sup>52</sup>

Doc. 7

*Eleonora Duse a Giuseppe Giacosa*, Bologna, maggio 1888.

cc. 19-20. Parzialmente inedito.

Bologna Maggio 1888

Caro Pin

Vi prego di un favore che se circostanze gravi non ve lo vietano, credo fermamente voi mi farete. Se, dunque, le bimbe stanno bene, se la casa va, se il lavoro ve lo consente, e se siete ricco al punto di non farvi danno, ebbene, uno di questi giorni, quello che voi volete, venite a Bologna da me. Ho assoluto bisogno, serio bisogno di parlarvi e non di scrivervi.

Volete, cioè potete farlo?

Scrivetemi un rigo per dirmi sì o no, ma ricordate di dirmi l'ora e il giorno che arriverete. Non fantasticate sulla preghiera che vi faccio di parlarvi, ma accettatela come una preghiera ... di quelle che si esaudiscono!

Eleonora,

via Orfeo n. 33

Vi prevengo che l'Esposizione non ha riempito Bologna, quindi, facilmente troverete alloggio e senza alterazione di prezzo. È già qualche cosa per facilitare il consenso.<sup>53</sup>

52. Si tratta probabilmente di una parte di lettera, per cui il documento è di difficile comprensione.

53. Parzialmente pubblicata in NARDI, *Vita e tempo di Giuseppe Giacosa*, cit., p. 627. Anche Nardi fatica a interpretare questa lettera e la seguente, tanto da arrivare a farsi delle domande a cui non sa rispondere. Probabilmente ritiene si tratti della richiesta che l'attrice fa a un amico con cui ha molta confidenza, e la mette in relazione alla recente storia d'amore sbocciata tra Duse e Boito; quasi si trattasse di «segreti che possono passare tra una figliola e il suo papà» (ibid.).

Doc. 8

*Eleonora Duse a Giuseppe Giacosa, s.l., 3 giugno s.a.*  
c. 31. Parzialmente inedito.

3 giugno

Grazie caro Pin Pin della vostra lettera. Vi scrivo solo una riga, per pregarvi di non fabbricare sulla mia lettera precedente.

È stato un sentimento buono e pieno del core, che mi ha fatto chiedere di parlarvi - e poiché questo non vi sarà né difficile, né di danno, vi aspetto, fra pochi giorni.  
Eleonora<sup>54</sup>

Doc. 9

*Eleonora Duse a Giuseppe Giacosa, Napoli, 29 dicembre 1888.*  
cc. 25-26. Inedito.

Napoli, 29 Dicembre 1888

Caro Pin. Non spero di aver vostre lettere, ma se mai vi venisse il rimorso di trattarmi così male, eccovi il mio indirizzo: via Partenope - Numero 4 - 2° p.

Pensate che mi fermo due mesi, e ci sarebbe tempo e modo di farvi sapere qualche cosa degli affaracci nostri.

Come va la salute?

E Bianca?

Maria?

Pierina?

Linotte?<sup>55</sup>

Voi, le avete tutte con voi, o vicino a voi, le persone che amate ... io mi accontento di sentirmele vivere, dentro di me, quelle che amo. Però solo le sera son lunghe, - quando lavoro me ne accorgo meno, ma quando alla sera accendo la mia bella Lampadona sento che ci sono dei posti vuoti, attorno a Lei.

Ho visto Matilde - Dice che siete pigro, e che vi dimenticate di lavorare. È vero? Io penso che se non lavorate, quando loro vogliono ....

Un poco dopo

M'hanno chiamata, ho interrotto, e ho perso la scusa buona per voi ... Via, pin pon!

54. Parzialmente pubblicata ibid.

55. Bianca, Maria, Pierina e Linotte sono le donne della famiglia Giacosa: Bianca (1878-1920) primogenita, sposata nel 1897 con l'ing. Alfredo Ruffini; Maria Bertola Castel (1851-1919) moglie di Giuseppe Giacosa, sposata nel 1877; Pierina (1881-1969) secondogenita, nel 1900 sposa il senatore Luigi Albertini; Linotte è Paola la piccola terzogenita (cfr. nota 50). Qui, la Duse esprime il suo senso di solitudine sentendosi lontana dalla figlia Enrichetta che si trova in collegio a Torino.

Scrivetemi. Un foglietto; solo l'indirizzo, fa così bene ... statevi bene  
Eleonora<sup>56</sup>

Doc. 10

*Eleonora Duse a Giuseppe Giacosa, s.l., 20 gennaio 1889.*  
cc. 21-23. Parzialmente inedito.

Domenica 20 Gennaio 1889

Pin pon!

Pin pon!

Pin pon!

Che gioia!

Mi avete scritto una lunga lettera, che gioia! Così va bene! Fra pochi mesi che me ne andrò a Madrid, mi scriverete, delle lettere lunghe, poiché vi voglio tanto bene!

Pin pon!

Pin pon!

Pin pon!

Lavorate - Lavorate!

Le piccolette son con voi, l'inverno è quasi finito, noi si rinasce, ogni giorno, ogni giorno, ogni giorno.

Dunque! Lavorate!

Questo Chierichetto, chierichetto piccolo piccolo, quando ritornerà da lontano, reciterà tutti i lavori vostri! Io avrò guadagnato dei quattrini, e allora, potrò dire a Buffi che è un cane se li vuole tutti per lui!

Su Pin pin su!

Come mi ha fatto sempre bene al core volervi bene! E ve ne voglio tanto veh! Tanto! ...

Su! Ave! Eleonora

Qui tutto va bene.

La venuta di Sarah è stata una frustata al pubblico che ora s'appassiona della "così detta" lotta - Sono andata due sera a sentirla.

È un'altezza assoluta!

Tanto assoluta ch'Ella, Sarah, non permette al cervello di scendere al core.

Anatomicamente, prima viene la testa, poi il centro.

Sarah fa bene.

Sarah ha ragione

Sarah mi dimostra che non esiste giovinezza né di corpo, né di anima, ma arte - studio - Chierichetto la sa comprendere, Chierichetto è così felice! Chierichetto ha un trillo nel sangue - È sangue sano e forte!

56. Si tratta di una lettera spedita da Napoli dove la Duse si trova.

Voi siete un zuccone che non capite niente! –  
Matilde<sup>57</sup> ha partorito, c'era un bel maschione ... pieno di capelli neri neri, e con certi occhi che canzonano ciò che guardano.  
Povera Matildella ha sofferto come li cani a far quel figliolone!  
Matildella dissemi, giorni sono, che proprio l'articolo non era arrivato.  
Io credo che dicesse il vero – era sincera dicendolo – Però a tempo opportuno, glielo dirò!  
Fatene un altro degli articoli!  
Pin Pon! Quando c'è tanta roba in core!  
Eleonor  
Domenica 20 gennaio 1889  
Guardate come ho scritto bene questa data!  
Baci a Bianca, Pierina, Linot e Maria  
Manderò a Piero<sup>58</sup> il ritratto<sup>59</sup>

Doc. 11

*Eleonora Duse a Giuseppe Giacosa*, Messina, [5 dicembre? 1889].  
cc. 33-34. Inedito.

[1889] Giovedì, ore 2

Pin Pon,

Dovreste fare una gita lassù.<sup>60</sup> Temo che non si stia bene di salute e il Barnum<sup>61</sup> del mio casato, mi impedisce d'aver notizie giornalieri.

Io mi alzo adesso, dopo tre giorni di letto, ho ancora un po' di tosse, ma sto, in complesso meglio, e stasera vado in Egitto.<sup>62</sup>

57. Matilde Serao.

58. Piero Giacosa (1853-1928) fratello di Giuseppe, fu personalità eclettica: «psicologo alienista, biologo, botanico, chimico, studioso di problemi religiosi e sociali, archeologo, glottologo, letterato, dantista, saggista, narratore, scrittore di viaggi, artista figurativo, intenditore di musica, pianista» (NARDI, *Vita e tempo di Giuseppe Giacosa*, cit., p. 149). Piero intraprese gli studi di medicina e chirurgia con due importanti esponenti della fisiologia dell'epoca, J. Moleschott e A. Mosso.

59. Parzialmente pubblicata ivi, pp. 629-630.

60. Probabilmente la Duse chiede a Giacosa di recarsi da Boito che sa essere suo grande amico. Il termine «lassù» per indicare Milano può essere compreso se si pensa che lei scrive dalla Sicilia e più precisamente da Messina da cui si imbarcherà per l'Egitto. Probabilmente il distacco è stato molto doloroso per entrambi anche in previsione di un periodo di lontananza che durerà più di sei mesi. Cfr. DUSE-BOITO, *Lettere d'amore*, cit., pp. 610-735.

61. Evento o spettacolo sensazionale, funambolico, spesso grottesco e pacchiano.

62. La Duse parte per una lunghissima tournée che inizia ad Alessandria d'Egitto il 17 dicembre 1889, dalle lettere a Boito si deduce che la partenza è avvenuta lo stesso giovedì 5 dicembre, per proseguire al Cairo dove resta fino al 15 febbraio 1890, per dirigersi poi a Barcellona

Avete capito? - Andate lassù, vi si aspetta sempre o solì, o accompagnati, e mandatemi notizie.

Non so perché - sono inquieta, scrivetemi

Ave

Mandatemi, di lassù notizie. Non so perché, ma non sono tranquilla. Si ha paura, sempre, è quasi giusto, vero Pin?

Sono contenta che le vostre piccole avranno un gioco spedito. Mi piacerebbe anche a me - all'aria buona - e lassù!

A voi Pin

Eleonora

Lavorate. Sarò tutta per voi e vinceremo.

Ho accettato la moglie ideale.<sup>63</sup> C'è del buono - e con l'autore ho potuto discutere; e ciò mi ha decisa. Speriamo bene.

Lavorate Ne ho bisogno Ave!

Doc. 12

*Eleonora Duse a Giuseppe Giacosa*, s.l., [1889?].

cc. 15-17. Parzialmente inedito.

[I] Domenica - dopo teatro

Carissimo Pin

Le lettere sono fatte apposta per non capirsi.

La mia fu interpretata tutta alla rovescia e la vostra mi ha fatto male.

Non ne parliamo più.

[II] Lavorate per Sarah dunque e non parliamo più della Duchessa Anna. Per il resto di tempo che ancora resto in Italia accetterò allora qualche altro lavoro, che avevo rifiutato nell'attesa

[III] di voi. Ma così non è. Però era bene che voi me ne aveste avvertito subito - Infine ... è lo stesso.

I lussi dello spirito, si risolvono a zero, mio caro Pin, Saluti E. Duse<sup>64</sup>

e Madrid fino alla fine di giugno 1890.

63. *La moglie ideale* di Marco Praga, che è stata rappresentata da Eleonora Duse nell'ottobre 1890.

64. Tre biglietti su cartoncino bianco, pubblicati parzialmente in NARDI, *Vita e tempo di Giuseppe Giacosa*, cit., p. 653. Nardi, nel citare questo testo, vede nella *Duchessa Anna* un probabile titolo provvisorio per i *Diritti dell'anima*, che hanno per protagonista Anna. Nardi sostiene anche che questo testo sia stato pensato da Giacosa come una sorta di risarcimento alla Duse per *La Signora di Challant* data alla Bernhardt. Il dramma è stato concepito da Giacosa negli ultimi mesi del 1889, e quindi questi biglietti potrebbero risalire a quel periodo. A confermarlo, le parole della Duse che alludono all'imminente partenza per l'estero, Alessandria d'Egitto, dove arriverà il 17 dicembre 1889.

## Doc. 13

*Eleonora Duse a Giuseppe Giacosa*, Mosca, 23 maggio [1891].  
cc. 27-30. Parzialmente inedito.

Mosca, 23 maggio [1891]

Ah! Mosca che fai venire la mosca al naso! Ecco qua la vostra lettera, ma poiché una notizia buona non arriva mai senza una cattiva, così, invece del copione desiderato, ecco una lettera che è quasi intonata, e un fascio di giornali: l'“Arena” di Verona e un altro, non so cosa, da Padova. Ah caro Pin! Che guaio le cene! E le rivelazioni! Questa “Arena” ci mette tutti in branco, per bocca vostra, ed è sola cosa che mi dispiace!

Vi siete fissato su la “camorra” e nessuno vi ci leva! Anche a Milano, ci siete cascato, e mentre sembravamo d'accordo sulle ragioni vere che impedivano la messa in scena immediata, cioè: mancanza di tempo,

di un attore,

anzi di due e imminente partenza per la Russia - eccovi, là, banchettante e festeggiante a Verona, fissato, duro, come un coscritto su l'idea che sia la camorra che ha impedito tutto, e imboccate non del vero quel cretino di giornalista che ha fatto l'articolo, e che in fine delle solfa mi dà della bestia. Amen! Tutto questo vi e ne assomiglia, e sarà sempre così.

Per buona sorte, mio povero Pin, comincio metter da parte, 4, 4 schifosi soldi - e la visione di andarmene in capo al mondo è la sola che mi regge! Per quel tanto di bene, e di male, che siete arrivato in tempo di farmi, anche voi, a questo desiderio assoluto, completo, di farmi “trappista” ci avete contribuito, anche voi, e per quel tanto ve ne dico: grazie.

Ciò non toglie, che vi voglio bene, per conto mio e che amo la vostra Challant.

Poiché ho ancora i denti in bocca, bisogna che passi per quella pelle, e se mi parlate e se saprò “rendere” il ruolo, forse vi dirò di sì ... E forse mi sbaglio

Eleonora<sup>65</sup>

65. Parzialmente pubblicata ivi, p. 651. Probabilmente la Duse non aveva voluto allestire *La Signora di Challant* subito dopo la messa in scena della Bernhardt e, giustificandosi con diversi motivi tecnici, dalla mancanza di tempo e di un attore adatto oppure la sua imminente partenza per la Russia, ha procrastinato la messa in scena di questo titolo, facendo sì che Giacosa facesse affermazioni polemiche ai giornali. In questa lettera, inoltre, la Duse fa riferimento alla lettura del dramma fatta da Giacosa ad amici e ammiratori a Verona, dopo la quale, durante la cena, l'autore aveva sostenuto che non si voleva allestire il suo dramma per motivi mafiosi. In una lettera alla madre spedita poco dopo, Giacosa riferisce della lettera ricevuta dalla Duse in cui lei stessa chiede il copione per poter iniziare a provare e «sbozzare questa *Signora di Challant*» (ivi, p. 650).

Doc. 14

*Eleonora Duse a Giuseppe Giacosa*, [Russia], [1891].  
cc. 28-29. Inedito.

Qua? Niente, nessuna novità. Tutto è andato bene, e se sapessi essere cavadenti vi potrei raccontare delle cose da pazzi del pubblico Russo, ma non ho la saviezza, io, di saper vivere nel presente ... e la vita se ne va, e non la rimpiango.

Poiché la salute è buona lavorerò fino a Luglio, fin quasi alla fine di Luglio (sarò a Odessa) dove mi imbarcherò per Brindisi e Genova.

In agosto l'Americano sarà in Italia, l'ho saputo di sicuro. Infatti è giusto, la zuppa è scodellata e bisogna mangiarla! Ma sono tranquilla, quei 4 schifosi soldi - so bene dove nasconderli e allora!

Vi avevo comprato un bel "Samovar" per regalo locale, ma poiché siete banchettante e festeggiante e fisso e cretino sulla ragioni del ritardo della messa in scena, niente "Samovar"! Eppure!

V'asssssicuro che un Samovar, acceso, rende la casa intima e vissuta. Amen!

Ciapa li! Niente Samovar.

Presto partirò di qua. Si attende un telegramma ma non so ancora se sarà Kieff o Zarcoff<sup>66</sup> o Tiflis<sup>67</sup> dove andrò. Poco importa. La lettera e il copione - se lo spedite - mi seguiranno

Ave<sup>68</sup>

Doc. 15

*Eleonora Duse a Giuseppe Giacosa*, Kiev, 24 giugno 1891.  
cc. 13/1-2. Parzialmente inedito.

Kieff 24 Giugno 91

Leghiamo il pacco prima di andarcene.

Parto domani per Odessa. Vi ho telegrafato or ora. Dunque - ecco qua - Ricevuta la vostra lettera, qui, a Kieff, mi son messa in moto a cercare il libro.

Fate di valutar bene che cos'è un Governatore in un paese d'autocrati, e se fin là ci arrivate, vi partecipo allora, che, con l'intervento di due Governatori, quello di Mosca

66. Char'kov.

67. Tbilisi o Tiblisi, a volte scritto anche Tiflis. Dalla cronologia degli spettacoli pubblicata da Aurora Egidio non risulta che la Duse sia stata a Tbilisi. Cfr. A. EGIDIO, *Eleonora Duse in Russia*, «Il castello di Elsinore», 1999, 34, pp. 67-120.

68. Questa lettera, come afferma Nardi, rende bene l'idea del rapporto Duse-Giacosa. Vi spira «una familiarità come da sorella a fratello, da sorella giudiziosa a fratello scervelletto, ma tanto simpatico e tanto caro e tanto piacevole da sottoporre a rabbuffi» (NARDI, *Vita e tempo di Giuseppe Giacosa*, cit., p. 651).

e quello di Kieff, ho cercato, hanno cercato in loro nome e pel mio, il libro della Challant, fra tutti gli scaffali e teatri moscoviti.

Non ci sono che gli amici per facilitarci l'esistenza, in verità! Ed ecco dunque che mi avete messa sossopra con la paura di perdere ciò che non è mio, e per voi, per la vostra Dama, ho messo sossopra al mio turno tutto il governo Russo, ho speso un patrimonio in telegrammi. Ma niente è arrivato. Il libro non ha visto lume in Russia. Nessuna Dama in vista! Ho lasciato a Mosca - lascio a Kieff a tutte le Poste e a tutti i Governatori dell'Impero, il mio indirizzo ultimo, cioè Odessa. ... Se - (Dio lo sa) il copione arriverà in mano mia, vi telegraferò ancora per acquietaarmi della responsabilità (relativa) e per tranquillizzare Pin & Giacosa ... ma temo forte che niente arriverà. Come mai però in questo curioso paese le semplici ... mortali, lettere arrivano - même le cartoline anche, e rimandate anche da un paese all'altro, arrivano - e i libri raccomandati - e non mortali non si ricevono - questo, non so capire ancora.

Come mai poi, voi, dopo aver ricevuto il mio telegramma da Raskoff che vi pressava di far spedizione, mi rispondevate tranquillamente, per lettera, una settimana dopo, invece di telegrafarmi come ogni semplice mortale avrebbe fatto, "ho spedito" e mi lasciate quasi tre settimane - a guardare l'orizzonte, dicendomi, viene o non viene, anche questo, a questa distanza, non so capire.

Breve! Son desolata ma il libro non è arrivato.

Breve, ricevuta questa mia - (che "raccomando" a scampo di altri smarrimenti. Sebbene le lettere, è vecchia storia che arrivano sempre una volta spedite, per stupide o stonate che siano). Mandatemi, dicevo, a Odessa Posta restante in lettera raccomandata anche il giorno esatto che il libro fu spedito, mandate anche lo scontrino di spedizione del libro, per poterne fare ricerca con una prova alla mano - e di Governatore in Governatore, poiché la Polizia mi protegge, farò pescare il libro prima di andarmene dalla Russia.

Partirò per l'Italia fra 20 giorni - (o meno, o più non so ancora) dunque non c'è tempo da perdere, e datemi mano alle ricerche. Se il libro fu spedito di mano vostra, allora non c'è dubbio, e bisogna far di tutto per riaverlo - Questo è il mio volere, del quale sono certa, come sono certa ... che saranno due mani a riceverlo

Saluti! Amicizia Eleonora

Scusate la lettera lunga ma mi manca il tempo per scriverne una corta<sup>69</sup>

69. Parzialmente pubblicata ivi, p. 652. In questa lettera la Duse racconta quanto si sia data da fare durante i suoi spostamenti nella Russia di fine Ottocento, per ricevere il libro con il copione promesso da Giacosa, ma del tutto inutilmente.

Doc. 16

*Eleonora Duse a Giuseppe Giacosa*, Napoli, 29 agosto s.a.  
cc. 1-2. Inedito.

29 agosto Napoli

Caro Pin, se Buffi<sup>70</sup> vi ha scritto lo ha fatto per ordine mio e autorizzato da me. Io sono ritornata con lo stesso programma che son partita, cioè, al mio ritorno metterò in scena al più presto la Challant. In questo eravamo già d'accordo voi e io prima che io me ne andassi.

A quale scopo dunque vi avrei fatto tanta premura quando ero in Russia per ottenere il copione? Esso arrivò così tardi che non fu più possibile provare. Vi mandai al suo arrivo un telegramma "Patriottico"

"Viva l'Italia" al quale non rispondeste. Ma ora si tratta di lavorare. Mettetevi d'accordo con Andò - Andò ha tutti gli ordini da me, ha intelligenza e buona volontà e interesse necessario ed è capace di capirvi - Buffi si metterà d'accordo con Andò e con Voi per ordinare le scene al scenografo. Non avete che a mandargli i Bozzetti sotto fascia. Io scriverò una lettera, mi costa gran fatica - fra una "bruciatura" e l'altra come sono - e bruciata e stanca fino all'osso.

Scrivete ad Andò per costumi e scene. Andò sa le mie idee - io alle prime prove d'abbozzo vorrei non assistere. Mi stancherei inutilmente. L'indirizzo d'Andò è Pisa ferma in posta.

Saluti E. Duse e in bocca al lupo

Doc. 17

*Eleonora Duse a Giuseppe Giacosa*, s.l., s.d.  
cc. 3-4. Inedito.

Mercoledì

Caro Pin,

Vi sono tre cose assurde e che non stanno in piedi e non possono durare.

I La proposta vostra a Buffi

II La proposta di Buffi a voi

III La possibilità che il lavoro non sia dato da me, in Italia.

Questo non può essere. Ne ho diritto - e dovere.

Venite da me - e l'assurdo sparirà, e vi si faranno altre proposte, che cammineranno.

Ave! E Duse

No - così: E. Duse Nome e cognome è il buono!<sup>71</sup>

70. Alberto Buffi è attore e amministratore della compagnia.

71. Ancora una volta la Duse afferma parentoriamente la sua volontà di rappresentare *La*

## Doc. 18

*Eleonora Duse a Giuseppe Giacosa*, Padova, 22 [aprile 1880?].  
cc. 10-11. Inedito.

Padova 22

Caro Pin - Ho accennato a Buffi l'inconveniente di Pasta e conte Rosso.

Buffi dice che Pasta ha torto di protestare adesso perché il conte Rosso era già da anni stato rappresentato da un'altra compagnia.

Non ho detto della vostra lettera più che tanto a Buffi - poiché sarebbe stato inutile. Né Buffi, né io abbiamo per noi e per voi quello che ... vi servirebbe. A Bologna è andata a rotta di collo - basta un mese di quel genere per asciugare le tasche.

Personalmente, non ho tanto che basti per permettermi di farlo.

Vi parlo franco come fra uomo e uomo, perché, sapete, che se potessi lo farei subito, e con tanto piacere Pin! Ma ... non ne ho

Eleonora<sup>72</sup>

## Doc. 19

*Eleonora Duse a Giuseppe Giacosa*, s.l., [novembre 1887].  
cc. 49-50. Inedito.

Pin ho proprio bisogno di voi - Sul serio - ieri sera ho visto Nasi e l'americano, mi minaccia cose che turbano e mi fanno tanto male. Fatemi la grazia, venite da me in giornata. Verrei io ma oggi sto così poco bene che non mi sento d'uscire.

Ho bisogno di eleggere per me un avvocato da contrapporre al Nasi, e voi, potete indicarmi una persona per bene a cui possa affidare tutto.

Ringraziando Dio delle persone per bene, al mondo ce ne sono ancora - Abbiate tanta pazienza e tanta bontà e venite - ve ne prego - tanto tanto !

Salutate Maria e ditemi se avete avuto il copione - perché la cameriera mia, teme del postino

Salve Eleonora<sup>73</sup>

*Signora di Challant* in Italia, dimostrandosi disponibile anche a intervenire nelle trattative di tipo economico.

72. Eleonora Duse accenna all'attore e amministratore della compagnia Rossi-Checchi-Duse nel 1885, Alberto Buffi, l'inconveniente dell'attore Francesco Pasta e del *Conte Rosso*. Questa commedia fu rappresentata per la prima volta nel 1880, il 22 aprile, dalla compagnia di Cesare Rossi, al teatro Carignano di Torino. Né lei, né Buffi hanno le risorse sufficienti per rimettere in scena il dramma rappresentato evidentemente un po' di tempo prima.

73. La lettera presumibilmente risale ai primi di novembre 1887, infatti nella corrispondenza con Boito, in particolare nelle lettere del 2, 3, 4 novembre 1887, vi sono riferite le minacce esposte dall'avvocato Nasi del marito Tebaldo Checchi di richiedere la custodia della figlia

Doc. 20

*Eleonora Duse a Giuseppe Giacosa, s.l., s.d.*  
cc. 44-46. Inedito.

29 a letto - ore 6

A sentirvi, avete ancora ragione voi! Mi avete lasciato crepare e poi adesso dite che sono io "che vi trascuro".

Io ho torto solo con Maria che mi ha mandato un bel regaluccio e delle buone parole per mezzo di Matilde, e a Maria ho avuto torto di non scrivere subito, ... ma tutto quello che è dimostrare l'affezione mi è diventato così difficile! - E allora, a che serve, dite voi che mi vogliate bene? Non lo so neppure io, ma ve ne voglio - ve ne voglio - è vero però, che dentro di me, vi avevo soprannominato "Pilato"-

Teh! - Già vi detesto sei mesi dell'anno!

È cosa vecchia e, appena mi riparlare, faccio la pace. Facciamo pace - la!

Di Bianca avevo notizie, frequentissime notizie, e buone e belle, ed ecco perché non ero capace di scrivere.

Teresa mi ha scritto da Parella - Povera Teresot!

In quanto a me, zoppico ancora, ma ho potuto strappar un po' di lavoro - è stato un male così faticoso - e mi sta in mente che non ho più tempo di prender tempo - quindi tenterò di lavorare, meglio e più che mi sarà possibile.

Sono obbligata a stare molte giornate a letto e questo non mi rallegra.

La penna non vuol scrivere - Quà le due mani! Eleonora

Sono stufa di volervi bene - andate al diavolo!

Doc. 21

*Eleonora Duse a Giuseppe Giacosa, s.l., s.d.*  
c. 7. Inedito.

Mercoledì

Caro Pinponpin

Vi domandiamo (come dicono i Re) un favore. Eccolo. Bisognerebbe offrire alla Signora Madonnina Malaspina Boito - un palco per la recita di domani. Voi che siete amico di casa, potreste farlo (ditemi se volete farlo). Offerto da voi, sarebbe un favore, reso a tre persone. Se avete un minuto di tempo passate da me. Fino alle 12 sono in casa. Elenor<sup>74</sup>

Enrichetta. Nelle stesse lettere, la Duse esprime l'intenzione di chiedere aiuto a Giacosa per avere un consiglio su un buon avvocato.

74. Madonnina Malaspina Boito è la moglie di Camillo Boito, fratello di Arrigo.

Doc. 22

*Eleonora Duse a Giuseppe Giacosa*, Padova, 18 giugno s.a.  
c. 14. Inedito.

Padova 18 giugno Teatro Verdi  
Pin Pon  
Don Don Svegliatevi - Avete ricevuto la bolletta? Se fosse andata smarrita starei fresca.  
Scrivetemi, una parola - magari, mandatemi al diavolo!  
Eleonora

Doc. 23

*Eleonora Duse a Giuseppe Giacosa*, Padova, s.d.  
cc. 54-55. Inedito.

[Padova]  
Martedì mattina  
Ieri sera avevo appena scritto i due foglietti e m'ero coricata (da buona bambina!) che è arrivato il telegramma.  
Meno male! Là! Sentivate d'essere in dolo - e ora tutto è a posto. Ora mi alzo - vado a cercare casa - Se scrivete indirizzate al Verdi (Teatro!!!) perché non so se resto all'Hotel o altrove.  
Stamane, mezzo giorno, le campane suonavano a gran gioia ...  
Che senso di casa mia ho provato. Mamma mia, da giovane, quante volte le avrò sentite ...  
Elenor<sup>75</sup>

Doc. 24

*Eleonora Duse a Giuseppe Giacosa*, s.l., s.d.  
cc. 5-6. Inedito.

Pin Pon  
Dopo che avete magnato, se potete, passate da casa mia, a veder se son morta o viva. Son due giorni che son legata al letto. Venite, un momento, da bravo. Ho una cosa a dirvi  
Vostra Lenor

75. Su carta intestata «HOTEL FANTI ETOILE D'OR PADOVA Grand Hotel Giorgetti e Bains Recoaro». La famiglia della Duse possedeva un teatro a Padova fondato dal nonno Luigi, famoso interprete del personaggio Giacometto da lui inventato.

MARIA IDA BIGGI

Doc. 25

*Eleonora Duse a Giuseppe Giacosa, s.l., s.d.*  
c. 9. Inedito.

... Vi scrivo dal letto –

Voi fate dei furti letterari – così direbbe la gente – io so che Bianca è guarita e in compenso di ciò, mi sto zitta. Fra due mesi, sarò guarita anch'io – e seguirò a volervi bene, ma in quanto a voi, sto pensando, da un pezzo, che non me ne volete più. Salutate Maria, e un bacetto a Bianca, poverina!

Lenor Venerdì

Doc. 26

*Eleonora Duse a Giuseppe Giacosa, s.l., s.d.*  
c. 51. Inedito.

22 sera.

Caro Pin Pon – E. desiderava di salutarvi prima d'andarsene, ma da quel che si dice, non vi vedrà. Oggi atto I sarà già al suo posto.

A Pinpon con tanti saluti buoni e tanti auguri buoni buoni – e tutta la mano nella mano vostra – El

Doc. 27

*Eleonora Duse a Giuseppe Giacosa, s.l., s.d.*  
c. 35. Inedito.

Lunedì sera

Sono arrivata da un'ora. Non voglio coricarmi senza avervi scritto di scrivermi di Lavorare e ... di trattarmi bene. Ci sono delle volte che mi parlate con un tono che mi fa dire di voi che mi siete ingrato. Non fate che ve lo dica! Mettetevi a lavorare! È la cosa che più conta. Arrivederci fra pochi giorni. Ma trattatemi bene. Voi lo sapete, in fondo, che me lo merito! Vostra Eleonora

Doc. 28

*Eleonora Duse a Giuseppe Giacosa, s.l., s.d.*  
c. 42. Inedito.

Venerdì mattina

Caro Pin – non sono ancora sul binario. Mandatemi quel dottore vostro Elenor

Doc. 29

*Eleonora Duse a Giuseppe Giacosa, s.l., s.d.*  
cc. 40-41. Inedito.

No, non han detto che siete malato. Han detto, nell'antro delle Belve - metà della verità - (al solito) han detto: "non può venire". Allora, gentilmente ho pensato che ciò che v'impediva era l'odio di razza e l'orrore dell'antro!  
"Visitare gli infermi?" Non posso - son mezza inferma anch'io stasera - e ho la testa tonta per aver pensato parole e pensieri altrui ... e i miei? e le mie? - Le serbo - Vi vedrò dopo domani - Domani non posso ... E. D.<sup>76</sup>

*Lettere di Eleonora Duse a Teresa Giacosa*<sup>77</sup>

Doc. 30

*Eleonora Duse a Teresa Giacosa, s.l., [15 gennaio 1885?].*  
cc. 63-64. Inedito.

Giovedì

Cara Teresa

Ti scrivo da letto - ma la tua lettera - anzi - le tue lettere sono così buone e affettuose che mi fanno molto bene. Ti scrivo poco che ho la testa un po' balorda causa la debolezza.

Sono stata un po' male, ma ora è finita - Sta quieta - poiché dici che ti preme di me - Quando sarò alzata ti scriverò di tante cose.

Saluta mamman - Maria - Nina, le bimbe -

Scrivi a Giacosa che gli auguro il successo con tutto il cuore Serbati buona come sei - e voglimi bene Tua Eleonora<sup>78</sup>

76. Nella trascrizione dattiloscritta, Nardi riporta il seguente indirizzo che ora però non si rintraccia in ACG: «A Giuseppe Giacosa - Piazza Castello 16».

77. Teresa Giacosa, sorella del drammaturgo, visse con la sorella Amalia a Parella tutta la vita ed era ancora viva nel 1949 all'uscita del volume di Piero Nardi, che la ringraziava per la disponibilità nel concedere la consultazione delle carte dell'ACG.

78. Da trascrizioni dattiloscritte di Nardi: «Signora Teresa Giacosa / Ivrea per Colletterto Parella - Piemonte / Roma» [scritto da altra mano: «15-1-1885»].

Doc. 31

*Eleonora Duse a Teresa Giacosa*, Genova, 2 aprile [1885].  
c. 61. Inedito.

Genova 2 aprile [1885]

Teresa! Parto ...

Non ti parlo di me - Questa partenza è uno strazio - Grazie che mi hai scritto - finito questo periodo d'agitazione del viaggio - e ritrovata un po' di pace - sotto altro cielo - ti scriverò.

Avevo mandato un telegramma a tuo fratello, per salutarlo prima di partire. Non è venuto. Io fui a Torino solo per vedere la mia creatura. Tuo fratello si è convinto che io non sono che una prima donna - Santa pazienza -

Teresa mi vuoi bene e ti credo - Bacia la mano per me a Mamma tua - e ... Grazie - Grazie - piangendo - che sai pregare tedeschina per me! - Ogni bene nella tua casa! - Ciao! Eleonora

Com'è dura e faticosa la vita --- Teresa! Grazie che mi vuoi bene!<sup>79</sup>

Doc. 32

*Eleonora Duse a Teresa Giacosa*, s.l., 11 aprile 1888.  
cc. 80-81.

In mare 11 aprile 1888

Teresa mia buona - Domani saremo a San Vincenzo - e approderemo - potrò mandarti un saluto - eccolo - sono partita tristissima - e il viaggio ne' primi giorni non fu certo incoraggiante - oggi è calmo e posso scrivere.

Che dirti? Che son triste e che ho poca speranza nello scopo del viaggio - Siamo in preda d'impresario e mi pare d'essere una mercanzia d'imballaggio - oh Teresa mia buona - tu fossi qui! Aggiungi che con noi viaggia una compagnia di canto - e un intero corpo di ballo ... pensa che chiasso! Mi promettono un po' di riposo - fuori dal teatro - nel mare ... ma anche qui la marea invade ... pazienza

Non so scrivere - Il mare oggi è calmissimo - ma l'aria si è già fatta calda e greve - poi, qui, nello stanzino dove dormo - mi par di soffocare - In sala - non vado - è piena delle mogli dei tenori.

Tu sei a Parella? Ti vedo o mia buona - nella tua casa ... che pare un convento - che benessere quella sera quando scesi ... e arrivai stanca ... e ne ho veduto la terrazza fatta ad arcate - Tu sei là - e io cammino cammino - e arriverò e reciterò e ritornerò

79. La Duse parte per la tournée in Sudamerica (Argentina, Brasile, Montevideo) dove resterà fino al dicembre 1885, con la compagnia Città di Torino Rossi-Duse-Checchi, diretta da Cesare Rossi. Durante questo viaggio Eleonora si separa dal marito, che rimane in Sudamerica.

e reciterò ancora sempre ... sempre per tutta la vita ...  
 Oh Teresa! Teresa! Bacia la Mamma tua per me - Dusot  
 Non ti dico di salutare tuo fratello. Non ho potuto mantenere la promessa di rappresentare la Resa - ed egli certo - non crede - che ero sofferente a Roma ... e triste ...  
 Pazienza - ti bacio Eleonora  
 Ho terminato stanotte di leggere Daniele Cortis<sup>80</sup> - a Roma non l'ho voluto leggere - avevi ragione! Che libro benefico!<sup>81</sup>

## Doc. 33

*Eleonora Duse a Teresa Giacosa*, Rio de Janeiro, 25 agosto 1885.  
 cc. 73-74.

25 agosto 1885 Rio de Janeiro

Teresa! Mi metto al tavolino, scrivendoti e ho scritto il tuo nome con un respirone ... ahuf! Ho bisogno di farne un altro ... e lo faccio e lo scrivo. Teresa! ...  
 Oggi rimandate da Buenos'aires ho ricevuto due lettere tue - più una diretta a Rio che fanno tre ... Tre lettere dopo mesi e mesi che non avevo una parola tua - mi han fatto tanto bene che hanno finito per farmi male ... e del male ne ho passato dal giorno che v'ho lasciato a Torino. ... fu nell'ottobre ... 84 ... siamo nell'agosto 85 ...  
 Teresa ... come si cammina ... che fatica! Avevo il petto stanco allora ... te lo dicevo - Dovevo affrontare la stagione invernale di Roma ... e la stessa stanchezza d'anima e di corpo anche adesso con l'aggiunta d'un anno di lavoro ... di fatiche ... di viaggio!  
 Son partita dall'Italia (leghiamo i fili) e sono arrivata a Montevideo. Aria buona! Non mi ricordo se da Montevideo ti ho scritto - mi pare di sì, mi pare di no - quello che so di certo ... che di lettere tue non ne ho avute ... né tue - né di Giacosa - Tu puoi fare una osservazione e dire fra te - come mai non è certa d'avermi scritto e come invece è certa di non aver avuto nostre lettere ... ma tutto questo è - è avvenuto perché lo scrivere mi era diventato impossibile, insopportabile - mentre invece il desiderio di ricevere una lettera era sottile - quotidiano - continuo - Sono stata male quel tempo a Montevideo ... Avevo bisogno di quiete e quella vita d'Hotel mi seccava e quell'essere "la bestia rara" nelle strade ... nel mio teatro ... a quello di musica dove andavo quando non recitavo e quell'aver fatto 9000 miglia di mare per trovare sempre le stesse cose ... mi rendeva uggiosa ... e intollerante.  
 Mi sorprende alla sera che mi capissero a recitare ... a quanta distanza e mi dilaniava quando non mi capivano abbastanza ... insomma ... un fastidio ... un peso ... un mal'essere!

80. *Daniele Cortis*, romanzo di Antonio Fogazzaro. La Duse aveva pensato di portarne in palcoscenico una riduzione, ma il progetto non fu mai realizzato. Cfr. NARDI, *Vita e tempo di Giuseppe Giacosa*, cit., p. 620; MOLINARI, *L'attrice divina. Eleonora Duse nel teatro italiano fra i due secoli*, cit., pp. 132-271.

81. Pubblicata in NARDI, *Vita e tempo di Giuseppe Giacosa*, cit., p. 623.

Sono partita da Montevideo - città né più né meno dello stesso colore, dello stesso carattere che una delle nostre europee e venni a Rio. E qui - mia cara - mia buona solitaria - qui incomincia la parola magica dell'America - Questo non è un paese ... è un sogno. Ho chiuso il cuore e la mente in faccia a me stessa, e passo la mia intera giornata girottolando per città e dintorni o in carrozza o in tram ... Mi conoscono - in tram - mormorano quelle due sillabe dal mio nome che obbligano la bocca a un movimento che ormai conosco anch'io - ma io mi sopporto e fingo a me stessa d'essere una buona e cara solitaria come te ... che viaggia ... ed ammira ... Però questo paese che non è più paese ... questo sogno, ... questa potenza vera di bellezza, di natura ... ah ... Teresa ... come avvelena! Il povero Diotti oggi - lo sa - Il buon figliolone arrivato qui - si è ubriacato della bellezza, del profumo dell'aria ... ha corso con entusiasmo, per entusiasmo su per la montagna sotto il sole e nel mare ... il poveretto non ha sentito che l'entusiasmo - tutta quella gioventù - tutta quella espansione, tutta la poesia di quel cuore e di quella fantasia ... insomma tutto questo ... lo ha portato via! Ah ... il povero amico! Povera anima! Che male Teresa ... che male vederlo morire così!<sup>82</sup>

## Doc. 34

*Eleonora Duse a Teresa Giacosa, s.l., 28 gennaio 1886.*  
cc. 75-76. Parzialmente inedito.

28 gennaio 86

Cara Teresa - La posta di stasera mi ha portato una buona lettera - la tua. Prima di coricarmi e son le 8 ½ di sera ti rispondo subito. Se la giornata è lunga sempre chiusa in una stanza a stufa - pensa come deve essere eterna la serata - Però - inalandomi - la voce pare che torni e la tosse non mi scrollerà più le tempie e le reni. Gesù bambino vi ringrazio! Siete bambino e siete buono - sebbene Divino!  
La tua lettera mi dà la buona notizia della lettura a Milano della Resa - In arte - nessuno - augura - come me - un successo grandissimo e buono e vero a tuo fratello - Io credo e spero che lo avrà - A cosa fatte spero che me ne terrete informata.  
Spero - a parte la tua tristezza - che è poi tristezza di stagione - spero la tua salute buona - a me mi promettono che nell'estate sarò ritornata forte e robusta - vedremo - Intanto fino a metà e forse tre quarti di febbraio, non si parla di recitare - non si può recitare.

Tu capisci che languore, che anemia nella cassetta sociale - tu ti figuri il prolungamento enorme e crescente del naso di Rossi, in proporzione con il prolungamento

82. Pubblicata ivi, pp. 623-624. Qui la Duse riprende la corrispondenza con Teresa e le racconta la sua esperienza sudamericana. Arturo Diotti era un attore giovane della compagnia, ben conosciuto dalla famiglia Giacosa per essere stato interprete di Marcello ne *La zampa del gatto* e di Marco ne *La sirena* nell'ottobre 1883. Morto a Rio de Janeiro, probabilmente aveva ingerito strane cose ed era morto di febbre gialla.

della mia malattia (che non può dirsi malattia ma stanchezza) - Mah! Che farci - anche le prime donne son donne come le altre e soffrono di bronchiti come le altre. Anche le Dive, e così mi chiamano di ritorno dal grande mare, anche le Dive soffrono le gloriose stagioni, e mangiano pasticche e bistecche, quando lo stomaco regge! Così non è di te - felice solitaria che vivi tranquilla - e puoi morire a modo tuo - mentre è probabile che quando me ne andrò io - al grande riposo - ne diranno - e da viva e da morta di cotte e di crude - già fa piacere del resto - perché fa reclame. E adesso - senza complimenti - ti saluto o mia buona e me ne vado a letto - Ieri mi son fidata del sole e son stata sul poggiolo un che, come 10 minuti e stasera ho fredduccio per le ossa.

T'auguro una notte buona e dei sogni buoni - scrivimi - Scrivimi quando puoi e ti prego non intrecciare i caratteri, ma aggiungi un foglietto - è così difficile - nel modo come tu aggiungi, arrivata al quarta paginetta, decifrare per bene - Ciao - Ciao Salutami Mamma tua buona e tutti e tutte di casa tua Ciao Eleonora Duse

30 gennaio mattina

Cara Teresa ti scrivo due lettere in una. Quanto qui sotto scritto di sera è rimasto due giorni nella cartella sul tavolino perché la pioggia e l'umido e l'incidente che si era rotto un tubo della stufa - mi ha fatto rimanere a letto - sfido - fa freddo! Oggi la stufa è più stufa di prima perché bella accesa e io giù a scrivere -

Ciao buona Teresa mia - quando puoi scrivimi e mandami buone nuove della casa tua e un buon successo di Giacose al quale - io glielo auguro di tutto cuore - Non son solamente gli amici che hanno desiderio di questo, ma anche il teatro nostro - Ciao serbati buona con me - tua Eleonora<sup>83</sup>

Doc. 35

*Eleonora Duse a Teresa Giacosa, Venezia, 16 marzo 1886.*  
cc. 77-79. Parzialmente inedito.

Venezia 16 marzo 86

Ben! Mi hai scritto e ti assolvo perché cara el me Teresot, ero col broncio anche con te - Non ti parlo poi di tuo fratello, perché girata e voltata siamo diventati o due estranei o due nemici - Scegli tu - ben! Visto che avevo scritto a Pin prima di partire da Roma e lui ha fatto il sordo, visto che mi lagnavo con lui che tu tacevi - forse lui te lo ha detto - ti sei sgranchita e mi hai scritto. Lodato Gesù! Intanto visto e considerato che ringraziando sempre Gesù - sono fra il pubblico - mi sono comperata il mio caro libro Valdostano - Quattro lirette! Mi pare che mi hanno fatto buon sangue - Già tu - da buona sorella - che non sai dar torto al modo di Pin - non ti fai viva nella tua lettera e il libro? Udimi! Si direbbe che non è roba di casa tua, ma che davvero - tu pure - credi che l'America mi abbia rimbambito del tutto? Teresot che mi

83. Parzialmente pubblicata ivi, p. 624.

fai tanta rabbia - Teresot che sei dolce e ti nascondi perché non ti forino - fai bene. Basta! Se sono in collera - con te per un verso - e con Pin - per un altro non è buona ragione - perché camorriate fra voi due - e sognate di togliermi un'emozione buona - Eh! Già! Ma io ho dei quattrini e il libro l'ho comprato e l'ho magnato ecco! (Bum!!) (già!!). Ciò posto, io non ti dirò nemmeno per sogno tutto quello che penso - Ti dirò solo che un omone che scrive un librone a quel modo ... potrebbe anche scendere, col pensiero, dalle altezze immacolate e ricordarsi di chi vola a terra a terra ... ma già ...! Gesù Cristo, tuo fratello non sa nemmeno dove sto di casa!

Ben! Lascialo un po' - lui - è là e io me ne resto "fra la buona faccia terrestre" però il povero Dusotto ha dei momenti così tristi così sconsolati che il tenerle compagnia per quasi quattro giorni martoriati che ancora deve stare al mondo - mi pare sarebbe cosa buona ...

Ben! Venezia? Sì cara vi son stata 7 anni di seguito quando ero chichitita - Paese calmo d'una tristezza serena - inavvertibile - superiore (più su) all'apparenza melanconica perché ... perché - so ben ciò! E non ti voglio dir altro! So che Venezia è nella mia anima e la voglio un bene - un bene - un bene - di quelli - a uso mio ecco!

C'è mio padre. Speriamo molto nella compagnia di mio padre in questi giorni - ma mio padre è un uomo ... alla Goldoni, e ne capisce poco di me ... donna che non ama Goldoni, e adora Shakespeare (o come si scrive quel nome adorato?) Figurati la prima sera che arrivai - ero stanca - piena di freddo - avevo un mondo di piccole cose a pensare, fra le altre care e simpatiche valigie che viaggiando io sempre sola - mai con la compagnia - le brighe di trasbordi non sono poche per una signora - Ben! A farla breve - arrivo - montiamo in gondola e mi faccio accompagnare alla casa che mi avevano offerta, per lettera, mentre ero a ancora a Roma - finalmente si arriva - fisso la casa - deposito le adorate valigie - e dico a Papà - Papà accompagnami in un locale quieto - in uno stanzino appartato - tu ed io - pranzeremo, poi torno a casa e vado a letto che non mi reggo dalla stanchezza - Mi metto in gondola, mi fa girare un'ora - Ben! Meno male! Rivedo Venezia! finalmente si arriva - scendo ... sai dov'ero' - una bettola ma con le panche e il cuoco in grembiale sporco e berretto bianco unto sulla porta, per ricever gli avventori - Gli ho detto - grazie, non ho fame - e son tornata a casa.

Son passati due giorni e finalmente mi chiese della bambina - convieni, due giorni - per me - che quella creatura mi brucia il core averla ancora lontana - per me - che non mi addormento senza pregare per lei, per me che vorrei farmi a pezzetti pur di salvare lei - che morirei angosciata se la sapessi un giorno fra le mani di Checchi ... ebbene! Pensa Teresa! Veder questa indifferenza - quasi abbia ... e con essa più di tutto - la conferma che quella creaturina non ha che me ... ben! Sai cosa finì per dirmi? Ecco le parole: "Oh ben! In fin dei conti, se tuo marito vuole la bambina, fra qualche anno, e tu dagliela! Tanto è roba Sua!" ... Teresa! Tu gli adori i figlioli degli altri, che son tuoi, ma non di te, non puoi capire dunque tutto il dolore senza nome - senza uguale - senza difesa per queste parole di mio padre ... Ben! Andiamo avanti! Anzi, termino che lo scrivere mi affatica - Farò ancora la Quaresima - cioè 10 ricette divise nella quaresima di 40 ricette e altre 10 a Trieste - così ragranello il denaro per andare in campagna l'estate. Ho fatto la prima recita domenica, cioè il 14 - ora

riposo fino a Venerdì - poi recito Venerdì e Domenica - insomma - non più di due volte la settimana -

Ciao mi duole tanto di tedeschino, speriamo guarito sempre -

Saluta mamma e tutti i Giacosa che si ricordano - ciao - tua Eleonora Dusot<sup>84</sup>

Doc. 36

*Eleonora Duse a Teresa Giacosa*, Milano, 3 marzo 1887.

Perduto?

Milano 8.3.1887 [aggiunta a matita]

Dio ti benedica figliola mia buona buona e ti accordi il sorriso e il bene, che la tua Dusot ti augura, anzi ti prega da ... [?] quello che ci tien su.

Guarisci del tutto - presto il primo giorno che uscirò di casa per respirare il sole, ti manderò dei fiori. Dio ti benedica, figliola buona e dolce!

Tua Eleonora<sup>85</sup>

Doc. 37

*Eleonora Duse a Teresa Giacosa*, s.l., 8 luglio 1889.

cc. 59-60. Inedito.

8 luglio 1889

Cara Teresa

Mi hai scritto una buona lettera - son molti giorni. Ti rispondo ora, un po' tardi. Pin dice che non fa bisogno scrivere a una persona per accertarlo che l'amiamo sempre.

Tu pensi come Pin? Io no - e sento d'aver avuto torto non scrivendoti subito, e più spesso che non faccio - e che tu pure hai torto, quando mi vuoi bene e non me lo dici.

Il mondo è di chi se lo piglia, cara Teresot, e voler bene e non dirlo, voler bene e non dimostrarlo, voler bene e vivere lontani dalle persone amate, è la cosa più fredda, più arida, più assurda, più crudele e sciocca e umana che si possa commettere!

Come stai Teresot?

Hai passato un brutto inverno eh'

Io pure - oggi che ti scrivo sono 6 mesi tondi che son malata e sotto cura ... È una vita tessuta a filo rado e fragile! Quello che è consolante è che non durerà sempre. Com'è la tua Parella? È bella, vero? Me la rammento anch'io quella sera che son corsa a casa vostra ... M'accoglieste così bene, nella notte non potei dormire per stanchezza, ma mi sentivo così tranquilla, non essendo sola -

84. Parzialmente pubblicata ivi, pp. 624-625.

85. Non rintracciata in ACG; tratta da trascrizione dattiloscritta di Nardi.

Ciao! Teresot ! Goditi l'aria buona di Parella! Goditi le tue piccole, e mamma loro, e vivete accanto, strette, strette! Ciao. Ti voglio bene, tanto, povera Teresot! Saluta tutti e tutte Eleonora

Doc. 38

*Eleonora Duse a Teresa Giacosa*, Alessandria d'Egitto, 12 gennaio 1890.  
cc. 65-66. Inedito.

12 gennaio '90 Alessandria [d'Egitto]

Cara Teresot

Tu non ti stufi mai di Dusot! Esso - Dusot - è ingrato - (è maschile!) e ha l'aria di trascurarti - se ne va dall'Italia, forse per un pezzo, forse per tornar presto, forse, no - (che ne sappiamo noi??) - e neanche ti saluta e neanche dice: cane! Me ne vado.

Tu poi - gli scrivi al Dusot - tu, fedele e gli mandi notizie della sua figliola - La figliola è carina - vero? (è femminile!)

Questo cane di paese - quassù - bisogna dire quassù perché c'è più luce, qua - dunque questo cane di paese - è un bel paese - ma piove ogni mezz'ora - fa sole ogni mezz'ora - è estate ogni mezzora - e piove ogni su detta - una vera Giovanna che piange e che ride - come qualche altra persona di tua conoscenza - e poi - è più ciò che dicono che quello che è in realtà - e poi anche la distanza.

Cosa sono cinque giorni di mare?

Lo sai tu Teresa, Teresot! Lo sai tu cosa sono cinque giorni di mare? E quel cretino di Rubattino, o Florio<sup>86</sup>, che non arrivano mai! Sempre in ritardo quei due rintontiti. Come te la passi? Come stai? Quanto tempo che non ti vedo! Povera Teresot il tuo Dusot invecchia! Ma non importa; Enrichetta mia dice che per questo ci vuole "paciencia" - ma t'assicuro Teresot - ot - che ti voglio bene!

Quando ci rivedremo? Forse presto!! Ma non bisogna dirlo se no sfuma!! Dimmi come stai - Che fai? E come te la passi - Dimmi come sta Mamma tua, che è anche la mamma di Pin e di molti altri!!

Salutami la signora Laura e tuo fratello Piero - Salutami le bimbe di Pin - e le sorelle tue.

Ciao - ti ringrazio tanto, tanto della tua gita al Collegio e della tua buona lettera.

Ti bacio Eleonora<sup>87</sup>

86. Rubattino e Florio sono i nomi delle navi appartenenti alla flotta che dal 1881 si chiama Navigazione generale Italia, o Società riunite Florio e Rubattino.

87. Teresa Giacosa andava a trovare la figlia della Duse, Enrichetta, nel collegio a Torino e poi evidentemente informava la madre dello stato della figlia.

*Eleonora Duse a Teresa Giacosa*, Grindelwald, 10 agosto 1893.  
cc. 68-70. Inedito.

Grindelwald (Suisse)<sup>88</sup> 10 agosto '93

Cara Teresa

Adesso tu devi scrivermi e tu lo potrai facilmente se tu pensi che abbia parlato più d'una volta fra te e me e tanto sinceramente su cose serie e su cose triste.

Ora, il più è passato. Dopo l'ultima volta che ci siamo vedute a Torino, ho lavorato, con tale tenacità che non ritroverò mai più nella vita mia. Ho voluto concludere qualche cosa che fosse "il pane" per la mia figliola e per me - e ne ringrazio Dio sera e mattina d'esser riuscita, almeno in questo.

Son andata tanto lontano, ho rotto d'un colpo tutti i fili forti e impercettibili che ne stringono il core al momento della partenza e non ho fatto che lavorare, e un lavoro morto, vecchio di già nello spirito cercando rinnovarlo ogni sera! Per un pubblico che in cambio m'avrebbe dato soldo per soldo (o dollaro per dollaro) la libertà.

Teresa - che cosa faticosa ho fatto! - Se tu mi ripensi forse mi comprenderai e terrai conto del buon ricordo che ho di te - e che - anch'ora che dico: "alt" mi ti fa ricordare. E adesso tu devi scrivermi - dimmi di te e dei tuoi. Mi è più facile riintonarmi con te, che con tutti loro, a parte la mamma tua che comprenderebbe tutto e si bene e così facilmente. Tu mi darai notizie di lei, in particolare. Indirizza la lettera tua così: Venezia Palazzo Barbarigo Casa Gregori - è un vecchio alloggio, dove ho sempre abitato, e durante l'assenza mia, il piccolo appartamento che ho di mio a Venezia (l'ho aggiustato l'anno scorso) rimane chiuso, ma da Casa Gregori le lettere mi seguono. Ti scrivo stesa in pieno verde al basso di montagne che arrivano all'altezza dei sogni! Ieri ero a la Scheidegg<sup>89</sup> - tu conosci? una sola casa al piede della Jungfrau [?]<sup>90</sup> e la sera fu dolce e così maestosa.

Domani sarò altrove - voglio tutto conoscere - e girerò tutto agosto prima di rientrare a Venezia.

In ottobre soltanto ho il resto di lavoro, cioè il resto d'anno a finire, ma tre mesi d'inverno e poi non più. Infine, ti darò maggiori ragguagli, se non rispondi. Certo lo farai. A te, di cuore, cara Teresa Eleonora

Enrichetta da più di un anno è a Dresda, in un buon pensionato - e ne sono così contenta.

88. Grindelwald è un paese di villeggiatura nel Cantone di Berna, nella regione dell'Oberland, situato a un'altezza di circa mille metri.

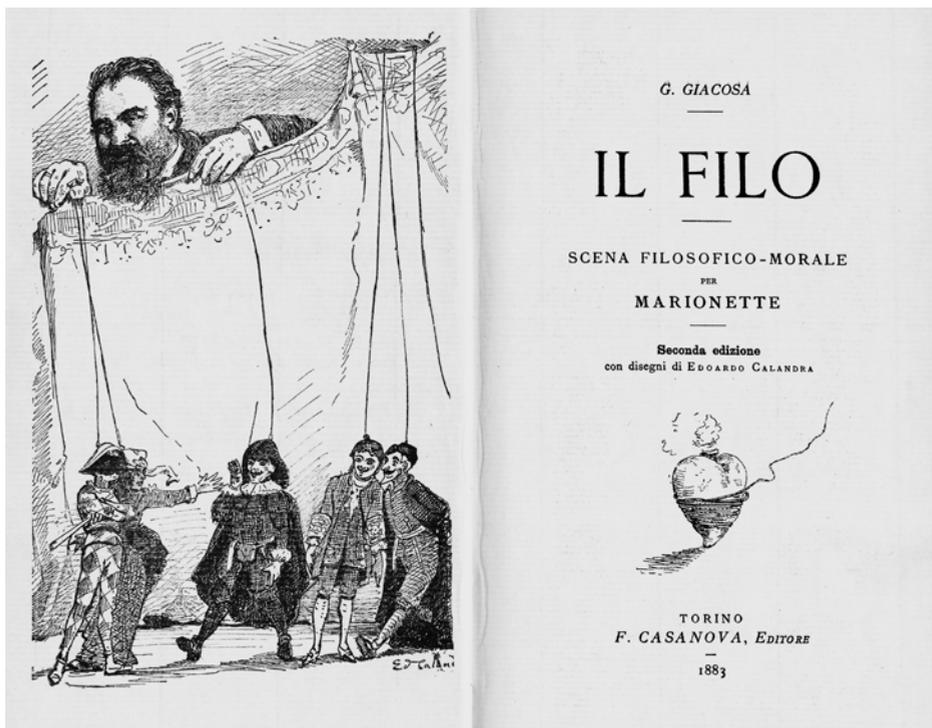
89. Il Kleine Scheidegg è un valico alpino del Cantone di Berna che collega le località di Lauterbrunnen e Grindelwald, situato a circa duemila metri di altitudine.

90. Probabilmente si tratta della Jungfrau, montagna delle Alpi Bernesi di circa quattromilacento metri, che si trova tra il Canton di Berna e il Canton Vallese.

*Eleonora Duse a Teresa Giacosa, s.l., s.d.*  
c. 82. Inedito.

Dio ti benedica figliola mia buona buona - e ti accordi il sorriso e il bene, che la tua Dusot ti augura - anzi - ti prega da ... quello che ci tien su. Guarisci del tutto presto. Il primo giorno. Il primo giorno che uscirò di casa per respirare il sole, ti manderò dei fiori. Dio ti benedica, figliola buona e sola  
Tua Eleonora<sup>91</sup>

91. Su carta intestata «DEUS». Da copia dattiloscritta da Nardi: «A Teresa Giacosa Borgo San Donato 57 Torino».



AD ARRIGO BOITO

*Se in Italia usasse la collaborazione in opere d'Arte, il tuo nome dovrebbe stare col mio sulla copertina di questo libricolo, poichè quanto vi è scritto in lingua Veneziana fu da te, non solo riveduto e corretto, ma in buona*

Figg. 1-4. Edoardo Calandra, illustrazioni per *Il filo* di Giuseppe Giacosa, Torino, Casanova, 1883.

MARIA IDA BIGGI



Recitato per la prima volta al Teatro Carignano in Torino  
dalla Sig.<sup>na</sup> ELEONORA DUSE-CHECCHI  
la sera del 19 gennaio 1883

RICERCHE IN CORSO

FRANCESCA SIMONCINI

LE PIONIERE DELL'ARTE:  
BARBARA FLAMINIA E VINCENZA ARMANI

Vincenza Armani e Barbara Flaminia, di cui qui proponiamo le biografie, furono le pioniere del professionismo scenico femminile. Prime tra le donne abbracciarono, con consapevole e straordinario talento, il mestiere del teatro. Interpretarono commedie riuscendo a armonizzare la loro recitazione con quella di altri attori, gli eredi di quei comici maschi che, appena un ventennio prima, avevano inventato la formula del teatro venduto, poi nota come Commedia dell'Arte. Negli anni Sessanta del Cinquecento, periodo a cui si fa risalire l'avvento delle donne nelle compagnie dell'Arte, esse agivano sia negli 'stanzoni' delle commedie sia in più aristocratici ambienti cortigiani, riscuotendo ovunque unanimi consensi e mostrando sorprendenti, già mature e poliedriche, qualità artistiche. Scavare nelle loro vite, indagarne le origini e la formazione, saggiare le loro abilità e le loro gamme recitative, scoprire, infine, le loro frequentazioni e collaborazioni artistiche, è importante per radicare storicamente e comprendere più da vicino quello che fu il cosiddetto 'segreto della Commedia dell'Arte'.

Gli eventi documentabili della loro esistenza forniscono, al di là di ogni plausibile o fallace teoria, la prova di come la presenza delle donne in scena, collocabile all'interno dei processi di consolidamento delle compagnie dell'Arte, abbia determinato un sensibile innalzamento della qualità artistica degli spettacoli. Grazie al loro contributo il repertorio delle troupes comiche si allargò, divenne più complesso, cominciò a contemplare la realizzazione di raffinati allestimenti scenici, non fu più costretto entro gli angusti confini delle azioni delle maschere. Il consueto esercizio della recitazione 'all'improvviso' si arricchì, con il loro contributo, di rappresentazioni premeditate che compresero tragedie, tragicommedie, favole pastorali e piscatorie, opere regie, melodrammi. Come è stato scritto: «l'avvento della donna sulla scena italiana è la più rilevante novità dello spettacolo europeo del Cinquecento e uno dei fattori decisivi per la formazione del teatro dei professionisti. [...] Le donne non erano solo abili nel canto e nella musica, avevano doti di sottigliezza espressiva, disponevano di timbri vocali e di movenze che gli attori travestiti o i giovinetti che recitavano al femminile non avevano, e perciò potevano dischiudere

il repertorio del teatro improvviso a generi ben lontani dallo stile comico e grottesco recitato dagli uomini [...]. Fu così la donna a determinare la maggiore estensione del repertorio drammatico [...] senza limitazioni di genere».<sup>1</sup>

Dallo studio delle biografie di queste due 'virtuose' del teatro emergono informazioni utili per comprenderne la provenienza e per ricostruire il tentativo da loro compiuto per perfezionare sé stesse e nobilitare un professionismo scenico ancora in via di legittimazione. Esempio ci appare sotto questo aspetto soprattutto la parabola di maturazione artistica compiuta da Barbara Flaminia. Acrobata e artista di strada, questa donna romana dalle oscure origini riuscì, nell'arco di pochi anni, ad acquisire abilità canore e tecniche recitative tali da farla celebrare come 'mirabile' da importanti esponenti della cultura alta della sua epoca. Recenti studi, che hanno documentato sue frequentazioni con Bernardo Tasso, padre di Torquato e stimato autore, hanno fatto supporre che l'attrice abbia potuto compiere tale sorprendente salto di qualità conducendo, presso il letterato, un silenzioso e volenteroso apprendistato che le permise di trasformarsi da anonima *performer* di piazza in celebrata interprete di una drammaturgia colta e complessa. Un'ipotesi questa che potrebbe valere anche per altre apprezzate attrici a lei contemporanee o di poco successive. Tali donne di scena, evidentemente desiderose di apprendere e più capaci dei loro compagni uomini nello stabilire relazioni e collaborazioni con esponenti colti del proprio tempo, trasmisero quanto da loro acquisito anche ai loro *partners* coinvolgendoli nell'ampliamento del repertorio e determinando l'innalzamento della qualità artistica delle compagnie dell'Arte. È probabile che tale processo non si sia sviluppato in modo esclusivo e capillare ma, quando si è verificato, ha senz'altro influito su un nuovo modo di fare teatro.

Più avara di dati è la biografia di Vincenza Armani. Le notizie documentate delle sue esibizioni si confondono con la creazione di una mitopoiesi presto costruita per lei dal compagno di scena e di vita Adriano Valerini e poi accettata, piuttosto passivamente, da chi, in anni successivi, si è occupato dell'attrice. L'enfasi celebrativa ha finito con l'oscurare i dati effettuali della sua esistenza che è, e rimane, per buona parte misteriosa, in particolare per quanto riguarda le sue origini e la sua crescita artistica. Tuttavia, anche nel suo caso, recenti approfondimenti hanno rivelato l'esistenza di importanti contatti e collaborazioni con uomini di lettere. Tra questi l'accademico intronato Girolamo Bargagli, sicuro estensore di un prologo recitato dalla comica e per lei approntato.

Quanto proposto per ora in questa ormai consueta sezione di «Drammaturgia», anche alla luce delle considerazioni sopra esposte, costituisce soltanto il primo tassello di un laboratorio di studi ancora aperto che la redazione di AMAtI (Archivio Multimediale degli Attori Italiani) si propone di arricchire con indagini approfondite sulla vita e sull'attività di altre attrici del periodo.

1. S. FERRONE, *La Commedia dell'Arte. Attrici e attori italiani in Europa (XVI-XVIII secolo)*, Torino, Einaudi, 2014, pp. 40-42.

Per la stesura di queste nuove biografie AMAtI potrà avvalersi anche degli esiti della tesi di dottorato di Eloisa Pierucci, autrice del profilo di Vincenza Armani. Lo studio dottorale, ancora in corso, si propone infatti di rileggere con metodo storiografico le vicende professionali e personali delle comiche delle prime generazioni dell'Arte e di sondare l'importante, quanto ancora poco esplorato, tema dell'accesso da parte delle donne al mestiere teatrale, di definire le caratteristiche e le modalità dell'apporto dato dalle attrici all'ampliamento dei generi teatrali recitati in compagnia, di evidenziare gli eventuali legami delle pioniere della scena con i letterati e gli intellettuali del loro tempo, di dare evidenza al ruolo da queste assolto nell'intrecciare produttivi scambi artistici fra il mondo del professionismo teatrale e quello accademico e cortigiano.



FRANCESCA SIMONCINI

BARBARA FLAMINIA DETTA HORTENSIA  
(Roma, ante 1562–post 1584)

*Sintesi*

È la prima comica dell'Arte di cui si abbiano notizie documentate. Celebrata attrice, dotata di eccellenti qualità artistiche, interpreta commedie, tragicommedie, pastorali e si produce in esibizioni canore. Negli anni Sessanta del Cinquecento la sua attività è documentata a Mantova. In seguito, divenuta moglie di Alberto Naselli, il celebre Zan Ganassa, recita con il marito in Austria e in Francia e, dal 1574 al 1584, stabilmente in Spagna.

*Biografia*

Attrice di origini romane, appare per la prima volta sulle scene a Mantova il 6 agosto 1562. Una lettera di un dignitario ducale la descrive «giovina», in compagnia con «certi comedianti», capace di recitare «bene in comedia», di fare «bene le moresche ma benissimo le forze d'Ercole», dotata di «una lingua bonissima», non di «detti belli ma nel dir [...] graziosa».<sup>1</sup>

La testimonianza – la più antica finora rinvenuta in cui venga fatto esplicito riferimento a una comica dell'Arte – ci consegna il profilo di una giovane professionista della scena portatrice di tratti stilistici di natura sintomaticamente anfibia. Alla armoniosa e aggraziata recitazione, concertata insieme ai compagni e apprezzata dai nobili di corte, la comica unisce esibizioni solistiche improntate a una destrezza acrobatica di evidente matrice 'popolare' che la pongono

1. Lettera di Baldassarre de' Preti al cardinale Gonzaga, Mantova, 6 agosto 1562. La lettera è conservata presso l'Archivio di stato di Mantova (d'ora in avanti ASM), *Archivio Gonzaga*, b. 1941, cc. 136-137 e in copia digitale presso l'archivio HERLA della Fondazione 'Umberto Artioli' Mantova capitale europea dello Spettacolo con la segnatura C-2710. L'archivio, denominato da qui in avanti semplicemente HERLA, è consultabile al sito [www.capitaleospettacolo.it](http://www.capitaleospettacolo.it) (ultima data di consultazione: 30 marzo 2018).

in rapporto con il multiforme, magmatico e scomposto universo dei *performers* e degli spettacoli di piazza, e ne dichiarano, probabilmente, la provenienza.

La dimestichezza con quel mondo tumultuoso è segnalata anche da due successive testimonianze. Si tratta di due cronache, fra loro contigue, affidate a lettere di ambiente cortigiano, che aggiungono importanti particolari alla sua biografia e ne sottolineano la pronta e abile combattività. Entrambe sono datate 24 luglio 1566, ma descrivono episodi diversi. Dalla prima, dovuta alla penna di un funzionario ducale, apprendiamo che Flaminia lavora regolarmente a Mantova come attrice di compagnia e ha ormai un nome d'arte, Ortensia.<sup>2</sup> Apprendiamo inoltre che durante lo svolgimento di un funerale, mentre il corteo accompagna il feretro alla sepoltura, scoppia improvvisamente una rissa tra la servitù di Cesare Gonzaga e i comici. La cosa è seria e potrebbe avere gravi conseguenze poiché si tratta, come scrive il cronista, «di una delle maggiori questioni che mai mi abbia veduto per il numero grandissimo delle Armi snudato». Il tempestivo ed energico intervento di Flaminia riesce però a placare gli animi. La donna comincia a lanciare furiosamente sassi – «fece con gli sassi cose stupende al pari di una Marfisa» – riuscendo con la sua azione risolutiva a sedare il tumulto: «e se lei non era senza dubbio ve ne rimanevano i morti [...]. Perciò la cosa passò meglio che non si credeva et con poco sangue».<sup>3</sup>

Simili attitudini battagliere emergono anche dalla seconda lettera presa in esame. Il documento, datato, come già detto, 24 luglio 1566, si riferisce a un avvenimento del giorno precedente ed è redatto da Bernardo Tasso, letterato di corte, padre del celebre Torquato e, dal 1563, al servizio del principe Guglielmo Gonzaga in qualità di segretario agli affari criminali. L'episodio, di cui Tasso stila un breve resoconto, racconta la difficile quotidianità delle compagnie dell'Arte e fa luce sui burrascosi rapporti tra i comici. Anche in questo caso ciò che balza agli onori della cronaca è la descrizione di una rissa provocata da un attore, «il Napolitano», che «non si trovò al tempo che si cominciò la comedia, [...] comparve ben nel terz'atto, ma al partir de' denari non gli volevano dar la sua parte; egli tolse la cassetta a colui che l'haveva in mano et si tirò parecchie coltellate col Zane» e poiché «disse a Zane ch'era un becco, la Flaminia sua moglie per levarsi l'ingiuria da dosso, gli diede una sassata».<sup>4</sup> L'animata narrazione, oltre a fornire la prima notizia finora rinvenuta sul famoso Zan Ganassa, al secolo Alberto Naselli, certifica che, nell'estate del 1566, Bar-

2. Il nome d'arte di «Hortensia» è stato scritto e poi corretto con «Flaminia» dall'estensore del documento da noi qui citato. Per le referenze complete della lettera rinviamo alla nota successiva.

3. Lettera di Antonio Ceruto a ignoto della corte di Mantova, Mantova, 24 luglio 1566. La lettera è conservata in ASM, *Archivio Gonzaga*, b. 2575, cc. n.n. e in copia presso HERLA, C-888.

4. La lettera di Bernardo Tasso, indirizzata al castellano di Mantova e datata 24 luglio 1566, è conservata presso ASM, *Autografi*, 8, cc. 311-311bis ed è stata trascritta, con errata datazione, in *Lettere inedite di Bernardo Tasso per Attilio Portioli*, Mantova, Tipografia eredi Segna, 1871, p. 109.

bara Flaminia era già sposata con l'attore e recitava nella compagnia da questo guidata. La circostanza potrebbe inoltre aver fornito l'occasione fortuita che favorì la conoscenza, e la successiva frequentazione e collaborazione artistica, tra l'attrice e Bernardo Tasso, sulle cui caratteristiche avremo modo di tornare.

Notizie di pochi mesi precedenti, siamo nel febbraio del 1566, collocano l'attrice a Firenze in uno scenario radicalmente mutato rispetto a quelli finora descritti. L'ambiente che fa da sfondo alle sue probabili *performances* è quello, aulico e paludato, della blasonata accademia Fiorentina che annoverava tra i suoi membri più illustri l'architetto, nonché ufficiale apparatore degli spettacoli medicei, Giorgio Vasari. Proprio all'architetto aretino sono stati recentemente attribuiti quattro sonetti scritti in lode dell'attrice. La scoperta è dovuta a uno studioso delle opere letterarie vasariane, Enrico Mattioda che, rileggendo con impegno filologico i manoscritti di Vasari, corregge un'errata trascrizione grafica tramandata nel tempo facendo così emergere il nome della nostra attrice: «Flamminia».<sup>5</sup> Giusta l'interpretazione, quegli scritti la collegano agli *Intermedi* de *Il Granchio* di Leonardo Salviati. La commedia, forse corollario del nutrito ciclo festivo organizzato per le nozze di Francesco I de' Medici con Giovanna d'Austria, fu allestita dagli accademici fiorentini il 9 febbraio 1566. Luogo della recita fu la Sala del Papa di Santa Maria Novella, probabilmente 'apparata' dallo stesso Vasari.<sup>6</sup> Quattro intermedi che rappresentavano le età della vita furono recitati alla fine di ogni atto, tranne quello conclusivo, mentre due madrigali iniziarono e conclusero lo spettacolo. Tema dei madrigali fu quello delle Muse che abbandonano il Parnaso per giungere, nascoste da una nuvola, a Firenze, presso la sede degli accademici, quando la recita dell'annunciata commedia sta per cominciare. Cantando, le Muse si svegliano agli spettatori. Urania potrebbe essere stata interpretata da Barbara Fla-

5. Mi riferisco ai saggi di E. MATTIODA, *Giorgio Vasari, l'attrice Flaminia romana e Leone de' Sommi*, «Giornale storico della letteratura italiana», CXC, 2013, 629, pp. 1-15, poi 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 et al., Roma, Adi editore, 2014, pp. 1-10 (si veda anche la versione on line: <http://www.italianisti.it/upload/userfiles/files/Mattioda.pdf>. Ultimo accesso: 13 agosto 2015). A quest'ultima pubblicazione faccio riferimento per le citazioni che seguono.

6. Sull'allestimento della commedia e degli intermedi che la accompagnarono, sulla sua corretta datazione e sulla possibile paternità di Vasari della scena prospettica che fece da sfondo all'azione rimando a L. ZORZI, *Il teatro e la città. Saggi sulla scena italiana*, Torino, Einaudi, 1977, pp. 101-103, in partic. alla n. 123, pp. 207-209. Per aggiornamenti si vedano A.M. TESTAVERDE, *Teorie e pratiche nei progetti teatrali di Giorgio Vasari*, in *Percorsi vasariani tra le arti e le lettere*. Atti del convegno di studi (Arezzo, 7-8 maggio 2003), a cura di M. SPAGNOLO e P. TORRITI, Montepulciano (Si), Le Balze, 2004, pp. 63-75 e S. MAMONE-A.M. TESTAVERDE, *Vincenzo Borghini e gli esordi di una tradizione: le feste fiorentine del 1565 e i prodromi lionesi del 1548*, in *Fra lo «spedale» e il principe. Vincenzo Borghini. Filologia e invenzione nella Firenze di Cosimo I*. Atti del convegno (Firenze, 21-22 marzo 2002), a cura di G. BERTOLI, R. DRUSI, Padova, Il Poligrafo, 2005, pp. 65-77.

minia. Questo sembrano suggerire alcuni precisi riferimenti presenti nei versi del Vasari che così, nell'incipit di uno dei due sonetti, la presenta: «Flamminia vien dal santo aonio coro / In terra a far le tragiche fatiche, / E le comiche [a] Urania tanto amiche / E di Cosmo, che 'l secol suo fa d'oro». <sup>7</sup> Non si tratta, peraltro, dell'unica traccia poiché nella strofa finale troviamo un'altra esplicita menzione dell'attrice: «Spirto gentil, so, mercìe tua vedremo / A Roma rinnovar doppi Teatri, / Orchestre e sciene e simulacri, e come / Ciò sente Atene, che è morta in nel suo seno, / Surgeranno i proscenii amphiteatri / Per alzar di Flamminia il suo gran nome». <sup>8</sup>

Anche il secondo dei citati sonetti contiene rime che sono in singolare sintonia con il tema dei madrigali cantati, con buona probabilità, da Barbara Flaminia a Firenze. Così leggiamo nel testo: «Dieci grillande di lauro e d'oliva / Escon del sacro monte e la favella / Snoda Flamminia in questa parte e 'n quella, / Tal ch'ha piena di fior la toska riva. / Già real è la sciena, di spirto piena, / Scorgo rugiade, rose e limpid'acque, / Mostra l'aer seren, lucid'e chiaro. / Arno ride e festeggia e lieto mena / Letitia d'ognintorno: or quando nacque / Ch'Adria, Brenta, il Po, 'l Tebro andassi a paro?». <sup>9</sup>

L'episodio, svoltosi in stretta contiguità temporale con le rappresentazioni 'all'improvvisa' recitate a Mantova (soltanto pochi mesi separano le differenti manifestazioni sceniche) ci consegna l'immagine di un'attrice matura e versatile, in grado di eccellere in generi spettacolari tra loro diversi per esecuzione e processi produttivi. Del resto la conferma che la Flaminia fosse artista capace di esprimersi, oltre che sulle tavole del 'teatro venduto', anche in interpretazioni canore di apprezzata qualità, è fornita da un'ulteriore testimonianza che ci porta nuovamente a Mantova, nella sfera cortigiana della spettacolarità gonzaghesca. Il documento, un autografo di Giaches de Wert, maestro di cappella alla corte dei Gonzaga, risale al 29 settembre 1567 ed è indirizzato ad Alfonso Gonzaga, conte di Novellara. Il musicista lo informa di aver composto gli intermedi per la commedia *Calandrino e Burlamacchia*, probabile adattamento di Mutio Busi, progettata per i festeggiamenti del matrimonio di Alfonso con Vittoria di Capua. Alla lettera il musicista allega «la parte che ha da cantare la signora Flaminia che gli la mando acciocché la faccia havere alla detta signora che in questo tempo l'impari». <sup>10</sup>

Intorno al nome di Flaminia, oltre a quelle di Giaches de Wert, si concentrano anche le attenzioni del corago Leone de' Sommi e del drammaturgo

7. Il sonetto, conservato manoscritto presso la Biblioteca riccardiana di Firenze (Ms. Riccardiano 2948, c. 15v.), è pubblicato in MATTIODA, *Giorgio Vasari, l'attrice Flaminia romana e Leone de' Sommi*, cit., pp. 4-5.

8. Ibid.

9. Ivi, p. 6 (c. 19v. del manoscritto).

10. Lettera di Giaches de Wert a Alfonso Gonzaga conte di Novellara, Mantova, 29 settembre 1567. La lettera è conservata a Novellara, Archivio storico comunale (d'ora in avanti ASCN), *Archivio Gonzaga, Autografi*, b. 73, fasc. 11 (cfr. HERLA C-3858).

Mutio Busi che, consapevoli dell'«importanza del negotio»<sup>11</sup> sollecitano Alfonso Gonzaga a rompere gli indugi sull'ingaggio dell'attrice nonostante «la spesa pur troppo grave».<sup>12</sup> L'incertezza sulla presenza di Flaminia induce gli organizzatori dello spettacolo a istruire un possibile sostituto, un giovane cantore che, come sostiene l'esperto uomo di teatro Leone de' Sommi, «potrà passar bisognando, ma non però nel modo ch'io so che riuscirà la Flamminia».<sup>13</sup> Dall'intrecciato carteggio intercorso tra gli organizzatori e il conte emergono anche preoccupazioni per la partecipazione degli altri 'recitanti', denominati i Desiosi, di cui sia de' Sommi sia Busi perorano presso il conte il sollecito arrivo a Novellara. Il riferimento ai Desiosi, denominazione con cui in una lettera del 29 gennaio 1568 viene indicata la compagnia diretta da Zan Ganassa, fa supporre un coinvolgimento di Flaminia anche nella recita della commedia come peraltro già ipotizzato da Paola Besutti: «Wert potrebbe aver composto per lei non solo semplici canzonette graziose e buffonesche, o parti degli intermedii indipendenti dalla commedia, ma anche aver posto in musica il lamento, seppur parodistico, della povera moglie battuta da Calandrino».<sup>14</sup>

Le notizie a noi giunte sullo spettacolo, che fu rappresentato a Novellara il 21 o il 22 gennaio 1568 con la direzione di de' Sommi e l'apparato scenotecnico di Lelio Orsi, non sciolgono i dubbi sulla scrittura di Barbara Flaminia, anche se la pressante insistenza esercitata dai tre artisti coinvolti nella messinscena la fanno ritenere altamente probabile rivelando nel contempo quanto l'attrice avesse ormai conquistato la incondizionata stima degli addetti ai lavori nonché la piena consapevolezza della propria eccellenza professionale che, con abilità mercantile, sapeva far fruttare con la richiesta di alte retribuzioni.

Tale incrollabile fiducia nei confronti della propria abilità recitativa, l'attrice dovette averla maturata in modo definitivo a Mantova, nell'estate precedente, quella del 1567. Una corposa serie di documenti di quel periodo, redatti da alcuni funzionari dei Gonzaga, la ritraggono infatti professionista ormai matura e sicura di sé. Dal giugno all'agosto la sua attività è consistente, capillarmente attestata e caratterizzata da un repertorio vasto ed eterogeneo. Flaminia recita

11. Lettera di Mutio Busi ad Alfonso I Gonzaga, Novellara, 24 settembre 1567, ASCN, *Archivio Gonzaga, Corrispondenza*, b. 56, cc. n.n. Il documento è trascritto in P. BESUTTI, *Dal madrigale alla musica scenica. Il ruolo degli interpreti tra teoria e prassi*, in *Neoplatonismo, musica, letteratura nel Rinascimento. I conti Bardi di Vernio e l'accademia della Crusca*. Atti del convegno (Firenze-Vernio, 25-26 settembre 1998), a cura di P. GARGIUOLO, A. MAGINI, S. TOUSSAINT, Prato, s.i.t., 2000, p. 160 e in S. CIROLDI, *Il teatro Antico di Novellara-Bagnolo (Reggio Emilia) di Lelio Orsi. Il contributo di Leone de' Sommi*, «Bollettino storico reggiano», 2002, 115, p. 110.

12. Lettera di Leone de' Sommi ad Alfonso I Gonzaga, Novellara, 23 novembre 1567, ASCN, *Archivio Gonzaga, Autografi*, b. 73, fasc. 35. Il documento è trascritto anche in BESUTTI, *Dal madrigale alla musica scenica*, cit., p. 160 e in CIROLDI, *Il teatro Antico di Novellara-Bagnolo*, cit., p. 109.

13. Ibid.

14. BESUTTI, *Dal madrigale alla musica scenica*, cit., p. 162.

belle commedie nel Palazzo della Ragione e in altri luoghi al cospetto di «molti gentiluomini et gentildonne, Giudici, Dottori, Procuratori»;<sup>15</sup> allestisce i suoi spettacoli con complessi e curati apparati scenici; nelle pastorali veste «abiti bellissimi da Ninfa»;<sup>16</sup> si cimenta in tragicommedie ricavate da soggetti epici e mitologici o in adattamenti di passi dell'*Orlando Furioso* di Ariosto; rivaleggia alla pari con Vincenza Armani, un'altra 'grande' della scena a lei contemporanea. Nessun tratto basso è più rinvenibile nella sua arte teatrale e anzi sembra che Flaminia abbia volutamente abbandonato le *performances* di destrezza acrobatica che un tempo l'avevano fatta apprezzare per cederle a un'altra attrice della compagnia: «nel luogo solito [...] la signora Flaminia et Pantalone [...] si sono accompagnati con la signora Angela quella che salta così bene».<sup>17</sup>

Un tale proliferare di concentrati successi e il dispiegarsi di abilità recitative esercitate su testi eterogenei di evidente qualità letteraria, impreziositi da raffinati allestimenti, oltre a consacrare definitivamente Flaminia come un'autentica virtuosa della scena, fanno presupporre importanti collaborazioni artistiche e la nascosta presenza di un *dramaturg*, la cui identità potrebbe essere riconducibile a quella di Bernardo Tasso. Tale ipotesi si radica sull'esistenza di un documento, oltre a quello già esaminato, che pone in relazione di confidenza il letterato di corte e la comica dell'Arte. Una testimonianza che acquista un rilievo particolarmente significativo anche per il contesto in cui è collocata. Nell'estate del 1567 i mantovani non assistevano soltanto alle recite delle due 'dive', Flaminia e Vincenza Armani, ma vivevano momenti assai difficili e tormentosi. Nella città e nei suoi dintorni infuriava l'Inquisizione ed era scoppiata una preoccupante epidemia di peste. I resoconti dei dignitari ducali contengono allarmati bollettini che computano le vittime sia dell'uno sia dell'altro flagello. Veniamo così a conoscenza dei nomi di quanti vennero interrogati dal Santo Uffizio e di coloro che caddero infermi, colpiti dalla peste. Tra questi ultimi vi sono Bernardo Tasso e suo figlio Torquato. Le notizie sulle condizioni di Bernardo e sul decorso della sua malattia, manifestatasi poco prima del 6 luglio, sono particolarmente numerose e ricche di informazioni. È così che da una lettera del 25 luglio apprendiamo che Barbara Flaminia si recò in visita all'ammalato: «in Mantova non ci è altro spasso che la Flaminia con le sue commedie la quale fu a visitar il signor secretario Tasso che è stato fin sulla porta per andar al altro mondo, pur è tornato indietro, et ci dà speranza che lo goderemo anco un pezzo».<sup>18</sup>

15. [Luigi Rogna] a ignoto della corte di Mantova, [Mantova], 29 giugno 1567. La lettera è conservata in ASM, *Archivio Gonzaga*, b. 2577, cc. n.n. (HERLA, C-547).

16. Lettera di Luigi Rogna a ignoto della corte di Mantova, Mantova, 6 luglio 1567, ivi, cc. 177-179 (HERLA, C-549).

17. Lettera di Luigi Rogna a ignoto della corte di Mantova, Mantova, 1° luglio 1567, ivi, cc. 156-157 (HERLA, C-548).

18. Lettera di Antonio Ceruto a ignoto della corte di Mantova, Mantova, 25 luglio 1567, ivi, b. 2578, cc. 45-48 (HERLA, C-563).

Il gesto dell'attrice non può considerarsi neutro ed è anzi tale da denunciare una non banale familiarità con il diplomatico di corte, uomo che, fra l'altro, per il profilo letterario che lo contraddistinse, possedeva le caratteristiche necessarie per approntare con disinvoltura adattamenti di copioni ricavati da favole epiche o mitologiche. Tali, di fatto, furono quelli interpretati da Flaminia nei giorni che precedettero la sua visita di cortesia. Il 1° luglio aveva recitato la «tragedia di Didone mutata in tragicomedia»;<sup>19</sup> pochi giorni dopo aveva allestito un'altra tragedia, tratta dal xxxvii canto dell'*Orlando Furioso*.<sup>20</sup> Il 5 luglio si era invece cimentata in una pastorale in cui, oltre ad aver «apparato benissimo» il luogo «et aver trovati abiti bellissimi da Ninfa [...] introdusse satiri et poi certi Maghi, et fece alcune Moresche».<sup>21</sup> Tutti gli spettacoli erano stati inscenati «a concorrenza» con quelli contemporaneamente approntati dalla compagnia di Vincenza Armani. Dal giudizio espresso sulle due interpreti si evince che Flaminia superava la rivale proprio per la scelta e l'interpretazione di più apprezzabili e degni soggetti: «non ieri l'altro la Flamminia era comendata per certi lamenti che fece in una tragedia che recitarono dalla sua banda [...] et la Vincenza all'incontro era lodata per la musica, per la vaghezza degli abiti et per altro, benché il soggetto della sua tragedia non fosse o non riuscisse così bello».<sup>22</sup> Nulla di più probabile dunque che l'incauta visita all'ammalato, fatta proprio nei giorni in cui infuriava la peste e più frequenti si facevano le recite e calorosi i successi, rappresentasse per Flaminia un semplice atto dovuto, il riconoscimento di un debito di riconoscenza tributato dall'attrice al poeta che l'aveva aiutata a innalzare la sua qualità recitativa adattando per lei nuove trame funzionali ad accrescerne e secondarne il talento.

L'ultima notizia attestata di una presenza di Flaminia a Mantova risale al 26 aprile 1568 quando, in occasione della visita di Cornelio dal Fiesco, diplomatico al servizio del re di Francia, il Duca fece riunire le due compagnie solite recitare in città per offrire uno spettacolo dove le due acclamate dive, abituate a rivaleggiare a distanza l'una dall'altra, recitarono eccezionalmente insieme: «Sua Eccellentia [...] ha fatto far comedia da due compagnie una di Pantalone l'altra del Ganasa: ha voluto sua Ecc[ellen]tia che si unisca in una et ha tolto li migliori: li era la s[igno]ra Vicenza et la s[igno]ra Flaminia quali hano resitato benis[si]mo ma tanto ben vestite che non poteva eser più».<sup>23</sup> Da allora, morti nel 1569 sia Tasso sia Armani, anche Flaminia sembra disertare le scene mantovane, che pure ne avevano salutato l'esordio e decretato il successo. Nessuna sua presenza è di fatto più registrata nei territori governati dai Gonzaga. I prodromi di una ricerca di altre e più remunerative piazze teatrali sono già rintracciabili

19. Lettera di Luigi Rogna a ignoto della corte di Mantova, Mantova, 1° luglio 1567, cit.

20. Lettera di Luigi Rogna a ignoto della corte di Mantova, Mantova, 6 luglio 1567, cit.

21. Ibid.

22. Ibid.

23. Lettera di Baldassarre de' Preti al castellano di Mantova, Mantova, 26 aprile 1568, ASM, *Archivio Gonzaga*, b. 2579, cc. n.n.

in una lettera del 29 gennaio 1568 inviata da Mantova a Vienna all'imperatore Massimiliano II dall'antiquario Jacopo Strada. Si tratta del documento già citato a proposito della compagnia dei Desiosi o di Zan Ganassa da cui apprendiamo che i comici, «tenuti i più eccellenti che mai si siano uditi»,<sup>24</sup> richiedono un «passaporto» per recarsi a Vienna e recitare al cospetto dell'imperatore. La trattativa potrebbe non aver avuto esito immediato, ma una ricevuta dell'anno successivo certifica l'avvenuto pagamento di trenta talleri percepito da Barbara Flaminia per ordine di Sua Maestà Imperiale. È questo il primo di una serie di documenti che testimoniano numerose trasferte internazionali dei due coniugi anche se, dopo questa data, non è facile rintracciare notizie dirette dell'attrice, sempre più nascosta dietro l'ingombrante ombra, nonché tutela giuridica, del marito Zan Ganassa, guida riconosciuta della compagnia dove la Flaminia, unica presenza femminile della troupe, recita nel ruolo di innamorata. Molti dei suoi itinerari artistici successivi possono quindi essere assai ragionevolmente dedotti, ma non sempre sicuramente accertati.

Nel carnevale del 1570 la presenza di Zan Ganassa e di una non meglio precisata troupe di attori è registrata a Ferrara in occasione dei festeggiamenti per le nozze di Lucrezia d'Este con Francesco Maria della Rovere. Il 30 luglio dello stesso anno troviamo la compagnia a Spira dove, nel contesto di un ciclo di intrattenimenti organizzati per il congedo della principessa Anna, novella sposa di Filippo II di Spagna, viene recitata una pastorale che ha come soggetto il Ratto di Proserpina. Successive documentazioni segnalano la presenza di Zan Ganassa a Parigi, sia nell'ottobre del 1571, sia nel 1572, anno in cui gli attori della sua troupe sono coinvolti nella rappresentazione di una commedia all'Hotel de Reims, in aprile, e nei festeggiamenti organizzati per le nozze fra Margherita di Valois, sorella di Carlo IX, e Enrico di Navarra, il futuro Enrico IV, celebrate il 18 agosto. L'attestazione di un pagamento effettuato il 10 ottobre 1572 a beneficio di Ganassa e compagni per un ciclo di recite fa presupporre che la presenza della compagnia a Parigi in quell'anno sia stata relativamente continua e prolungata.

È invece probabile che tra il giugno e l'ottobre del 1573 Barbara Flaminia si trovasse con il marito tra Ferrara e Pesaro. Nei giorni 5, 13 e 25 giugno un'apprezzata compagnia di attori italiani recitò infatti al Belvedere di Ferrara e poi, nel settembre, a Pesaro guadagnandosi i favori di Vittoria Farnese duchessa di Urbino che, il 7 ottobre 1573, raccomandò i comici al fratello Alessandro. La missiva, rinvenuta da Franco Piperno, permette l'identificazione della misteriosa compagnia in viaggio tra Ferrara e Pesaro. Si tratta di una formazione rappresentata da un attore che risponde al nome di Stefanello Bottarga.<sup>25</sup> Al

24. Lettera di Jacopo Strada all'imperatore Massimiliano II, Mantova, 29 gennaio 1568, Vienna, Österreichische Nationalbibliothek, Cod. 9089, fol. 51v. (HERLA P-276).

25. Cfr. lettera di Vittoria Farnese al fratello cardinale, Pesaro, villa Imperiale, 7 ottobre 1573, Parma, Archivio di stato, *Carteggio estero, Pesaro*, b. 290. Più in generale sull'argomento

secolo Francesco Baldi, Bottarga fu attore professionalmente molto legato alla Flaminia e a Zan Ganassa. Fu infatti una delle colonne portanti della compagnia che Naselli condusse e guidò in Spagna a partire dal 1574. Vi recitava nel ruolo di Pantalone, di cui la maschera di Bottarga costituisce una variante, ed era il custode delle carte e dei canovacci della compagnia, pubblicati, con rigorosa operazione filologica, da Maria del Valle Ojeda Calvo.<sup>26</sup> L'identificazione di Bottarga quale autorevole membro della compagnia di attori italiani che si esibì tra Ferrara e Pesaro nel 1573 rende plausibile l'ipotesi che anche la coppia Naselli-Flaminia facesse parte della troupe. Ma se così fosse potrebbe essere la nostra poliedrica e versatile diva, e non Isabella Andreini (come del resto ormai dimostrato), la misteriosa prima interprete dell'altrettanto misteriosa prima rappresentazione dell'*Aminta* di Tasso che una tradizione storiografica mai documentata vuole allestita il 31 luglio 1573 a Ferrara, nell'isola di Belvedere, alla presenza del duca Alfonso e dello stesso autore.<sup>27</sup> Quest'ultimo, peraltro, come abbiamo avuto modo di vedere, non era estraneo alle frequentazioni mantovane dell'attrice.

Le prime notizie della compagnia di Zan Ganassa a Madrid coincidono con la prima presenza di una compagnia di comici dell'Arte in Spagna e risalgono

si vedano: F. PIPERNO, *Nuovi documenti sulla prima rappresentazione dell'Aminta*, «Il castello di Elsinore», XIII, 2000, 37, pp. 29-40. Il saggio, ripreso, aggiornato e inserito in più ampi contesti, è leggibile in ID., *Solerti, Canigiani, i «nostri commedianti favoriti» e Stefanello Bottarga: sulla 'prima' di Aminta a Ferrara*, in *Corti rinascimentali a confronto. Letteratura, musica, istituzioni*, a cura di B. MARX, T. MATARRESE, P. TROVATO, Firenze, Cesati, 2004, pp. 145-159. Si veda anche: ID., *L'immagine del Duca. Musica e spettacolo alla corte di Guidobaldo II duca di Urbino*, Firenze, Olschki, 2001, pp. 228-229. Dagli scritti di Piperno traggio spunto per avanzare le mie deduzioni sull'interpretazione di Barbara Flaminia nella messa in scena di *Aminta* di Tasso.

26. Cfr. M. DEL VALLE OJEDA CALVO, *Stefanello Botarga e Zan Ganassa. Scenari e Zibaldoni di comici italiani nella Spagna del Cinquecento*, Roma, Bulzoni, 2007.

27. Sull'ipotesi, erroneamente avanzata e poi confutata, di una presunta partecipazione di Isabella Andreini alla 'prima' dell'*Aminta* di Torquato Tasso del 1573, oltre ai già citati scritti di Piperno, si vedano: F. CRUCIANI, *Percorsi critici sopra la prima rappresentazione dell'Aminta*, in *Torquato Tasso tra letteratura musica teatro e arti figurative*, catalogo della mostra a cura di A. BUZZONI (Ferrara, 6 settembre-15 novembre 1985), Bologna, Nuova Alfa, 1985, pp. 179-192; R. ALONGE, *La riscoperta rinascimentale del teatro*, in *Storia del teatro moderno e contemporaneo*, diretta da R. A. e G. DAVICO BONINO, I. *La nascita del teatro moderno. Cinquecento-Seicento*, Torino, Einaudi, 2000, p. 104; S. MAZZONI, *La vita di Isabella*, in *L'arte dei comici. Omaggio a Isabella Andreini nel quarto centenario della morte (1604-2004)*, a cura di G. GUCCINI, «Culture teatrali», 2004, 10, pp. 102-104; L. RICCÒ, «Ben mille pastorali». *L'itinerario dell'Ingegneri da Tasso a Guarini e oltre*, Roma, Bulzoni, 2004, p. 111 e n. 1; S. FERRONE, *La Commedia dell'Arte. Attrici e attori italiani in Europa (XVI-XVIII secolo)*, Torino, Einaudi, 2014, pp. 44 n. 16, 118 n. 23, 262, 304; S. MAZZONI, *Isabella Andreini. Vicende sceniche e registri d'interprete*, in *Isabella Andreini. Una letterata in scena. Atti della giornata internazionale di studi Isabella Andreini. Da Padova alle vette della Storia del teatro nel 450° anniversario della nascita* (Padova, 20 settembre 2012), a cura di C. MANFIO, Padova, Il Poligrafo, 2014, pp. 46-48.

al 15 ottobre 1574. Gli attori stipulano un contratto con le *Confradías de la Pasi3n e de la Soledad* per effettuare, fino al 15 febbraio dell'anno successivo, un ciclo di recite presso il *Corral de la Pacheca*. I termini contrattuali prevedono che Zan Ganassa contribuisca, con parte degli incassi e un anticipo sull'affitto, al miglioramento strutturale dell'edificio che poté così essere dotato di un palco coperto e di teloni per proteggere il pubblico dalle intemperie. Un simile coinvolgimento di Naselli si ripeté anche nel 1583, quando investì danaro per la costruzione delle finestre e di alcuni palchi per il nuovo teatro del Principe. Il dato ne rivela l'intenzione lungimirante di favorire un processo di trasformazione di luoghi teatrali ancora provvisori in edifici stabili dove poter «dare regolarmente rappresentazioni davanti a un pubblico popolare».<sup>28</sup> Non sorprende pertanto apprendere che le presenze della compagnia di Ganassa a Madrid siano numerose e ben documentate e coprano l'intera durata della sua decennale permanenza in Spagna. L'attività della troupe in città è infatti successivamente segnalata a più riprese e in più luoghi: ancora al *Corral de la Pacheca* (nel giugno 1579 e nel gennaio-febbraio 1580), al *Corral de Puente* (nel giugno 1579), al *Corral de La Cruz* (dal novembre 1581 al febbraio 1582), al *Corral del Principe* (dal dicembre 1583 al febbraio 1584). Il 10 gennaio 1580 è invece registrata una esibizione degli attori a corte e il 2 gennaio 1584 al cospetto dell'imperatrice Maria d'Asburgo. Ampiamente documentata è anche l'attività della compagnia a Siviglia al *Corral de Don Jaun* (dal marzo al giugno 1583) e per i festeggiamenti del *Corpus Domini* (nel giugno 1575 e 1578), a Toledo (nel giugno 1570 per le feste del *Corpus Domini*), a Valladolid (dal marzo al settembre 1580), a Guadalajara (dal 20 al 23 gennaio per i festeggiamenti delle nozze di don Rodrigo e Aña da Mendoza). Ovunque le esibizioni di Ganassa e compagni ottennero successi e apprezzamenti che ne segnalano il carattere innovativo rispetto alla consueta prassi delle scene spagnole: «la compagnia di Ganassa seppe aggiungere [agli] ingredienti propri della solida formula teatrale della commedia dell'arte, i miglioramenti dei locali, le licenze che le furono concesse per rappresentare nei giorni lavorativi, ed il riconoscimento di un certo primato nella scelta dei suoi impegni e dei teatri, facendo valere l'appoggio privilegiato della corona per la sua condizione straniera».<sup>29</sup>

All'interno di tale contesto determinante, per i successi della compagnia, dovette essere la presenza di un'attrice della qualità di Barbara Flaminia, oltretutto unica donna a recitare nella formazione comica del marito in uno Stato dove la presenza di attrici professioniste costituiva ancora una rarità. Consapevole dell'importanza del suo ruolo Flaminia, nel 1575, chiese e ottenne da

28. B.J. GARCÍA GARCÍA, *L'esperienza di Zan Ganassa in Spagna tra il 1574 e il 1584*, in *Zani mercenario della piazza europea*. Giornate internazionali di studio (Bergamo, 27-28 settembre 2002), introd. a cura di A.M. TESTAVERDE, presentazione di A. CASTOLDI, Bergamo, Moretti & Vitali, 2003, p. 133.

29. Ivi, p. 146.

Ganassa il pagamento di 800 scudi d'oro che vennero depositati presso la banca del genovese Lorenzo Spinola. Grazie a un documento redatto a Madrid nel 1580, che rinnova un contratto già sottoscritto nel marzo dell'anno precedente a Siviglia, sono noti anche gli altri componenti della troupe: «fanno parte della compagnia nove commedianti italiani: il capocomico Alberto Naselli (*Ganassa*), e la moglie, l'attrice romana Barbara Flaminia (*Hortensia*); Vincenzo Botanelli (*Curzio romano*), che fu designato procuratore della compagnia, tre attori importanti che erano Abagaro Frescobaldi (*Stefanello Bottarga*), il fiorentino Cesare dei Nobili (*Francesca*); e Giovan Pietro Pasquarello (*Trastullo*), quest'ultimo incaricato delle attrezzature della compagnia, assistito dal minore Scipione Graselli e da un servo; completavano il gruppo altri due comici che percepivano uno stipendio inferiore, Giacomo Portalupo (*Isabella*) e il napoletano Giulio Vigilante. Probabilmente si trattò degli stessi commedianti con i quali Ganassa arrivò in Spagna nel 1574 ad eccezione forse di Giacomo Portalupo». <sup>30</sup> Negli anni della successiva permanenza spagnola la compagnia mutò forse qualcuno degli elementi per sciogliersi definitivamente nel 1584, quando i coniugi Naselli decisero di far ritorno in Italia. Ce ne dà notizia l'ultimo documento a noi pervenuto dell'esistenza dell'attrice. Si tratta di una delega datata 14 marzo 1584 concessa dalla Flaminia al marito per permettergli di ritirare i denari depositati a suo nome presso la banca Spinola. <sup>31</sup> La somma avrebbe permesso alla coppia il ritorno in patria. Così scrive in proposito Ojeda Calvo: «il motivo dell'improvviso viaggio ci è a tutt'oggi sconosciuto, infatti la stagione era trascorsa con successi e l'italiano aveva di nuovo investito nel Teatro del Principe per farsi costruire finestre nuove. Terminava così un intero decennio di attività teatrale in Spagna di una delle compagnie italiane più celebri del momento». <sup>32</sup> Non sappiamo se all'intenzione sia poi effettivamente seguita l'azione e l'annunciato viaggio sia stato effettivamente intrapreso; ciò che è certo è che da allora si perdono le tracce sia di Barbara Flaminia sia del marito, due tra i più famosi, eccellenti e intraprendenti attori della seconda metà del Cinquecento.

### Formazione

La formazione di Barbara Flaminia sembra compiersi, nel breve arco di cinque anni, interamente a Mantova dove, dal 1562 al 1568, l'attrice si esibisce con continuità. Il primo documento che attesta la sua presenza in città la

30. Ivi, pp. 137-138.

31. Cfr. la delega di Barbara Flaminia ad Alberto Naselli, Madrid, 14 marzo 1584, Madrid, Biblioteca Francisco de Zabálburu, carpeta 212, doc. 63, cc. 69-70. Il documento è conservato in copia digitale presso HERLA e trascritto in B.J. GARCÍA GARCÍA, *La compañía de Ganassa en Madrid (1580-84): tres nuevos documentos*, «Journal of Hispanic Research», I, 1992-1993, p. 367.

32. OJEDA CALVO, *Stefanello Botarga e Zan Ganassa*, cit., p. 76.

ritrae in buona armonia scenica con gli altri commedianti, abile nel recitare commedie, aggraziata nel porgere, ma non ancora perfetta nella dizione. Per contro è ritenuta addirittura eccellente nell'esecuzione delle moresche e delle Forze d'Ercole, sorta di gioco praticato in area veneta in occasione di feste e ricorrenze popolari che richiedeva particolari abilità ginniche. Lo spettacolo prevedeva la costruzione di alte piramidi umane sulla cui cima un acrobata dava sfoggio di capriole, salti mortali e altre complesse, pericolose evoluzioni fisiche.<sup>33</sup> Tali doti atletiche, in cui la giovane donna sembra eccellere, ne rivelano il passato di *performer* di strada, un passato dal quale l'attrice inizia probabilmente ad allontanarsi per esordire in una compagnia dell'Arte.

Purtroppo una distanza di quattro anni separa questa prima testimonianza dalle successive notizie riferibili alla comica. Sono anni per noi oscuri e misteriosi, ma evidentemente fondamentali per la maturazione artistica della Flaminia che, tra il 1566 e il 1567, si riaffaccia alla ribalta delle cronache mostrando di aver acquisito la fisionomia di un'artista ormai matura e completa e di essere la sicura detentrica di tecniche recitative di qualità tale da farle meritare l'elogio e l'ammirazione di importanti intellettuali dell'epoca quali Giorgio Vasari e Leone de' Sommi. La Flaminia non solo dimostra di aver ormai raggiunto livelli di perfezione e raffinatezza nell'arte della dizione e della recitazione, ma si segnala anche per le doti di apprezzata cantante e si esibisce con successo sia negli stanzoni dei comici dell'Arte, sia nei luoghi della più raffinata teatralità cortigiana.

Qualcosa di importante è evidentemente accaduto per la sua formazione di artista negli anni che separano la notizia dei suoi ancora incerti esordi giovanili dalle successive celebrate interpretazioni che la consacrano 'diva' di prima grandezza e la fanno celebrare come attrice «mirabile» e «rara in questa professione».<sup>34</sup> Non bastano il connaturato talento, l'evidente e pronta intelligenza, il fertile terreno della corte gonzaghesca, particolarmente favorevole per lo svilupparsi dell'arte scenica,<sup>35</sup> a spiegare la brillante e rapida ascesa artistica della giovane donna. In assenza di dati certi sul suo percorso di perfezionamento possiamo avanzare però alcune ipotesi fondate su oggettivi riscontri documentari. Giovò sicuramente all'arte della Flaminia il confronto e l'aperta

33. Per realizzare le piramidi delle Forze d'Ercole alcuni uomini, chiamati saorna (zavorra) si ponevano alla base della piramide consolidando la forza della struttura da loro composta con dei regoli di legno posti sulle loro spalle, altri uomini salivano sulla base così composta fino a realizzare strutture anche molto alte. Sulla cima saliva infine un fanciullo (cimiereto) che compiva capriole, salti mortali, ecc. La composizione figurativa della piramide rimandava a significati allegorici.

34. L. DE' SOMMI, *Quattro dialoghi in materia di rappresentazioni sceniche*, a cura di F. MAROTTI, Milano, Il Polifilo, 1968, pp. 42-45.

35. Sull'attività spettacolare a Mantova e i comici dell'Arte si vedano C. BURATTELLI, *Spettacoli di corte a Mantova tra Cinque e Seicento*, Firenze, Le Lettere, 1999 e S. FERRONE, *Arlecchino. Vita e avventure di Tristano Martinelli attore*, Roma-Bari, Laterza, 2006.

competizione con Vincenza Armani, una delle campionesse del professionismo teatrale 'alto' dell'epoca, presente a Mantova in quegli stessi anni. Ma ancor più determinante dovette essere la documentata consuetudine instaurata dall'attrice con Bernardo Tasso, padre di Torquato e stimato letterato al servizio di Guglielmo Gonzaga. È assai probabile che tra la donna e il colto uomo di lettere – che nell'estate del 1567 l'attrice andò a trovare a casa ammalato – si siano creati rapporti di amicizia e collaborazione tali da indurre l'autore ad adattare per lei copioni tratti da opere letterarie e mitologiche. L'anziano letterato potrebbe anche aver assunto nei suoi confronti il ruolo di mentore e di maestro, favorendone l'evoluzione artistica e indirizzando la giovane talentuosa *performer* di strada verso interpretazioni colte e raffinate, tali da consentirle quel salto di qualità poi rintracciabile nella sua successiva attività di comica poliedrica e versatile.

### *Interpretazioni/Stile*

La più completa descrizione dell'arte di Barbara Flaminia ci è fornita da Leone de' Sommi, esperto uomo di teatro, che ebbe modo di vederla recitare nella città dei Gonzaga. Nel terzo dei suoi *Quattro dialoghi in materia di rappresentazioni sceniche* ci consegna un breve, ammirato ritratto dell'artista:

mirabile mi è sempre paruto e pare il recitare d'una giovane donna romana, nominata Flaminia, la quale, oltre all'essere di belle qualità ornata, talmente è giudicata rara in questa professione, che non credo che gli antichi vedessero, né si possi fra moderni veder meglio; perché infatti ella è tale su per la scena, che non par già a gli uditori di veder rappresentare cosa concertata né finta, ma sì bene di veder succedere cosa vera et improvvisamente occorsa, talmente cangia ella i gesti, le voci et i colori, conforme a le varietà delle occorrenze, che commuove mirabilmente chiunque l'ascolta non meno a meraviglia che a diletto grandissimo.<sup>36</sup>

Nello stesso dialogo, a integrazione e supporto della sua argomentazione elogiativa, de' Sommi rivela anche che «molti bei spiriti, invaghiti delle sue rare maniere, gli hanno fatto et sonetti, et epigramme, et molti altri componimenti in sua lode»; procedendo si spinge quindi a citare l'incipit di alcune poesie dedicate all'attrice: «Per compiacervi voglio recitarvi due sonetti che mi ricordo in lode sua: l'uno è 'Mentre gli occhi fatali or lieti or mesti' etc. L'altro è 'Donna leggiadra a cui la più gradita'». <sup>37</sup> Le due poesie che, per il contesto in cui sono inserite e le modalità della menzione supponiamo scritte dallo stesso de' Sommi, non ci sono purtroppo pervenute.

36. DE' SOMMI, *Quattro dialoghi in materia di rappresentazioni sceniche*, cit., pp. 42-45.

37. Ibid.

Grazie a una recente attribuzione conosciamo invece quattro sonetti composti da Giorgio Vasari, forse anch'egli testimone oculare dell'arte della comica. Secondo l'interpretazione critica di Enrico Mattioda, cui dobbiamo il riconoscimento della Flaminia come destinataria delle lodi dell'architetto aretino, la celebrazione dell'attrice, soprattutto in uno dei componimenti, mostra singolari consonanze con quella di de' Sommi: «nel sonetto si possono trovare tre elogi: 1) la capacità di interpretare le varie passioni e situazioni umane; 2) il rendere visibile e presentare come reale ciò che si rappresenta (cioè la capacità di coinvolgere emotivamente gli spettatori); 3) l'aver superato i modelli teatrali dell'antichità. Sono esattamente gli stessi elogi che le rendeva Leone de' Sommi [...] e questa coincidenza è tanto perfetta da non sembrare casuale». <sup>38</sup> Al di là di altre possibili considerazioni ciò che qui preme evidenziare sono le qualità dell'artista rilevate dai due autori intorno alla metà degli anni Sessanta del Cinquecento. Le loro testimonianze restituiscono il ritratto di una comica talentuosa, poliedrica e versatile, capace di gestire con eccellenza i più svariati registri, mimici, gestuali e vocali così come di nascondere agli spettatori l'artificio della recitazione facendo emergere una naturale e immediata forza comunicativa.

Riscontri di tali complete, raffinate abilità performative non mancano nelle cronache mantovane di quegli stessi anni che mostrano la Flaminia impegnata in un repertorio vasto ed eterogeneo comprendente i più disparati generi teatrali, dalle commedie alle pastorali, dalle tragicommedie agli adattamenti di favole epiche o mitologiche, dal teatro di corte a quello mercenario. Apprezzamenti unanimi le vengono tributati per la recita della «tragedia di Didone mutata in tragicomedia» <sup>39</sup> e per un adattamento tratto dal xxxvii canto dell'*Orlando furioso* di Ariosto: «la Flamminia era comendata per certi lamenti che fece in una Tragedia [...] cavata da quella novella dell'Ariosto, che tratta di [...] Marganorre». <sup>40</sup> L'artista è ugualmente ammirata per l'esecuzione di raffinate trame mitologiche («si vidde Io, a convertir in vacca, [...] una furia infernale fece venir in furia quella vacca, et in fine fu di nuovo convertita in Ninfa») o di elaborate scene pastorali: «la Flamminia poi, oltre l'haver apparato beniss[im]o quel luogo de corammi dorati et haver trovati habit belliss[im]i da Ninfa et fatto venir a Mant[ov]a quelle Selve, Monti, Prati, Fiumi, et Fonti d'Arcadia, per intermedii della favola introdusse Satiri, et poi certi Maghi, et fece alcune Moresche». <sup>41</sup>

La complessità delle trame interpretate e la raffinatezza degli allestimenti approntati nell'estate del 1567 confermano l'eccellenza dell'artista che attrae un pubblico numeroso ed eterogeneo e riscuote generale consenso:

38. MATTIODA, *Giorgio Vasari, l'attrice Flaminia romana e Leone de' Sommi*, cit., p. 9.

39. Lettera di Luigi Rogna a ignoto della corte di Mantova, Mantova, 1° luglio 1567, cit.

40. Lettera di Luigi Rogna a ignoto della corte di Mantova, Mantova, 6 luglio 1567, cit.

41. Ibid.

è cosa incredibile il concorso delle genti d'ogni sorte che hanno ogni dì l'una et l'altra di queste due compagnie di comici. Pensi Vostra Signoria che gli artisti et gli ebrei lasciano star di lavorar per andar a sentirli ne si paga manco di mezzo reale per persona. I gentiluomini stanno tutto il dì, et alcuni de signori ufficiali, come il signor massaro et signori maestri delle entrate vi vengono ancora lascio di dir delle gentildonne, alle quali sono riserbate le finestre et certi altri luoghi.<sup>42</sup>

L'alto livello raggiunto, fedelmente documentato dalle sue esibizioni mantovane, dovette però essere per la Flaminia il frutto di una faticosa e tenace conquista, sia pur maturata in tempi relativamente brevi. La prima notizia che ne segnala la presenza cinque anni prima a Mantova, il 6 agosto 1562, la descrive dicitrice incerta e, sebbene attrice già talentuosa, ancora indecisa sulla direzione artistica da imboccare. Le sue più solide e apprezzabili competenze, a questa altezza cronologica, non sono infatti da ricercare nella buona e ornata dizione dove, nonostante il garbo nel porgere, mostra qualche imperfezione: «ha una lingua bonissima, non i detti belli», ma al contrario in esibizioni solistiche che la vedono eccellere nelle moresche o in giochi di spiccata abilità atletica, come le Forze d'Ercole: «fa bene le moresche ma benissimo le forze d'Ercole».<sup>43</sup> La giovane donna ai suoi esordi sembra connotarsi più come la detentrica di una marcata destrezza acrobatica, tipica degli spettacoli di piazza, che non come l'artista raffinata di cui de' Sommi e Vasari cantano le lodi. La sua formazione potrebbe pertanto essere stata quella di un'attrice di strada anche se, già dalla sua prima apparizione mantovana, è possibile scorgere in lei una patina nuova e una evidente volontà di nobilitazione. Questo sembrano suggerire i movimenti aggraziati («nel dir è graziosa») e la buona concertazione realizzata con i compagni di scena («recita bene in comedia»). Sono tratti stilistici ancora però non giunti a completa maturazione e mantenuti in ibrida compresenza con forme spettacolari di marcata natura 'popolare'.

Di provenienza e di estrazione 'bassa', la giovane comica, evidentemente dotata di pronta intelligenza, dovette però aver presto compreso la direzione verso cui rivolgersi per perfezionare e valorizzare il suo connaturato talento e un'arte ancora agli albori. In un breve giro di anni, dal 1562 al 1566, riuscì a elevare di molto il livello della sua recitazione specializzandosi, con ottimi risultati, anche nel canto fino a diventare una tra le più apprezzate professioniste della sua epoca. Per migliorarsi e raffinare la propria arte Barbara Flaminia si affidò probabilmente al magistero e alla collaborazione di uomini colti. Tra questi spicca il letterato Bernardo Tasso, da lei frequentato a Mantova nei momenti di comune permanenza nella città, uomo dal profilo adatto per consentirle quel salto di qualità necessario alle esibizioni di corte che richiedevano una drammaturgia preventiva, ricavata da appropriati adattamenti di favole

42. Ibid.

43. Lettera di Baldassarre de' Preti al cardinale Gonzaga, Mantova, 6 agosto 1562, cit.

epiche o mitologiche. Non è peraltro da escludere, anche se finora non documentata, una possibile consuetudine dell'attrice con de' Sommi.

Tracce delle sue caratteristiche di 'improvvisatrice' dell'Arte sono invece rinvenibili negli scenari recitati in Spagna dalla compagnia di Zan Ganassa, formazione teatrale nella quale, unica donna in compagnia, si esibiva come Innamorata con il nome di Ortensia. I canovacci, insieme a frasi sciolte, prologhi, poesie, dialoghi e altri testi di varia natura, sono stati recentemente pubblicati da Maria del Valle Ojeda Calvo. L'analisi capillare di questo materiale di puro uso scenico, eterogeneo per tipologia e varietà di generi teatrali – vi si possono trovare commedie, tragedie, pastorali, tragicommedie – aggiunge ulteriori elementi al profilo artistico della comica rimarcandone le qualità di attrice promiscua, in grado di dare voce a registri espressivi diversi e di passare con disinvoltura, anche nella stessa pièce, dal tono tragico a quello comico, dalle scene lamentose e patetiche agli scarti buffoneschi propri della Commedia dell'Arte. Nel suo personale repertorio sono rinvenibili numerose tirate di supplica o di disperazione, lamentazioni patetiche – in cui l'attrice sembra eccellere – declinate ora con toni sentimentali, ora con note dolenti o decisamente tragiche, mentre non mancano tratti recitativi di carattere spiccatamente comico fondati su giochi di astuzia, su burle o su scene di sensuale erotismo. Nello zibaldone è contenuto anche un prologo, in lingua spagnola, affidato con ogni probabilità alla sua interpretazione. Il brano, dal titolo *En alabanza de las mujeres*, è costruito come un lungo monologo in difesa delle donne e in lode delle loro qualità ed era probabilmente funzionale a esaltare le doti di energica dicitrice possedute dalla comica. Nel testo, che si apre con i toni aspri di una sfida lanciata ai compagni uomini – «no se maravillan desta mi disusada manera de ablar, porque a esto me an movida estos, mis companeros, que no querian que yo, sendo muier, saliesse a ablar en este theatro de repente, asi como ellos suelen azer, diciendo que sexo muyeril es de menor valor qu'el suyo»<sup>44</sup> – si celebrano le virtù muliebri che vengono progressivamente elencate facendo ricorso a esempi di donne illustri ricavati dalla storia, dal mito e dalla letteratura.

La parabola esistenziale e artistica della Flaminia, così completa, eterogenea e articolata sul piano delle *performances* teatrali, è rivelatrice della capacità delle donne-attrici di adottare, grazie al loro talento e alla loro sensibilità, un nuovo, duttile e aperto linguaggio teatrale, capace di comunicare, pur partendo dal basso, con alti esponenti della cultura del proprio tempo e, molto di più, di coinvolgerli. Sotto questo aspetto la nostra 'diva' si segnala come una vera antesignana e fondatrice di un'arte comica femminile che si caratterizzò, fin dagli esordi, per la singolare capacità di dialogare sia con la parte alta, sia con quella bassa – ma in continua evoluzione – della cultura teatrale del tempo. La sua biografia acquista per questa via un valore esemplare e fornisce la prova esistenziale di come l'avvento delle donne professioniste della scena,

44. OJEDA CALVO, *Stefanelo Botarga e Zan Ganassa*, cit., pp. 381-400.

per il loro talento, per la loro duttilità e volontà di apprendere, per la loro singolare capacità di stabilire relazioni artisticamente importanti, abbia dato un contributo determinante nell'intrecciare universi teatrali altrimenti separati e lontani, come quello aulico dei letterati di corte e quello basso e multiforme dei comici dell'Arte.

FONTI, RECENSIONI E STUDI CRITICI

*Manoscritti:*

Lettera di Baldassarre de' Preti al cardinale Gonzaga, Mantova, 6 agosto 1562, ASM, *Archivio Gonzaga*, b. 1941, cc. 136-137.

Lettera di Antonio Ceruto a ignoto della corte di Mantova, Mantova, 24 luglio 1566, ASM, *Archivio Gonzaga*, b. 2575, cc. n.n.

Lettera di Bernardo Tasso al castellano di Mantova, s.l., 24 luglio 1566, ASM, *Autografi*, b. 2575, cc. 311-311bis.

Lettera [di Luigi Rogna] a ignoto della corte di Mantova, [Mantova], 29 giugno 1567, ASM, *Archivio Gonzaga*, b. 2577, c. 155.

Lettera di Luigi Rogna a ignoto della corte di Mantova, Mantova, 1° luglio 1567, ASM, *Archivio Gonzaga*, b. 2577, cc. 156-157.

Lettera di Luigi Rogna a ignoto della corte di Mantova, Mantova, 6 luglio 1567, ASM, *Archivio Gonzaga*, b. 2577, cc. 177-179.

Lettera di Antonio Ceruto a ignoto della corte di Mantova, Mantova, 9 luglio 1567, ASM, *Archivio Gonzaga*, b. 2578, cc. 38-39.

Lettera di Luigi Rogna a ignoto della corte di Mantova, Mantova, 11 luglio 1567, ASM, *Archivio Gonzaga*, b. 2577, cc. 195-196.

Lettera di Luigi Rogna a ignoto della corte di Mantova, Mantova, 15 luglio 1567, ASM, *Archivio Gonzaga*, b. 2577, cc. 212-215.

Lettera di Antonio Ceruto a ignoto della corte di Mantova, Mantova, 25 luglio 1567, ASM, *Archivio Gonzaga*, b. 2578, cc. 45-48.

Lettera di Antonio Ceruto a ignoto della corte di Mantova, Mantova, 31 luglio 1567, ASM, *Archivio Gonzaga*, b. 2578, cc. 50-51.

Lettera di Luigi Rogna a ignoto della corte di Mantova, s.l., 3 agosto 1567, ASM, *Archivio Gonzaga*, b. 2577, c. 295.

Lettera di Mutio Busi ad Alfonso I Gonzaga, Novellara, 24 settembre 1567, ASCN, *Archivio Gonzaga, Corrispondenza*, b. 56, cc. n.n.

Lettera di Giaches de Wert ad Alfonso I Gonzaga, Mantova, 29 settembre 1567, ASCN, *Archivio Gonzaga, Autografi*, b. 73, fasc. 11.

Lettera di Leone de' Sommi ad Alfonso I Gonzaga, Novellara, 23 novembre 1567, ASCN, *Archivio Gonzaga, Autografi*, b. 73, fasc. 35.

Lettera di Jacopo Strada all'imperatore Massimiliano II, Mantova, 29 gennaio 1568, Vienna, Haus-, Hof- und Staatsarchiv, Hausarchiv, *Habsburgisch-Lothringisches Familienarchiv*, K. 97, fol. 104-105.

Lettera di Baldassarre de' Preti al castellano di Mantova, Mantova, 26 aprile 1568, ASM, *Archivio Gonzaga*, b. 2579, cc. n.n.

Pagamento a «Francischo Ysabella», Linz, 16 dicembre 1568, Vienna, Österreichische Nationalbibliothek, Cod. 9089, fol. 41v.-42r.

Pagamento a Flaminia, 21 gennaio 1569, Vienna, Österreichische Nationalbibliothek, Cod. 9089, fol. 51v.

Concessione di un passaporto ai Comici Desiosi, 29 gennaio 1569, Vienna, Haus-, Hof- und Staatsarchiv, *Archiv des Reichshofrates*, Paßbriefe, K. 17, T-V, c. n.n.

Lettera di Francesco Gonzaga conte di Novellara al duca di Mantova, Spira, 31 luglio 1570, ASM, *Archivio Gonzaga*, b. 451, cc. 496-497.

Lettera di Guglielmo Malaspina al duca di Mantova, Spira, 31 luglio 1570, ASM, *Archivio Gonzaga*, b. 451, cc. 374-375.

Avvisi di Venezia, Spira, 2 agosto 1570, Vienna, Haus-, Hof- und Staatsarchiv, Staatenabteilung, Rom, *Korrespondenz*, Bd. 38/4, fol. 92r.-93r.

Lettera di Johann Hagenmüller al duca Alberto V di Baviera, Spira, 3 agosto 1570, Monaco, Bayerisches Hauptstaatsarchiv, *Kurbayern Ausseres Archiv*, 4314, fol. 127.

Divieto di recitare decretato dal Parlamento francese, Parigi, 15 settembre 1571, Parigi, Archives nationales, *Registres du Parlement*, Arrêts du Parlement, x/1a/1633, fol. 261-262.

Licenza di recitare emessa dal Parlamento francese, Parigi, 15 ottobre 1571, Parigi, Archives nationales, *Registres du Parlement*, Arrêts du Parlement, x/1a/1633, fol. 321-322.

Ricevuta, Lione, 29 dicembre 1571, Lione, Archives Municipales, *Hôpital de la Charité*, Registre de recteurs-trésoriers de l'Aumône générale, Receptes, n. 28, fol. 9r.

Pagamento a Ganassa, 9 aprile 1572, Modena, Archivio di stato, *Archivio segreto estense*, Camera duc., amm. principi, n. 1392/bis, c. 13r.

Pagamento ad Alberto Ganassa, Parigi, 19 settembre 1572, Parigi, Bibliothèque nationale de France, *Fonds Clairambault*, n. 233, fol. 3529.

Pagamento ad Alberto Ganassa e compagni, Parigi, 11 ottobre 1572, Parigi, Archives nationales, *Compte de l'Espagne*, K.K. 133, vol. 6, fol. 2509.

Lettera di Alfonso II d'Este a Lucrezia d'Este, 21 luglio 1573, Modena, Archivio di stato, *Minute e lettere ducali a principi e signorie*, Urbino, b. 1546/66, fasc. 1571-1598.

Escritura de compañía, Madrid, 13 marzo 1580, Madrid, Biblioteca Francisco de Zabálburu, carpeta 212, doc. 68, cc. 11-12.

Conferimento di procura, Madrid, 16 marzo 1580, Madrid, Biblioteca Francisco de Zabálburu, carpeta 212, doc. 69, cc. 14-15.

Delega di Barbara Flaminia ad Alberto Naselli, Madrid, 14 marzo 1584, Madrid, Biblioteca Francisco de Zabálburu, carpeta 212, doc. 63, cc. 69-70.

*A stampa:*

F. BARTOLI, *Notizie storiche de' comici italiani che fiorirono intorno all'anno MDL. fino a' giorni presenti*, Padova, Conzatti, 1782, 2 voll. (rist. anast. Bologna, Forni, 1978. Riediz. a cura di G. SPARACELLO, introd. di F. VAZZOLER, trascrizione di M. MELAI, IRPMF-

CNRS, 2010, «Le savoir des acteurs italiens», consultabile on line all'indirizzo <http://www.iremum.cnrs.fr/fr/publications/les-savoirs-des-acteurs-italiens>).

V.A. BASCHET, *Les comédiens italiens a la cour de France sous Charles IX, Henri III, Henri IV et Louis XIII*, Paris, Plon et Cie, 1882.

A. D'ANCONA, *Origini del teatro italiano* (1877), Torino, Loescher, 1891<sup>2</sup>, 2 voll. (rist. anast. Roma, Bardi, 1971).

L. RASI, *I Comici italiani. Biografia, Bibliografia, Iconografia*, Firenze, Bocca-Lumachi, 1897-1905, 2 voll.

L. DE' SOMMI, *Quattro dialoghi in materia di rappresentazioni sceniche*, a cura di F. MAROTTI, Milano, Il Polifilo, 1968.

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.

F. MAROTTI-G. ROMEI, *La Commedia dell'Arte e la società barocca. La professione del teatro*, Roma, Bulzoni, 1991.

B.J. GARCÍA GARCÍA, *La compañía de Ganassa en Madrid (1580-84): tres nuevos documentos*, «Journal of Hispanic Research», I, 1992-1993, pp. 356-370.

C. SANZ AYÁN-B.J. GARCÍA GARCÍA, *El «oficio de representar» en España y la influencia de la comedia dell'arte*, «Cuadernos de historia moderna», 1995, 16, pp. 475-500.

M. DEL VALLE OJEDA CALVO, *Barbara Flaminia una actriz italiana en España*, in *Las mujeres en la sociedad española del Siglo de Oro: ficción teatral y realidad histórica*. Acti del colloquio (Granada-Úbeda, 7-9 marzo 1997), a cura di J.A. MARTINEZ BERBEL e R. CASTILLA PÉREZ, Granada, Universidad de Granada-Instituto de Estudios de la Mujer, 1998, pp. 375-394.

C. BURATTELLI, *Spettacoli di corte a Mantova tra Cinque e Seicento*, Firenze, Le Lettere, 1999.

P. BESUTTI, *Dal madrigale alla musica scenica. Il ruolo degli interpreti tra teoria e prassi, in Neoplatonismo, musica, letteratura nel Rinascimento. I conti Bardi di Vernio e l'Accademia della Crusca*. Acti del convegno (Firenze-Vernio, 25-26 settembre 1998), a cura di P. GARGIUOLO, A. MAGINI, S. TOUSSAINT, s.i.t., 2000, pp. 149-171.

M. DEL VALLE OJEDA CALVO, *El arte de representar de una actriz profesional del Quinientos, in Autoras y actrices en la historia del teatro español*, a cura di L. GARCÍA LORENZO, Madrid, Festival de Almagro-Fundación Autor-Instituto de la Mujer, 2000, pp. 237-264.

F. PIPERNO, *Nuovi documenti sulla prima rappresentazione dell'Aminta*, «Il castello di Elsinore», XIII, 2000, 37, pp. 29-40.

S. CIROLDI, *Il teatro Antico di Novellara-Bagnolo (Reggio Emilia) di Lelio Orsi. Il contributo di Leone de' Sommi*, «Bollettino storico reggiano», 2002, 115, pp. 75-119.

B.J. GARCÍA GARCÍA, *L'esperienza di Zan Ganassa in Spagna tra il 1574 e il 1584*, in *Zani mercenario della piazza europea*. Giornate internazionali di studio (Bergamo, 27-28 settembre 2002), introd. a cura di A.M. TESTAVERDE, presentazione di A. CASTOLDI, Bergamo, Moretti & Vitali, 2003, pp. 131-155.

A. MACNEIL, *Music and Women of the Commedia dell'Arte in the Late Sixteenth Century*, Oxford-New York, Oxford University Press, 2003.

F. PIPERNO, *Solerti, Canigiani, i «nostri commedianti favoriti» e Stefanello Bottarga: sulla 'prima' di Aminta a Ferrara*, in *Corti rinascimentali a confronto. Letteratura, musica, istituzioni*, a cura di B. MARX, T. MATARRESE, P. TROVATO, Firenze, Cesati, 2004, pp. 145-159.

S. BRUNETTI, *Viaggi di Alberto Naselli detto Zan Ganassa*, in *I Gonzaga e l'Impero. Itinerari dello spettacolo. Con una selezione di materiali dall'Archivio informatico Herla (1560-1630)*, a cura di U. ARTIOLI e C. GRAZIOLI, Firenze, Le Lettere, 2005, pp. 329-342.

S. MONALDINI, *Visioni del comico. Alfonso II, la corte estense e la Commedia dell'arte*, in *Commedia dell'arte*, a cura di O. G. SCHINDLER, «Maske und Kothurn», L, 2005, 3, pp. 45-64.

M. DEL VALLE OJEDA CALVO, *Otro manuscrito inédito atribuible a Stefanelo Botarga y otras noticias documentales*, «Críticón», 2004, 92, pp. 141-169.

O. SCHINDLER, *Viaggi teatrali tra l'Inquisizione e il Sacco*, in *I Gonzaga e l'Impero*, cit., pp. 107-160.

M. DEL VALLE OJEDA CALVO, *Stefanelo Botarga e Zan Ganassa. Scenari e Zibaldoni di comici italiani nella Spagna del Cinquecento*, Roma, Bulzoni, 2007.

*Diccionario biográfico de actores del teatro clásico español (DICAT)*, diretto da T. FERRER VALLS et al., Kassel, Reichenberger, 2008, DVD.

O. SCHINDLER, *Comici dell'arte alle corti austriache degli Asburgo*, in *La ricezione della Commedia dell'Arte nell'Europa centrale. 1568-1769. Storia, testi, iconografia*, a cura di A. MARTINO e F. DE MICHELE, Pisa-Roma, Serra, 2010, pp. 69-143.

F. SIMONCINI, *Innamorate dell'arte. Gli esordi teatrali di Barbara Flaminia*, in *Studi di storia dello spettacolo. Omaggio a Siro Ferrone*, a cura di S. MAZZONI, Firenze, Le Lettere, 2011, pp. 106-114.

S. FERRONE, *La Commedia dell'Arte. Attrici e attori italiani in Europa (XVI-XVIII secolo)*, Torino, Einaudi, 2014.

E. MATTIODA, *Giorgio Vasari, l'attrice Flaminia romana e Leone de' Sommi*, 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 et al., Roma, Adi editore, 2014, pp. 1-10 (si veda anche la versione on line: <http://www.italianisti.it/upload/userfiles/files/Mattioda.pdf>. Ultimo accesso: 13 agosto 2015).

F. SIMONCINI, *Barbara Flaminia attrice e cantante tra piazza, corte e accademia. Ipotesi di collaborazione con Giorgio Vasari, Bernardo e Torquato Tasso*, in *Maestranze, artisti e apparatori per la scena dei Gonzaga (1480-1630)*. Atti del convegno internazionale di studi (Mantova, 26-28 febbraio 2015), a cura di S. BRUNETTI, Bari, Edizioni di pagina, 2016, pp. 304-315.

ELOISA PIERUCCI

VINCENZA ARMANI

(Venezia, 1530 ca.-Cremona, 11 settembre 1569)

### *Sintesi*

È una delle prime comiche dell'Arte di cui si abbia notizia. Dotata di ottime capacità oratorie e musicali, lascia traccia di sé nelle cronache degli spettacoli mantovani sullo scorcio degli anni '60 del XVI secolo e nelle dediche di poeti, letterati e uomini di teatro a lei contemporanei.

### *Biografia*

Vincenza Armani nasce a Venezia, da famiglia di origine trentina, intorno al 1530. Forse è figlia d'Arte, forse proviene da «quel mondo a metà fra gli umili e i potenti che costituisce una terra di nessuno dove convivono pubblica magnificenza e privata miseria, fra gli ambienti dei Signori e i ceti borghesi, da entrambi onorata e disprezzata».<sup>1</sup> Certamente di umili origini, durante la giovinezza riceve probabilmente un'ottima formazione letteraria e musicale.

Esordisce a Modena, per poi esibirsi a Roma, Firenze, Siena, Lucca, Milano, Brescia, Verona, Vicenza, Padova, Venezia, Ferrara, Mantova, Parma, Piacenza, Pavia, Cremona e forse anche a Treviso e nelle Marche. Queste informazioni si ricavano dall'*Oratione* scritta dal comico-letterato Adriano Valerini, amante e compagno d'arte della diva. La conferma, da parte di documenti d'archivio o di fonti più attendibili, che Vincenza abbia recitato in alcune di queste città trova riscontro solo per Siena, Ferrara, Cremona e Mantova. In particolare, sono documentati in modo consistente i soggiorni mantovani dell'attrice, soprattutto per quanto riguarda l'estate del 1567, quando si esibisce in concorrenza con la rivale Barbara Flaminia.

La prima notizia in merito agli spettacoli offerti dalle due compagnie è fornita da una lettera del segretario ducale Luigi Rogna, datata 1° luglio 1567:

1. 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, p. 333.

dalla missiva emerge come la troupe di Vincenza, nonostante il grande concorso di pubblico, non abbia eseguito una *performance* particolarmente brillante (l'attrice e i suoi sarebbero infatti «riusciti assai goffi»).<sup>2</sup> Dettaglio interessante è il luogo dove si svolge la «comedia», cioè l'abitazione di un privato in piazza del Purgio (l'attuale e centralissima piazza Marconi). Infine in questa lettera troviamo un riferimento alla relazione sentimentale tra l'Armani e Federico da Gazzuolo, esponente di un ramo cadetto della famiglia Gonzaga.

Pochi giorni dopo, il 6 luglio, un'altra lettera del Rogna fornisce ulteriori ragguagli sulle rappresentazioni offerte dalle due compagnie: mentre la Flaminia viene particolarmente apprezzata per l'interpretazione di alcuni lamenti tragici, «la Vincenza all'incontro era lodata per la musica, per la vaghezza degli abiti, et per altro, benché il soggetto della sua Tragedia non fosse o non riuscisse così bello».<sup>3</sup> Se l'accento alle lodi ricevute per le musiche sembra confermare le abilità di composizione ed esecuzione attribuite all'Armani da alcune fonti letterarie, le parole del cronista rilevano nell'esibizione della sua troupe qualche carenza sul piano drammaturgico o attoriale. L'attrice sembra trovare nella pastorale con intermedi il genere a lei più congeniale, come si può evincere da un altro passo della stessa missiva, dove si descrive il complesso adattamento teatrale di una fonte mitologica – la vicenda di Cadmo –, realizzato molto probabilmente con un apparato scenotecnico ragguardevole.

Il 9 luglio il poeta e giureconsulto Antonio Ceruto riferisce altri particolari sugli spettacoli mantovani, ma soprattutto riporta un episodio che getta qualche squarcio di luce sulla già menzionata *liaison* fra l'Armani e Federico da Gazzuolo: «hier il s[igno]r Fed[eri]co da Gazzuolo vene a posta a Mantova per menar seco la comediante Vincenza a solazzo ma la cativella dubitando de non vi lasciar in un ponto l'aquisto de molti mesi, fatto con il sudore, fingendo haver un certo sdegno con lui si ripparò bravamente, et lui a guisa della dona del corso, subito tornò indietro bravando, et biastemando, non essendogli restato altro che la lingua per potersi vendicare».<sup>4</sup> Dalla lettera possiamo evincere che la primadonna è riuscita a ottenere un buon successo nella piazza mantovana grazie a un paziente e faticoso lavoro di «molti mesi». Proprio per questo preferisce congedare il Gazzuolo, nobile personaggio non particolarmente in vista, ma in ottimi rapporti con il duca (e pertanto contatto 'politico'

2. Lettera di Luigi Rogna a ignoto della corte di Mantova, Mantova, 1° luglio 1567, Archivio di stato di Mantova (da qui in avanti ASM), *Archivio Gonzaga*, b. 2577, cc. 156-157. Una copia digitale della lettera è conservata presso l'archivio HERLA della Fondazione 'Umberto Artioli' Mantova Capitale Europea con la segnatura C-548. L'archivio, denominato da qui in avanti semplicemente HERLA, è consultabile al sito [www.capitalespettacolo.it](http://www.capitalespettacolo.it) (ultima data di consultazione: 15 aprile 2018).

3. Lettera di Luigi Rogna a ignoto della corte di Mantova, Mantova, 6 luglio 1567, ASM, *Archivio Gonzaga*, b. 2577, cc. 177-179 (HERLA C-549).

4. Lettera di Antonio Ceruto a ignoto della corte di Mantova, Mantova, 9 luglio 1567, ASM, *Archivio Gonzaga*, b. 2578, cc. 38-39 (HERLA C-562).

da non sottovalutare), piuttosto che rinunciare alle recite mantovane: l'attrice si dimostra così in grado di gestire a suo piacimento la relazione con l'aristocratico protettore, a volte assecondandone le richieste, a volte seguendo una più moderna logica 'di mercato'. Dai documenti in nostro possesso è difficile stabilire se l'Armani rivestisse funzioni capocomicali all'interno della propria troupe o se ne rappresentasse semplicemente la 'punta di diamante', tanto da indurre l'identificazione dell'intera formazione come 'compagnia della signora Vincenza'. Possiamo affermare però che la comica trentina dimostra, in questo particolare frangente, doti di oculatezza e di intelligente amministrazione – almeno del proprio operato, se non di quello dell'intera compagnia.

Intanto, come scrive il Ceruto, «non si atende ad altro che alle comedie ne tra il populo, si sente dir altro che questa parola: io sono della parte di Flaminia et io della Vincenza: et tutte due le case si empiono di brigata».<sup>5</sup> Di ciò si ha ulteriore testimonianza in una lettera di Rogna datata 11 luglio, dalla quale apprendiamo che Cesare Gonzaga, pur essendo stato invitato a una «pastorale bellissima»<sup>6</sup> dell'Armani, aveva assistito invece a uno spettacolo della Flaminia. La missiva conferma dunque da un lato la particolare abilità di Vincenza nel genere pastorale, dall'altra la maggior capacità della comica romana di destare l'interesse degli aristocratici. Forse proprio a causa dei successi riscossi dalla compagnia rivale, verso la metà del mese l'attrice si sposta a Ferrara. La troupe della Flaminia diventa così protagonista indiscussa della scena mantovana. Di questa tournée nella città estense purtroppo non è rimasta traccia se non nell'*Oratione* del Valerini che, come sappiamo, annovera anche Ferrara fra i luoghi dove la diva avrebbe recitato.

La successiva notizia a proposito dell'Armani risale al 1568. Una lettera di Baldassarre de' Preti, datata 26 aprile, attesta la temporanea unione a Mantova, per volere di Guglielmo Gonzaga, delle due compagnie dove militano le dive rivali: la troupe di Pantalone e quella di Zan Ganassa. Lo spettacolo fa parte del programma di intrattenimenti organizzato in occasione della visita di Cornelio dal Fiesco, inviato dei reali di Francia. Poiché Barbara Flaminia risulta sposata con Alberto Naselli (alias Zan Ganassa) e attiva nella sua stessa compagnia almeno dal 1566,<sup>7</sup> si suppone che Vincenza faccia parte della compagine guidata da Pantalone. Il de' Preti non fornisce alcun particolare a proposito del soggetto e della messa in scena, limitandosi a lodare entrambe le primedonne sia per la pregevole interpretazione («hano resitato benissimo»),

5. Ibid.

6. Lettera di Luigi Rogna a ignoto della corte di Mantova, Mantova, 11 luglio 1567, ASM, *Archivio Gonzaga*, b. 2577, cc. 195-196 (HERLA C-616).

7. Cfr. F. SIMONCINI, *Barbara Flaminia attrice e cantante tra piazza, corte e accademia. Ipotesi di collaborazione con Giorgio Vasari, Bernardo e Torquato Tasso*, in *Maestranze, artisti e apparatori per la scena dei Gonzaga (1480-1630)*. Atti del convegno internazionale di studi (Mantova, 26-28 febbraio 2015), a cura di S. BRUNETTI, Bari, Edizioni di pagina, 2016, pp. 304-315: 308-309.

sia per gli eleganti costumi («ma tanto ben vestite che non poteva esser più»).<sup>8</sup> Nei giorni successivi le cronache registrano ancora strepitosi successi teatrali, ma alla fine del mese l'Armani lascia la città gonzaghesca, in concomitanza con la festa dell'Ascensione, quando gli intrattenimenti offerti dai comici dell'Arte non trovano più spazio.

In seguito perdiamo di nuovo le tracce di Vincenza per più di un anno. Torna a parlarcene il Rogna in una lettera del 5 agosto 1569 inviata dalla residenza estiva della Montata: ancora una volta due compagnie si 'sfidano' nel proporre al pubblico due diversi spettacoli in uno stesso giorno, ma le esibizioni sono questa volta riservate probabilmente a una platea più ristretta, costituita non dalla popolazione cittadina, bensì dagli invitati presso le residenze estive dei Gonzaga. Incerta rimane l'identità dell'altra troupe, ma sembra da escludere che possa trattarsi di quella di Flaminia, probabilmente partita per una lunga tournée europea. Un'altra testimonianza a proposito degli stessi intrattenimenti ne restituisce un'immagine poco lusinghiera. Chi scrive, quello stesso 5 agosto, è Giovan Paolo de' Medici: «io comincio a straccarmi del star qui, et mi viene a fastidio gli zani, li venitiati et le puttane. Hieri fu qui anco la s[igno]ra Vincenza con la sua compagnia, che radopiò la comedia mentre pioveva. Ma come hò detto, me ne stoffo».<sup>9</sup> La lettera attesta la sovrabbondanza di rappresentazioni teatrali alla Montata, circostanza confermata da una testimonianza del Rogna di poco successiva: qui la compagnia dell'Armani non è esplicitamente menzionata, ma è probabile che molte delle recite cui accenna il segretario ducale siano ascrivibili a quella troupe. L'ipotesi è confortata anche dal riferimento alla pastorale, un genere particolarmente caro all'attrice, contenuto nella missiva; inoltre è plausibile supporre che la comica, giunta alla Montata il 4 agosto, abbia deciso di trattenervisi per un lasso di tempo relativamente lungo, vista l'incessante richiesta di spettacoli da parte del duca e dei suoi nobili ospiti, tra cui spicca Lodovico di Nevers.

Secondo quanto si legge nell'*Oratione*, però, Vincenza avrebbe trascorso il mese precedente alla sua morte – avvenuta verosimilmente l'11 settembre 1569, nella città di Cremona – anzi, un periodo superiore a un mese. Stando alle parole del Valerini, è da supporre che l'attrice si sia trattenuta solo pochi giorni alla Montata, per poi trasferirsi a Cremona. L'unica certezza relativa agli ultimi giorni dell'Armani è ricavabile da una stringata comunicazione da parte di un non meglio identificato Gandolfo, che informa il castellano di Mantova del decesso dell'attrice per avvelenamento. La lettera è del 15 settembre e non specifica la data esatta della morte, limitandosi a registrare che

8. Lettera di Baldassarre de' Preti al castellano di Mantova, Mantova, 26 aprile 1568, ASM, *Archivio Gonzaga*, b. 2579, cc. n.n. (HERLA C-759).

9. Lettera di Giovan Paolo de' Medici a ignoto della corte di Mantova, Montata, 5 agosto 1569, ASM, *Archivio Gonzaga*, b. 2581, c. n.n. (HERLA C-5029).

la commediante Vincenza è stata «atosegata in Cremona».<sup>10</sup> Nell'*Oratione* si legge – ed è plausibile – che la diva era scomparsa pochi giorni prima, l'11 di quello stesso mese.

Sulle cause di una morte così violenta e prematura è difficile formulare ipotesi attendibili. D'Ancona immagina che si sia trattato di un delitto a sfondo sentimentale – a opera di Federico da Gazzuolo o di Lidia da Bagnacavallo, attrice che avrebbe amato il Valerini –, oppure di una vendetta legata a motivi professionali.<sup>11</sup> Le ipotesi dello studioso, che egli stesso definisce «congetture», non sono verificabili. Sicuramente da escludere la possibilità che la mandante del delitto sia stata la misteriosa Lidia. Su questa presunta comica non esiste alcuna documentazione: Tomaso Garzoni nella sua *Piazza universale* ne parla brevemente, attribuendole una relazione con Adriano Valerini sulla base di un sonetto che accenna agli amori di una tale Lidia e di un certo Adriano.<sup>12</sup> Se anche lo sconosciuto autore di quei versi avesse voluto far riferimento proprio al comico e letterato veronese, occorre evidenziare che Lidia era uno dei nomi d'arte dell'Armani, e quindi il componimento potrebbe semmai recare un'ulteriore traccia della relazione fra i due celebri attori.<sup>13</sup>

Se il legame fra il comico-letterato e la non meglio identificata Lidia è alquanto labile, ben più concreta risulta la relazione fra Vincenza e Federico da Gazzuolo. Sebbene il loro *ménage*, come abbiamo visto, non fosse privo di scosse, l'ipotesi che il nobile abbia organizzato l'assassinio dell'attrice appare comunque eccessiva. Non sappiamo se nel settembre 1569 la *liaison* fra il Gazzuolo e l'Armani – documentata solo con riferimento all'estate del 1567, ma iniziata probabilmente prima – sia ancora in corso. Il nobile ha da poco sepolto il figlioletto Carlo, deceduto nel luglio dello stesso anno; a novembre farà testamento. È malato di gotta e si spegnerà di lì a pochi mesi, funestato da un conflitto politico-militare che lo vede scontrarsi con i propri nipoti.<sup>14</sup> Non sembra credibile che in questa situazione abbia trovato il tempo e l'energia per ordire l'assassinio dell'amante. Più convincente – ma ugualmente non documentata – sembra la congettura che l'omicidio della diva sia stato progettato per motivi di gelosia professionale: l'attrice, conclusa da poco la 'stagione estiva' presso la residenza della Montata e già impegnata nelle recite cremonesi,

10. Lettera di Gandolfo al castellano di Mantova, Cremona, 15 settembre 1569, ASM, *Archivio Gonzaga*, b. 2581, c. n.n. (HERLA C-4700).

11. Cfr. A. D'ANCONA, *Origini del teatro italiano* (1877), Torino, Loescher, 1891<sup>2</sup>, vol. II, pp. 461-462 (rist. anast. Roma, Bardi, 1971).

12. Cfr. T. GARZONI, *La piazza universale di tutte le professioni del mondo*, a cura di P. CHERCHI e B. COLLINA, Torino, Einaudi, 1996, vol. II, p. 1182.

13. Cfr. anche F. TAVIANI, *La Commedia dell'Arte e Gesù Bambino. Intorno all'«Afrodite» del Valerini*, in *Origini della Commedia Improvvisa e dell'Arte*, a cura di M. CHIABÒ e F. DOGLIO, Roma, Torre d'Orfeo, 1996, p. 71.

14. Cfr. *Gazzuolo, Belforte. Storia, arte, cultura*, a cura di C. TOGLIANI, Mantova, Sometti, 2007, p. 63.

si trova probabilmente all'apice della propria carriera ed è per questo un facile bersaglio di invidie e risentimenti.

### *Famiglia*

Scrivono Adriano Valerini: «nacque la Divina Signora Vincenza nella famosissima Città di Venezia, ma fu però d'origine di Trento, e di Trento furono i parenti suoi, i quali vennero per diporto a Venezia, ed ivi la madre [...] lasciò del felice alvo il caro peso; che fosse nobile e ben nata, ne poteano le sue belle creanze e i suoi leggiadri costumi santi dar chiaro indicio [...]. Così la nobiltà di questa Signora, se ben l'invida fortuna con nubilosi accidenti cercò d'oscurarla, si dava a conoscere per le oneste maniere e per le molte virtù possedute da lei».<sup>15</sup> L'accenno ai «nubilosi accidenti» rappresenta, per Ferdinando Taviani, un possibile riferimento alle origini oscure della diva e alla sua provenienza dal mondo delle cortigiane.<sup>16</sup> La sua nascita a Venezia, dove i genitori si trovavano «per diporto», potrebbe far pensare invece che la sua fosse una famiglia d'Arte. L'ipotesi sembra condivisa anche da Alessandro D'Ancona: lo studioso suppone l'esistenza di una parentela fra Vincenza e la famiglia d'Armano, che conta almeno due attori (Pietro e Tiberio) attivi intorno alla metà del '500 e forse anche un certo Aquilante d'Armano.<sup>17</sup> La congettura è avallata anche da Luigi Rasi,<sup>18</sup> ma non trova alcun riscontro documentario.

Troviamo poi altri riferimenti alle umili origini dell'attrice in alcuni versi pubblicati in coda all'*Oratione*, firmati L.S.H. Ferruccio Marotti ha dimostrato in modo convincente che l'autore di questi componimenti – cinque in tutto – potrebbe essere Leone de' Sommi. In uno di essi – la *Replica terza* – si legge, a proposito della diva: «né avara cupidigia, unqua molesta / il bell'Animo suo libero ancora / da vani desiderii, abietti, e vili, / c'han spesso albergo, in cor di Donne humili».<sup>19</sup> De' Sommi è chiamato poi a giustificare le lodi indirizzate all'Armani di fronte alle accuse di una non meglio identificata signora ebrea, tale H.N.A., che incalza: «voi pur dovrete ricordarvi ch'ella / ignobil nacque e vende a prezzo vile / su per le Scene, i gesti, e la favella. [...] O tacete in mal punto, o almen non fate, / A sì bassi soggetti erger altari / Che indi-

15. *Oratione d'Adriano Valerini veronese in morte della divina signora Vincenza Armani, comica eccellentissima* [...], in F. MAROTTI-G. ROMEI, *La Commedia dell'Arte e la società barocca. La professione del teatro*, Roma, Bulzoni, 1991, p. 32.

16. Cfr. TAVIANI-SCHINO, *Il segreto della Commedia dell'Arte*, cit., p. 333.

17. Cfr. D'ANCONA, *Origini del teatro italiano*, cit., vol. II, p. 450.

18. Cfr. *I Comici italiani. Biografia, Bibliografia, Iconografia*, Firenze, Bocca-Lumachi, 1897-1905, vol. I, p. 202. Su Rasi si veda F. SIMONCINI, *Luigi Rasi*, «Drammaturgia», XIII / n.s. 3, 2016, pp. 247-275.

19. L. DE' SOMMI, *Quattro dialoghi in materia di rappresentazioni sceniche*, a cura di F. MAROTTI, Milano, Il Polifilo, 1968, pp. 93-94.

tio poco di giuditio date. [...] Ma dar a brutte di bellezza il vanto / Et le vili inalar sopra le stelle / troppo sconviene». <sup>20</sup> Il letterato risponde con le *Stanze alla carlona*, dove si legge: «e prima affermo, che d'immensa laude / degno fia lo scrittor, che in dotto stile, / con l'arte essalta, e con le rime applaude / anco un soggetto, in qualche parte humile. [...] / [...] e ben con l'occhio interno / veggo, che s'ella è di fortuna humile, / d'animo non è almen rozza né vile». <sup>21</sup>

Queste diverse fonti sembrano concordare quindi sulle 'basse' origini dell'attrice; difficile trarre conclusioni da questi pochi elementi circa la sua provenienza dal mondo delle *meretrices honestae* o, piuttosto, da quello delle troupes viaggianti.

### Formazione

Le uniche notizie a proposito della formazione di Vincenza Armani si ricavano dall'*Oratione* di Valerini, fonte non del tutto attendibile per il suo dichiarato intento celebrativo. Secondo il comico-letterato, l'attrice avrebbe imparato in giovane età «a leggere ed a scrivere, il che con la Grammatica insieme facilmente apprese» <sup>22</sup> il latino, la logica e la retorica. Dunque la comica avrebbe acquisito fin dall'adolescenza gli strumenti che poi l'avrebbero portata con così grande successo a imitare «la facondia ciceroniana». <sup>23</sup> Tali discipline rappresentano alcune delle tappe fondamentali di un ideale *cursus honorum*, atto a formare letterati e giuristi. Siamo dunque con ogni probabilità di fronte alla creazione di un *topos*, quello dell'attrice dedita a studi regolari e pertanto più vicina al mondo degli intellettuali che a quello dei ciarlatani e delle prostitute. Tuttavia l'eloquenza è dote riconosciuta all'attrice trentina non solo dal Valerini, ma anche da altri letterati, come il già ricordato Tomaso Garzoni e Leone de' Sommi: non è da escludere, quindi, che dalla descrizione degli studi giovanili della diva riportata nel panegirico traspaia un fondo di verità.

Dal testo dell'*Oratione* emergono anche le competenze musicali della comica: «nella Musica poi fece profitto tale che [...] componeva in questa professione miracolosamente, ponendo in canto quegli stessi Sonetti e Madrigali, le parole de cui ella anco faceva, di modo che veniva ad essere e Musico e Poeta; sonava de varie sorti de stromenti musicali [...]; al dolce suono accompagnava

20. *Oppositione della Signora H.N.A. a M. L.S.H.*, in *Oratione d'Adriano Valerini Veronese, in morte della divina signora Vincenza Armani, comica eccellentissima*, Verona, Sebastiano dalle Donne, [1570], c. 30r.

21. DE' SOMMI, *Quattro dialoghi*, cit., pp. 96-97.

22. *Oratione d'Adriano Valerini Veronese*, cit., in MAROTTI-ROMEI, *La Commedia dell'Arte e la società barocca*, cit., p. 33.

23. GARZONI, *La piazza universale*, cit., vol. II, p. 1182.

poi con tanta vaghezza il canto». <sup>24</sup> Le sue capacità musicali trovano riscontro in altre fonti letterarie (come ad esempio nella *Replica terza* di L.S.H. e in altri componimenti pubblicati in coda all'*Oratione*) e nelle cronache mantovane dell'estate del 1567: si può dunque presumere che l'attrice abbia ricevuto un'ottima formazione anche in questo ambito.

Le straordinarie doti oratorie e poetiche, unite a eccellenti abilità canore e musicali, costituiscono la cifra distintiva dell'Armani e rappresentano inoltre due delle più significative caratteristiche che le prime attrici portano 'in dotazione' nelle compagnie di cui cominciano a far parte almeno dagli anni '60 del XVI secolo. Se questo vasto patrimonio culturale sia il frutto di una nobile educazione (come pretende l'autore dell'*Oratione*), della frequentazione dei raffinati ambienti di corte o ancora di un severo *training* da autodidatta, non è dato sapere.

### *Interpretazioni/Stile*

Le fonti esaminate, tanto quelle letterarie quanto quelle documentarie, concordano sull'ampiezza e varietà del repertorio dell'Armani. Se il Valerini afferma che l'attrice recitava ugualmente commedie, tragedie e pastorali, troviamo riscontro di ciò anche nelle lettere dei dignitari ducali. Solo una missiva di Luigi Rogna contiene espliciti riferimenti a uno dei soggetti messi in scena dalla compagnia di Vincenza: «*hier* poi a concorrenza pure l'un et l'altra parte recitò una Pastorale, et per intermedii in quella della Vincenza si fece comparir Cupido che liberò Clori ninfa già p[ri]ma convertita in Albero. Si vidde Giove, che con una folgore d'alto ruinò la Torre d'un Gigante il quale haveva imprigionati alcuni Pastori, si fece un sacrificio. Cadmo amazzò il serpente che p[rim]a haveva amazzati i compagni, seminò i denti, vidde a nascer et a combatter quelli huomini armati. Hebbe visibilmente le risposte da Febo, et poi da Pallade armata, et in fine cominciò a edificar la città». <sup>25</sup>

L'Armani in questa occasione interpreta, con ogni probabilità, la ninfa Clori, suo nome d'arte nelle pastorali. È anche possibile che l'attrice ricopra, in questa stessa *performance*, il ruolo di una o più divinità. Stando ad alcune fonti letterarie, Vincenza era solita portare in scena questo genere di personaggi mitologici, non limitandosi a vestire i panni di dee quali Minerva o Venere, ma esibendosi anche *en travesti*. Una traccia di ciò si rinviene nel sonetto del Valerini *Sembra se in aurea veste appare in Scena*: «*par con l'azzurro di Latona il figlio, / E col giallo colei che il dì rimena. [...] Un Angiol può agguagliar se nube il chiude, / Candida e pura, o della Fe la Dea. / S'è armata che Miner-*

24. *Oratione d'Adriano Valerini Veronese*, cit., in MAROTTI-ROMEI, *La Commedia dell'Arte e la società barocca*, cit., p. 33.

25. Lettera di Luigi Rogna a ignoto della corte di Mantova, Mantova, 6 luglio 1567, cit.

va sia m'è aviso, / E s'ha tall'hor le belle membra ignude, / Diana in fonte, o in Ida Citherea». <sup>26</sup>

Anche il sonetto dell'accademia degli Intronati, pubblicato in coda all'*Oratione*, accenna ai diversi personaggi mitologici interpretati dalla primadonna: «costei che Citherea somiglia tanto / e nel saper sede à Minerva a lato, / e quando ride delle Gratie dato / l'è il pregio, e vince delle Muse il Canto. / Se si mostra tall'hor in viril manto / cinta la spada sembra Marte armato, / se s'adira tall'hor par Giove irato; / e parlando à Mercurio toglie il vanto. / Qual meraviglia hor è, s'ell'ha il valore / delle Dive Celesti, e de gli Dei, / s'altri vinto riman, s'altri l'adora. / E se dal proprio albergo uscendo fuore / volano l'Alme ad annidarsi in lei, / poi ch'apre in Scena un Paradiso ogn'ora». <sup>27</sup> Il componimento sottolinea proprio l'ambivalenza dell'attrice, ugualmente efficace sia nei ruoli di divinità femminili sia come interprete di Marte, Giove o Mercurio.

Ancora, nella *Replica seconda* – che fa parte delle rime attribuite a Leone de' Sommi –, si legge: «che per far sol mirabile costei, / Pallade, del suo honor le diè gran parte / de l'eloquenza, il gran Nuntio de' Dei, / e del valor, dotolla, il fiero Marte; / poi le diè il bello, & il gentil, colei / che nel mar nacque, da le membra sparte / di Celo [...]. / Se tale è dunque e tanto il suo valore, / qual meraviglia, se per Dea l'ammira / ciascuno?». <sup>28</sup>

L'espresso riferimento agli intermedi contenuto nella lettera del Rogna, poi, conferma le doti musicali e canore attribuite all'Armani dalle fonti letterarie. Stando a quanto affermato dal Valerini nell'*Oratione*, il genere d'elezione della primadonna doveva essere la pastorale, circostanza che sembra almeno in parte confermata anche dalle testimonianze offerte dalle lettere dei notabili mantovani. Scrive il comico-letterato: «che dirò delle Pastorali da lei prima introdotte in Scena, le quali de così vaghi avvenimenti intesseva che di troppa meraviglia e dolcezza ingombrava gli ascoltanti». <sup>29</sup>

Da questa affermazione possiamo ricavare alcuni elementi, difficili però da verificare. In primo luogo, sembra che l'Armani sia stata la pioniera di questo 'nuovo' genere. Dai documenti esaminati emerge che l'attrice fu sicuramente interprete – in più di un'occasione – di pastorali, ma niente conferma che sia stata la prima a portarle in scena. Del resto, anche la rivale Barbara Flaminia frequentava il genere, come risulta dalle cronache che riferiscono della competizione fra le due comiche. Il comico-letterato inoltre sembra testimoniare anche un'attiva partecipazione dell'Armani alla composizione delle pastorali

26. *Oratione d'Adriano Valerini Veronese* [1570], cit., c. 15v.

27. Ivi, c. 17v. Laura Riccò ha dimostrato che l'autore del sonetto è Girolamo Bargagli (cfr. L. RICCÒ, *La «miniera» accademica. Pedagogia, editoria, palcoscenico nella Siena del Cinquecento*, Roma, Bulzoni, 2002, p. 149).

28. DE' SOMMI, *Quattro dialoghi*, cit., p. 91.

29. *Oratione d'Adriano Valerini Veronese*, cit., in MAROTTI-ROMEI, *La Commedia dell'Arte e la società barocca*, cit., p. 36.

da lei portate in scena. È difficile stabilire se tale attività drammaturgica attribuita a Vincenza consistesse nel redigere almeno in parte i testi che sarebbero poi confluiti nel suo generico, nell'ideare gli adattamenti per la scena di fonti letterarie e mitologiche, o piuttosto nel recitare soggetti all'improvviso. Quest'ultima ipotesi sembra avvalorata da un altro passo dell'*Oratione*, dove si attribuisce all'autorevole accademia degli Intronati un giudizio assai lusinghiero sulla capacità di improvvisare di Vincenza: «l'Accademia degli Intronati di Siena, in cui fiorisse il culto delle Scene, disse più volte che questa Donna riusciva meglio assai parlando improvviso che i più consumati Autori scrivendo pensatamente».<sup>30</sup>

Esiste poi un testo che possiamo ricondurre con certezza al repertorio dell'Armani: si tratta del *Prologo per la Signora Vincenzia comica, recitato da lei in habito di maschio*, che Laura Riccò ha rinvenuto fra i manoscritti di Girolamo Bargagli.<sup>31</sup> Come sottolineato dalla studiosa, «siamo di fronte ad un precoce esempio di quelle composizioni d'omaggio che gli scrittori offriranno alla illimitata capienza dei 'generici' degli attori [...] e che nel caso specifico tramanda il ricordo di una reale *performance* dell'interprete, in quanto il titolo che precisa 'recitato da lei in habito di maschio' conserva l'immagine di una vera e propria esecuzione, pertinente alla casistica illustrata anche dal primo dei sonetti intronatici riportati dal Valerini: 'se si mostra tall' hora in viril manto'».<sup>32</sup>

Il prologo conferma dunque la frequentazione, da parte dell'attrice, di ruoli *en travesti*; esso non è riconducibile ad alcuna particolare rappresentazione, perché può adattarsi a molteplici situazioni. Dato il tono ironico e ricco di doppi sensi, però, è plausibile ipotizzare che il pezzo possa aver preceduto una commedia (o più commedie, recitate in occasioni diverse). Vincenza, «in habito di maschio», invita gli spettatori al silenzio. Il prologo si apre con una *captatio benevolentiae*: «non domandarei già il silentio così ad ogn'uno, perciò che non ogn'uno ha, né ogn'uno sa usare il silentio quando conviene; ma voi, i quali cognosco generosi, et adorni d'ogni perfettione son certo che havete anche il silentio, ornamento delle virtù tutte».<sup>33</sup> Poi vengono sinteticamente illustrate le origini mitologiche del silenzio, fratello della Fede, rivale di Apollo e nemico della Loquacità. In seguito si espone come tutti gli uomini, dal più grande al più umile, siano soggetti a una divinità tanto potente. Vengono così messe in evidenza alcune situazioni 'da commedia': «che cosa rende grato il servo al giovane figlio, quando fa denari contra'l volere del' avaro padre se non il silentio? Perché accresce la buona padrona il salario alla sua fante, se non perché usi silentio? E finalmente che domanda con caldi preghi la donna al suo amante

30. Ivi, p. 35.

31. G. BARGAGLI, *Orazioni varie e prologo per la Vincenzia comica*, Firenze, Biblioteca moreniana, Pecci 33, cc. 101v.-103v. Il brano è ora trascritto in RICCÒ, *La «miniera» accademica*, cit., pp. 189-190.

32. Ivi, pp. 147-148.

33. Ivi, p. 189.

da poi che gli è stata pietosa, se non silentio?». <sup>34</sup> Tra gli estimatori del silenzio vengono citati, con una nota di elegante malizia, anche «i fraticini, et le pinzocore [...] quando qualche volta gli vien rotto il digiuno». <sup>35</sup>

A conclusione di questo esercizio retorico, l'attrice torna a rivolgersi al pubblico, il cui favore questa volta viene ricercato non più attraverso la lode, ma tramite promesse alquanto equivoche. In primo luogo, se gli spettatori sapranno tacere durante la commedia, «in ricompensa di ciò pregheremo Amore che vi conceda spesso quel soave silentio che in compagnia della lassezza suol venire dopo l'amoroso conflitto»; in secondo luogo: «per premio del diletto che vi sia per porgere, et del servizio che come vostro servidore vi sia per fare, non sarà cosa più grata del silentio, né per lo contrario cosa più discara poi che il sentire che qualch'uno del piacer preso di me ne ristori col far romore, et stiamazzo, et colui troverà gl'occhi, la bocca, la lingua et la persona mia più disposta a darli diletto che io troverò più pronto a usar silentio». <sup>36</sup> Come osserva Riccò, l'ambigua promessa del personaggio-prologo è «un'offerta che, fuor di commedia, considerando che la bocca che la formula è squisitamente femminile, gioca tutto su un equivoco sessuale». <sup>37</sup>

Dunque da questo testo emerge un aspetto 'inedito' della recitazione dell'Armani: le sue interpretazioni in ambito comico non erano, a quanto pare, sempre didattiche ed edificanti come tramanda il Valerini. I doppi sensi a sfondo erotico e i contenuti potenzialmente osceni sono gestiti con maestria dal Bargagli, che trasfonde in questo prologo parte dell'esperienza teatrale intronatica; è interessante notare, inoltre, come il letterato riesca a sfruttare abilmente il fascino di un'attrice in carne e ossa, la cui bellezza, anziché essere occultata dalla veste virile, ne risulta al contrario enfatizzata. Per eseguire questo 'pezzo di bravura' occorre certamente la grande abilità retorica che le fonti letterarie attribuiscono alla «dotta Vincenza», ma in più è necessaria una buona dose di malizia e sensualità: la difficoltà del testo risiede proprio nel dover alternare, con impegnativi scarti di registro, il tono oratorio a quello suadente, il piglio 'virile' alla sottile allusione – nemmeno troppo velata – alle grazie femminili nascoste eppure esaltate dal costume di scena.

Di incerto destinatario è invece il secondo prologo che figura nei manoscritti del Bargagli: non è da escludere che l'Armani possa averlo interpretato, in quanto le sue pagine sono «del tutto compatibili con le precedenti». <sup>38</sup> Si tratta del prologo *Della Bugia*, anch'esso recitato da un personaggio maschile. <sup>39</sup> Come nel precedente, anche in questo brano chi parla esordisce esponendo

34. Ivi, p. 190.

35. Ibid.

36. Ibid.

37. Ivi, p. 161.

38. Ivi, p. 147.

39. BARGAGLI, *Orazioni varie*, cit., cc. 104r.-108v. Il testo è trascritto in RICCÒ, *La «miniera» accademica*, cit., pp. 191-195.

le nobili origini mitologiche dell'oggetto del ragionamento, elencando poi le diverse situazioni in cui la menzogna si rivelerebbe utile. Tra gli esempi citati, molti fanno riferimento all'universo delle novelle di Boccaccio, mentre degna di nota è la cinica demolizione dei *topoi* petrarcheschi: «quando il Petrarca dava ad intendere con le sue rime a Laura che i suoi capelli erano d'oro, la fronte d'avorio, la bocca di rubini, li denti di perle, le guancie di rose, il petto di latte, erano elle pastocchie, e delle fine? Quel viver in altrui, non in se stesso, gelar la state, arder il verno, quell'esser un fonte di lacrime, un vento di sospiri, un mongibello di fiamme, quell'impallidire, quel fare il languido, et il trafitto, quelle promesse, quei giuramenti sono altro che menzogne ministre dela Bugia, con le quali voi sagaci amanti vincete, et incantate l'incaute donne».<sup>40</sup>

Se il prologo fosse stato recitato effettivamente da Vincenza, queste parole creerebbero uno stridente contrasto con l'immagine dell'innamorata esperta di lirica amorosa e destinataria di versi improntati al petrarchismo. Al tempo stesso, però, esse offrirebbero un'ulteriore sfaccettatura delle possibilità stilistiche della diva, capace di esprimere al massimo grado sentimenti e concetti legati all'eros codificato della poesia più diffusa presso i suoi contemporanei e allo stesso tempo di irriderne – attraverso la sagace prosa apprestata per lei dal Bargagli – i più consumati stereotipi.

Le considerazioni appena esposte a proposito del repertorio di Vincenza Armani hanno permesso di formulare anche qualche ipotesi sul suo stile di recitazione. Di seguito cercheremo di analizzare più nel dettaglio questo aspetto, ricorrendo soprattutto alle fonti letterarie, che ne recano qualche traccia. Come già osservato, sembra che la caratteristica più evidente dello stile dell'attrice sia la grande abilità retorica. L'eloquenza della primadonna emerge soprattutto nelle commedie, dove – scrive il Valerini – «era mirabile ne i bei discorsi d'amore, e non era alcuno che le potesse, parlando, stare al paro; ognun fuggiva di venir con lei a disputa, e se alle volte sosteneva il falso, lo faceva parer vero; [...] e volendo persuader una cosa altrui, non lasciava luogo intentato, non passava sotto silenzio parte alcuna a che potesse appigliarsi, che fosse a tal materia appertinente, talché si potea dir appunto che nella lingua avesse Pito, la Dea della persuasione, che le sue parole dettasse».<sup>41</sup> Ma anche nelle tragedie «dimostrava poi differentemente [...] la gravità dell'Eroico stile, usando parole scelte, gravi concetti, sentenze morali degne d'esser prononziate da un Oracolo».<sup>42</sup>

Le stesse doti sono riconosciute alla diva anche da altri autori, come dimostra un celebre passo di Tomaso Garzoni: «della dotta Vincenza non parlo, che imitando la facondia ciceroniana, ha posto l'arte comica in concorrenza con l'oratoria e, parte con la beltà mirabile, parte con la grazia indicibile, ha eretto uno amplissimo trionfo di se stessa al mondo spettatore, facendosi divulgare

40. Ivi, pp. 193-194.

41. Ivi, pp. 35-36.

42. Ibid.

per la più eccellente comediante della nostra etade». <sup>43</sup> Si individuano lodi alle capacità oratorie della comica anche in alcuni dei versi attribuiti a Leone de' Sommi. Nelle prime stanze dedicate dall'ebreo mantovano all'attrice si legge: «da lei con meraviglia il mondo impari / come hor con scelte, hor semplici parole, / esplicar si devrian gli alti concetti, / i bei discorsi, e gli amorosi detti». <sup>44</sup> E nella *Replica seconda*: «odila intento, all'hor che in treccie, e in gonnina, / d'habito eletto altieramente ornata, / ne rappresenta in scena, hor vaga donna / d'Amore accesa, & hor guerriera armata: / come sempre la gratia in lei s'indonna / sia mite o cruda, o sia benigna o irata, / come a lo stato, ch'ella a imitar have, / sempre accompagna il dir, dotto & soave». <sup>45</sup>

Dai versi appena citati si evince, oltre all'abilità retorica dell'attrice, la sua capacità di alternare ai più comuni *topoi* legati alla figura dell'innamorata («donna d'Amore accesa») i famosi ruoli *en travesti* («hor come Giovin»), ma anche di incarnare personaggi meno codificati («hor guerriera armata»), che fanno pensare ad adattamenti per la scena di episodi tratti dai più celebri poemi cavallereschi. Vincenza era inoltre solita apparire negli intermedi nelle vesti di divinità e, nelle pastorali, in quelle della ninfa Clori. Possiamo dunque riscontrare una pluralità e varietà di figure che l'attrice portava efficacemente in scena.

L'abilità dell'Armani di imitare con estrema credibilità emozioni diverse e contrastanti, unita a quella di indurre gli spettatori all'identificazione – non tanto nei personaggi, quanto nei loro sentimenti, di cui la primadonna sapeva così bene rappresentare gli effetti – è descritta in un sonetto di Giacomo Mocenigo, pubblicato in coda all'*Oratione*: «ben donde il lume appar del volto vostro / d'amor esce lo stral, Ben quando à nui / rappresentate i finti effetti altrui, / vera gioia e dolor sente il cuor nostro». <sup>46</sup>

Il tema è trattato più diffusamente dal Valerini attraverso esemplificazioni attinenti ai tre diversi generi teatrali frequentati dalla primadonna. Nelle commedie Vincenza «diventava pallida a qualche aviso strano che l'era dato; di vermiglio color tingea le guancie alle nove liete; nel timor avea sì ben accommodata la voce, e nell'ardir medesimamente, che i nostri cori or timidi or arditi facea». Nella tragedia, invece, «se occorreva sopra di qualche suo Amante o parente di vita spento, lamentevolmente ragionare, trovava parole e modi sì dolorosi che ognuno era sforzato a sentirne doglia vera, e ben spesso a lagrimare, benché sapesse certo le lagrime di lei esser finte». Infine, nelle pastorali, «se di qualche limpido fonte mostrava esser bramosa per estinguer la sete ardente, induceva a gli uomini il medesimo desio di bere, e di riposo se di qualche arbore bramava l'ombra per riposarsi, e se, per gustar i liquidi cristalli, all'ombra assisa chinava le labra, chinavano anch'essi il capo, accompagnando i

43. GARZONI, *La piazza universale*, cit., vol. II, p. 1182.

44. DE' SOMMI, *Quattro dialoghi*, cit., p. 87.

45. Ivi, p. 90.

46. *Oratione d'Adriano Valerini Veronese* [1570], cit., c. 17r.

suoi movimenti, come se del suo corpo fossero stati l'ombra, tanta forza avean le parole con che ella describeva or questo or quell'affetto». <sup>47</sup>

Le doti di versatilità e credibilità trovano riscontro nella *Replica seconda* di L.S.H.: «se d'amor parla, eccola grata, e humile, / nel far conformi alle parole i gesti, / tutta dolce apparir, tutta gentile, / hor con arguti, & hor con motti honesti; / se finge sdegno, sa inasprir lo stile / sì che par che a terror gli animi desti, / con tal fervor, da quella dolce bocca / l'odio, l'ira, e'l furor, ben finto, scocca». <sup>48</sup> In questi versi è possibile cogliere anche un fugace cenno alla gestualità esibita in scena dall'Armani. Questo aspetto viene approfondito più oltre, unitamente alla descrizione della mimica, di cui la primadonna si serve con sicura padronanza a fini espressivi: «oltre il parlar, che avanza di dolcezza / e ch'ogni dotto stil purga e corregge, / ha virtù, che tall'hor, s'anco ella tace, / più esprime, che parlando altri non face. / Che, se a qualche parola, o poco honesta, / o poco saggia, vergognosa gira / i fulgenti occhi, e che a l'altrui richiesta, / in vece d'altro dir, tace, e sospira; / quel volger d'occhi, e quel chinare la testa / ancide pur, chi in tale atto la mira, / sì dolce esprime, co'l silenzio grato, / l'honesto sdegno, c'ha nel cor celato». <sup>49</sup> De' Sommi sembra qui descrivere l'attrice mentre dà vita a intense controcene, mettendo da parte la retorica e avvalendosi di una più sottile forza comunicativa.

Un altro riferimento all'espressivo silenzio dell'attrice si trova in un sonetto di Valerini stampato in appendice all'*Oratione*: «tu Lidia mia gentil se parli, o taci / Le tue parole, e'l bel tacer infonde, / vita a i mortali, e l'Alme fai capaci, / Del ben, di cui tu sola sei ch'abbonde». <sup>50</sup> Si sottolinea così la capacità della comica di alternare efficacemente l'eloquenza al «bel tacer». In questo componimento Vincenza viene chiamata Lidia, nome da lei usato in commedia: viene lodato dunque il magistero tecnico dell'attrice soprattutto nel genere comico, dove secondo l'autore l'Armani piegherebbe le proprie doti a scopi onesti ed edificanti.

Nell'*Oratione* viene poi dedicato ampio spazio al potere espressivo dello sguardo della comica, di cui vengono enfatizzate la capacità persuasiva e l'abilità di indurre negli spettatori emozioni contrastanti. Quando Vincenza tace, è lo sguardo a fare le veci non solo «della lingua», ma anche «delle orecchie», <sup>51</sup> innescando un tacito dialogo con i compagni di scena e con il pubblico. Non manca, infine, un riferimento alla manifestazione più appariscente degli occhi: «se tallora rugiada di pianto versavano, più belle lagrime non fur viste mai, ed a queste potevan ceder quelle che l'Aurora sparse al miserevol caso del suo

47. *Oratione d'Adriano Valerini Veronese*, cit., in MAROTTI-ROMEI, *La Commedia dell'Arte e la società barocca*, cit., p. 36.

48. DE' SOMMI, *Quattro dialoghi*, cit., p. 90.

49. Ivi, p. 91.

50. *Oratione d'Adriano Valerini Veronese* [1570], cit., c. 16v.

51. Ibid.

diletto figlio». <sup>52</sup> Ma anche le mani di Vincenza trovano spazio nel panegirico del comico-letterato, che sottolinea le potenzialità espressive della sapiente gestualità dell'attrice. <sup>53</sup>

Occorre ancora una volta ricordare la funzione apologetica dell'*Oratione* del Valerini, che «ritrae con cura la persona dell'Armani [...] senza mai dimenticare l'efficacia ai fini scenici: così, certa virilità del volto dell'attrice diventa garanzia di riuscita nei travestimenti maschili; le cadenze petrarchiste della descrizione de 'i capei lunghi di finissim'oro' sottolineano il potere di fascinazione; e le bellissime e 'virtuose' mani sono descritte soprattutto come strumenti gestuali». <sup>54</sup> La descrizione fisica concorre, naturalmente, ad arricchire il quadro celebrativo. Tuttavia, una volta emendati i passi citati dagli eccessi encomiastici e individuati gli stereotipi più ricorrenti, è possibile quanto meno ricavare un'idea circa le possibilità espressive della primadonna, peraltro confermate anche da altre fonti letterarie (come i menzionati componimenti stampati in coda all'*Oratione*).

Delle doti musicali e canore dell'Armani si è già parlato diffusamente. Esse sono testimoniate non solo da alcuni passi dell'*Oratione* e dalla già ricordata lettera di Luigi Rogna del 6 luglio 1567, ma anche dalla *Replica terza* di L.S.H.: «che udendo il dolce & amoroso canto / concorde al suon de la soave Cethra, / onde ha Vincenza vincitrice il vanto, / fra quanto regge il regnator de l'Etra, / da nobil sdegno la Thebana Manto, / vinta, e quasi dal duol conversa in pietra, / disse, i miei cigni candidi, e canori / dunque perderanno hoggi, i primi honori?». <sup>55</sup>

Altre fonti letterarie offrono analoghe testimonianze. Citiamo, ad esempio, un sonetto del Valerini pubblicato in appendice al panegirico funebre: «Angelica Sirena che nell'onde / D'Adria cantando sembri appunto quella / Che dal mar nacque [...]. / Se tall'hor canti, al dolce suon risponde, / e nell'acque ad udir viene ogni Stella, / L'Orsa rotte del Ciel le leggi anch'ella, / Nel mar s'immerge, & a' Nocchier s'asconde. / Io di Nettuno, anzi d'Amor nel regno / Vago d'udirte posi ardito il piede, / Ove mi fe stupido scoglio il Canto». <sup>56</sup> Infine, un componimento di Antonio Sottile evoca le abilità musicali dell'attrice unitamente a quelle letterarie: «non è di voi chi meglio in dolce canto / sciolga la voce, e con veloce mano, / tocchi, e faccia parlar nervi Sonori. / In tesser Rime poi passate tanto / a gli altri inanzi, che il disegno è vano, / di chi pensa agguagliar i vostri honori». <sup>57</sup>

52. Ivi, pp. 38-39.

53. Ivi, p. 39.

54. MAROTTI-ROMEI, *La Commedia dell'Arte e la società barocca*, cit., p. 30.

55. DE' SOMMI, *Quattro dialoghi*, cit., p. 94.

56. *Oratione d'Adriano Valerini Veronese* [1570], cit., c. 15r.

57. Ivi, c. 18r.

*Scritti/Opere*

Le capacità poetiche dell'Armani sono attestate in primo luogo dal Valerini, che nel suo panegirico afferma: «ella non solo nella scenica azione aveva il vanto, ma nel componer gli istessi Poemi e nell'insegnar all'Interlocutore il vero modo dell'arte». <sup>58</sup> Se ne trova poi testimonianza anche nei versi attribuiti a Leone de' Sommi: «voi ben potreste, voi Vincenza esporre / in versi, il bello, ove altra non ha parte: / voi dirne sola, quanto dir ne occorre / devreste, e dispiegarlo in voce, e in carte». <sup>59</sup> Nella *Replica seconda*, poi, si legge: «veggola (& altri me n' invidia) spesso / carte vergar, con le man bianche, e belle, / & a lei veggo, con le Gratie appresso / seder Phebo, e le nove alme sorelle: / co'l favor de le quai, sovente ha messo / già l'honor di più d'un, sovra le stelle, / tant'alto con lo stil purgato, sale; / che puote ogni huom mortal». <sup>60</sup>

Per Ferruccio Marotti l'allusione all'attività letteraria della primadonna «sembra suggerire una familiarità vorremmo dire 'professionale' dell'autore con l'attrice». <sup>61</sup> Possiamo dunque ipotizzare l'esistenza di un sodalizio artistico fra Vincenza e il drammaturgo ebreo: la diva potrebbe aver provveduto personalmente a rielaborare e adattare per la scena le fonti mitologiche e poetiche da cui erano tratti i suoi spettacoli, magari con il contributo di de' Sommi. Anche il Valerini, poeta oltreché comico professionista, potrebbe aver affiancato la compagna nella redazione degli scenari o nella composizione del generico. Fra le collaborazioni instaurate dall'attrice con i letterati del suo tempo è da annoverare anche il rapporto con Girolamo Bargagli e, per suo tramite, con gli accademici Intronati. Difficile stabilire se tali sodalizi potessero essere caratterizzati da un comune lavoro di elaborazione drammaturgica. Ma, quale che fosse la natura di questi legami artistici, essi denotano un impegno, da parte dell'Armani, ben più attivo della mera esecuzione.

Il libriccino contenente l'*Oratione* si chiude con alcune rime che l'autore attribuisce alla stessa Vincenza. Si tratta per lo più di componimenti encomiastici: una canzone dedicata al duca di Mantova, un sonetto per Lucrezia d'Este, un altro per la città di Vicenza e un ultimo destinato al duca di Ferrara. <sup>62</sup> La piccola raccolta si chiude con un madrigale a tema amoroso (*Vaghi soavi lumi*) e con una canzone (*Notte felice e lieta*) che descrive con freschezza espressiva un incontro fra amanti, la cui furtiva segretezza assume un sapore tutto teatrale. <sup>63</sup>

58. *Oratione d'Adriano Valerini Veronese*, cit., in MAROTTI-ROMEI, *La Commedia dell'Arte e la società barocca*, cit., p. 37.

59. DE' SOMMI, *Quattro dialoghi*, cit., p. 88.

60. Ivi, p. 92.

61. Ivi.

62. *Della divina signora Vincenza Armani*, in *Oratione d'Adriano Valerini Veronese* [1570], cit., cc. 37r.-39r.

63. Ivi, cc. 39r.-40r.

L'attività letteraria della primadonna sembrerebbe dunque confermata da questa serie di versi. Tuttavia, in assenza di manoscritti attribuibili all'Armani o di precedenti pubblicazioni degli stessi componimenti a suo nome, anche in questo caso potremmo trovarci in presenza di uno degli espedienti usati dal Valerini per nobilitare l'arte dell'amata. Quest'ultimo dubbio è nutrito anche da Benedetto Croce a proposito di *Notte felice e lieta*: «ma la canzone [...] fu veramente composta dalla Vincenza? [...] Certo chi parla e racconta in quei versi non è una donna ma un uomo; e d'altra parte, quando si tratta di versi di donne che avevano per amici poeti, il sospetto sul vero autore sorge naturale». <sup>64</sup> Il giudizio del grande critico forse è viziato da un'ombra di misoginia: egli non crede che l'Armani possa essere autrice del più valido componimento della raccolta, solo perché si tratta di «versi di donne che avevano per amici poeti». In realtà è legittimo esprimere dubbi su tutta la produzione poetica dell'attrice e ciò non sulla scorta di pregiudizi, ma solo della prudenza che occorre mantenere nel 'maneggiare' una fonte così particolare come l'*Oratione* di Adriano Valerini e la sua appendice.

Se non è possibile attestare con sicurezza un'attività letteraria da parte della primadonna, non la si può nemmeno escludere. Che fosse ella stessa autrice, che collaborasse con alcuni letterati del suo tempo o che si limitasse a interpretare i versi scritti per lei dai poeti, quel che è certo è che la diva ebbe grande familiarità con la lirica. Pertanto potremmo forse guardare ai componimenti attribuiti a Vincenza come a una parte del suo repertorio, o quanto meno come a esempi stilisticamente molto vicini a ciò che la comica effettivamente portava in scena.

## FONTI, RECENSIONI E STUDI CRITICI

*Manoscritti:*

G. BARGAGLI, *Orazioni varie e prologo per la Vincenzia comica*, Firenze, Biblioteca modeniana, Pecci 33, cc. 101<sup>v</sup>.-103<sup>v</sup>.

Lettera di Luigi Rogna a ignoto della corte di Mantova, Mantova, 1° luglio 1567, ASM, *Archivio Gonzaga*, b. 2577, cc. 156-157.

Lettera di Luigi Rogna a ignoto della corte di Mantova, Mantova, 6 luglio 1567, ASM, *Archivio Gonzaga*, b. 2577, cc. 177-179.

Lettera di Antonio Ceruto a ignoto della corte di Mantova, Mantova, 9 luglio 1567, ASM, *Archivio Gonzaga*, b. 2578, cc. 38-39.

Lettera di Luigi Rogna a ignoto della corte di Mantova, Mantova, 11 luglio 1567, ASM, *Archivio Gonzaga*, b. 2577, cc. 195-196.

Lettera di Luigi Rogna a ignoto della corte di Mantova, Mantova, 15 luglio 1567, ASM, *Archivio Gonzaga*, b. 2577, cc. 212-215.

64. B. CROCE, *Poeti e scrittori del pieno e del tardo Rinascimento*, Bari, Laterza, 1945, vol. II, p. 176.

Lettera di Baldassarre de' Preti al castellano di Mantova, Mantova, 26 aprile 1568, ASM, *Archivio Gonzaga*, b. 2579, cc. n.n.

Lettera di Baldassarre de' Preti al castellano di Mantova, Mantova, 28 maggio 1568, ASM, *Archivio Gonzaga*, b. 2579, cc. n.n.

Lettera di Luigi Rogna al castellano di Mantova, Mantova, 5 agosto 1569, ASM, *Archivio Gonzaga*, b. 2581, cc. n.n.

Lettera di Giovan Paolo de' Medici a ignoto della corte di Mantova, Mantova, 5 agosto 1569, ASM, *Archivio Gonzaga*, b. 2581, c. n.n.

Lettera di Gandolfo al castellano di Mantova, 15 settembre 1569, Mantova, ASM, *Archivio Gonzaga*, b. 2581, c. n.n.

*A stampa:*

*Oratione d'Adriano Valerini Veronese, in morte della divina signora Vincenza Armani, comica eccellentissima*, Verona, Sebastiano dalle Donne, [1570].

F.S. QUADRIO, *Della storia e della ragione d'ogni poesia*, Milano, Agnelli, 1744, 7 voll.

T. GARZONI, *La piazza universale di tutte le professioni del mondo*, a cura di P. CHERCHI e B. COLLINA, Torino, Einaudi, 1996, 2 voll.

F. BARTOLI, *Notizie storiche de' comici italiani che fiorirono intorno all'anno MDL. fino a' giorni presenti*, Padova, Conzatti, 1782, 2 voll. (rist. anast. Bologna, Forni, 1978. Riediz. a cura di G. SPARACELLO, introd. di F. VAZZOLER, trascrizione di M. MELAI, IRPMF-CNRS, 2010, «Le savoir des acteurs italiens», consultabile on line all'indirizzo <http://www.iremus.cnrs.fr/fr/publications/les-savoirs-des-acteurs-italiens>).

A. D'ANCONA, *Origini del teatro italiano (1877)*, Torino, Loescher, 1891<sup>2</sup>, 2 voll. (rist. anast. Roma, Bardi, 1971).

L. RASI, *I Comici italiani. Biografia, Bibliografia, Iconografia*, Firenze, Bocca-Lumachi, 1897-1905, 2 voll.

B. CROCE, *Poeti e scrittori del pieno e del tardo Rinascimento*, Bari, Laterza, 1945, 3 voll.

A. CASELLA, *Armani, Vincenza*, in *Enciclopedia dello spettacolo*, Roma, Le Maschere, 1954, vol. I, coll. 916-917.

A. ZAPPERI, *Armani, Vincenza*, in *Dizionario biografico degli italiani*, Roma, Istituto della enciclopedia italiana, 1962, vol. 4, p. 221.

L. DE' SOMMI, *Quattro dialoghi in materia di rappresentazioni sceniche*, a cura di F. MAROTTI, Milano, Il Polifilo, 1968.

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.

F. MAROTTI-G. ROMEI, *La Commedia dell'Arte e la società barocca. La professione del teatro*, Roma, Bulzoni, 1991.

F. TAVIANI, *La Commedia dell'Arte e Gesù Bambino. Intorno all'«Afrodite» del Valerini*, in *Origini della Commedia Improvvisa e dell'Arte*, a cura di M. CHIABÒ e F. DOGLIO, Roma, Torre d'Orfeo, 1996.

C. BURATTELLI, *Spettacoli di corte a Mantova tra Cinque e Seicento*, Firenze, Le Lettere, 1999.

L. RICCÒ, *La «miniera» accademica. Pedagogia, editoria, palcoscenico nella Siena del Cinquecento*, Roma, Bulzoni, 2002.

A. MACNEIL, *Music and Women of the Commedia dell'Arte in the Late Sixteenth Century*, Oxford-New York, Oxford University Press, 2003.

*Gazzuolo, Belforte. Storia, arte, cultura*, a cura di C. TOGLIANI, Mantova, Sometti, 2007.

S. FERRONE, *La Commedia dell'Arte. Attrici e attori italiani in Europa (XVI-XVIII secolo)*, Torino, Einaudi, 2014.

F. SIMONCINI, *Barbara Flaminia attrice e cantante tra piazza, corte e accademia. Ipotesi di collaborazione con Giorgio Vasari, Bernardo e Torquato Tasso*, in *Maestranze, artisti e apparatori per la scena dei Gonzaga (1480-1630)*. Atti del convegno internazionale di studi (Mantova, 26-28 febbraio 2015), a cura di S. BRUNETTI, Bari, Edizioni di pagina, 2016, pp. 304-315.



LORENA VALLIERI

DRAMMATURGIE IMPERIALI A BOLOGNA:  
 ‘L’AMOR COSTANTE’ DI ALESSANDRO PICCOLOMINI  
 (1542)\*

Le vicende legate alla committenza, realizzazione e mancata fruizione senese dell’*Amor costante* di Alessandro Piccolomini sono note e da tempo indagate<sup>1</sup> e hanno rivelato, aldilà degli aspetti tipici della drammaturgia senese,<sup>2</sup> lo strategico progetto politico e culturale di cui la commedia fu portavoce. In altre parole: un approccio critico attento al trittico chiave della storia del teatro – promotori, realizzatori, fruitori –<sup>3</sup> ha permesso di comprendere come la spettacolarità promossa dall’*Accademia degli Intronati* a questa altezza cronologica tradisca, aldilà del dichiarato *de mundo non curare*, una piena sintonia con le direttive del governo senese.

\* Si anticipano qui alcuni risultati di una più ampia indagine sullo spettacolo a Bologna che confluirà nel volume in preparazione: «*E spe in spem*». *Accademie, cultura e spettacolo a Bologna nel Cinquecento (1506-1588)*.

1. Cfr. da ultimo S. MAZZONI, «*La gente de esta çidad es la más vana y loca del mundo*». *Siena Carlo V i Medici e lo spettacolo accademico (1530-1703)*, in *Forme dello spettacolo in Europa tra Medioevo e Antico Regime*, a cura di S. MAMONE, Perugia, Morlacchi, 2018, pp. 69-141: 85-91; ID., *Siena, Carlo V e i Medici: una capitale dello spettacolo accademico*, in *Fonti musicali senesi. Storie, prassi, prospettive di ricerca*. Atti della giornata di studi (Siena, 17 ottobre 2016), a cura di G. GIOVANI, Siena, Accademia degli Intronati, 2018, pp. 101-153: 113-119. Ulteriori referenze saranno fornite nelle note successive.

2. Per cui rimando alla prefazione di Nerida Newbigin a A. PICCOLOMINI, *L’amor costante*, prefaz. di N. N., Bologna, Forni, 1990, pp. 1-18. Per un più ampio panorama sulla drammaturgia intronatica e sul teatro senese del Cinquecento cfr. almeno: D. SERAGNOLI, *Il teatro a Siena nel Cinquecento*. «Progetto» e «modello» drammaturgico nell’*Accademia degli Intronati*, Roma, Bulzoni, 1980; L. RICCÒ, *La «miniera» accademica. Pedagogia, editoria, palcoscenico nella Siena del Cinquecento*, Roma, Bulzoni, 2002; M. PIERI, *Fra vita e scena. Appunti sulla commedia senese cinquecentesca*, «Il castello di Elsinore», xxvi, 2013, 68, pp. 67-92; G. PALLINI, *Accademie senesi: tramonto e alba di una ‘respublica litteraria’*, in *The Italian Academies 1525-1700. Networks of Culture, Innovation and Dissent*, a cura di J.E. EVERSON, D.V. REIDY e L. SAMPSON, Oxford, Legenda, 2016, pp. 53-61.

3. Per un quadro metodologico si veda S. MAMONE, *Prologo. Storia dello spettacolo: il testimone preterintenzionale* (1992), in *Forme dello spettacolo*, cit., pp. 7-14; S. MAZZONI, *Ludovico Zorzi. Profilo di uno studioso inquieto*, «Drammaturgia», xi / n.s. 1, 2014, pp. 9-137.

Non sorprende. È ormai dimostrato come il rapporto con il potere fu uno dei nodi salienti della vita di molti sodalizi: se in alcuni casi essi furono un efficace *instrumentum regni*, in altri svolsero una funzione di più o meno velata fronda.<sup>4</sup> Così fu a Bologna<sup>5</sup> come a Siena. Qui la spettacolarità promossa dagli aristocratici Intronati, dall'artigiana congrega dei Rozzi<sup>6</sup> e dalle altre accademie cittadine<sup>7</sup> contribuì in maniera determinante alla definizione di un'identità municipale di tradizione repubblicana e filoimperiale.<sup>8</sup> Basti ricordare Pietro Fortini, Scipione e Girolamo Bargagli e la loro palese volontà di codificare un 'genere' percepito come schiettamente autoctono: le veglie.<sup>9</sup>

4. Cfr. S. MAZZONI, *Lo spettacolo delle accademie*, in *Storia del teatro moderno e contemporaneo*, diretta da R. ALONGE e G. DAVICO BONINO, I. *La nascita del teatro moderno: Cinquecento e Seicento*, Torino, Einaudi, 2000, pp. 869-904: 876.

5. Mi permetto di rinviare a L. VALLIERI, *Ridolfo Campeggi 'dramaturg' dell'accademia bolognese dei Gelati (1605-1617)*, tesi di laurea in Storia del teatro e dello spettacolo, Università degli studi di Firenze, Facoltà di lettere e filosofia, a.a. 2003-2004 (relatore prof. Stefano Mazzoni); ID., «*E spe in spem*». *Accademie, cultura e spettacolo a Bologna nel Cinquecento*, Università degli studi di Firenze, Scuola dottorale in Storia dello spettacolo, xxii ciclo, 2010 (tutor: prof. Stefano Mazzoni).

6. Su cui si veda: G. CATONI-M. DE GREGORIO, *I Rozzi di Siena 1531-2001*, con i contributi di M. FIORAVANTI e C. FORTIN, Siena, Il leccio, 2001; *Dalla congrega all'accademia: i Rozzi all'ombra della suvera fra Cinque e Seicento*, a cura di M. DE GREGORIO, Siena, Accademia dei Rozzi, 2013; M. OCCHIONI, *Cinque pittori all'origine della congrega dei Rozzi*, in *Il buon secolo della pittura senese. Dalla maniera moderna al lume caravaggesco*, catalogo delle mostre a cura di L. LONGI et al. (Montepulciano-Pienza-San Quirico d'Orcia, 18 marzo-30 giugno 2017), Pisa, Pacini, 2017, pp. 137-142.

7. Per uno primo approccio allo studio delle accademie senesi attraverso il progetto *Italian Academies Themed Collection Database (1525-1700)* (IAD) ([www.bl.uk/catalogues/ItalianAcademies](http://www.bl.uk/catalogues/ItalianAcademies) [ultima data di consultazione: 30 dicembre 2017]) cfr.: S. TESTA, *Le accademie senesi e il network intellettuale della prima età moderna in Italia (1525-1700)*. *Un progetto on line*, «Bollettino senese di storia patria», cxvii, 2010, pp. 613-637. Più in generale sul database: ID., *Italian Academies and Their Networks, 1525-1700. From Local to Global*, Basingstoke, Palgrave Macmillan, 2015; J.E. EVERSON, *Le accademie italiane del Cinque e Seicento: nuove ricerche e una nuova risorsa on-line*, in *Le virtuose adunanze. La cultura accademica tra XVI e XVIII secolo*, a cura di C. GURRERI e I. BIANCHI, prefaz. di G. FERRONI, introd. di G.M. ANSELMINI, Avellino, Sinestesie, 2015, pp. 15-35; *The Italian Academies 1525-1700. Networks of Culture*, cit.

8. Per un quadro storico di riferimento basti qui rinviare a *L'ultimo secolo della Repubblica di Siena. Politica e istituzioni, economia e società*, a cura di M. ASCHERI e F. NEVOLA, Siena, Accademia senese degli Intronati, 2007.

9. Fondamentali gli studi di Laura Riccò in cui viene riletta la produzione accademica, con particolare riferimento al gioco e alla veglia, in un'accezione pedagogica legata al traumatico passaggio di Siena sotto il dominio mediceo. Cfr. almeno: L. RICCÒ, *Gioco e teatro nelle veglie di Siena*, Roma, Bulzoni, 1993; ID., *La «miniera» accademica*, cit., in partic. pp. 11-48; ID., *La novella e l'assedio di Siena: una questione di famiglia tra teoria, prassi e ricezione*, «Studi italiani», xxvi, 2014, 52, fasc. 2, pp. 43-57.

Torno all'*Amor costante*. La commedia fu «composta per la venuta dell'Imperatore in Siena l'anno del xxxvi»<sup>10</sup> dietro richiesta della Balìa all'accademia degli Intronati.<sup>11</sup> Doveva essere parte integrante dei festeggiamenti per l'annunciata visita di Carlo V in viaggio cerimoniale lungo la nostra penisola dopo la vittoria di Tunisi.<sup>12</sup> Poco importa se in quella occasione non andò in scena.<sup>13</sup> Ciò che conta è che fu pensata dal filoasburgico leader del sodalizio<sup>14</sup> come una complessa «drammaturgia imperiale»<sup>15</sup> da rappresentarsi nella sala grande del Consiglio cittadino.<sup>16</sup> Densa di allusioni encomia-

10. Così nel frontespizio dell'ediz. veneziana del 1541: A. PICCOLOMINI, *L'amor costante*, a cura di N. NEWBIGIN, 2010, [http://www-personal.usyd.edu.au/~nnew4107/Texts/Sixteenth-century\\_Siena\\_files/PiccolominiAmorCostante.pdf](http://www-personal.usyd.edu.au/~nnew4107/Texts/Sixteenth-century_Siena_files/PiccolominiAmorCostante.pdf) (data di consultazione: 30 dicembre 2017). Sulla visita di Carlo V a Siena nel 1536 cfr.: SERAGNOLI, *Il teatro a Siena nel Cinquecento*, cit., pp. 21-31, 46-66, 75-76; S. PIETROSANTI, «Ben venga Carlo Imperatore»: il trionfo senese di Carlo V, «Archivio storico italiano», CXLIX, 1991, 549, pp. 553-583; MAZZONI, «La gente de esta çudad es la más vana y loca del mundo», cit., passim.

11. Ricordiamo che gli Intronati erano già stati coinvolti in occasione del primo soggiorno, poi sfumato, di Carlo V a Siena nel 1530. Cfr. SERAGNOLI, *Il teatro a Siena nel Cinquecento*, cit., pp. 22-23, 46-50, 57-58; N. NEWBIGIN, *Una commedia per la visita di Carlo V? 'I Prigioni' tradotti dagli Intronati di Siena*, in *Les années Trente du XVI siècle italien*. Atti del convegno (Parigi, 3-5 giugno 2004), a cura di D. BOILLET e M. PLAISANCE, Paris, Centre interuniversitaire de recherche sur la Renaissance italienne, 2007, pp. 99-107; ID., *Piccolomini drammaturgo sperimentale?*, in *Alessandro Piccolomini (1508-1579). Un siennois à la croisée des genres et des savoirs*. Atti del colloquio internazionale (Parigi, 23-25 settembre 2010), a cura di M.-F. PIÉJUS, M. PLAISANCE, M. RESIDORI, Paris, Université Sorbonne Nouvelle Paris 3, 2011, pp. 155-169: 155-156.

12. M.A. VISCEGLIA, *Il viaggio cerimoniale di Carlo V dopo Tunisi*, «Dimensioni e problemi della ricerca storica», 2001, 2, pp. 5-50.

13. Non tutti concordano, ma gli storici più attendibili ormai confermano la validità della notizia riportata dalla anonima descrizione *Carlo V in Siena nell'aprile del 1536. Relazione di un contemporaneo* (edita a cura di P. VIGO, Bologna, Romagnoli, 1884, pp. 43-44 per quanto di nostro interesse). Cfr. NEWBIGIN, *L'amor costante*, cit., pp. 2-5; RICCÒ, *La «miniera» accademica*, cit., p. 110; A. PINELLI, *Una repubblica a sovranità limitata*, in ID., *La bellezza impura. Arte e politica nell'Italia del Rinascimento*, Roma-Bari, Laterza, 2004, pp. 73-122: 111; NEWBIGIN, *Piccolomini drammaturgo sperimentale?*, cit., pp. 158-159.

14. Per un profilo di Piccolomini si veda almeno: F. CERRETA, *Alessandro Piccolomini letterato e filosofo del Cinquecento*, Siena, Accademia senese degli Intronati, 1960; *Alessandro Piccolomini (1508-1579). Un siennois à la croisée des gendres et des savoirs*, cit. Opportuno ricordare che Nerida Newbigin ritiene che anche *L'amor costante* possa essere considerato frutto di quel lavoro d'équipe che fu alla base di molte *pièces* del sodalizio. Cfr. NEWBIGIN, *Piccolomini drammaturgo sperimentale?*, cit., pp. 164-165. Sulla prassi della «drammaturgia a più mani»: *Drammaturgia a più mani*, «Drammaturgia», 1994, 1 (e soprattutto: S. FERRONE, *Scrivere per lo spettacolo*, ivi, pp. 7-22). Più specificatamente sul tema dell'autorialità collettiva in seno all'accademia degli Intronati: RICCÒ, *La «miniera» accademica*, cit., in partic. pp. 108-116. Ma si veda anche MAZZONI, *Lo spettacolo delle accademie*, cit., p. 877.

15. Ivi, p. 875; ID., «La gente de esta çudad es la más vana y loca del mundo», cit., p. 86.

16. Sede, lo ricordiamo, anche delle recite de *Gli ingannati* nel 1532 e dell'*Alessandro* nel 1544, prima di essere trasformata in teatro permanente nel 1561 in occasione della messa in

stiche, la pièce era in linea con l'ambizioso progetto del governo di affidare la propria 'sopravvivenza' politica all'Asburgo<sup>17</sup> e, nel contempo, di invitarlo a mettere mano alla riforma della Chiesa.<sup>18</sup> Naturale che la scena della commedia, raffigurante la 'ghibellina' Pisa e che è forse individuabile in un noto cartonetto della collezione di Sir John Pope-Hennessy (fig. 1),<sup>19</sup> venisse affidata a Domenico Beccafumi,<sup>20</sup> già impegnato negli affreschi della sala del Concistoro.<sup>21</sup> Viene così delineandosi «una drammaturgia, programma-

scena dell'*Ortensio*. Cfr. NEWBIGIN, *Piccolomini drammaturgo sperimentale?*, cit., pp. 156 n., 160. Il teatro, come noto, fu realizzato da Bartolomeo Neroni detto il Riccio e probabilmente inaugurato in occasione della seconda visita di Cosimo de' Medici a Siena. Su Neroni si veda: A. DE MARCHI, *Bartolomeo Neroni detto il 'Riccio' (documentato a Siena dal 1533-morto nel 1571)*, in *Domenico Beccafumi e il suo tempo*, catalogo della mostra (Siena, 1990), Milano, Electa, 1990, pp. 366-375; M. RICCI, *Architettura all'antica in Siena negli ultimi anni della repubblica: Bartolomeo Neroni detto il Riccio*, in *L'ultimo secolo della repubblica di Siena. Arti, cultura e società*. Atti del convegno internazionale (Siena, 28-30 settembre 2003, 16-18 settembre 2004), a cura di M. ASCHERI, G. MAZZONI e F. NEVOLA, Siena, Accademia senese degli Intronati, 2008, pp. 213-226; L. MIOTTO, *La scène de 'L'Ortensio' de Bartolomeo Neroni dit Riccio, peintre et architecte*, in *Alessandro Piccolomini (1508-1579). Un siennois à la croisée des genres et des savoir*, cit., pp. 197-213; C. ALESSI, *Bartolomeo Neroni detto il Riccio: la 'maniera sanese'*, in *Il buon secolo della pittura senese*, cit., pp. 211-224. Sulla messa in scena dell'*Ortensio* si veda da ultimo: MAZZONI, «*La gente de esta çudad es la más vana y loca del mundo*», cit., pp. 95-100.

17. Cfr. almeno PINELLI, *Una repubblica a sovranità limitata*, cit., pp. 105-106, 112-115; MAZZONI, «*La gente de esta çudad es la más vana y loca del mundo*», cit., passim.

18. Si pensi allo scambio di battute tra Guglielmo e Maestro Guicciardo in cui si auspica che Carlo V possa provvedere alla «reformatione della Chiesa con tutte l'altre grandi imprese necessarie al mantenimento della Christianità» (*L'amor costante*, cit., I 13 39-41). E si veda PINELLI, *Una repubblica a sovranità limitata*, cit., p. 114. Più in generale sul clima di attesa antipapale dei principi italiani nei confronti dell'imperatore: E. BONORA, *Aspettando l'imperatore. Principi italiani tra il papa e Carlo V*, Torino, Einaudi, 2014. Per Siena si veda anche: G. MCCLURE, *Heresy at Play: Academies and Literary Underground in Counter-Reformation Siena*, «*Renaissance Quarterly*», 2010, 63, pp. 1151-207.

19. Cfr. PINELLI, *Una repubblica a sovranità limitata*, cit., pp. 114-115; M. MACCHERINI, *Domenico Beccafumi e 'L'amor costante' di Alessandro Piccolomini*, «*Prospettiva*», 1992, 65, pp. 63-65. Per la destinazione teatrale del foglio si rilegga quanto scritto da Ludovico Zorzi (*Il teatro e la città. Saggi sulla scena italiana*, Torino, Einaudi, 1977, p. 54 nota 72 e p. 195 nota 99) che utilizzò il disegno di Beccafumi quale riscontro indiretto per la scena del *Commodo* di Antonio Landi allestito nel 1539 in occasione delle nozze di Cosimo con Eleonora di Toledo nel secondo cortile di palazzo Medici in via Larga. Infine, sul disegno, si veda la scheda compitala da Andrea De Marchi in *Domenico Beccafumi e il suo tempo*, cit., pp. 474-475.

20. Sul pittore, oltre al catalogo citato alla nota precedente, cfr. almeno: *Domenico Beccafumi, l'artista da giovane*, a cura di A. ANGELINI e R. LONGI, in *Il buon secolo della pittura senese*, cit., pp. 11-109.

21. Tra il 1529 e il 1535-1536 il pittore tradusse in affresco un programma iconografico antitirannico la cui ideazione è stata ricondotta proprio ad Alessandro Piccolomini e a Bartolomeo Carli Piccolomini. Sul ciclo, che esaltava le virtù civiche della giustizia e del «buongoverno»

ticamente mirata su una composita udienza potenziale, che fondeva sala e scena». <sup>22</sup> D'altra parte, l'attenzione posta dagli Intronati al luogo teatrale è confermata da una esplicita allusione dell'interlocutore spagnolo del *Prologo* alle 'meraviglie' dell'apparato:

O cómo me spanto en ver estas maravillas que pueden significar estos aparatos, y estas casas aquí? y estos hidalgos con estas mugeres, y donzellas tan hermosas? [...] Todo stá muy bien y muy lindamente puesto, por vida mía que los Italianos saben mucho, y entienden muy bien las cosas del mundo. <sup>23</sup>

Una conferma, se ancora ce ne fosse bisogno, dell'importanza particolare che i pittori ricoprirono nella pratica accademica <sup>24</sup> e del contributo dei saperi

esemplificate da episodi e personaggi dell'antichità classica, cfr.: PINELLI, *Una repubblica a sovranità limitata*, cit., in partic. pp. 73-77, 90-108, 116-122 (pp. 108, 116-121 per l'attribuzione del programma iconografico); PALLINI, *Accademie senesi: tramonto e alba di una 'repubblica letteraria'*, cit., pp. 56-59; MAZZONI, «*La gente de esta çudad es la más vana y loca del mundo*», cit., pp. 82-83, 89-90. Più in generale sull'edificio: *Palazzo pubblico di Siena. Vicende costruttive e decorazione*, a cura di C. BRANDI, Siena, Monte dei Paschi di Siena, 1983. Infine, su Bartolomeo Carli Piccolomini: V. MARCHETTI-R. BELLADONNA, *Carli Piccolomini, Bartolomeo*, in *Dizionario biografico degli italiani*, Roma, Istituto della enciclopedia italiana, 1977, vol. 20, pp. 194-196; F. TOMASI, *L'accademia degli Intronati e Alessandro Piccolomini: strategie culturali e itinerari biografici*, in *Alessandro Piccolomini (1508-1579). Un siennois à la croisée des gendres et des savoir*, cit., pp. 23-38: 24-27.

22. MAZZONI, «*La gente de esta çudad es la más vana y loca del mundo*», cit., p. 89. Non si dimentichi che a Beccafumi si devono anche gli apparati cittadini per l'ingresso di Carlo V, tra cui quella scultura in cartapesta dorata raffigurante l'imperatore trionfante a cavallo. Realizzata per il mancato ingresso di Carlo V del 1530, conservata nei locali dell'Opera del duomo, fu riutilizzata, con un'efficace prassi del riuso, nella nuova occasione festiva. Cfr. *ivi*, pp. 91-93 (anche per un pertinente riscontro documentale e figurativo). Sulla logica del riuso si leggano le pagine di S. MAMONE, *Callot e lo spettacolo fiorentino: il risparmio e lo spreco*, in *Le incisioni di Jacques Callot nelle collezioni italiane*, Milano, Mazzotta, 1992, pp. 69-83, ora riproposte in *Id.*, *Dèi, semidei, uomini. Lo spettacolo a Firenze tra neoplatonismo e realtà borghese (XV-XVII secolo)*, Roma, Bulzoni, 2003, pp. 149-168 e si vedano, in questo stesso numero, i contributi di Stefano Mazzoni (pp. 83-165: 120-121) e Gianluca Stefani (pp. 55-82: 63 e n.).

23. *L'amor costante*, cit. Mio il corsivo. E v. MAZZONI, «*La gente de esta çudad es la más vana y loca del mundo*», cit., p. 90.

24. A Sara Mamone spetta il merito di aver suggerito nuove strade di indagine sulle relazioni tra accademie, spettacolo, musica e pittura. Cfr. S. MAMONE, *Vita d'accademia tra tela e scena* (1996), ora in *Id.*, *Dèi, semidei, uomini*, cit., pp. 211-240. Inoltre, in un saggio programmaticamente intitolato *Studi e nuove prospettive*, la studiosa sottolinea come i pittori ricoprano un'importanza particolare nella pratica accademica. La regolarità dell'impegno profuso da costoro nelle attività sceniche suggerisce, oltre a una sorta di professionismo latente, veri e propri apprendistati specifici, non meno importanti e frequenti di quelli pittorici. Cfr. *Id.*, *Studi e nuove prospettive*, in *Lo spettacolo nella Toscana del Seicento*, a cura di S. M., «Medioevo e Rinascimento», XI / n.s. VIII, 1997, pp. 199-229 (ora con il titolo *Pittori al bivio*, in MAMONE, *Dèi, semidei, uomini*, cit., pp. 241-280).

artistico-artigianali degli architetti-scenografi e dei loro staff operativi alla riuscita della spettacolarità promossa dai sodalizi.<sup>25</sup>

Così fu anche nel 1561, quando *L'amor costante* venne riproposto dai filoimperiali accademici Olimpici di Vicenza con apparato di Andrea Palladio: «spia eloquente della mentalità della committenza» e della «sintonia ideologica» tra l'intellettuale senese e gli aristocratici vicentini.<sup>26</sup> La commedia fu allestita nella basilica cittadina dove l'anno successivo e sempre con apparato di Palladio fu rappresentata la tragedia *Sofonisba* di Gian Giorgio Trissino,<sup>27</sup> uno degli alfiери dell'idea di Impero nel Cinquecento.<sup>28</sup> Quell'idea che è elemento sostanziale anche per decifrare il cantiere del teatro Olimpico e molte delle scelte accademiche, dalla decisione di allestire *l'Edipo tiranno* la sera dell'inaugurazione al decoro statuaria che tutt'oggi affolla la sala.<sup>29</sup> Grazie a Palladio, che nell'ideazione mise a partito ogni sua precedente esperienza,<sup>30</sup> e a Scamozzi, attivo nel cantiere dal 1584,<sup>31</sup> gli Olimpici realizzarono una

25. Cfr. MAZZONI, *Lo spettacolo delle accademie*, cit., p. 872; ID., «*La gente de esta ciudad es la más vana y loca del mundo*», cit., p. 72.

26. MAZZONI, *Lo spettacolo delle accademie*, cit., p. 896. Allo studioso si deve anche una più ampia trattazione sull'idea di Impero in seno all'accademia Olimpica: ID., *L'Olimpico di Vicenza: un teatro e la sua «perpetua memoria»* (1998), Firenze, Le Lettere, 2010, passim (in partic. pp. 155-166: *La ricezione dell'«Edipo tiranno» e l'idea di Impero*). Per lo spettacolo del 1561 cfr.: L. PUPPI, *Le esperienze scenografiche palladiane prima dell'Olimpico*, «Bollettino del Centro internazionale di studi d'architettura «Andrea Palladio»», XVI, 1974, pp. 287-307; F. MANCINI, M.T. MURARO, E. POVOLEDO, *I teatri del Veneto*, II. *Verona, Vicenza, Belluno e il loro territorio*, Venezia, Regione del Veneto, Giunta regionale-Corbo e Fiore, 1985, pp. 190-195; L. PUPPI-D. BATTIOTTI, *Andrea Palladio* (1999), Milano, Electa, 2006, pp. 342-344, 488; L. PUPPI, *Con Palladio*, a cura di O.S. CARLI, Venezia, Edizioniengramma, 2018, pp. 183-186 (del volume si segnala anche l'utile e accurata bibliografia tematica, pp. 269-329). Sui monocromi dell'antiodo dell'Olimpico, che ricordano, tra l'altro, gli spettacoli palladiani del 1561 e 1562, si veda la puntale sintesi di S. MAZZONI, *Regesto iconografico*, in L. MAGAGNATO, *Il teatro Olimpico*, a cura di L. PUPPI, contributi di M.E. AVAGNINA, T. CARUNCHIO, S. M., Milano, Electa, 1992, pp. 197, 215.

27. Si riveda la bibliografia registrata alla nota precedente.

28. Ancora insuperato lo studio di F.A. YATES, *Astrea. L'idea di Impero nel Cinquecento* (1975), trad. it. di E. BASAGLIA, introd. di A. BIONDI, Torino, Einaudi, 2001, in partic. pp. 5-36.

29. Cfr. MAZZONI, *L'Olimpico di Vicenza: un teatro e la sua «perpetua memoria»*, cit., passim.

30. Ricordiamo almeno le prove pratiche con i «teatri» lignei provvisori di Vicenza e Venezia (ai già citati apparati per gli Olimpici si aggiunga quello pensato nel 1565 per gli Accessi di Venezia); la lunga riflessione sull'antico (come le illustrazioni per l'edizione di Vitruvio commentata da Daniele Barbaro [1556] e i numerosi disegni e rilievi archeologici); l'influenza esercitata su di lui dall'ambiente padovano (in particolare le suggestioni della loggia realizzata da Falconetto per Alvise Cornaro). Cfr. almeno: PUPPI, *Le esperienze scenografiche palladiane prima dell'Olimpico*, cit.; P. GROS, *Palladio e l'antico*, Venezia, Marsilio, 2006; L. PUPPI, «*Hiersera si recitò [...] una tragedia*»: *Palladio e un insuccesso teatrale*, in *Studi di storia dello spettacolo. Omaggio a Siro Ferrone*, a cura di S. MAZZONI, Firenze, Le Lettere, 2011, pp. 95-105; ID., *Con Palladio*, cit., in partic. pp. 175-192.

31. Sul ruolo decisivo di Scamozzi nel cantiere del teatro Olimpico cfr. MAZZONI, *L'Olimpico di Vicenza: un teatro e la sua «perpetua memoria»*, cit., passim, da integrare con ID., *Ancora*

utopia dove la memoria dell'antico e la celebrazione degli Asburgo convivevano per creare l'illusione di un sogno: il revival dell'Impero a lungo auspicato dall'aristocrazia vicentina.

Meno conosciute alcune riprese dell'*Amor costante* dei primi anni Quaranta del Cinquecento: Venezia (carnevale 1541), Mantova (carnevale 1542) e Bologna (quaresima 1542). Per essere poi riproposto a Roma, in casa Rucellai, nel 1586.<sup>32</sup>

Alla 'prima' veneziana va probabilmente riferito un passo della lettera di Piccolomini a Lodovico Dolce datata 16 febbraio 1541:

Molto Magnifico et honoratissimo Signor mio. Perché M. Gabriel Zerbo, mi ha riferito come si deve recitar in Vinetia in questo carnovale, una comedia di mio, et che V.S. ha stretta domestichezza con quelli Signori che son sopra a tal cosa; mi sarebbe cosa grata, che quella vedesse di saper da essi il giorno che han destinato per questo, et me lo avisasse: però che desiderarei di trovarmivi presente. Et perché V.S. non habbia fatica di scriver altrimenti; ne potrà far avisato l'apportator di questa, che sarà il Signor Emanuel Grimaldi, et egli poi me lo farà sapere. Harò caro parimente che la vostra cortesia aggiunga a questo alquanta di diligentia di far d'haver un bollettino in nome mio: acciocche per il favor di quello non mi sia negato l'esser ammesso dove la comedia si recitarà.<sup>33</sup>

Il documento poco dice sul luogo teatrale di quella recita, cui si accedeva tramite «bollettino», e sui «Signori» che la stavano organizzando per il «carnovale» con i quali Dolce era in «stretta domestichezza». Mentre il desiderio di Piccolomini di «trovarmivi presente» è un segno manifesto dell'attenzione da lui riservata alla messa in scena delle sue commedie.

per Vincenzo Scamozzi architetto-scenografo al teatro Olimpico, in *Illusione scenica e pratica teatrale*. Atti del convegno internazionale di studi in onore di Elena Povoledo (Venezia, 16-17 novembre 2015), a cura di M.I. BIGGI, Firenze, Le Lettere, 2016, pp. 190-209. Per uno sguardo più generale: *Vincenzo Scamozzi 1548-1616*, catalogo della mostra a cura di F. BARBIERI e G. BELTRAMINI (Vicenza, 7 settembre 2003-11 gennaio 2004), Venezia, Marsilio, 2003.

32. Cfr. CERRETA, *Alessandro Piccolomini letterato e filosofo*, cit., p. 15; NEWBIGIN, *Lamor costante*, cit., pp. 17-18. Una svista quella di Marzia Pieri che data al 1536 la prima messa in scena dell'*Amor costante* a Bologna. Ringrazio la studiosa per essersi confrontata con me sui possibili riscontri documentali. Cfr. M. PIERI, *Introduzione* a ACCADEMIA DEGLI INTRONATI, *Gl'ingannati*, a cura di M. P., Corazzano (Pisa), Titillivus, 2009, p. 17 n.; ID., *Il soldato spagnolo in commedia nel '500. Dalla cronaca storica alla stilizzazione teatrale*, in *Leyendas negra e leggende auree*, a cura di M.G. PROFETI e D. PINI, Firenze, Alinea, 2011, pp. 71-86: 77-78; ID., *Fra vita e scena. Appunti sulla commedia senese cinquecentesca*, cit., pp. 381, 385.

33. *Nuovo libro di lettere de i più rari autori della lingua volgare italiana, di nuovo, et con nuova additione ristampato*, Venezia, Paolo Gherardi, 1545, pp. 182-183 (rist. anast. a cura di G. MORO, Bologna, Forni, 1987). Cerreta e Newbiggin concordano nel riferire la lettera alla messa in scena veneziana dell'*Amor costante* del 1541. Cfr. CERRETA, *Alessandro Piccolomini letterato e filosofo*, cit., p. 15; NEWBIGIN, *Lamor costante*, cit., p. 17.

Qualche notizia in più abbiamo sui festeggiamenti mantovani per il carnevale del 1542.<sup>34</sup> Nel giro di pochi giorni andarono in scena *Il ragazzo* di Dolce (16 febbraio); una moresca (19 febbraio) e *I captivi* di Plauto (20 febbraio) con costumi disegnati da Giulio Romano; *Lamor costante* di Piccolomini (21 febbraio) e una giostra alla quintana (ultima domenica di carnevale?). Anche in questo caso non conosciamo il luogo della recita, forse la casa dell'abate Galeazzo Boschetti Gonzaga nel quartiere di San Leonardo,<sup>35</sup> né i nomi dei committenti o degli interpreti.<sup>36</sup> Resta il successo della commedia, che fu considerata la più divertente e meglio recitata in quel flessibile tempo di carnevale.<sup>37</sup> I festeggiamenti sono stati ricondotti alle posizioni filoimperiali del cardinale Ercole Gonzaga, che di quegli spettacoli «fu il committente, in parte il finanziatore, per certi versi il regista (probabilmente assoldò le maestranze, forse scelse i luoghi), ne fu il fruitore finale, di certo il signore da compiacere».<sup>38</sup>

E Bologna? Ancora misteriosa anche la messa in scena felsinea, di cui si ha testimonianza in un passo di Girolamo Ruscelli:

Et l'anno 1542, s'io ben mi ricordo, essendosi in Bologna da una onoratissima compagnia di virtuosissimi et magnanimi gentil'huomini recitata la prima settimana di quaresima, nel convento de' Servi la bellissima Comedia Amor Costante del mio Signor Alessandro Piccolomini, con molta spesa, et con sontuosissimo, et nobilissimo apparato, uscirono i detti gentil'huomini della Compagnia, (i quali non recitavano) tutti travestiti, ma senza maschera, et ciascuno havea una Livrea divisata à suo modo, secondo l'intention sua, et con soggetto vago, et con Motto delle condizioni già ricordate qui poco sopra, che furono giudicate delle più belle, et dilettevoli cose, che per una volta potesser farsi. Le quai tutte si daranno fuori ordinatamente, nel soprannominato Raccolto mio.<sup>39</sup>

34. Cfr. R. BENEDESI, *Quei «dodici dì» di febbraio: fonti, eventi e persone del Carnevale mantovano del 1542*, in *Maestranze, artisti e apparatori per la scena dei Gonzaga (1480-1630)*. Atti del convegno internazionale di studi (Mantova, 26-28 febbraio 2015), a cura di S. BRUNETTI, Bari, Edizioni di pagina, 2016, pp. 124-142.

35. Cfr. *ivi*, pp. 129-130, 134.

36. Niente più che una suggestiva ipotesi quella di attribuire la sua esecuzione a figure attoriali vicine al mondo del professionismo o addirittura a membri dell'accademia degli Intronati. Cfr. *ivi*, p. 138.

37. Cfr. *ivi*, pp. 130, 138.

38. *Ivi*, pp. 138-142 (p. 138 per la citazione). Sulle posizioni del cardinale Ercole Gonzaga nei confronti di Carlo V e delle sue politiche imperiali in Italia cfr. BONORA, *Aspettando l'imperatore*, cit., passim.

39. *Discorso di Girolamo Ruscelli intorno all'inventioni dell'impresse, dell'insegne, de' motti, & delle livree al S. Giovan'Antonio Calco*, in *Ragionamento di monsignor Paolo Giovio sopra i motti, et disegni d'arme, et d'amore, che comunemente chiamano impresse. Con un discorso di Girolamo Ruscelli, intorno allo stesso soggetto*, Venezia, Giordano Ziletti, 1555, pp. 113-236: 137-138. Il «raccolto» cui si accenna nel testo non è noto. La recita bolognese era stata segnalata da Cerreta (*Alessandro Piccolomini letterato e filosofo*, cit., p. 15) e Newbigin (*Lamor costante*, cit., p. 17) che però non fornivano ulteriori

*Lieu théâtral* il convento dei Servi di Maria in Strada Maggiore (fig. 2),<sup>40</sup> uno dei centri dell'attività teatrale nei primi anni Quaranta del Cinquecento. Basti nominare le recite, nel 1543, della *Fante* di Giuseppe Baroncini, della *Fumaria* alias *I vecchi* degli accademici Affumati e, forse, dei *Confessori* di Cesare Odoni.<sup>41</sup> Si pensi, per proficui confronti, al veneziano convento dei Crosechieri, sede di memorabili rappresentazioni teatrali che videro in scena l'abile Cherea impegnato in recite a pagamento,<sup>42</sup> o alla sala del Papa nel convento di Santa Maria Novella: ritrovo dell'accademia Fiorentina, fu usata per la messa in scena de *Il furto* di Francesco d'Ambra (1544), de *La gelosia* di Anton Francesco Grazzini detto il Lasca (1550) e de *Il granchio* di Lionardo Salviati (1567).<sup>43</sup> Episodi,

indicazioni. Il passo era poi stato ripreso, senza nulla aggiungere, da Marina Calore (*Bologna a teatro. La vita di una città attraverso i suoi spettacoli 1400-1800*, Modena, Guidicini e Rosa, 1981, p. 36). Su Ruscelli cfr. almeno: P. TROVATO, *Con ogni diligenza corretto. La stampa e le revisioni editoriali dei testi letterari italiani (1470-1570)* (1991), Ferrara, UnifePress, 2009, pp. 241-297; P. PROCACCIOLI, *Accademia come palestra e come tribuna: Girolamo Ruscelli sdegnato, ardente, dubbioso, fratteggiano*, in *The Italian Academies 1525-1700*, cit., pp. 214-232 (a p. 219 segnala la presenza di Ruscelli a Bologna nel 1543). Ricordo infine che nel 1554 venne pubblicata a Venezia la raccolta *Delle commedie elette* da lui curata (Plinio Pietrasanta, 1554) contenente *La Calandra*, *La mandragola*, *Il sacrificio*, *Gl'ingannati*, *L'amor costante*, *L'Alessandro*. Se, come è stato giustamente notato, siamo di fronte a «l'unico esempio cinquecentesco di antologia comica e rappresenta un notevole tentativo di stabilire il canone linguistico del moderno teatro in volgare» (RICCÒ, *La «miniera» accademica*, cit., p. 85 n.; ma si veda anche ID., «*Su le carte e fra le scene*». *Teatro in forma di libro nel Cinquecento italiano*, Roma, Bulzoni, 2008, pp. 173-197), preme qui piuttosto sottolineare come Ruscelli ponga Bologna tra le città «use in ogni tempo di far recitare con apparati così rari le commedie» (*Delle commedie elette*, cit., p. 4). Un'immagine ben diversa rispetto a quella che la scarsità di fonti e la mancanza di una solida storiografia hanno finora restituito.

40. Sul convento di Santa Maria dei Servi in Bologna cfr.: I. ADAMOLI, *Origini e vicende del convento di S. Maria dei Servi in Bologna*, «Strenna storica bolognese», XXIV, 1974, pp. 11-39; L. NOBILI, *Il convento di Santa Maria dei Servi in Bologna. Sede della Regione Carabinieri Emilia-Romagna*, Bologna, Nuova Alfa, 1992; P.M. BRANCHESI, O.S.M., *Il convento di Santa Maria dei Servi in Bologna nei secoli XVII e XVIII*, «Studi storici dell'ordine dei Servi di Maria», XLV, 1995, 58, fasc. 1-2, pp. 93-98.

41. Cfr. L. VALLIERI, *Prospero Fontana pittore-scenografo a Bologna (1543)*, «Drammaturgia», XI / n.s. 1, 2014, pp. 347-368.

42. Basti qui ricordare l'allestimento della *Mandragola* nel 1522. Cfr. ZORZI, *Il teatro e la città*, cit., pp. 298-300; F. MANCINI-M.T. MURARO-E. POVOLEDO, *I teatri del Veneto*, I. to. I. *Venezia, teatri effimeri e nobili imprenditori*, Venezia, Regione del Veneto, Giunta Regionale-Corbo e Fiore, 1995, pp. 34-36; S. MAMONE, *La 'Mandragola' e la scena di città*, in *La lingua e le lingue di Machiavelli*. Atti del convegno internazionale di studi (Torino, 2-4 dicembre 1999), a cura di A. PONTREMOLI, Firenze, Olschki, 2001, pp. 187-196: 189-190. Per la vita spettacolare veneziana cfr. infine R. GUARINO, *Teatro e mutamenti. Rinascimento e spettacolo a Venezia*, Bologna, il Mulino, 1995.

43. Cfr. *Il luogo teatrale a Firenze. Brunelleschi Vasari Buontalenti Parigi*, catalogo della mostra a cura di M. FABBRI, E. GARBERO ZORZI e A.M. PETRIOLI TOFANI, introd. di L. ZORZI [ordinatore] (Firenze, 31 maggio-31 ottobre 1975), Milano, Electa, 1975, pp. 83-86, schede 6.5.1-6.5.8;

come è stato sottolineato, non ancora adeguatamente indagati.<sup>44</sup>

Come ho già avuto occasione di rilevare non sappiamo quali spazi di Santa Maria dei Servi fossero stati destinati a ospitare gli apparati per le commedie.<sup>45</sup> Tuttavia continuo a pensare che si possa escludere un allestimento all'aperto, in uno dei bellissimoi chiostri che arricchivano il complesso e di cui resta traccia nella cartografia cinquecentesca e non solo (fig. 3).<sup>46</sup> Si pensi, per un pertinente riscontro figurativo, all'elegante portico trecentesco affacciato su Strada Maggiore le cui lunette furono decorate nel Seicento con scene della vita di San Filippo Benizi. D'altro canto, se sono attestate per il Cinquecento recite *en plein air* (basti pensare a Ruzante e alla Loggia Cornaro),<sup>47</sup> un passo della *Cronaca* manoscritta di Matteo Pasi riferibile all'allestimento della *Fumaria* del 1543 parla inequivocabilmente di «una gran sala drento la porta di esso convento».<sup>48</sup>

J. BRYCE, *The Oral World of the Early Accademia Fiorentina*, «Renaissance Studies», ix, 1995, 1, pp. 77-103. Più in generale: L. RICCÒ, *Lionardo Salviati e il teatro: fra corte e accademia*, «Studi italiani», xv, 2003, 1, pp. 29-56; M. PLAISANCE, *L'accademia e il suo principe: cultura e politica a Firenze al tempo di Cosimo I e Francesco de' Medici*, Manziana (Roma), Vecchierelli, 2004; ID., *Anton Francesco Grazzini dit Lasca (1505-1584). Écrire dans la Florence des Médicis*, ivi, 2005.

44. Cfr. A.M. TESTAVERDE, *Teorie e pratiche nei progetti teatrali di Giorgio Vasari*, in *Percorsi vasariani tra le arti e le lettere*. Atti del convegno di studi (Arezzo, 7-8 maggio 2003), a cura di M. SPAGNOLO e P. TORRITI, Montepulciano (Si), Le Balze, 2004, pp. 63-75: 66-67; ID., *L'avventura del teatro granducale degli Uffizi (1586-1637)*, «Drammaturgia», xii / n.s. 2, 2015, pp. 45-69: 49-50; S. MAMONE, *Drammaturgia di macchine nel teatro granducale fiorentino. Il teatro degli Uffizi dal Buontalenti ai Parigi*, ivi, pp. 17-43: 19-20.

45. Cfr. VALLIERI, *Prospero Fontana pittore-scenografo a Bologna*, cit., p. 351.

46. Sulla cartografia cinquecentesca felsinea cfr. almeno: G. RICCI, *Bologna (1980)*, Roma-Bari, Laterza, 1985<sup>2</sup>, in partic. pp. 73-122; *La sala Bologna nei palazzi Vaticani. Architettura, cartografia e potere nell'età di Gregorio XIII*, a cura di F. CECCARELLI e N. AKSAMIIJA, Venezia, Marsilio, 2011. Si veda anche il catalogo della mostra organizzata nel 2004 dall'Archiginnasio su *Bologna nei libri d'arte dei secoli XVI-XIX*, a cura di C. BERSANI e V. RONCUZZI (Bologna, 16 settembre-16 ottobre 2004), Bologna, Biblioteca dell'Archiginnasio, 2004; nonché l'utile database *La cartografia storica bolognese – Piante e vedute conservate nella biblioteca dell'Archiginnasio* (<http://badigit.comune.bologna.it/mappe>). Data dell'ultima consultazione: 30 marzo 2018). Da segnalare, infine, i progetti promossi dal Centro «Gina Fasoli» per la storia delle città in collaborazione con l'Università di Bologna ([www.centrofasoli.unibo.it](http://www.centrofasoli.unibo.it)). Tra questi *L'immagine della città: le fonti iconografiche* e Nu.M.E., *Nuovo museo elettronico: la storia delle trasformazioni urbanistiche di Bologna attraverso la realtà virtuale*. Sui due progetti: *La storia della città per il museo virtuale di Bologna. Un decennio di ricerche nel Dottorato di Storia e Informatica*, a cura di F. BOCCHI e R. SMURRA, Bologna, Bononia University Press, 2011.

47. Cfr. L. ZORZI, *Tra Ruzzante e Vitruvio (appunti sul luogo scenico di casa Cornaro)*, in *Alvise Cornaro e il suo tempo*, catalogo della mostra a cura di L. PUPPI (Padova, 7 settembre-9 novembre 1980), Padova, Comune di Padova, 1980, pp. 94-104, in partic. p. 97.

48. La *Cronaca* di Pasi è nota grazie a due copie settecentesche conservate a Bologna, rispettivamente all'Archiginnasio e alla Biblioteca universitaria. Cfr. Biblioteca comunale dell'Archiginnasio di Bologna (d'ora in avanti BCAB), M. PASI, *Cronaca di Bologna*, sec. XVII, ms., Gozz. 152, c. 55 (da tale copia la mia trascrizione); Biblioteca universitaria di Bologna (d'ora in avanti

Quegli spazi sono oggi adibiti a sede della Regione Carabinieri e dunque difficilmente ispezionabili. Peraltro il convento e i chiostrini subirono nel 1583 una radicale ristrutturazione per cui non sono più indagabili nelle loro strutture originarie.<sup>49</sup> Altrettanto non può dirsi dell'importante chiesa, le cui vicende costruttive sono state proficuamente investigate.<sup>50</sup> Essa si presenta ancora oggi come il più tipico esempio dello stile tardogotico bolognese e conserva preziose opere d'arte che confermano il suo ruolo di punto di riferimento anche economico per il quartiere e la città.<sup>51</sup> Su Strada Maggiore si trovavano i

BUB), ID., *Cronaca di Bologna*, sec. XVII, ms., 3841. Per una più ampia indagine sul documento rimando a VALLIERI, *Prospero Fontana pittore-scenografo a Bologna*, cit.

49. Cfr P.M. BRANCHESI, O.S.M., *La chiesa e il convento di Santa Maria dei Servi in Bologna prima del 1583*, in NOBILI, *Il convento di Santa Maria dei Servi in Bologna*, cit., pp. 17-61. Secondo Silvia Medde «pur nella difficoltà di immaginare come il chiostro grande fosse conformato prima dei lavori cominciati nel 1583 nell'ambito della radicale ricostruzione dell'intero complesso, è presumibile che la situazione fosse dal punto di vista planimetrico non troppo dissimile rispetto a quella delineatasi successivamente ad essi» (S. MEDDE, *Il monumento di Gian Giacomo Grati nella chiesa dei Servi di Bologna: proposta per un'aggiunta al catalogo di Galeazzo Alessi*, in Domenico e Pellegrino Tibaldi, *Architettura e arte a Bologna nel secondo Cinquecento*, a cura di F. CECCARELLI e D. LENZI, Venezia, Marsilio, 2011, pp. 75-85: 81).

50. Cfr., in partic.: P. FERRONATO-G. ROCCA, *Santa Maria dei Servi in Bologna*, Genova, Edizioni Siglaeffè, 1958; R. NICCOLI, *Nuove osservazioni sulle vicende costruttive della chiesa di Santa Maria dei Servi in Bologna*, «Arte antica e moderna», 1961, pp. 79-96; R. GARUTI et al., *Osservazioni ed ipotesi nell'evoluzione dell'impianto originario della basilica minore di S. Maria dei Servi in Bologna*, «Strenna storica bolognese», XL, 1990, pp. 205-220; ID., *La basilica di Santa Maria dei Servi a Bologna*, «Il Carrobbio», XVI, 1990, pp. 177-190.

51. Cfr. C. GNUDI, *Gli affreschi di Vitale nella chiesa dei Servi in Bologna*, «Arte antica e moderna», 1961, pp. 67-78; G. ROVERSI, *Le opere d'arte della famiglia Gozzadini nella basilica dei Servi in Bologna: sulla scorta di nuovi documenti dell'archivio Gozzadini e dell'archivio demaniale*, «L'Archiginnasio», 1967, 62, pp. 232-263; ID., *L'Annunciazione' di Innocenzo da Imola e gli affreschi del Bagnacavallo nella chiesa di S. Maria dei Servi a Bologna*, «La mercanzia», marzo 1971, pp. 225-229; ID., *Le pale del Franceschini e del Baldi nella prima cappella di destra ai Servi*, «Strenna storica bolognese», XXI, 1971, pp. 219-236; P.M. BRANCHESI, O.S.M., *La 'Societas nigra' e la 'Madonna col Bambino e angeli' di Cimabue nella chiesa dei Servi in Bologna l'anno 1400*, «Studi storici dell'ordine dei Servi di Maria», XXXI, 1981, 43, fasc. 1, pp. 11-21; ID., *Tre quadri del Mastelletta nella sagrestia di S. Maria dei Servi in Bologna*, ivi, pp. 22-30; R. D'AMICO, *Devozionalità e circolazione culturale nel Duecento a Bologna: la Maestà di Cimabue a Santa Maria dei Servi*, «Studi storici dell'ordine dei Servi di Maria», XXXI, 1981, 44, fasc. 2, pp. 269-278; S. SABBATINI, *L'età post-tridentina a Bologna: la chiesa di S. Maria dei Servi e le pale d'altare delle famiglie Giavarina e Seccadenari*, «Strenna storica bolognese», XLV, 1995, pp. 435-450; K. TAKAHASHI, *Lippo di Dalmasio nella chiesa bolognese di Santa Maria dei Servi*, «Strenna storica bolognese», LVII, 2007, pp. 387-405; M. ZAMBELLI, *Un'iconografia insolita e una provenienza da recuperare: il politico di Michele di Matteo per i Servi a Bologna*, «Nuovi studi», 2009, 15, pp. 13-19; R. ALFIERI, *Nuovi affreschi per il Trecento bolognese*, «Il carrobbio», XXXVIII, 2012, pp. 7-21; T. CASTALDI, *Nuove ipotesi sugli affreschi di Vitale da Bologna e Simone dei Crocefissi nella cappella sinistra della chiesa dei Servi a Bologna*, ivi, pp. 23-40; C. GURRERI, *L'amico committente: Melchiorre Zoppio, Francesco Albani e il 'Noli me tangere' nella basilica di S. Maria*

palazzi di alcune delle principali famiglie bolognesi e la chiesa era inserita nel percorso delle processioni e delle manifestazioni ufficiali di rappresentanza:

in questa chiesa si celebra la Santissima Natività della Gloriosa Vergine, sua festa principale, che viene alli 8 di settembre et in così fatto giorno entrano li Tribuni della Plebe per li ultimi quadrimestri dell'anno e doppo l'ingresso vengono con tutti li magistrati a questa chiesa a pigliare il Perdono con tutta la corte di Palazzo e con molta nobiltà della città accompagnati cioè il Legato, Vicelegato, il Confaloniero con il Pretore et li Anziani, li Stendardieri, li Tribuni con il Senato et altri, cosa chi rende molto decoro et nobiltà a chi vede.<sup>52</sup>

Uno spazio spettacolare pubblico e privato, simbolicamente forte e sino a ora trascurato dagli studi.<sup>53</sup>

Allo stato attuale delle indagini da me condotte nei fondi conservati presso l'Archivio di stato di Bologna,<sup>54</sup> l'Archivio arcivescovile<sup>55</sup> e la Biblioteca comunale dell'Archiginnasio<sup>56</sup> non sono emersi decisivi ritrovamenti, ma si sono

*dei Servi di Bologna*, «Studi storici dell'ordine dei Servi di Maria», LXIV-LXV, 2014-2015, fasc. 2, pp. 527-546.

52. F. CAVAZZONI, *Corona di Grazie et favori, et miracoli della gloriosa Vergine Maria, fatta in Bologna dove si tratta delle sue sante et miracolose immagini cavate dal suo naturale con i suoi principii*, 1608, ms., BCAB, B 298, c. 94. Il passo è citato in SABBATINI, *L'età post-tridentina a Bologna*, cit., p. 437.

53. Da approfondire, per fare un solo esempio, la presenza nel convento di Antonio Alabanti, Generale dei Serviti dal 1485 al 1495, già priore della Santissima Annunziata di Firenze dove aveva messo in atto una riforma musicale sostenuta anche da Lorenzo de' Medici. Cfr. D. SMITH, *La réforme musicale à la Santissima Annunziata de Florence (1478-1485) et la politique religieuse de Lorenzo de' Medici*, «Drammaturgia», XIV / n.s. 4, 2017, pp. 7-52.

54. Gran parte dell'archivio dei Servi fu dislocato, dopo le soppressioni napoleoniche, presso l'Archivio di stato di Bologna (d'ora in avanti ASB). È attualmente conservato nel *Fondo demaniale* e consiste in duecentotré unità archivistiche di cui trentuno registri e centosettantadue buste che impegnano un arco cronologico dal 1106 al 1797 (con gravi lacune). Cfr. ASB, *Fondo demaniale: corporazioni religiose sopresse – 1. Bologna, Convento di S. Maria dei Servi* (cartoni dal 14/6105 al 202/6790). Del fondo esiste un repertorio coevo di *strumenti e scritture* in sette tomi (dal 190/6778 al 196/6784) e un indice, anch'esso coevo, di *strumenti e scritture* in cinque tomi (da 197/6785 a 200/6788 e 202/6790). Si veda anche P. BRANCHESI, O.S.M., *Indici dei fondi riguardanti l'Ordine dei Servi nell'Archivio di stato di Bologna*, «Studi storici sull'ordine dei Servi di Maria», XXXI, 1981, 43, fasc. 1, pp. 91-114; C. SALTERINI, *Inventario di documenti sui Servi di Maria in due buste dell'Archivio di stato di Bologna*, ivi, pp. 115-159.

55. Presso l'Archivio arcivescovile i documenti sul convento dei Servi sono conservati nei fondi *Miscellanea vecchie, Ricuperi beneficiari, Parrocchie sopresse e Visite pastorali*. Cfr. *Gli archivi delle parrocchie di Bologna sopresse. Inventario*, a cura di M. FANTI, Bologna, Costa, 2006; *Il fondo 'Visite Pastorali' (secoli XV-XX)*, a cura di M. F., Bologna, Costa, 2008.

56. Il patrimonio manoscritto della BCAB è regolarmente ordinato nell'*Inventario dei manoscritti* secondo i seguenti criteri: serie A, voll. xxx, xxxii, xxxvi, xl, xliii, xlvii; serie B,

aperte nuove prospettive di ricerca che lasciano ben sperare sulla possibilità di restituire al convento il suo ruolo di vivace luogo teatrale.<sup>57</sup> Per il momento mi limito a segnalare che nel *Catalogo alfabetico della libreria del convento dei Serviti*, stilato nel 1869 e conservato manoscritto all'Archiginnasio, è registrata una copia dell'*Alessandro* di Piccolomini che, come vedremo, fu messo in scena a Bologna nel 1545.<sup>58</sup>

Mancano anche ulteriori riscontri che meglio chiariscano le modalità di allestimento dell'*Amor costante* bolognese e di quel «suntuosissimo, et nobilissimo apparato» realizzato «con molta spesa». Ma il brano di Ruscelli pone anche altri numerosi interrogativi. L'autore afferma in prima battuta che lo spettacolo fu recitato da una compagnia di «virtuosissimi et magnanimi gentil'huomini», ma poi, lo si sarà notato, specifica che «i detti gentil'huomini della Compagnia» non recitavano. E dunque? Parrebbe di capire che lo spettacolo fosse solo finanziato da costoro, come sembra confermare l'aggettivo «magnanimi», e che la recitazione fosse affidata ad altri. Non è da escludere che una parte di quei «virtuosissimi» compagni agisse in scena di fronte ai sodali finanziatori. Non solo. Questi ultimi, sempre a dire di Ruscelli, «uscirono» «travestiti, ma senza maschera, et ciascuno havea una Livrea». Da dove appariva quella suggestiva teoria di livree? Da una scena apparsa per quell'occasione? Da una stanza contigua alla sala dove venne allestito lo spettacolo? Dove si accomodarono poi quegli abbigliati gentiluomini? In uno spazio dell'udienza a loro appositamente riservato? Non lo sappiamo, ma il cenno alle livree è degno di nota. Si sa della consuetudine cinquecentesca di giacche cavalleresche ornate d'impresa e dai colori prestabiliti. E vengono alla mente, per analogia e differenza, gli abiti eleganti delle compagnie della Calza veneziane<sup>59</sup> ricamati con

voll. LIII, LXIX, LXXV, LXXIX, LXXXII, LXXXVI, CI, CII, CV; Fondo Gozzadini, voll. LXV, LVI; Raccolta Malvezzi de' Medici, voll. xc, xcii. Le notizie vengono annualmente aggiornate attraverso la pubblicazione de «L'Archiginnasio», il bollettino della biblioteca edito dal 1906. Negli ultimi anni è stato reso disponibile on line un utile elenco generale, costantemente aggiornato, dei fondi speciali: *Fondi nel web*: <http://badigit.comune.bologna.it/fondi/index.html> (ultima data di consultazione: 30 marzo 2018).

57. Più in particolare le ricerche si stanno concentrando, a Bologna, sull'archivio della Fabbriceria di San Petronio e sul patrimonio manoscritto del Centro studi 'Ordine dei Servi di Maria', e a Roma, sull'archivio dell'ordine generale dei Serviti. Giova ricordare che il convento dei Servi come luogo teatrale è ignorato da Corrado Ricci nella sua documentata storia aneddotica sui teatri di Bologna, a dispetto di una specifica sezione dedicata ai *Teatri nei conventi*. Cfr. C. RICCI, *I teatri di Bologna nei secoli XVII e XVIII. Storia aneddotica*, Bologna, Monti, 1888 (rist. anast. Bologna, Forni, 1965), pp. 283-290 (per la sezione sui conventi).

58. Cfr. BCAB, *Catalogo alfabetico della libreria del convento dei Serviti*, 1869, ms., A 1033.

59. Cfr. almeno L. ZORZI, *Carpaccio e la rappresentazione di Sant'Orsola. Ricerche sulla visualità dello spettacolo nel Quattrocento*, Torino, Einaudi, 1988, pp. 56-58, 77-78, 101-104, 171 n.-172 n. Per un *exemplum* di abiti cinquecenteschi: C. VECELLIO, *Habiti antichi e moderni di tutto il mondo*, Venezia, Sessa, 1598 (anche per il costume di un compagno della Calza); Cesare Vecellio's 'Habiti Antichi et Moderni'. *The Clothing of the Renaissance World: Europe, Asia, Africa, the Americas*, a cura

l'impresa e il motto personali dei giovani aristocratici. E Ruscelli sottolinea la 'singolarità' di quegli abbigliamenti: «ciascuno havea una Livrea divisata à suo modo, secondo l'intention sua, et con soggetto vago, et con Motto delle conditioni già ricordate qui poco sopra». Ruscelli specifica anche che si trattò di un 'travestimento': quasi un gioco carnevalesco privo di maschera.

Se il riferimento agli abiti cerimoniali delle compagnie della Calza risulta pertinente, utili anche alcuni riscontri nelle testimonianze bolognesi del tempo. Si prenda un passo della *Cronaca* di Giacomo Rinieri. 19 maggio 1538:

A dì 19 de mazo, il retore di scolari fece la sua festa, il quale retore era todescho et fece una levrea in questo modo, zioè in prima li era' li tronbita con li biteli dil studio con le lore mazza, e poi li seguiva uno con un corno, e quando il sonava il ditto corno treva fuora una fiamma de fuocho, et da poi li seguiva da 40 scolari vestiti a una levrea de bianco con la mannicha bertina morela bianca, la quale manicha era la drita, et aveano uno elmo in testa de cartono indorato fato a fogliame a la anticha con uno simero belisimo, in nel quale era una aquila negra che è l'aquila de lo Imperio, et poi seguiva' asaisime scolari tutti vestiti de rago e de veluto con li scalchi con li bastoni tutti dorati, e di poi questo li seguiva uno cochtio pieno de homini che sonavano liuti, violloni, alpe, cornamusiche con gran melodia, et suso li cavali del choctio era'li dui putini vestito de raso morelo con ghirlando de lauro in testa; il cochtiero era vestito de rago morele et drieto el chochtio li era una bandiera con l'arma de lo imperatore, et li ditti puti aveano ancora loro una bandirola con la dita arma atachata de dria, et l'altro chochio li era' homini vestiti da poeta con ghirlande in testa che cantavano per raxon de canto, et su li ditti cavali che menavano il carro evero choctio, li era il medeximo dui putini vestiti de rago morele con una bandirola a l'arma de lo imperatore, e de dreto il cochio una bandirola con ditta arma. Et di poi li era' asaisimi dottore de Bologna con lo retoro di scolari, et andòrno per Bologna; et in 'sai locho se giostrò in lo anelo, zio[e] da chas di dottore bolognisi, li quali li aveano posto uno anello con un palio de rago de 4 braza.<sup>60</sup>

di M.F. ROSENTHAL e A.R. JONES, New York, Thames & Hudson, 2008. Per un equivalente bolognese: *Vestiari, usi, costumi di Bologna cessati nell'anno 1796 raccolti da Giuseppe Guidicini*, 1818, ms., BCAB, B 2329. Le centocinquantasei tavole a colori che formano il codice sono liberamente ispezionabili on line all'indirizzo <http://badigit.comune.bologna.it/books/B2329/scorri.asp> (data dell'ultima consultazione: 30 marzo 2018) e sono state recentemente indagate in *Vestiari, usi, costumi di Bologna cessati nell'anno 1796 raccolti da Giuseppe Guidicini e disegnati da Domenico Ramponi: un eccezionale fotoreportage dal passato*, introd. e schede esplicative a cura di M. FANTI, Bologna, Bononia University Press, 2017.

60. *Cronaca di Giacomo Rinieri 1535-1549*, saggio introduttivo e ediz. a cura di A. ANTONELLI e R. PETRINI, introd. e note storiche di M. POLI, glossario e indici di T. COSTA, Bologna, Costa, 1998, pp. 53-54. Il passo è già stato segnalato da M. CALORE, *Giostre, commedie e studenti nel Rinascimento*, «Strenna storica bolognese», xxxvii, 1987, pp. 113-132: 116 che erroneamente legge «mazo» come «marzo» e non come «maggio».

Un partecipato e chiassoso corteo di studenti, elegantemente abbigliati con livree decorate con «una aquila negra che è l'aquila de lo Imperio» e accompagnati da due 'carri': il primo destinato alla musica, con «homini che sonavano liuti, violloni, alpe, cornamusiche con gran melodia», l'altro destinato al canto, con «homini vestiti da poeta con ghirlande in testa che cantavano per raxon de canto». Entrambi sfilavano con le insegne dell'imperatore, ricamate anche sulle banderuole portate da quei «putini» coronati di lauro, certo attributo di poeti e musicisti, ma anche simbolo imperiale. Lo asserisce a chiare note il fondatore della bolognese accademia del Viridario, Giovanni Filoteo Achillini:

Quel verde lauro è quel che dà valore  
A magnanimi tuoi sacri Poeti,  
et è concesso al degno Imperatore.<sup>61</sup>

Noto intanto l'utilizzo nel corteo anche di effetti scenici, come il corno che «treva fuora una fiamma de fuocho», e di materiali effimeri che rimandano al mondo del teatro: «aveano uno elmo in testa de cartono indorato fato a fogliame a la anticha con uno simero belisimo». E piacerebbe saperne di più sulla consuetudine bolognese delle sfilate allegoriche e sugli espedienti tecnici adoperati in quelle occasioni.

Resta da chiedersi se sia plausibile identificare l'«onoratissima compagnia» evocata da Ruscelli con gli accademici Sonnacchiosi oppure con gli Affumati, organizzatori delle tre citate commedie del 1543 e con i quali Piccolomini ebbe notevoli affinità.<sup>62</sup> Allo stato attuale delle conoscenze non è possibile dare una risposta. Ma non bisogna dimenticare che in quello stesso 1542 fu recitata con «scene nobili»<sup>63</sup> la *Tragedia* di Baroncini, studente lucchese vissuto a

61. *Il Fidele di Gio. Philoteo Achillini Bolognese. Cantilene cento in versi 15238, ne' quali l'autore da poeta, da filosofo e da teologo discorre in varie cose sotto diverse metafore*, sec. XVI, ms., BUB, 410, 3 III vv. 94-96 (da questa copia la trascrizione); *Id., Il Fidele. Cantilene cento in versi 15238, ne' quali da poeta, da filosofo e da teologo discorre in varie cose sotto diverse metafore*, sec. XVI, ms., BCAB, B. 3131. I versi del codice universitario, da cui ho tratto le citazioni, non sono numerati. Per le indicazioni ho seguito i criteri adottati da Paola Traversa. Cfr. P.M. TRAVERSA, *Il 'Fidele' di Giovanni Filoteo Achillini. Poesia, sapienza e «divina» conoscenza*, Modena, Mucchi, 1992. Il *Fidele* è tuttora inedito. Composto presumibilmente tra il 1512 e il 1513 è a mio parere da collegare all'accademia del Viridario. Cfr.: VALLIERI, «*E spe in spem*». *Accademie, cultura e spettacolo a Bologna nel Cinquecento*, cit., in partic. pp. 16-25 (per i legami con l'esperienza del Viridario), 89-91 (per la vocazione filoimperiale di alcuni sodalizi felsinei). E si veda quanto diremo più avanti. Secondo alcuni eruditi esisterebbe un'edizione a stampa (Bologna, Girolamo di Plato, 1523) oggi perduta, ma si tratta probabilmente di un errore.

62. Cfr. *ivi*, passim.

63. Civico museo bibliografico musicale (d'ora in avanti CMBM), *La Mascara, ovvero della fabbrica de' Teatri et dello apparato delle scene tragisatiricomiche. Dialogo del M. Illustrre Cavaliere Hercole Bottrigaro*, 1598, ms., cod. 47 B 45 (c. 315 per la citazione); *La Mascara, ovvero della fabbrica de' Teatri et dello apparato delle scene tragisatiricomiche. Dialogo del M. Illustrre Cavaliere Hercole Bottrigaro*, 1596,

Bologna «soprannominato il Tacca, tra gli Accademici Sonnacchiosi» e autore della già evocata *Fante* del 1543.<sup>64</sup> Attori, lo svela il prologo della commedia, «quei medesimi buon compagni, i quali l'anno passato vi trattenemmo nella Via di Mezzo con la Tragedia; venuti questo in Stramaggiore, per fare a più di voi, et più agiatamente quel medesimo, che all' hora à quello poche, per la strettezza del luogo fummo costretti di fare».<sup>65</sup>

Una recita ancora misteriosa, dunque, quella dell'*Amor costante*, agita nel 1542 dinanzi a un pubblico elegante, a dispetto della quaresima, e per di più, all'interno di un convento. D'altronde, l'allestimento di commedie durante il periodo di penitenza non era una novità per Bologna. Si pensi alla sorpresa di Aretino venuto a conoscenza della ripresa felsinea della sua *Cortigiana* nel 1537:

*dal cardinale de i Gaddi, pur troppo gran testimonio, ho inteso, figliuolo, come la prima settimana di quaresima la mia Cortigiana è suta recitata costì, cosa che mi parve*

BUB, ms. 326, b. III/5. Per un primo approccio a Bottrigari, fonte insostituibile per la storia dello spettacolo a Bologna, basti qui rimandare a: O. MISCHIATI-A. CIONI, *Bottrigari, Ercole*, in *Dizionario biografico degli italiani*, cit., vol. 13 (1971), pp. 491-495; O. MISCHIATI, *Bottrigari, Ercole*, in *Dizionario enciclopedico universale della musica e dei musicisti*, Torino, UTET, 1986, vol. 1, pp. 635-638. Più specificatamente sul trattato: M. CALORE, *Spettacoli teatrali a Bologna nel Cinquecento nella testimonianza inedita di Ercole Bottrigari (la Mascara)*, «Atti dell'Accademia delle scienze di Bologna. Classe in Scienze morali, Rendiconti», LXIV, 1975-1976, pp. 67-85; M.C. GIULIANI, «La Mascara» di *Hercole Bottrigari*, «Bollettino del Centro internazionale di studi d'architettura Andrea Palladio», xxiv, 1982-1987, pp. 85-102 (a p. 100 n. dà notizia di aver trascritto nella propria tesi di laurea il ms. del CMBM. Purtroppo non ho potuto visionare la dissertazione); ID., «La mascara» di *Hercole Bottrigari: dibattito teorico e nuove proposte per il teatro del '500 in un trattato inedito di prospettiva scenica (i)*, «Antichità viva», xxiv, 1985, 4, pp. 26-33; ID., «La mascara» di *Hercole Bottrigari: dibattito teorico e nuove proposte per il teatro del '500 in un trattato inedito di prospettiva scenica (ii)*, «Antichità viva», xxv, 1986, 2-3, pp. 60-66; G. RICCHELLI, *L'orizzonte della scena nei teatri. Storia e metodi del progetto scenico dai trattati del Cinquecento ad Adolphe Appia*, Milano, Hoepli, 2004, pp. 39-46. Cfr. inoltre: L. AVELLINI, *Tessere per l'accademia degli Innominati: Ercole Bottrigari, Battista Guarini e gli accademici di Parma*, in *Per civil conversazione. Con Amedeo Quondam*, a cura di B. ALFONSETTI et al., Roma, Bulzoni, 2014, vol. 1, pp. 121-130 (che ipotizza un inedito contatto di Bottrigari con l'accademia degli Innominati di Parma).

64. Cfr. *Tragedia di Messer Giuseppe Baroncini da Lucca*, Bologna, Bottrigari, 1546. La *Tragedia* venne ristampata nel 1547 (Bologna, Bottrigari) e nel 1552 (Lucca, Busdraghi) ed è conservata in un manoscritto della Biblioteca statale di Lucca: *Opere poetiche di Giuseppe Baroncini*, sec. XVI, ms., 1307 (L. 36), cc. 83v-107v. In cui sono registrate importanti indicazioni per la messa in scena. La migliore biografia su Giuseppe Baroncini è ancora, per ricchezza d'informazione, quella procurata nel 1833 da Cesare Lucchesini (*Opere edite e inedite del marchese Cesare Lucchesini*, Lucca, Tipografia Giusti, 1833, to. xvi, pp. 154-156, 176-177). La voce *Baroncini, Giuseppe*, curata da Enzo Noè Girardi per il *Dizionario biografico degli italiani* (vol. 6 [1964], pp. 444-445) presenta infatti numerose inesattezze. Sulla recita della *Tragedia* e, più in generale, sull'accademia dei Sonnacchiosi v. VALLIERI, «E spe in spem». *Accademie, cultura e spettacolo a Bologna nel Cinquecento*, cit., pp. 111-115.

65. *Opere poetiche di Giuseppe Baroncini*, cit., c. 15v.

strana, per essere Bologna ancilla de i preti e la comedia banditrice de i loro portamenti. E perché io mi indovino che il farmisi di cotanto onore è derivato dal conto che fate de le mie cose, ve ne son tenuto, perché non si poteva rappresentare in città di più giudizio, né di più gentilezza, né che più avesse in pratica la natura prelatesca. Ardisco dire che se il legno d'India conoscesse gli andari del mal francioso come ella intende il procedere de i reverendissimi, ognun potria acoccarla al puttanesimo senza avotirsi a Giobbe. Or sia con Dio poiché l'istoria de i suoi Evangelii ha sodisfatto; duolmi che non posso per ora fornivi d'una altra. E forse che si; spettate pure che il grillo poetico mi levi in punta di piè la fantasia. In questo mezzo vi offero quel ch'io ho, e quel che io posso. E ben lo debbo fare, essendo voi il più fervido amante che abbino gli ingegni de i virtuosi. Di Vinezia il .xvi. di Decembre. M.D.XXXVII.<sup>66</sup>

Inoltre, la storiografia ha ipotizzato una direzione 'registica' del Piccolomini per la recita del 1542.<sup>67</sup> Il senese era giunto a Bologna proprio in quell'anno per frequentare le lezioni di Ludovico Boccadiferno.<sup>68</sup> Non conosciamo con precisione la data in cui lasciò Padova per Bologna, ma sicuramente fu prima di novembre, quando compose nella città emiliana l'orazione funebre per Aurelia Petrucci.<sup>69</sup> Ma davvero il drammaturgo era già in città durante la

66. La testimonianza si può ora leggere nell'Edizione nazionale delle opere di Pietro Aretino: *Lettera di Pietro Aretino a Jacopo Gigli*, Venezia, 16 dicembre 1537, in P. ARETINO, *Lettere*, a cura di P. PROCACCIOLI, Roma, Salerno editrice, 1997, to. 1, libro I, pp. 404-405, lettera n. 293 («Edizione nazionale delle Opere di Pietro Aretino»). Corsivo mio.

67. Cfr. CALORE, *Bologna a teatro*, cit., p. 46 n.

68. Dell'abbondante bibliografia su Boccadiferno, medico e filosofo dello Studio bolognese, legato al circolo di Achille Bocchi e, forse, tra i sodali dell'accademia del Viridario, si veda almeno A. ROTONDÒ, *Boccadiferno, Ludovico*, in *Dizionario biografico degli italiani*, cit., vol. 11 (1969), pp. 3-4; R.J. TUTTLE, *Il monumento Boccadiferno nella chiesa di San Francesco a Bologna*, in *Giulio Romano*, catalogo della mostra (Mantova, 1° settembre-12 novembre 1989), Milano, Electa, 1989, pp. 572-573; A. ANGELINI, *Simboli e questioni. L'eterodossia culturale di Achille Bocchi e dell'Hermathena*, Bologna, Pentragon, 2003, passim. Per uno sguardo scientifico: L.M. BIANCHI, *Fra Ermolao Barbaro e Ludovico Boccadiferno: qualche considerazione sulle trasformazioni della 'fisica medievale' nel Rinascimento italiano*, «Medioevo. Rivista di storia della filosofia medievale», XXIX, 2004, pp. 341-378; D. COZZOLI, *Alessandro Piccolomini and the Certitude of Mathematics*, «History and Philosophy of Logic», XXVIII, 2007, 2, pp. 151-171: 161-163.

69. Cfr. CERRETA, *Alessandro Piccolomini letterato e filosofo*, cit., pp. 19, 49-52; M.-F. PRÉJUS, *L'oraison funèbre d'Aurelia Petrucci (1542)*, in *Alessandro Piccolomini (1508-1579). Un siennois à la croisée des genres et des savoir*, cit., pp. 127-152 (pp. 139-152 per la trascrizione del testo ms. conservato alla Biblioteca comunale di Siena. Si segnala che un secondo ms. è conservato a Bologna, alla Biblioteca universitaria, con segnatura 1408 [2383]). Tra le opere bolognesi anche il filoimperiale *Discorso* datato 1° febbraio 1543. Cfr. A. PICCOLOMINI, *Discorso fatto in tempo di Repubblica per le veglianti discordie de' suoi cittadini*, a cura di E. REFINI e F. TOMASI, Siena, Accademia senese degli Intronati, 2008; su cui v. PINELLI, *Una repubblica a sovranità limitata*, cit., pp. 109-110, 116 (lo studioso sottolinea come l'orazione venne concepita per essere letta pubblicamente nella senese sala del Consiglio); J.C. D'AMICO, *Alessandro Piccolomini et la 'Liberté' de Sienne*, in *Alessandro*

quaresima? Solo una affidabile cronologia dei suoi spostamenti confermerà o smentirà la sua diretta partecipazione allo spettacolo. Mentre è certo che egli si trovava in città all'inizio dell'anno successivo, quando furono allestite le più volte citate commedie degli Affumati e dei Sonnacchiosi che tanto devono alla drammaturgia senese.<sup>70</sup>

Il duplice, versatile ruolo di Piccolomini come poeta e corago è noto: a Daniele Seragnoli e a Laura Riccò va il merito di aver dimostrato come l'esperienza 'registica' delle commedie intronatiche fu per lui la tappa iniziale di un lungo processo di riflessione che lo portò, «tangenzialmente all'elaborazione drammaturgica», a meditare «sulle componenti teoriche intrinseche al lavoro di progettazione di un testo per la scena».<sup>71</sup> Più dettagliatamente:

dalla pratica teatrale diretta, corroborata anche da una reiterata esperienza di corago, il Piccolomini passa con il 'manuale' all'illustrazione della tecnica compositiva generale dei testi, per approdare poi alla teoria letteraria delle *Annotazioni*: è un'evoluzione che copre l'intero arco dell'attività dell'accademico: dal *Sacrificio* del 1532 alle meditazioni aristoteliche del 1575.<sup>72</sup>

Si pensi al decisivo contatto che ebbe tra il 1538 e il 1542 (immediatamente prima dell'ipotetica esperienza registica felsinea) con il vivace ambiente teatrale dei sodalizi veneti, in particolare padovani, dove erano in corso dibattiti e sperimentazioni sulla tragedia.<sup>73</sup> Piccolomini vi intervenne in prima persona partecipando, inoltre, al progetto degli Infiammati di Padova di mettere in scena la *Canace* dello Speroni recitata da Ruzante; progetto non realizzato per l'improvvisa morte di Angelo Beolco.<sup>74</sup>

*Piccolomini (1508-1579). Un siennois à la croisée des gendres et des savoir*, cit., pp. 83-98; MAZZONI, «La gente de esta çudad es la más vana y loca del mundo», cit., pp. 78-80. Nella città emiliana era già stata stampata la *Lettura del S. Alessandro Piccolomini Infiammato fatta nell'accademia degli Infiammati* (Bologna, Bartolomeo Bonardo e Marcantonio da Carpi, 1541).

70. Lo attesta l'*Oratione de la conservatione de la salute de la città di Siena*, scritta nella città petroniana e inviata in Toscana nel febbraio 1543. Cfr. CERRETA, *Alessandro Piccolomini letterato e filosofo*, cit., p. 50. Secondo lo studioso Piccolomini rientrò a Siena dopo la chiusura dell'anno accademico, dunque nell'estate del 1543 (cfr. *ivi*, p. 52).

71. SERAGNOLI, *Il teatro a Siena nel Cinquecento*, cit., pp. 93-134 (a p. 93 la citazione).

72. RICCÒ, *La «miniera» accademica*, cit., pp. 119-164 (pp. 132-133 per la citazione).

73. Sul periodo padovano di Piccolomini cfr. CERRETA, *Alessandro Piccolomini letterato e filosofo*, cit., pp. 19-48; F. BRUNI, *Sperone Speroni e l'accademia degli Infiammati*, «Filologia e letteratura», XIII, 1967, pp. 24-71; SERAGNOLI, *Il teatro a Siena nel Cinquecento*, cit., pp. 94-97; M.T. GIRARDI, *Il sapere e le lettere in Bernardino Tomitano*, Milano, Vita e Pensiero, 1995, passim; A. BALDI, *Tradizione e parodia in Alessandro Piccolomini*, Lucca, Pacini Fazzi, 2001, pp. 205-242.

74. Sulla mancata rappresentazione cfr. N. SAVARESE, *In morte di Angelo Beolco detto Ruzante. La Canace dello Speroni*, «Biblioteca teatrale», 1976, 15-16, pp. 170-190; L. ZORZI, *Tra Ruzzante e Vitruvio*, cit., pp. 103-104. Su Ruzante e Alvise Cornaro cfr. almeno P. SAMBIN, *Per le biografie di Angelo Beolco, il Ruzante, e di Alvise Cornaro*, Padova, Esedra, 2002. Sugli Infiammati di Padova

A questi anni risale anche il suo interesse «per una ricerca teoretica avente come fine essenzialmente l'uomo» e che coincide, non casualmente, con l'inizio di progetti e meditazioni teoretiche sul teatro».75 Risultato di quelle riflessioni furono sia le menzionate *Annotazioni nel libro della 'Poetica' di Aristotele*,76 sia il trattato «che avrebbe recato qualche aiuto ai comici», cui Piccolomini accenna nella lettera ad Antonio Cocco premessa all'edizione del 1561 del trattato astronomico *La sfera del mondo*.77 Tralascio qui di insistere su chi fossero

cfr. F. BRUNI, *Sperone Speroni e l'Accademia degli Infiammati*, cit.; R.S. SAMUELS, *Benedetto Varchi, The «Accademia degli Infiammati» and the Origins of the Italian Academic Movement*, «Renaissance Quaterly», xxix, 1976, 4, pp. 599-634; A. DANIELE, *Sperone Speroni, Bernardino Tomitano e l'Accademia degli Infiammati di Padova*, in *Sperone Speroni, «Filologia veneta»*, II, 1989, pp. 1-53; M.R. DAVI, *Bernardino Tomitano filosofo, medico e letterato (1517-1576). Profilo biografico e critico*, Trieste, LINT, 1995, pp. 11-18; E. PANCIERA, *Alle radici dell'Accademia degli Infiammati di Padova: i 'Discorsi del modo di studiare' di Sperone Speroni*, «Cahiers du CELEC», 2012, 6 ([http://cahierscelec.msh-lse.fr/sites/cahierscelec.ish-lyon.cnrs.fr/files/fichiers\\_joints/E.%20PancierA.pdf](http://cahierscelec.msh-lse.fr/sites/cahierscelec.ish-lyon.cnrs.fr/files/fichiers_joints/E.%20PancierA.pdf)). Ultima data di consultazione: 10 febbraio 2018). Da integrare, per quanto riguarda la partecipazione di Piccolomini all'accademia, con la bibliografia fornita alla nota precedente. Ricordiamo che il legame tra l'opera dello Speroni e le coeve riflessioni sulla *Poetica* di Aristotele è stato oggetto di indagini concomitanti alle riflessioni che Ludovico Zorzi stava conducendo sul teatro di Ruzante e che lo portarono a curare, nel 1967, la prima edizione completa della drammaturgia dell'attore-autore padovano. L'interesse di Zorzi per il teatro veneto rinascimentale si era manifestato già intorno agli anni Cinquanta ed era andato concretizzandosi proprio nella riscoperta di Ruzante. Cominciò così il lungo lavoro esegetico culminato in RUZANTE, *Teatro. Prima edizione completa*, testo, traduzione a fronte e note a cura di L. ZORZI, Torino, Einaudi, 1967. Gli studi che hanno accompagnato tale lavoro esegetico sono oggi raccolti in L. ZORZI, *L'attore, la commedia, il drammaturgo*, Torino, Einaudi, 1990, pp. 3-138. Per un profilo dello studioso veneziano cfr. MAZZONI, *Ludovico Zorzi. Profilo di uno studioso inquieto*, cit.

75. SERAGNOLI, *Il teatro a Siena nel Cinquecento*, cit., pp. 96-97.

76. Cfr. *Annotazioni di M. Alessandro Piccolomini nel libro della 'Poetica' di Aristotele*, Venezia, Giovanni Guarisco e Compagni, 1575. Ricordiamo anche la traduzione che Piccolomini fece in quegli stessi anni della *Poetica*. Cfr. *Il libro della 'Poetica' d'Aristotele. Tradotto di greca lingua in volgare da M. Alessandro Piccolomini. Con una sua epistola ai lettori del modo del tradurre*, Siena, Luca Bonetti, 1572. Sui due trattati cfr. A. GUIDOTTI, *Scenografie di pensieri. Il teatro del Rinascimento fra progetto e sperimentazione*, Lucca, Pacini Fazzi, 2002, pp. 93-101; RICCÒ, *La «miniera» accademica*, cit., passim; E. REFINI, *Il commento ai classici nell'esperienza intellettuale di Alessandro Piccolomini*, in *Alessandro Piccolomini (1508-1579). Un siennois à la croisée des gendres et des savoir*, cit., pp. 259-273.

77. La prima edizione del trattato, come noto, è del 1540 (Venezia, Al segno del Pozzo) e fu seguita da numerose ristampe fino alla versione ampliata del 1561 in cui troviamo la citata dedica di Piccolomini ad Antonio Cocco. Cfr. *De la sfera del mondo di M. Alessandro Piccolomini libri quattro. Novamente da lui emendati, et di molte aggiunte in diversi luoghi largamente ampliati. De le stelle fisse del medesimo autore libro uno, con le loro favole*, Venezia, Giovanni Varisco, 1561. È oggi possibile leggere la dedica con le principali varianti introdotte nella successiva rielaborazione dell'opera e con un'ampia analisi in SERAGNOLI, *Il teatro a Siena nel Cinquecento*, cit., pp. 93-134 (pp. 98-101 per la trascrizione). Pagine in seguito riprese e riviste in ID., *La struttura del personaggio e della «fabula» nel teatro del Cinquecento*, in *Il teatro italiano del Rinascimento*, a cura di F. CRUCIANI

i comici a cui Piccolomini si rivolge (rinviando, su questo punto, alle pagine di Riccò),<sup>78</sup> noto invece come la recita felsinea dell'*Amor costante* sia stata trascurata dagli studiosi.<sup>79</sup>

Bologna recepì tempestivamente gli aspetti più innovativi della drammaturgia senese, come dimostra la riproposta di testi degli Intronati anche in anni successivi al 1542. Si pensi alla recita dell'*Alessandro* nel 1545, attestata dalla lettera di dedica premessa alla stampa:

*mè avend'io al presente occasione che mi porgesse più speme di farvi in parte conoscere la gran volontà che ho di farvi cosa grata, mi venne ne l'animo che questa Comedia, chiamata Alessandro, venisse a luce sotto l'onoratissimo vostro nome; la quale, forse xv giorni sono, mi fu mandata da Bologna, dove questo Carnevale passato, al cospetto di tutta la nobiltà, con molto aplauso fu recitata e, secondo che fui avisato da quel gentiluomo che si degnò mandarmela, fu giudicata per una de le leggiadre et dotte comedie, così di stile come d'inventione, che a questa nostra età fusse veduta giamai.*<sup>80</sup>

e D. S., Bologna, il Mulino, 1987, pp. 297-317 (pp. 298-300 per la trascrizione senza varianti).

78. Riccò propone una nuova, interessante, lettura del termine: attenendosi alle convenzioni linguistiche dell'epoca dimostra come il vocabolo «comici» fosse la forma in uso in ambito letterario per indicare i «poeti comici» mentre l'attribuzione del significato di «attori», segnatamente professionisti, pur attestato all'epoca, divenne prevalente solo più tardi, continuando però a coesistere con il significato di «poeti comici», «autori di commedie». Nella lettura offerta dalla studiosa il testo progettato da Piccolomini è un «consuntivo di scrittore» che, in base alla propria esperienza, offre ai «collegi meno filosoficamente e letterariamente agguerriti». Cfr. RICCÒ, *La «miniera» accademica*, cit., pp. 117-142 (p. 137 per la citazione; pp. 119-123 per una sintesi delle posizioni degli studiosi sull'argomento).

79. Rivedi qua nota 39.

80. Cfr. *Al magnifico messer Bernardino di Manno maestro razionale dell'Illustrissimo signor vice re di Sicilia*, in A. PICCOLOMINI, *L'Alessandro*, ed. critica con introd. e note di F. CERRETA, Siena, Accademia senese degli Intronati, 1966, p. 105. Come noto la commedia fu composta e recitata a Siena dagli accademici Intronati durante il carnevale del 1544 (cfr. CERRETA, *Composizione, rappresentazioni*, ivi, pp. 11-12; ID., *Alessandro Piccolomini letterato e filosofo*, cit., pp. 19, 49-52; N. NEWBIGIN, *Reazione comica nell'«Alessandro» del Piccolomini*, 2010, p. 11, [https://www-personal.usyd.edu.au/~nnew4107/Texts/Sixteenth-century\\_Siena\\_files/PiccolominiAlessandroPrefazione.pdf](https://www-personal.usyd.edu.au/~nnew4107/Texts/Sixteenth-century_Siena_files/PiccolominiAlessandroPrefazione.pdf) [data di consultazione: 30 marzo 2018]; ID., *Piccolomini drammaturgo sperimentale?*, cit., p. 160). La rappresentazione bolognese del 1545 seguì dunque di un anno la «prima» senese, ma precedette l'*editio princeps* del testo (da cui ho trascritto il brano). La dedica è firmata da un ignoto T. N., iniziali dietro le quali potrebbe nascondersi lo stesso stampatore (cfr. F. CERRETA, *Collazione dei codici e delle edizioni*, in PICCOLOMINI, *L'Alessandro*, cit., p. 44). Tra l'altro, Cerreta segnala come nelle impressioni successive il passaggio venga alterato e, al posto di «recitata a Bologna», leggiamo «recitata a Roma», modifica che lo studioso non riesce a spiegare (cfr. CERRETA, *Composizione, rappresentazioni*, cit., p. 12 n.). Si veda, da ultimo, M. PLAISANCE, *Alessandro (1544)*, in *Alessandro Piccolomini (1508-1579). Un siennois à la croisée des genres et des savoir*, cit., pp. 171-187 (p. 173 n. per un cenno alla rappresentazione bolognese).

Un *target group* aristocratico intrigato dalla commedia. Né si dimentichi che *L'Alessandro* fu tra i primi testi allestiti dagli Olimpici di Vicenza, un anno prima della recita dell'*Amor costante* nel 1561: segnali della già ricordata 'sintonia ideologica' tra la drammaturgia imperiale dell'intellettuale senese e la vocazione di fronda antiveneziana e filoasburgica di molti aristocratici vicentini. Vocazione che ora possiamo far propria anche di almeno una parte dell'aristocrazia felsinea (e non solo, si ripensi al corteo studentesco).

Già nel gennaio 1549 la commedia di Piccolomini era andata in scena di fronte al ventunenne Filippo d'Asburgo, futuro Filippo II, appena nominato duca di Milano.<sup>81</sup> Dell'allestimento, probabilmente curato da Luca Contile,<sup>82</sup> è rimasta traccia in una poco nota descrizione di Juan Cristóbal Calvete de Estrella che pone l'accento sugli straordinari effetti macchinistici:

desharía súbitamente un monte que allí parecía artificiosamente hecho, el qual cubría la ciudad de Pisa y impedía la vista d'ella, prometiéndole que él la mostraría: y assí como lo dixo en un momento lo deshizo todo, oyéndose muchos golpes y voces con gran estruendo y ruydo que parecía encantamento, y en el mismo instante se descubrió y vio la ciudad de Pisa tan al proprio que puso admiración a todos.<sup>83</sup>

81. Cfr. NEWBIGIN, *Piccolomini drammaturgo sperimentale?*, cit., p. 160; MAZZONI, «*La gente de esta ciudad es la más vana y loca del mundo*», cit., pp. 87-88 (anche per la partecipazione di Piccolomini al viaggio in Italia del figlio dell'imperatore [1548-1549] durante il quale il ventunenne ebbe modo di conoscere di prima mano le sontuose entrate trionfali, le feste e gli spettacoli della nostra penisola). Si veda anche: T. FERRER VALLS, *La práctica escénica cortesana: de la época del emperador a la de Felipe III*, London, Tamesis Books, 1991, pp. 65-67.

82. Il coinvolgimento di Contile negli spettacoli milanesi del 1549 è testimoniato da due sue lettere a Giovanna d'Aragona. Nella prima, datata 10 dicembre 1548, si legge: «Già haverà vostra Eccellenza inteso la venuta in Italia del Principe di Spagna, anzi Don Ferrau è andato in Piemonte & di lì si parte per la volta di Genova. & qui si faranno maravigliosi apparecchi, & sontuosi edifitii con archi trionfali in tutti i luoghi più pubblici, & di più si sono apparecchiate due commedie, una ordinata dal dottor Secco capitano di giustizia, l'altra da me». Più esplicita quella del 23 gennaio 1549: «È venuto il Principe il dì d'anno nuovo, si sono fatte dimostrazioni non inferiori quasi a quelle del Campidoglio antiche, si recitò la commedia del Secco & fu bella & grata, hieri si recitò la mia ciò è ordinata da me, & fu in vero non men grata dell'altra, avvenga che non ci fusse dentro buffonerie, dovendo il riso procedere da certi casi che convehghino alla materia principale, & non da gli atti pazzamente ridicolosi & disconvenevoli all'obbligo comico» (L. CONTILE, *Delle lettere*, Pavia, Girolamo Bartoli, 1564, vol. 1, pp. n.n.). I due documenti sono indagati da NEWBIGIN, *Reazione comica nell'«Alessandro» del Piccolomini*, cit., pp. 11-13 (p. 13 per la trascrizione). L'altra commedia che andò in scena durante i festeggiamenti fu *L'interesse* di Niccolò Secchi (cfr. *ibid.*). Su Contile cfr. almeno: A. SALZA, *Luca Contile. Uomo di lettere e di negozi del secolo XVI* (1903), introd. di A. QUONDAM, Roma, Bulzoni, 2007; *Luca Contile da Cetona all'Europa*. Atti del seminario di studi (Cetona, 20-21 ottobre 2007), a cura di R. GIGLIUCCI, Manziana (Roma), Vecchiarelli, 2009.

83. J.C. CALVETE DE ESTRELLA, *El felicísimo viaje d'el muy alto y muy poderoso príncipe don Phelippe [...]*, Anversa, Martin Nucio, 1552, p. 32. Il passo è riportato in MAZZONI, «*La gente de*

Di recente è stato proposto di confrontare quella rappresentazione milanese sia con il tecnologico palcoscenico realizzato a Bologna nel 1543 da Prospero Fontana per gli accademici Affumati, sia con le stupefacenti complessità sceniche fiorentine descritte *ante* 1552 da Anton Francesco Doni.<sup>84</sup> Un filone di indagine da approfondire.

Ancora. Nel 1556 venne recitata a Bologna la commedia *Gli ingannati*:

con nobile Apparato di Scena vid'io pur qui recitare anchora in quegli ultimi giorni di Carnevale del seguente anno 1556 la famosissima Callandra del Cardinale Bibiena. E poscia l'ottobre seguente gl'Ingannati comedia de gli academici Intronati, altrimenti detta del Sacrificio. Per uno intermedio della quale il Buffone già di Giulio III soprannominato lo Unico, et Autore del farla prezolatamente rappresentare (si come ben dieci, e forse anco più anni prima haveva io veduto fare da altri mascherato) una Musica di Cani ridicolosa molto. Ma quella tanto più ridicolosa di questa; che fu di Canazzi grandi e nascosta sotto il Palco, quanto ch'ella fu apparente, [sic] publico; Imperoche quel gentil Fonasco<sup>85</sup> mascherato haveva i suoi Cani da lui al numero di sei capati [sic?] di non molta grandezza per poter cavalcando agiatamente portarli in seno, e tra le braccia vestiti con alcuni habiti fantastichi, e da huomini, e donne, e con diversi Capuzzi da Mattazzini di vari colori: e Rulli, e Cuffie, e veli in testa, che per ciò solo sarebbesi mosso a riso Saturno. La Melanconia istessa havrebbe riso: e maggiormente allhora che tai Cantori toccandoli il Fonasco loro a stretta misura la Corda del Registro de' Sonagli erano sforzati cantare Dolorosi martirii.<sup>86</sup>

*esta çidad es la más vana y loca del mundo*», cit., p. 87. Sul viaggio di Filippo d'Asburgo in Italia: S. LEYDI, *Sub umbra imperialis aquilae. Immagini del potere e consenso politico nella Milano di Carlo V*, Firenze, Olschki, 1999, pp. 153-161.

84. Cfr. MAZZONI, «*La gente de esta çidad es la más vana y loca del mundo*», cit., pp. 87-88. E v. MAMONE, *Drammaturgia di macchine nel teatro granducale fiorentino*, cit., pp. 20-21. Un confronto che intendo riprendere nel volume di prossima pubblicazione: «*E spe in spem*». *Accademie, cultura e spettacolo a Bologna nel Cinquecento* (in preparazione). Per gli spettacoli del 1543 rimando al già citato *Prospero Fontana pittore-scenografo a Bologna (1543)*. Il passo di Doni si può leggere ne *I marmi*, ed. critica e commento a cura di C.A. GIOTTO e G. RIZZANELLI, premessa di G. R., Firenze, Olschki, 2017, to. I, pp. 30-32.

85. Maestro di canto, che insegnava declamazione e modulazione, ma anche maestro di cappella.

86. *La Mascara, ovvero della fabbrica de' Teatri et dello apparato delle scene tragisatiricomiche*, cit., cc. 319-320. Su *Gli ingannati*, commedia scritta a più mani dagli accademici Intronati e messa in scena il 12 febbraio 1542 nella Sala Grande del palazzo Comunale di Siena, si vedano almeno le introduzioni premesse alle ristampe curate da Florindo Cerreta (*ACCADEMICI INTRONATI DI SIENA, La commedia degli Ingannati*, ediz. critica con introd. e note di F. C., Firenze, Olschki, 1980, pp. 5-45), Nerida Newbiggin (*Gli ingannati con il Sacrificio e la Canzone nella morte di una civetta*, prefaz. di N. N., Bologna, Forni, 1984, pp. v-xix) e Marzia Pieri (*Gli ingannati*, a cura di M. P., Corazzano [Pi], Titivillus, 2009, pp. 11-32). Occorre segnalare che i tre curatori non sono a conoscenza della recita felsinea.

Uno spettacolo a pagamento organizzato da «lo Unico», buffone già al servizio di Giulio III che per l'occasione organizzò anche almeno uno degli intermezzi: quello che coinvolgeva cani addestrati ridicolosamente abbigliati.<sup>87</sup>

Ma è soprattutto nelle più volte ricordate commedie messe in scena dagli Affumati e dai Sonnacchiosi nel 1543 che l'influenza della drammaturgia intronatica si fa più evidente.<sup>88</sup> Non sarà forse inutile ribadire che quando le commedie di Odoni, di Baroncini e degli Affumati vennero allestite, tra carnevale e quaresima, Piccolomini era ancora a Bologna.<sup>89</sup>

Quelle commedie, nelle quali si trovano tracce eloquenti del pensiero di Erasmo, davano voce a profonde esigenze di rinnovamento morale.<sup>90</sup> Le tensioni etiche e religiose che le percorrono accomunavano non solo gli Affumati e i Sonnacchiosi, ma anche gli intellettuali che avevano aderito al già ricordato sodalizio del Viridario, fondato nel 1511 da Achillini.<sup>91</sup> A quell'esperienza può essere collegato il *Fidele*,<sup>92</sup> composto presumibilmente tra il 1512 e il 1513 e tutt'oggi inedito.<sup>93</sup> Si tratta di un poema didascalico di imitazione dantesca diviso in cinque libri di venti canti ciascuno, dedicati rispettivamente a Dio Padre, Gesù Cristo, lo Spirito Santo, la Vergine Maria e la Beatitudine Celeste. Il titolo e la struttura dell'opera rimandano a un contesto dominato da problematiche religiose. Tuttavia non si può non notare il carattere ambiguo, quasi inconsistente di quella devozione che ha portato alcuni critici a parlare di propensioni eretiche e a rintracciarvi 'semi' del pensiero di Erasmo.<sup>94</sup>

87. Non convince quanto sostenuto da Marina Calore secondo cui lo spettacolo sarebbe stato il primo a pagamento registrato a Bologna. Cfr. CALORE, *Bologna a teatro*, cit., p. 38. Ma si veda anche ID., *Pubblico e spettacolo nel Rinascimento. Indagine sul territorio dell'Emilia Romagna*, Bologna, Forni, 1982, pp. 130, 138 n.

88. Cfr. VALLIERI, «*E spe in spem*». *Accademie, cultura e spettacolo a Bologna nel Cinquecento*, cit., pp. 126-158.

89. Rivedi qui pp. 307-308.

90. Cfr. VALLIERI, «*E spe in spem*». *Accademie, cultura e spettacolo a Bologna nel Cinquecento*, cit., pp. 139-147.

91. Sull'accademia del Viridario basti qui rimandare a M. MAYLENDER, *Storia delle accademie d'Italia*, con prefaz. di L. RAVA, Bologna, Cappelli, 1926, vol. v, p. 477 (rist. anast. Bologna, Forni, s.d.); VALLIERI, «*E spe in spem*». *Accademie, cultura e spettacolo a Bologna nel Cinquecento*, cit., pp. 12-27; F. LUCIOLI, *Intorno all'accademia del Viridario*, in *Le virtuose adunanze. La cultura accademica tra XVI e XVIII secolo*, cit., pp. 237-248.

92. Rivedi qui nota 61.

93. Riscoperto a fine Ottocento da Ludovico Frati, il *Fidele* venne nuovamente 'dimenticato' fino al saggio di Paola Maria Traversa del 1992. Cfr. L. FRATI, *Di un poema poco noto di Giovanni Filoteo Achillini*, «Giornale storico della letteratura italiana», 1888, 11, pp. 383-404; TRAVERSA, *Il 'Fidele' di Giovanni Filoteo Achillini*, cit. D'altra parte, la stessa figura di Achillini è rimasta per lungo tempo al margine degli studi sull'Umanesimo bolognese e solo negli ultimi anni si è cominciato a indagarla in maniera adeguata.

94. Cfr. A. ROTONDÒ, *Per la storia dell'eresia a Bologna nel secolo XVI*, «Rinascimento», n.s., II, 1962, pp. 107-154: 126-127; G.M. ANSELMINI-L. AVELLINI-E. RAIMONDI, *Il Rinascimento pa-*

Propensioni che diventano più evidenti nella successiva opera di Achillini, le *Annotazioni della volgar lingua* (1536),<sup>95</sup> nelle quali «alla dotta discussione sulla lingua il dialogo mescola una festevolezza ironica contro la ‘ipocrisia’ fratesca, superiormente irrisoria di ogni forma di pietà superstiziosa, atta a coprire magagne boccacesche e furbizie mandragolesche».<sup>96</sup> Composte per giustificare le scelte linguistiche del *Fidele*, accusato dagli alferi del toscano per le troppe ‘voci’ bolognesi,<sup>97</sup> le *Annotazioni* offrono molteplici spunti di riflessio-

dano, in *Letteratura italiana. Storia e geografia*, a cura di A. ASOR ROSA, II. *Letà moderna*, Torino, Einaudi, 1982, pp. 521-591: 569; S. GIOMBI, *Libri e pulpiti. Letteratura, sapienza e storia religiosa nel Rinascimento*, presentazione di A. PROSPERI, Roma, Carocci, 2001, pp. 16-17, 136. Ricordiamo che Erasmo aveva soggiornato a Bologna per oltre un anno a partire dall'autunno del 1506 ed ebbe modo di assistere al trionfo di Giulio II. A Bologna integrò e corresse i primi due libri degli *Antibarbari* e le traduzioni dell'*Ecuba* e dell'*Ifigenia in Aulide* di Euripide. Cfr., per un primo riscontro, *ivi*, pp. 135-150.

95. Cfr. *Annotazioni della volgar lingua*, ed. critica a cura di C. GIOVANARDI, Pescara, Libreria dell'Università, 2005. Segnalo che alla BUB è conservato un esemplare delle *Annotazioni* manoscritto con numerose varianti autografe: cfr. *Dialogo della Lingua Thoscana di Gio. Filoteo Achillino*, sec. XVI, BUB, ms. 12, b, 1, cod. 1. Sull'opera si veda almeno: M. VITALE, *Dottrina e lingua di G. F. Achillini teorico della lingua cortigiana* (1987), ora in *Id.*, *Studi di storia della lingua italiana*, Milano, LED, 1992, pp. 111-126; P. VECCHI GALLI, *La questione della lingua a Bologna nelle 'Annotazioni' di Giovanni Filoteo Achillini*, in *Sapere e/è potere. Discipline, dispute e professioni nell'Università medievale e moderna. Il caso bolognese a confronto*, a cura di L. AVELLINI, I. *Forme e oggetti della disputa delle arti*, Bologna, Comune di Bologna e Istituto per la Storia di Bologna, 1990, pp. 259-279 (con ricca bibliografia); C. GIOVANARDI, *La teoria cortigiana e il dibattito linguistico nel primo Cinquecento*, Roma, Bulzoni, 1998, pp. 67-74; *Id.*, *I cortigiani dopo Fortunio e Bembo. Il caso di Giovanni Filoteo Achillini*, in *'Prose della volgar lingua' di Pietro Bembo*. Atti del convegno (Gargnano del Garda, 4-7 ottobre 2000), a cura di S. MORGANA, M. PIOTTI e M. PRADA, Milano, Cisalpino, 2001, pp. 423-442; M.L. GIORDANO, *Le 'Annotazioni della volgar lingua' di Giovanni Filoteo Achillini (1536). Introduzione a un trattato cinquecentesco sul volgare italiano*, «Corpus Eve», 2015, pp. 2-43.

96. ROTONDÒ, *Per la storia dell'eresia a Bologna*, *cit.*, p. 127.

97. Il problema della lingua è un tema di lunga durata nei dibattiti bolognesi, accademici e non: nel 1521 venne pubblicato il *Compendio di la Volgar gramatica* di Marcantonio Flaminio e nel 1522 la *Gramaticae Institutiones* di Giovanni Antonio Flaminio. Tuttavia l'evento storico che ravvivò l'interesse sull'argomento fu l'incoronazione di Carlo V nel 1530, quando la città fu teatro di importanti incontri e scambi intellettuali. Si pensi alla presenza di Bembo e Speroni e all'orazione recitata da Romolo Amaseo: il *De latinae linguae usu retinendo*. Lo stesso Achillini, nelle *Annotazioni*, descrive uno di questi incontri dove, alla presenza del Bembo e di «molti spiriti eletti, delle buone lettere professori», si discusse sugli strumenti grammaticali. Dell'ampia bibliografia sull'argomento cfr. almeno: A. PASTORE, *Di un perduto e ritrovato «Compendio di la volgare gramatica» di Marcantonio Flaminio*, «Italia medievale e umanistica», xxvii, 1984, pp. 349-356; P. BONGRANI, «Breviata con mirabile artificio». Il *'Compendio di la volgare gramatica' di Marcantonio Flaminio*. Edizione e introduzione, in *Per Cesare Bozzetti. Studi di letteratura e filologia italiana*, a cura di S. ALBONICO et al., Milano, Mondadori, 1996, pp. 219-267; GIOMBI, *Libri e pulpiti*, *cit.*, pp. 169-205. Più in generale sul dibattito della lingua nel Cinquecento: GIOVANARDI,

ne. Si pensi, anzitutto, alla collaudata formula del dialogo tra letterati: in casa del conte Cornelio Lambertini sono riuniti, oltre all'ospite, personalità di spicco dell'ambiente culturale bolognese: Alessandro Manzuali, Achille Bocchi, Leandro Alberti e Romolo Amaseo; protagonisti 'fuori campo' Ludovico Boccadiferro (invitato a partecipare, ma assente) e lo stesso Giovanni Filoteo. «L'atmosfera del dialogo è serena e aperta, ed il clima ideologico ad essa sotteso appare fortemente tollerante e antidogmatico».<sup>98</sup> La discussione vede schierati da un lato Bocchi, alter ego dell'autore e favorevole a una lingua comune di impianto bolognese, dall'altra Alberti, Amaseo e Manzuali, assertori del toscano. La critica 'tecnica' al *Fidèle* diventa l'occasione per una presa di posizione antiautoritaria, a favore di una ricerca autonoma e personale della verità.<sup>99</sup>

È significativo che alcuni anni più tardi la stessa cerchia di amici torni protagonista nell'*Apologia* di Lisia Fileno (1540).<sup>100</sup> L'eretico siciliano, reduce da un processo a Venezia, era giunto a Bologna nel 1538 (anno della scomparsa di Achillini) ed era stato accolto con favore dal *milieu* culturale felsineo con cui discorreva di religione, filosofia morale e della necessità di unire l'amore per le lettere con lo studio della teologia.<sup>101</sup> Oggetto di discussione fu anche l'autorità del papa, un argomento quanto mai d'attualità per la Bologna di quegli anni.<sup>102</sup> Quando, nel febbraio del 1540, le voci di un'imminente cattura di Fileno diventarono sempre più insistenti furono proprio Lambertini, Manzuali e Bocchi a offrirsi come garanti perché il siciliano si potesse presentare al Legato senza essere arrestato.<sup>103</sup>

La città petroniana fu un luogo di riferimento per gli eretici del primo Cinquecento.<sup>104</sup> Così fu per l'abruzzese Giovanni Angelo Odoni,<sup>105</sup> fratello del già

*La teoria cortigiana e il dibattito linguistico nel primo Cinquecento*, cit., in part. pp. 56, 66-71 (sugli avvenimenti bolognesi del 1530).

98. TRAVERSA, *Il 'Fidèle' di Giovanni Filoteo Achillini*, cit., p. 15.

99. Cfr. ANSELMI-AVELLINI-RAIMONDI, *Il Rinascimento padano*, cit., p. 570.

100. Cfr. *Apologia Lysiae Philaeni*, 1540, BCAB, ms., B. 1928, ora in C. RENATO, *Opere, documenti e testimonianze*, a cura di A. ROTONDÒ, Firenze-Chicago, Sansoni-The Newberry Library, 1968, pp. 30-89 (in partic. pp. 85-86 per i riferimenti all'esperienza bolognese). Per un primo approccio a Fileno: L. ADDANTE, *Renato, Camillo (Paolo Ricci, Lisia Fileno)*, in *Dizionario biografico degli italiani*, cit., vol. 86 (2016), pp. 802-806.

101. Cfr. ROTONDÒ, *Per la storia dell'eresia a Bologna*, cit., p. 109. E si veda: C. GINZBURG, *Il Nicodemismo. Simulazione e dissimulazione religiosa nell'Europa del Cinquecento*, Torino, Einaudi, 1970, pp. 179-181.

102. Cfr. ROTONDÒ, *Per la storia dell'eresia a Bologna*, cit., p. 119.

103. Cfr. *ivi*, p. 129.

104. Per una prima analisi dell'eresia a Bologna nel Cinquecento cfr. almeno G. DALL'OLIO, *Eretici e inquisitori nella Bologna del Cinquecento*, Bologna, Istituto per la Storia di Bologna, 1999, in partic. cap. I: *La città riconquistata (1506-1530)*, che esamina la vita religiosa cittadina dopo la riconquista di Giulio II.

105. Cfr. A. ROTONDÒ, *La censura ecclesiastica e la cultura*, in *Storia d'Italia*, v. I documenti, a cura di R. ROMANO e C. VIVANTI, Torino, Einaudi, 1973, to. II, pp. 1397-482: 1426; *Id.*,

ricordato Cesare, e per il vicentino Marco Thiene, che nell'ottobre del 1542 pronunciò l'*Oratio pro Marco Thieneo Academiae Affumatorum Principe clarissimo*, oggi conservata manoscritta alla Biblioteca universitaria di Bologna.<sup>106</sup> Ma si pensi soprattutto ai Sozzini.<sup>107</sup> Lelio si trasferì nella città emiliana in quello stesso 1542 e il fratello Celso fu a lungo professore di diritto nello Studio felsineo. Nel 1554 fondò l'accademia dei Sizienti, legata a doppio filo all'omonimo sodalizio senese.<sup>108</sup> E scelse come nome intronatico quello di *Sonnacchioso*.<sup>109</sup> Una coincidenza? Improbabile.

Alla morte di Achillini il progetto culturale del Viridario fu ripreso da Bocchi che nel corso degli anni Quaranta fondò l'accademia Bocchiana, detta anche Hermatena.<sup>110</sup> I confini tra le due istituzioni sono sfumati, caratterizzate

*Anticristo e Chiesa romana. Diffusione e metamorfosi di un libello antiromano del Cinquecento*, in *Forme e destinazione del messaggio religioso. Aspetti della propaganda religiosa nel Cinquecento*, a cura di A. R., Firenze, Olschki, 1991, pp. 19-164: 89, 94; GIOMBI, *Libri e pulpiti*, cit., p. 136.

106. Cfr. *Oratio pro Marco Thieneo Academiae Affumatorum Principe clarissimo*, ottobre 1542, in *Codex orationum variarum ineditarum*, BUB, ms. cod. 595 K, n. 10, cc. 1-11. Sull'orazione, recitata davanti all'accademia degli Affumati, cfr. VALLIERI, «*E spe in spem*». *Accademie, cultura e spettacolo a Bologna nel Cinquecento*, cit., pp. 63, 65, 82-87 (anche per i rapporti con Palladio, Serlio e Maganza).

107. Sulla famiglia Sozzini cfr. D. CANTIMORI, *Eretici italiani del Cinquecento* (1939), ora in ID., *Eretici italiani del Cinquecento e Prospettive di storia ereticale italiana del Cinquecento*, a cura di A. PROSPERI, Torino, Einaudi, 1992, passim; ROTONDÒ, *Per la storia dell'eresia a Bologna*, cit., pp. 143-152; V. MARCHETTI, *Gruppi ereticali senesi del Cinquecento*, Firenze, La nuova Italia, 1975, passim; A. ROTONDÒ, *Introduzione* a L. SOZZINI, *Opere*, ediz. critica a cura di A. R., Firenze, Olschki, 1986, pp. 13-72.

108. L'accademia bolognese dei Sizienti, o Assetati, aveva per impresa un monte da cui scaturiva una fonte le cui acque annaffiavano numerosi alberi e il motto *Non diu sitient sitientes*. Si occupava esclusivamente di problemi giuridici e oggetto particolare di discussione erano le *Leggi* di Giustiniano. Stessa impresa avevano i Sizienti senesi con il motto *Quamdiu sitient*. Secondo Cantimori Celso «trasportò verso il 1554 a Bologna» l'accademia dei Sizienti e cita come fonte Mazzi, ma quest'ultimo sottolinea il primato temporale del sodalizio felsineo su quello senese, attivo intorno agli anni Settanta e probabilmente fondato dallo stesso Celso o dai suoi seguaci. Da ricordare, infine, che nel biennio 1546-1547 (ma Aldo Stella la posticipa al 1553) era attiva anche a Vicenza un'accademia Sociniana guidata da Lelio. Cfr. C. MAZZI, *La congrega dei Rozzi di Siena nel secolo XVI. Con appendice di documenti, bibliografia e illustrazioni concernenti quella e altre accademie e congreghe*, Firenze, Successori Le Monnier, 1882, vol. II, p. 416; CANTIMORI, *Eretici italiani del Cinquecento*, cit., p. 338; A. STELLA, *Movimenti di Riforma nel Veneto*, in *Storia della cultura veneta*, IV/1. *Il Seicento*, diretta da G. ARNALDI e M. PASTORE STOCCHI, Vicenza, Neri Pozza, 1983, pp. 1-21: 13; E. NICCOLINI, *Le accademie*, in *Storia di Vicenza*, III/1. *L'età della Repubblica veneta (1404-1797)*, a cura di F. BARBIERI e P. PRETO, Vicenza, Neri Pozza, 1989, pp. 89-108: 93-94.

109. Cfr. MAZZI, *La congrega dei Rozzi di Siena nel secolo XVI*, cit., vol. II, p. 359.

110. L'incertezza sulla data di fondazione del sodalizio (per Maylender il 1546, per Angelini il 1541/1543) è, ritengo, dettata dalla continuità di progetti culturali e di persone con la precedente esperienza del Viridario. Nel volume *In Hermatena Bocchiam interpretatio* Gavino Sambigucci (Sambigucio) sottolinea le difficoltà incontrate da Bocchi per organizzare l'accademia.

come sono dalla presenza sulle ‘scene’ accademiche dei medesimi personaggi e dal tentativo di costruire una sapienza laica percorsa da tensioni etiche e tesa a indagare il reale senza remore di sapore classicistico e religioso. Si confrontino, a conferma, il *Fidèle* di Achillini e le *Symbolicarum Quaestionum* di Bocchi:<sup>111</sup> due ‘luoghi’ eccellenti del dibattito culturale coevo, densi di istanze simboliche e in stretto rapporto con i fermenti più vivi del sapere cinquecentesco.

Negli ultimi anni l’interesse su Bocchi e il suo circolo ha avuto un notevole incremento. L’attenzione degli studiosi si è rivolta anche all’interpretazione politico-religiosa delle sue opere e alle strategie comunicative in esse attuate, da collegare alla variegata cerchia delle frequentazioni bocchiane: inquisitori e alti prelati, appartenenti ai circoli antitrinitari e sociniani, Gaspare Contarini e il *milieu* degli Spirituali. Né si sottovaluti la protezione accordata all’Accademia dal cardinale Farnese e da papa Paolo III.<sup>112</sup> Per non dire degli stretti rapporti con artisti e scenografi, tra cui Sebastiano Serlio.<sup>113</sup>

demia, probabilmente dopo l’interruzione causata dalla morte di Achillini. La notizia trova conferma nei documenti censiti da See Watson che rivelano come l’Accademia sia rimasta a lungo senza nome: le denominazioni «Bocchiana» (che la legava a un progetto personale del suo fondatore) e «Hermatena» furono decise solo in un secondo momento. Cfr. *Gavini Sambigucii Sardi sassarenensis in Hermathenam Bocchiam interpretatio. Ad Illustriss. et Reverendiss. D. Salvatorem Salapussium Archiepis. Sassarensem, Sacri Tridentini Concilij Decanum, et Caesarae Maiestatis Consilijs. In qua perpectantur, et referuntur ea quae sequenti pagina continentur*, Bononia, Antonium Manutium Aldi filium, 1556, pp. 20-25; E. SEE WATSON, *Achille Bocchi and the Emblem Book as Symbolic Form*, Cambridge, Cambridge University Press, 1994, pp. 56-63; D.L. DRYSDALL, *Gavino Sambigucio and his Interpretation of Achille Bocchi’s ‘Hermatena’*, «Emblematica», XIII, 2003, pp. 53-71. Per notizie sull’Accademia oltre ai vari repertori ottocenteschi, si veda VALLIERI, «*E spe in spem*». *Accademie, cultura e spettacolo a Bologna nel Cinquecento*, cit., in partic. pp. 27-59 e la bibliografia registrata nelle note successive.

111. La prima edizione delle *Symbolicarum Quaestionum* venne pubblicata nel 1555 nella stamperia collegata all’Accademia. Una seconda stampa venne curata dalla società Tipografica Bolognese nel 1574 con i simboli ritoccati dai Carracci. Di quest’ultima è oggi disponibile sia un’edizione curata da Stephen Orgel (1979), sia una ristampa anastatica edita da Stefania Massari nell’ambito del catalogo delle opere di Giulio Bonasone, sia, infine, la recente edizione critica di Anne Rolet. Cfr. A. BOCCHI, *Symbolicarum Quaestionum de universo genere quas serio ludebat libri quinque*, Bologna, Aedibus Novae Academiae Bocchianae, 1555; ID., *Symbolicarum Quaestionum de universo genere quas serio ludebat libri quinque*, Bologna, Societatem Typographiae Bononiensis, 1574 (rist. a cura di S. ORGEL, New York-London, Garland, 1979); Giulio Bonasone, a cura di S. MASSARI, Roma, Quasar, 1983, vol. II. Si veda infine: A. ROLET, *Les Questions symboliques d’Achille Bocchi. Symbolicae quaestiones, 1555. Introduction et édition critique du texye latin*, Rennes, Presses universitaires de Rennes, 2015. Segnalo che nella numerazione dei simboli ho seguito l’edizione del 1574.

112. Ozioso fornire qui un resoconto completo della ampia bibliografia su Achille Bocchi. Basti rinviare a A. ANGELINI, *Simboli e questioni. L’eterodossia culturale di Achille Bocchi e dell’Hermatena*, Bologna, Pentragon, 2003; I. BIANCHI, *Iconografie accademiche. Un percorso attraverso il cantiere editoriale delle ‘Symbolicae Quaestiones’ di Achille Bocchi*, Bologna, Clueb, 2012.

113. Mi permetto di rimandare, ancora una volta, a VALLIERI, «*E spe in spem*». *Accademie, cultura e spettacolo a Bologna nel Cinquecento*, cit., passim.

Il ricordato volume a firma di Bocchi, una raccolta di centocinquantuno simboli, ciascuno dei quali composto da un testo in versi e da un'incisione in rame realizzata da Giulio Bonasone con il contributo di Fontana, è un'opera a più mani elaborata dalla «studiosa cohors»<sup>114</sup> dell'Hermetena. La galleria dei dedicatari delle singole *Quaestiones* permette di delineare sia l'orizzonte culturale sia il tessuto di relazioni dell'accademia, non circoscritto né al solo ambito bolognese, né, più in generale, ai circoli dei letterati e degli umanisti:

un'opera a tutti gli effetti *plurale*, che si presta a rappresentare la proiezione estrema degli ideali dell'Umanesimo e la percezione dell'imminente sconfitta di quegli stessi ideali, e che, per questo, si colloca sulla sottilissima linea di confine che separa l'Umanesimo dall'eterodossia, la critica filologica dal dissenso, il sincretismo dalla dissimulazione.<sup>115</sup>

Tendenze eterodosse. Nelle *Quaestiones* troviamo anche conferma delle posizioni filoimperiali di parte degli intellettuali bolognesi. Si veda il simbolo XXI (fig. 4)<sup>116</sup> dedicato alla «sapientia immortalis» di Carlo V, sintagma che si esplicita sul piano religioso:

O tu che sei Augusto in virtù del tuo potere, sei più augusto per la tua fede religiosa: in te infatti la fede è maggiore di ogni potere. Anzi tu, o Carlo, vinci in potere Augusto, perché governi a tuo arbitrio te stesso e il tuo destino.<sup>117</sup>

All'imperatore è dedicato inoltre il simbolo successivo (fig. 5),<sup>118</sup> per non dire della «Augusta spes haec sforciae est» del simbolo CIII (fig. 6), dedicato al cardinale Ascanio Sforza, raffigurante una donna che sorregge ghirlande di fiori e alloro, con il cartiglio «spes augusta».<sup>119</sup>

Quando palazzo Bocchi era ancora in costruzione, l'Hermetena fu ospitata nei primi anni della sua attività nella residenza di Giovanni Poggi. Si veda il simbolo CXVIII (fig. 7) in cui viene celebrato l'ospite: «fons hospitalitatis» e «pater elegantiarum».<sup>120</sup> L'edificio del Poggi venne affrescato nel corso degli anni Cinquanta da Nicolò dell'Abate, Pellegrino Tibaldi, Ercole Procaccini e Prospero Fontana su programma iconografico dello stesso Poggi.<sup>121</sup> I fitti rimandi

114. Così Bocchi definisce l'accademia nel simb. CXXVI. Cfr. BOCCHI, *Symbolicarum Quaestionum de universo genere*, cit., p. CCLXXIII.

115. ANGELINI, *Simboli e questioni*, cit., p. 8.

116. Cfr. BOCCHI, *Symbolicarum Quaestionum de universo genere*, cit., pp. XLVI-XLVII.

117. Ibid. Per la trad. cfr. Giulio Bonasone, cit., vol. II, p. 62.

118. BOCCHI, *Symbolicarum Quaestionum de universo genere*, cit., pp. XLVIII-XLIX.

119. Ivi, pp. CCXX-CCXXI.

120. Cfr. ivi, pp. CCXLVIII-CCXLIX.

121. Su palazzo Poggi si veda almeno: *Palazzo Poggi da dimora aristocratica a sede dell'Università di Bologna*, a cura di A. OTTANI CAVINA, Bologna, Nuova Alfa editoriale, 1988; *L'immaginario di*

allegorici e simbolici contenuti negli affreschi rendono difficoltosa la loro lettura. Tuttavia è palese il sentimento filoimperiale del committente (fig. 8).<sup>122</sup>

Tensioni etiche e religiose e convinzioni filoimperiali accomunarono buona parte delle élites di Siena, Vicenza e Lucca con i più importanti sodalizi petroniani del primo Cinquecento. Una sintonia ideologica giocata anche, e soprattutto, sul filo della drammaturgia.

*un ecclesiastico. I dipinti murali di Palazzo Poggi*, a cura di V. FORTUNATI e V. MUSUMECI, Bologna, Compositori, 2000.

122. Ivi, p. 19.

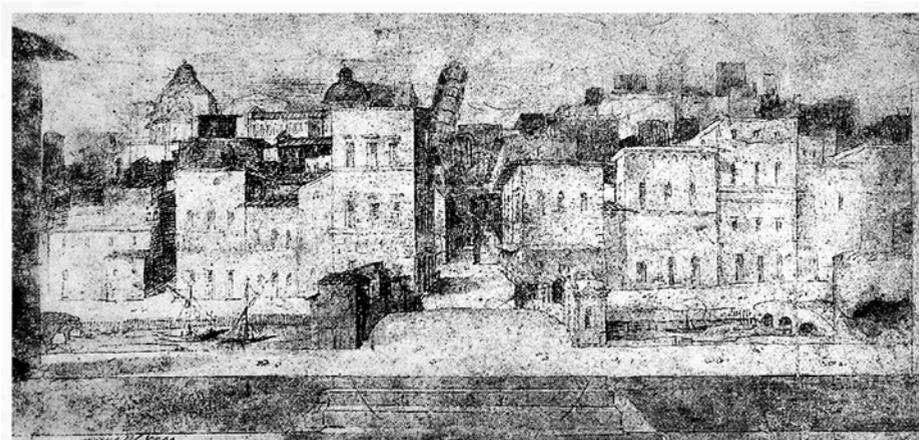


Fig. 1. Domenico Beccafumi, *Scena prospettica teatrale raffigurante Pisa*, 1536 ca. (?), disegno (London, già collezione Sir John Pope-Hennessy).



Fig. 2. Bologna, Convento dei Servi di Maria, prospetto della chiesa, stato attuale (foto dell'autore).



Fig. 3. Bologna, Convento dei Servi di Maria, chiostro dei Servi (caserma carabinieri), 1969 (Archivio Paolo Monti).



Fig. 4. Giulio Bonasone, «Principium, et finem princeps habet ab Iove summo», 1555, incisione (da Bocchi 1574, simb. XXI, p. XLVI).



Fig. 5. Giulio Bonasone, «Omnia sunt praesto cui praesto est inclyta virtus», 1555, incisione (da Bocchi 1574, simb. xxii, p. xlviij).



Fig. 6. Giulio Bonasone, «Augusta spes haec sforciae est», 1555, incisione (da Bocchi 1574, simb. ciiii, p. ccxx).

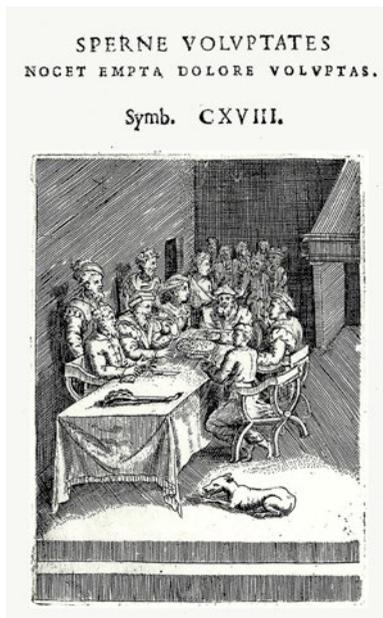


Fig. 7. Giulio Bonasone, «Sperne voluptates nocet empta dolore voluptas», 1555, incisione (da Bocchi 1574, simb. cxviii, p. ccxlviii).

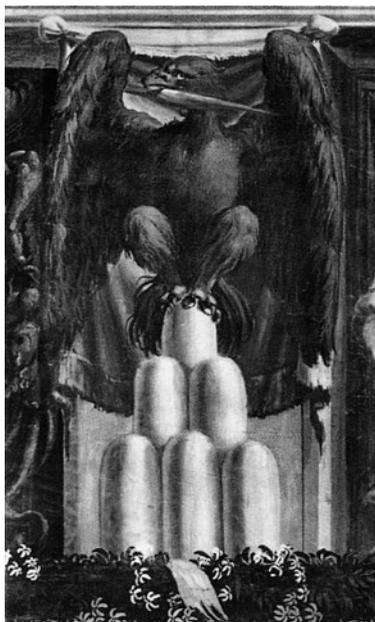


Fig. 8. Nicolò dell'Abate, Stemma di Giovanni Poggi, metà XVI sec., affresco, particolare delle decorazioni della sala dei concerti di Palazzo Poggi.



MARIA CHIARA BARBIERI

«WOMEN-ACTORS».  
PRIME NOTIZIE SULLE ATTRICI INGLES  
DELLA RESTAUZIONE

È il 28 maggio 1675. Al teatro Dorset Garden di Londra, alla presenza di re Carlo II, la Duke's Company va in scena con *The Conquest of China by the Tartars*, una sanguinolenta e presto dimenticata *heroic tragedy* di Elkanah Settle. Recita l'epilogo Mary Lee nei panni della bellicosa principessa Amavanga, affiancata dall'interprete di Quitazo, che non prende quasi mai la parola. Rivolgendosi al pubblico l'attrice definisce il proprio personaggio, che nel corso della vicenda si traveste da guerriero, «a Romantick, and a Slaught'ring Lass».<sup>1</sup> Si tratta di una *breeches part*, un ruolo grazie al quale – continua l'epilogo – la donna può esibire qualità virili come coraggio e forza, talora mostrando di possederne più dell'uomo: «I loved Fighting more than he. / [...] And though these Martial Dresses are not common, / Well Arm'd, you'l find it hard to Foile a Woman. / Think not our Courage, for our Sex less bold».<sup>2</sup>

Attraverso l'attrice e il suo personaggio, Settle richiama l'attenzione degli spettatori sul tema della devirilizzazione dell'uomo. Verso la fine dell'epilogo Mary Lee, assunto il ruolo di portavoce delle attrici, ricorda che fino a pochi anni prima le parti femminili venivano interpretate da ragazzi e quanto questi fossero graditi al pubblico maschile, cui anch'essa si rivolge:

Did not the Boys Act Women's Parts Last Age? / Till We in pitty to the Barren Stage / Came to Reform your Eyes that went astray / And taught you Passion the true *English* Way. / Have not the Women of the Stage done this? / Nay, took all Shapes, and used most means to Please.<sup>3</sup>

1. «Una romantica e sanguinaria fanciulla» (E. SETTLE, *The Conquest of China by the Tartars. A Tragedy Acted at the Duke's Theatre*, London, W. Cademan, 1676, *Epilogue*, v. 1, p. [iv]). Quando non diversamente indicato le traduzioni sono mie.

2. «Ho amato la battaglia più di lui. / [...] Sebbene questi abiti marziali siano inconsueti, / Ben armata, troverete arduo sconfiggere una donna. / Non pensiate che, a causa del nostro sesso, il nostro coraggio sia meno ardito» (ivi, vv. 7-8, 11-14, p. [iv]).

3. «In passato, non erano i ragazzi a recitare le parti femminili? / Finché noi, mosse a pietà, siamo salite sullo sterile palcoscenico / Per correggere i vostri sguardi deviati / E insegnare l'au-

Alle attrici, secondo l'autore, va dunque il merito di avere distratto gli uomini dalle sirene del desiderio omosessuale riorientando gusti e inclinazioni verso «the true *English Way*», ovvero verso oggetti e comportamenti socialmente e politicamente più opportuni.<sup>4</sup> L'obiettivo è stato raggiunto con le tipiche armi della seduzione femminile, usate da costoro con perizia e spregiudicatezza maggiori rispetto alle donne comuni perché tecnicamente più attrezzate e meno vincolate a un rigido codice morale e comportamentale. Alle abilità trasformistiche, esse uniscono la disponibilità sessuale: lo dichiara dal proscenio l'attrice, inguainata nel suo costume (maschile!) da guerriero.

Mary Lee è un'esponente di spicco della seconda generazione di interpreti. Quelle della prima avevano abbracciato la professione a partire dal 1660 quando, con il ritorno sul trono di re Carlo II, i teatri avevano riaperto i battenti dopo l'interdizione delle attività spettacolari decretata allo scoppio della guerra civile nel 1642. I primi documenti ufficiali che menzionano l'affidamento delle parti femminili alle donne sono due lettere patenti, simili tra loro, con cui Carlo II autorizza Thomas Killigrew e Charles Davenant a esercitare l'attività teatrale,<sup>5</sup> datate rispettivamente 25 aprile 1662 e 15 gennaio 1663:

*and forasmuch as many Playes formerly acted doe containe severall prophane obscene and scurrilous passages and the womens partes therein have beene acted by men in the habits of women att which some have taken offence for the p[re]venting of theis abuses for the future wee [...] p[er]mit and give leave that all the Womens partes to bee acted in either of the said two Companies for this tyme to come may bee p[er]formed by Women soe long as theis recreations which by reason of the abuses aforesaid were scandalous and offensive may by such reformation bee esteemed not onley harmlesse delights but usefull and instructive representations of human life.<sup>6</sup>*

tentica, natia rotta alla vostra passione. / Non hanno fatto questo le donne di teatro? / Si sono trasformate in tutti i modi, e usato ogni mezzo per dilettere» (ivi, vv. 40-45, p. [v]).

4. Sul tema della femminilizzazione dell'uomo legata al teatro si veda: L. LEVINE, *Men in Women's Clothing: Anti-Theatricality and Effeminization, 1579-1642*, Cambridge, Cambridge University Press, 1994, pp. 10-24.

5. Entrambi drammaturghi di solida fede lealista, Killigrew raggiunge una posizione di rilievo negli ambienti di corte grazie ai legami familiari, Davenant invece supera con abilità e talento gli ostacoli posti dalla sua bassa condizione sociale tanto da conseguire nel 1638 l'importante titolo di *poet laureate*.

6. «Poiché molti drammi recitati in passato presentavano numerosi passaggi osceni e scurrili e le parti femminili erano interpretate da uomini in abiti femminili – con ciò recando offesa ad alcuni – per evitare tali oltraggi in futuro noi [...] permettiamo e concediamo che da questo momento tutte le parti femminili recitate dalle suddette due compagnie vengano interpretate da donne in modo che questi svaghi – che a causa degli oltraggi suddetti erano scandalosi e offensivi – in virtù di tale riforma possano non solo diventare piaceri innocui ma anche utili e istruttive rappresentazioni della vita umana» (lettera patente con gran sigillo reale rilasciata a Charles Davenant, 15 gennaio 1663, Kew (UK), The National Archives (da ora in poi TNA), C 66/3009, n. 3, *Chancery and Supreme Court of Judicature: Patent Rolls*). Il brano ricalca nella sostan-

Più che un ordine è una ratifica, dato che le donne hanno iniziato a calcare i palcoscenici dei teatri pubblici londinesi quasi in coincidenza con la ripresa ufficiale dell'attività drammatica nel 1660, anche se per un certo periodo alcune parti femminili avevano continuato a essere interpretate da attori, come si evince dall'esortazione a porre fine alla pratica.

Alle donne viene dunque affidata una missione moralizzatrice, come anni dopo ribadirà maliziosamente Mary Lee.<sup>7</sup> Tuttavia, per rendere gli spettacoli «innocui piaceri [e] utili e istruttive rappresentazioni della vita umana» non basta assegnare alle donne i ruoli femminili o, meglio, proibirli agli uomini. La riforma deve anche passare attraverso un severo scrutinio dei testi drammatici, vecchi e nuovi, che si intendono mettere in scena. L'insistenza con cui i due managers vengono sollecitati ad assumere compiti censori fa pensare che la drammaturgia sia ritenuta un punto nodale. Nella realtà, almeno per il momento, è questo uno dei terreni sui quali si esercita una lotta per il potere tra i due impresari e il *Master of the Revels* Sir Henry Herbert.<sup>8</sup> Lo scopo, da parte dei primi, è di esautorare il secondo delle sue prerogative, che prima del Commonwealth comprendevano il rilascio dei permessi di rappresentazione dei testi drammatici e l'assegnazione di licenze per l'attività spettacolare (per ottenere le quali Davenant e Killigrew decidono di rivolgersi direttamente al re).

L'ordinanza regia del 21 agosto 1660, che anticipa le due lettere patenti, non fa alcun cenno alle parti femminili e a chi dovesse interpretarle: per quanto concerne il reclutamento degli attori, vengono accordati a Killigrew e a Davenant «full power & authority to Erect two Companies, of Players Consistinge respectively of such persons, As they shall chuse and appoint», senza prescrivere né vietare che le parti femminili vengano recitate da donne.<sup>9</sup>

Si trova invece già esposto il problema del controllo dei testi, tanto che la sua soluzione viene presentata come decisiva per far accettare a «Certaine persons In and about Our Citty of London or the Suburbs thereof» la riapertura o, meglio, la non soppressione dei teatri.<sup>10</sup> Nell'agosto del 1660, quando i teatri non avevano ancora ricevuto alcuna autorizzazione, non è un paradosso minacciarne la chiusura. Da qualche tempo, infatti, alcuni gruppi di attori han-

za quello nella lettera patente rilasciata a Thomas Killigrew, datata 25 aprile 1662 (cfr. TNA, C 66/3013, n. 20). I corsivi sono miei.

7. Cfr. supra, pp. 325-326.

8. Il *Master of the Revels* era la figura deputata all'organizzazione degli intrattenimenti di corte, sottoposto all'autorità del Lord Chamberlain.

9. «Pieno potere e autorità di formare due compagnie di attori composte rispettivamente dalle persone che sceglieranno e assumeranno» (ordinanza regia a beneficio di Thomas Killigrew e William Davenant, 21 agosto 1660, London, British Library (da ora in poi BL), *Add.*, ms. 19256, f. 47).

10. «Certe persone della nostra City di Londra e dei sobborghi» (ibid.). Forse Carlo II, appena asceso al trono, vuole mostrare di non sottovalutare né marginalizzare la componente puritana della società civile offrendo ascolto alle loro istanze moralizzatrici.

no avviato o intensificato attività spettacolari che tenteranno senza successo di legalizzare rivolgendosi al *Master of the Revels*, referente ufficiale.<sup>11</sup> Sono loro ad aver allestito i «playes that now are or have bin acted» cui l'ordinanza fa riferimento.<sup>12</sup> Lo conferma una petizione a Carlo II del 13 ottobre 1660 nella quale alcuni attori chiedono giustizia a fronte delle accuse mosse loro, tra le quali quella di aver rappresentato spettacoli immorali.<sup>13</sup> Sono questioni in parte superate dagli eventi poiché da qualche giorno i firmatari della petizione, assieme ad altri sette colleghi, si sono messi al riparo da ulteriori vessazioni entrando nella King's Company di Killigrew.<sup>14</sup> A tale proposito costoro – un po' contrariati – informano il re che il manager ha imposto loro di recitare con le donne: «wee had by covenant obliged our selves to Act with Woemen».<sup>15</sup>

Dunque, oltre agli attori che il 6 ottobre 1660 prestano giuramento come *Groomes of the Greate Chamber*, la King's Company presto comprenderà anche delle attrici. Nel marzo 1661 vengono registrate come «His Majesty's Woemen Comædians» Anne Marshall, Katherine Mitchell e Elizabeth Farley, Rebecca Marshall, Mary Man, Margaret Rutter, Mrs. Eastland e Jane Russell. Di questo gruppo, le prime tre saliranno sul palcoscenico già nella prima stagione teatrale.<sup>16</sup>

11. Michael Mohun aveva raccolto presso il teatro Red Bull attori attivi da prima del Commonwealth; John Rhodes si era stabilito al Cockpit in Drury Lane con una compagnia di giovani; mentre una troupe guidata da George Jolly si esibì, probabilmente nell'estate 1660, al Salisbury Court di William Beeston. Cfr. A. NICOLL, *A History of English Drama 1660-1900*, Cambridge, Cambridge University Press, 1952-1959, vol. I, pp. 287-292.

12. «I drammi che vengono recitati ora o che lo sono stati» (ordinanza regia a beneficio di Thomas Killigrew e William Davenant, cit., f. 47). Ai futuri managers, soprattutto a Davenant, non basta poter svolgere l'attività spettacolare, vogliono acquisirne il diritto esclusivo. A tal fine, in un documento presentato al re il 19 luglio 1660 come bozza per l'ordinanza del 21 agosto, essi chiedono la soppressione delle altre compagnie esistenti, accusate di mettere in scena spettacoli scandalosi. Cfr. TNA, *State Papers* 29/8, n. 1. Questi desiderata verranno accolti solo nelle lettere patenti definitive del 1662 e 1663.

13. Cfr. petizione degli attori a re Carlo II, 13 ottobre 1660, BL, *Add.*, ms. 19256, f. 71.

14. Gli *Appointment Books* del Lord Chamberlain (TNA, LC 3/73, f. 100v.) registrano il giuramento prestato il 6 ottobre 1660 dai seguenti attori: Nicholas Burt, Charles Hart, Michael Mohun, Robert Shatterell, John Lacy, William Wintersell, Walter Clun, William Cartwright, Edward Shatterell, Edward Kynaston, Richard Baxter, Thomas Loveday, Thomas Bateman, Marmaduke Watson.

15. «Abbiamo dovuto prendere l'impegno di recitare con le donne» (Petizione, cit., f. 71). Potrebbe trattarsi di una richiesta *ex novo* di Killigrew oppure di un richiamo al rispetto di un impegno che gli attori potrebbero aver assunto in precedenza. A questo riguardo, Bawcutt ritiene che un manoscritto primo-ottocentesco di Joseph Haslewood possa essere la copia di un accordo preliminare sottoscritto nell'estate 1660 da Killigrew, Davenant e cinque attori del Red Bull con il quale questi ultimi si impegnavano a lasciare i ruoli femminili alle donne entro il 29 settembre. Cfr. N.W. BAWCUTT, *'Abstract of the Articles': An Early Restoration Theatre Agreement*, «Theatre Notebook», LI, 1997, 2, pp. 75-77.

16. Cfr. TNA, LC 3/73, f. 101.

Dal canto suo, Davenant il 5 novembre stipula dettagliati *Articles of Agreement* con i soci azionisti e attori principali della compagnia che sarà da lui diretta sotto il patrocinio del duca di York.<sup>17</sup> Gli accordi prevedono che l'attività spettacolare si svolga al teatro di Salisbury Court fino a quando non sarà agibile la nuova sede di Lisle's Tennis Court, dove gli attori si trasferiranno «with other men and women provided or to be provided by him the sayd Sir William».<sup>18</sup> Anche la Duke's Company includerà pertanto le donne, ma a quanto sembra non da subito. Poco dopo, il contratto informa che un numero cospicuo di *shares*, gestiti da Davenant, saranno destinati «to mayntaine all the women that are to performe or represent the womens parts».<sup>19</sup> John Downes, membro della compagnia dalla fondazione, anni dopo ricorda i nomi delle prime otto attrici: Hester Davenport, Mary Saunderson, Mary Davis, Jane Long, Anne Gibbs, Mrs. Norris, Mrs. Holden e Mrs. Jennings. Specifica che le prime quattro, le principali, furono «Boarded [da Davenant] at his own House»,<sup>20</sup> affermazione che concorda e precisa il riferimento alle quote amministrate dal manager «to mayntaine» le attrici. Nella prima stagione teatrale, come si vedrà, Hester Davenport, Mary Saunderson e Anne Gibbs saranno sicuramente attive.

Il 5 novembre è anche la probabile data del debutto della King's Company che, dopo pochi giorni di spettacoli al Red Bull, si insedia al Gibbon's Tennis Court, presto chiamato Vere Street Theatre, uno spazio al quale Killigrew non ritiene necessario apportare modifiche. L'impresa prende avvio immediatamente perché il manager si avvale di una sorta di diritto 'ereditario' della King's Company sulle opere drammatiche di proprietà delle compagnie attive prima del 1642, o più precisamente degli attori che ne avevano fatto parte.<sup>21</sup> Killigrew, infatti, ha reclutato attori che hanno intrapreso la professione prima della chiusura dei teatri e che in molti casi hanno continuato a svolgerla – sia pure in modo discontinuo – nell'Europa continentale e, illegalmente, a

17. Thomas Betterton, Thomas Sheppey, Robert e James Nokes, Thomas Lovell, John Moseley, Cave Underhill, Robert Turner e Thomas Lilleston. Partecipa con una quota azionaria assai cospicua anche Henry Harris che, nonostante la qualifica di *painter*, diventerà uno degli attori principali della compagnia. Cfr. BL, *Add.*, Charter 9295. Completeranno l'organico gli attori salariati John Downes, William Betterton, Nicholas Blagden, Philip Cademan, Mr. Dacres, James Dixon, Thomas Loveday, Joseph (?) Price, John Richards, Edward Angel e Floyd.

18. «Altri uomini e donne assunti o da assumere dal suddetto Sir William» (BL, *Add.*, Charter 9295).

19. «Per mantenere tutte le donne che si esibiranno o rappresenteranno le parti femminili» (ibid.).

20. «Alloggiate presso la sua dimora [di Davenant]» ([J. DOWNES], *Roscius Anglicanus, or an Historical Review of the Stage [...] from 1660, to 1706*, London, Printed and sold by H. Playford, at his House in Arundel-street, near the Water-side, 1708, p. 20).

21. Sulla questione dei diritti sulla drammaturgia, cfr. G. SORELIIUS, *The Rights of the Restoration Theatrical Companies in the Older Drama*, «Studia Neophilologica. A Journal of Germanic and Romance Philology», xxxvii, 1965, pp. 174-189.

Londra.<sup>22</sup> L'unico svantaggio di una compagnia di veterani è quello di comprendere attori non più idonei alle *women-parts*, come era stato previsto quando i teatri erano stati chiusi d'autorità: «our boyes, ere wee shall have libertie to act againe, will be growne out of use like crackt organ-pipes, and have faces as old as our flags».<sup>23</sup> Più grave del fisiologico invecchiamento di quei *boy-actors* è, però, l'interruzione del sistema di apprendistato che aveva garantito fino al 1642 il rapido ricambio necessario soprattutto – ma non solo – a molti ruoli femminili.<sup>24</sup>

Nonostante Killigrew intenda reclutare delle donne, nell'immediato ritiene utile ingaggiare il diciassettenne Edward Kynaston, più adatto a impersonare avvenenti fanciulle e dame raffinate rispetto ai colleghi *agée*.<sup>25</sup> Samuel Pepys, il più prezioso tra i pochi testimoni dell'epoca, ad agosto lo ha visto al Cockpit in *The Loyal Subject* di John Fletcher. Nel suo diario scrive: «one Kinaston, a boy, acted the Duke's sister, but made the loveliest lady that ever I saw in my life, only her voice not very good».<sup>26</sup> La congiunzione avversativa 'but' potrebbe segnalare che per il diarista il sesso dell'attore è un handicap oppure potrebbe voler rimarcare, come credo, il valore dell'interpretazione, anche se più gradita alla vista che all'udito.

Quando l'8 dicembre va in scena *The Moor of Venice* [i.e. *Othello*] di Shakespeare al teatro di Vere Street non è Kynaston a interpretare Desdemona bensì, come attestato dalla tradizione storiografica, l'attrice inglese che per prima

22. Tra gli studi riguardanti attori, teatri e attività spettacolari durante il Commonwealth, si veda l'ancora insuperato L. HOTSON, *Commonwealth and Restoration Stage*, Cambridge, Harvard University Press, 1928; e D.B.J. RANDALL, *Winter Fruit. English Drama 1642-1660*, Lexington, The University Press of Kentucky, 1995.

23. «I nostri ragazzi, prima che si abbia la libertà di recitare di nuovo, saranno inutilizzabili come canne d'organo fesse, e avranno facce vecchie come le nostre bandiere» (*The Actors Remonstrance, or Complaint: for the Silencing of Their Profession, and Banishment from Their Severall Play-houses*, London, Edw. Nickson, 1643, edizione on line: *Renascence Editions. An Online Repository of Works Printed in English Between the Years 1477 and 1799*, The University of Oregon, 2003, <http://www.luminarium.org/renascence-editions/actors1.html> [ultima data di consultazione: 25 gennaio 2018]). Le bandiere erano quelle che venivano inalberate sulla sommità dei teatri pubblici quando lo spettacolo era in corso.

24. Sulle modalità di trasmissione delle parti cfr. M.C. BARBIERI, *La pagina e la scena. L'attore inglese nella trattatistica del Settecento*, Firenze, Le Lettere, 2006, pp. 67-68.

25. Gli attori Nicholas Burt, Walter Clun, Charles Hart e John Lacy, ex *boy-actors*, verranno impiegati solo di tanto in tanto per alcuni personaggi femminili. Soprattutto Hart e Lacy avranno una carriera lunga e di grande successo.

26. «Un certo Kynaston, un ragazzo, interpretò la sorella del duca, ma ne fece la signora più adorabile che io abbia visto nella mia vita, solo la voce non era molto buona» (*The Diary of Samuel Pepys*, a cura di H.B. WHEATLEY, London, George Bell, 1893, 18 agosto 1660, citato dall'edizione on line: <https://www.pepysdiary.com/diary/1660/08/> [ultima data di consultazione: 25 gennaio 2018]).

si esibisce in un teatro pubblico.<sup>27</sup> Riguardo alla sua identità gli studiosi non hanno ancora emesso un responso unanime. In *The First English Actresses*, Elizabeth Howe esamina le possibili candidate e, per esclusione, ritiene che Anne Marshall sia la Desdemona più probabile perché repertorio e caratteristiche fisiche sarebbero in linea con quella parte.<sup>28</sup>

Il prologo di Thomas Jordan, pubblicato nel 1663 con il titolo celebrativo *A Prologue to introduce the first Woman that came to Act on the Stage in the Tragedy, call'd 'The Moor of Venice'*, è considerato la prova più solida che Desdemona sia stato il primo personaggio affidato a un'attrice.<sup>29</sup> Il suo valore testimoniale risiede soprattutto nella volontà di fissare storicamente l'evento, sia accaduto o meno nei tempi e nei modi a lungo trasmessi dalla storiografia.<sup>30</sup> In ogni caso, vale la pena ripercorrerne alcuni passi. Dal proscenio, un attore della compagnia annuncia agli spettatori la novità a cui stanno per assistere:

I Come, unknown to any of the rest / To tell you news; I saw the Lady drest; / The Woman playes to day, mistake me not, / no Man in Gown, or Page in Petty-Coat; / A Woman to my knowledge, yet I cann't / (If I should dye) make Affidavit on't.<sup>31</sup>

27. La precisazione è opportuna perché nel corso del Seicento attrici dilettanti e professioniste si sono esibite in vari contesti. Sul tema si veda: *Women Players in England, 1500-1660: Beyond the All-Male Stage*, a cura di P.A. BROWN e P. PAROLIN, Aldershot, Ashgate, 2005. Per un approfondimento: C. McMANUS, *The Vere Street Desdemona: 'Othello' and the Theatrical Englishwoman, 1602-1660*, in *Women Making Shakespeare: Text, Reception and Performance*, a cura di G. McMULLAN, L. COWEN ORLIN e V. MASON VAUGHAN, London, Bloomsbury, 2014, pp. 221-232.

28. Cfr. E. HOWE, *The First English Actresses: Women and Drama, 1660-1700*, Cambridge, Cambridge University Press, 1992, p. 24.

29. «Un prologo per introdurre la prima donna che recitò sul palcoscenico nella tragedia intitolata *The Moor of Venice*» (T. JORDAN, *A Royal Arbor of Loyal Poesie, Consisting of Poems and Song* [...], London, R.W. for Eliz. Andrews, 1663, pp. 21-22, versione digitale: *Early English Books Online*, <http://eebo.chadwyck.com> [ultima data di consultazione: 2 febbraio 2018]).

30. A questo riguardo, Peter Parolin nota come gli studiosi negli ultimi decenni interpretino l'episodio alla luce di una complessiva ridefinizione del ruolo della donna nel sistema di produzione spettacolare: «the range and continuity of women's performance throughout the sixteenth and seventeenth centuries makes 1660 look not like a momentous break from a theatrical past that excluded women but rather like one moment in a contested cultural story in which women played a significant part» («la gamma e la continuità dell'attività delle donne nei secoli sedicesimo e diciassettesimo fanno del 1660 non un momento di rottura epocale con il teatro che nel passato escludeva le donne ma piuttosto un momento di una controversa storia culturale in cui le donne hanno giocato un ruolo significativo») (P. PAROLIN, *Access and Contestation: Women's Performance in Early Modern England, Italy, France, and Spain*, «Early Theatre», xv, 2012, 1, p. 16).

31. «Sono venuto, all'insaputa degli altri / Per darvi delle notizie; ho visto la Signora vestita; / Oggi recita la donna, avete capito bene, / Niente uomini in *deshabillé*, o paggi in sottogonna; / A quanto ne so è proprio una donna, tuttavia non potrei / (se ne andasse della mia pelle) giurarla in tribunale» (JORDAN, *A Royal Arbor*, cit., *Prologue*, p. 21).

Egli sostiene che quanto ha visto è vero, ma al contempo ne prende le distanze creando un effetto di sospensione. Jordan, che può contare sulla conoscenza del testo da parte dell'uditorio, introduce così alcuni dei motivi principali della tragedia: il dubbio e l'errore. Subito dopo, il pubblico maschile viene invitato a superare i pregiudizi e a farsi guidare da quel principio di razionalità che Othello dichiara di voler seguire («I'll see before I doubt; when I doubt, prove»),<sup>32</sup> ma che poi disattende con le conseguenze note a tutti.

Do you not twitter Gentlemen? I know / You will be censuring, do't fairly though; / 'Tis possible a vertuous woman may / Abhor all sorts of looseness, and yet play; / Play on the Stage, where all eyes are upon her, / Shall we count that a crime *France* calls an honour?<sup>33</sup>

Il prologo prosegue condannando (o suggerendo?) una pratica che si radicherà ben presto:

But, Gentlemen, you that as judges sit / In the Star-Chamber of the house, the pit, / Have modest thoughts of her: pray, do not run / To give her visits when the Play is done.<sup>34</sup>

Infine, l'attenzione si appunta scherzosamente sulla più superficiale delle obiezioni all'interpretazione maschile dei personaggi femminili, ovvero l'inadeguatezza fisica:

But to the point in this reforming age / We have intents to civilize the Stage. / Our women are defective, and so siz'd / You'd think they were some of the Guard disguiz'd; / For (to speak truth) men act, that are between / Forty and fifty, Wenches of fifteen; / With bones so large, and nerve so incomppliant, / When you call *Desdemona*, enter Giant.<sup>35</sup>

32. «Prima di cedere al sospetto voglio vedere; e se sospetto, voglio la prova» (W. SHAKESPEARE, *The Tragedy of Othello the Moor of Venice*, III 3 194). Ediz. utilizzata: *The Oxford Shakespeare. The Complete Works*, a cura di S. WELLS e G. TAYLOR, Oxford, Clarendon Press, 1998.

33. «Qualcosa da ridire, gentiluomini? So bene / che la criticherete, ma fatelo con equità; / È possibile che una donna virtuosa / aborrisca ogni sorta di licenziosità, e tuttavia / Reciti sul palcoscenico, con tutti gli occhi su di lei, / Vogliamo considerare un crimine ciò che la *Francia* ritiene un'eccellenza?» (JORDAN, *A Royal Arbor*, cit., *Prologue*, pp. 21-22).

34. «Ma voi, gentiluomini, che come giudici sedete / nella *Star-Chamber* del teatro, la platea, / nutrite per lei casti pensieri: vi prego, non correte / a farle visita alla fine dello spettacolo» (ivi, p. 22). La *Star Chamber* era un tribunale speciale che si occupava di reati politici e di opinione sottraendoli al giudizio della magistratura ordinaria. Abolito nel 1641, rimase uno dei simboli dell'iniquità del potere assoluto.

35. «Ma veniamo al punto, in questa età di riforme / È nostro intento dirozzare il teatro. / Le donne da noi recitate sono imperfette, di taglia così forte / Da essere scambiate per dei gen-

Anche l'epilogo contiene spunti interessanti. Oltre a rimarcare come i dubbi su Desdemona (e sull'interprete) siano infondati, Jordan si rivolge finalmente alle spettatrici, proclamando che solo a esse l'attrice, in virtù della comune appartenenza al sesso femminile, concede il diritto di censurarla:

But Ladies what think you, for if you tax / Her freedom with dishonour to your Sex, / She means to act no more, [...] // She will submit to none but your commands, / And take Commission onely from your hands.<sup>36</sup>

La sera dell'8 dicembre Pepys preferisce altri impegni mondani ed è solo qualche settimana più tardi, il 3 gennaio 1661 che, dopo aver assistito a *The Beggars Bush* di John Fletcher e Philip Massinger al Vere Street, scrive che è stata «the first time that ever I saw women come upon the stage».<sup>37</sup> Usando il plurale egli può aver inteso che in scena erano presenti più attrici oppure che considera la pratica già consolidata: ed è in quest'ultimo senso che credo si debba interpretare l'affermazione di Andrew Newport in una lettera del 15 dicembre 1660, dove scrive che «upon our stages we have women-actors, as beyond seas».<sup>38</sup>

L'attività della Duke's Company ha un avvio forzatamente più graduale. Dagli *Articles of Agreement* del 5 novembre risulta chiaro che Davenant considera i mesi antecedenti l'apertura del suo «newe Theatre with Scenes»<sup>39</sup> un periodo transitorio, tanto che lascia le redini del Salisbury Court – sede provvisoria della compagnia – agli attori e soci Thomas Betterton, James Nokes e Thomas Sheppey. Il principale ostacolo che impedisce alla Duke's Company di entrare subito nella competizione è il numero esiguo di pièces a disposizione. Per motivi anagrafici nessuno dei membri dell'organico ha militato nelle vecchie compagnie e, di conseguenza, non ha alcun diritto sul repertorio.

Del gruppo dei 'giovani', solo Edward Kynaston entra nella King's Company anziché nella Duke's, probabilmente a seguito di un accordo tra i due impre-

darmi travestiti; / Uomini tra i quaranta e i cinquanta che / (siamo sinceri) recitano fanciulle di quindici; / Talmente robusti e vigorosi, / Che quando ti aspetti *Desdemona*, vedi entrare un gigante» (ibid.).

36. «Ma Signore, cosa ne pensate, ché se ritenete / che la sua libertà getti dionore sul vostro sesso, / Ella è determinata a non recitare più, [...] // Non si porrà sotto alcun comando se non al vostro, / E prenderà ordini solo dalle vostre mani» (ivi, *Epilogue*, p. 23).

37. «La prima volta che vedevo donne sul palcoscenico» (*The Diary of Samuel Pepys*, cit., 3 gennaio 1661).

38. «Sui nostri palcoscenici abbiamo donne-attori, come nel continente» (lettera di Andrew Newport a sir Richard Leveson, London, 15 dicembre 1660, Staffordshire County Record Office, D868/3/65a). Cito da un estratto pubblicato in *Fifth Report of the Royal Commission on Historical Manuscripts, Part 1*, London, George Edward Eyre and William Spottiswoode, 1876, p. 158.

39. «Nuovo teatro con scene» (BL, *Add.*, Charter 9295).

sari.<sup>40</sup> Se Davenant accetta di privarsi del suo migliore *woman-actor* – certo per qualche contropartita – forse è perché nel nuovo teatro affiderà i ruoli femminili alle donne, e fino ad allora ritiene sufficienti i cinque attori della compagnia con esperienza limitata ma abbastanza giovani e credibili per le *women-parts*.<sup>41</sup>

Intanto, il 12 dicembre il Lord Chamberlain, accogliendo una richiesta di Davenant (che si era rivolto a lui scavalcando il *Master of the Revels*), autorizza l'impresario a rappresentare per soli due mesi una serie di opere – comprese le sue, su cui paradossalmente non poteva vantare diritti – che comunque non colma il divario tra le due compagnie.<sup>42</sup> La prima notizia di spettacoli al Salisbury Court è fornita ancora una volta da Samuel Pepys. Il 29 gennaio 1661 scrive che quel giorno è stato per la prima volta in quel teatro,<sup>43</sup> con ciò fissando un termine *ante quem* del debutto della Duke's Company, la quale prosegue poi le recite a un ritmo meno intenso di quello della compagnia rivale.<sup>44</sup>

Ancora per qualche mese chi vuole vedere le attrici deve recarsi al Vere Street, ma non è detto che le loro interpretazioni siano sempre apprezzate. L'8 gennaio 1661, pochi giorni dopo aver visto per la prima volta delle donne in scena, Pepys rimprovera alle interpreti di *The Widow* di Thomas Middleton di non aver imparato bene le loro parti, finendo col rovinare lo spettacolo.<sup>45</sup> Quando però, il 12 febbraio, egli assiste per la terza volta a *The Scornful Lady* di Beaumont e Fletcher, segnala che ora «done by a woman [...] the play appear[s] much better than ever it did to me».<sup>46</sup> Commenti sintetici che non contengono nemmeno i nomi delle attrici, o meglio delle donne cui si riferiscono.

Il sostantivo *actress*, nell'accezione teatrale, pur essendo attestato in letteratura dal 1608, non entra presto nell'uso corrente.<sup>47</sup> Le attrici, come si è visto,

40. Cfr. NICOLL, *A History of English Drama 1660-1900*, cit., p. 295.

41. Si tratta di Edward Angel, William Betterton, Floyd, John Moseley e James Nokes. Cfr. [DOWNES], *Roscius Anglicanus*, cit., pp. 18-19.

42. Cfr. TNA, LC 5/137, p. 343, ora in NICOLL, *A History of English Drama 1660-1900*, cit., pp. 352-353. Cfr. anche R.D. HUME, *Securing a Repertory: Plays on the London Stage 1660-1665*, in *Poetry and Drama, 1570-1700: Essays in Honour of Harold F. Brooks*, a cura di A. COLEMAN e A. HAMMOND, London, Methuen, 1981, pp. 156-172.

43. Cfr. *The Diary of Samuel Pepys*, cit., 29 gennaio 1661.

44. Robert Hume avverte che, nonostante il valore enorme della testimonianza di Pepys, da lui definito «an evidentiary cornucopia», la scarsità di fonti informative sulle attività spettacolari londinesi almeno fino al 1705 rende difficile avere un quadro attendibile. Cfr. R.D. HUME, *Theatre Performance Records in London 1660-1705*, «Review of English Studies», LXVII, 2016, 280, pp. 468-495.

45. Cfr. *The Diary of Samuel Pepys*, cit., 8 gennaio 1661.

46. «Recitato da una donna [...] lo spettacolo mi è sembrato molto meglio di prima» (ivi, 12 febbraio 1661). Pepys era presente alla rappresentazione anche il 27 novembre 1660 e il 4 gennaio 1661.

47. Nell'edizione on line dell'*Oxford English Dictionary* il lemma *actress* è stato di recente aggiornato con le occorrenze che ne certificano un uso in letteratura anteriore al 1700 (<http://www.oed.com/view/Entry/1968?redirectedFrom=actress#eid>; ultima data di consultazione:

vengono chiamate semplicemente *women* e poi *women-actors*, termine con cui in precedenza come si è detto si definivano gli uomini che interpretavano le parti femminili. Secondo l'*Oxford English Dictionary*, il primo a chiamare *women-actors* le attrici è William Prynne nel celeberrimo *Histrion-Mastix* del 1633.<sup>48</sup> In un passo dove si discute se sia più condannabile che i ruoli femminili vengano interpretati da uomini oppure da donne, forse per distinguere gli uni dalle altre, l'autore usa delle circonlocuzioni per i primi (per esempio *men-Actors in women attire*) e *women-actors* o altri sinonimi per le seconde. Le *women-actors* di cui parla Prynne sono le attrici francesi che nel 1629 «attempted to act a French Play, at the Play-house in Black-friers: an impudent, shamefull, unwomanish, gracelesse, if not more than whorish attempt»<sup>49</sup> che tuttavia attrasse un vasto pubblico, come registra l'autore stesso.<sup>50</sup>

Intanto, nel gennaio 1661, a meritare il titolo di «the prettiest woman in the whole house» non è un'attrice ma Edward Kynaston che, nella multiforme Epicène in *The Silent Woman* di Ben Jonson, viene anche decretato «the handsomest man in the house».<sup>51</sup> Gradualmente l'attore cede le parti femminili alle colleghe lasciando però, secondo Downes, un forte segno nella memoria degli spettatori:

he being then very Young made a Compleat Stage Beauty, performing [...] Parts greatly moving Compassion and Pity; that it has since been Disputeable among the Judicious, whether any Woman that succeeded him so Sensibly touch'd the Audience as he.<sup>52</sup>

25 febbraio 2018), già segnalate in alcuni studi di Sophie Tomlinson, in particolare in *A Jacobean Dramatic Usage of 'Actress'*, «Notes & Queries», LV, 2008, 3, pp. 282-283.

48. Cfr. *ibid.*

49. «Tentarono di recitare una pièce francese [...]: un tentativo impudente, vergognoso, tutt'altro che femminile, sgraziato, niente più che osceno» (W. PRYNNE, *Histrion-Mastix. The Players Scourge, or, Actors Tragaedie* [...], London, Michael Sparke, 1633, p. 414). Dopo la pubblicazione del volume fu ritenuto che Prynne alludesse anche alla regina Henrietta Maria, un'altra francese notoriamente amante del teatro tanto da partecipare ai *masques* di corte. Della vasta bibliografia su Henrietta Maria cfr. K.R. BRITLAND, *Drama at the Courts of Queen Henrietta Maria*, Cambridge-New York, Cambridge University Press, 2006.

50. Cfr. *Histrion-Mastix*, cit., p. 215.

51. Cfr. *The Diary of Samuel Pepys*, cit., 7 gennaio 1661.

52. «Egli, allora molto giovane, sul palcoscenico riusciva a essere un'attrice bella e completa, interpretando [...] parti che muovevano profondamente alla compassione e alla pietà; tanto che da allora i critici discutono se qualcuna tra le donne che gli sono succedute sia riuscita a commuovere il pubblico con pari sensibilità» ([DOWNES], *Roscius Anglicanus*, cit., p. 19). In seguito, Kynaston ebbe una lunga e fortunata carriera come attore tragico. Per un approfondimento si veda: G.E. HAGERTY, 'The Queen was not shav'd yet': Edward Kynaston and the Regendering of the Restoration Stage, «The Eighteenth Century: Theory and Interpretation», I, 2009, 9, pp. 309-326.

Nella tarda primavera la Duke's Company è pronta a trasferirsi nel nuovo teatro, denominato Lincoln's Inn Fields.<sup>53</sup> Una mappa a volo d'uccello di Londra precedente alla ristrutturazione mostra un edificio a pianta rettangolare con due avancorpi addossati a uno dei lati lunghi.<sup>54</sup> Oltre ad adattare al teatro il corpo di fabbrica principale, Davenant modifica e amplia i due edifici minori: l'uno, comunicante con il teatro, servirà per manovrare le scene; l'altro si presterà come residenza di famiglia. Una famiglia allargata composta da una figlia avuta dalla prima moglie, quattro figli dai matrimoni precedenti della ricca seconda moglie e almeno quattro dei nove figli che avrà dalla terza moglie, la francese Henrietta-Maria du Tremblay, anch'essa vedova facoltosa. Poco prima di morire, la seconda moglie aveva concesso al coniuge un ingente prestito per far fronte alle sue eterne urgenze finanziarie a condizione che, in caso di decesso, egli si prendesse cura dei suoi figli fino a quando non fosse stato in grado di restituire la somma. Davenant tiene fede all'impegno concernente il mantenimento (cui i giovani concorrono lavorando per lui), ma non salderà mai il debito.<sup>55</sup>

Quando il manager nei citati *Articles of Agreement* parla di «mayntaine all the women that are to performe or represent the womens parts»<sup>56</sup> è probabile che stia pensando a un trattamento simile a quello riservato ai figliastri: vitto, alloggio e, forse, nessun salario. Una sistemazione che presenta analogie anche con quella dei *boy-actors* di qualche decennio prima, quando i giovani venivano affidati singolarmente o in gruppo a membri adulti delle compagnie che provvedevano alla formazione professionale e al loro sostentamento.<sup>57</sup> Davenant, dunque, non avrebbe ospitato sotto il proprio tetto le attrici solo per risparmiare, ma per sorvegliare di persona la preparazione e le attitudini di ragazze che probabilmente pone sotto la propria tutela più per il loro sesso, che per l'età.<sup>58</sup> È facile immaginare che, all'interno delle mura domestiche, sia so-

53. Sulla struttura del teatro di Lincoln's Inn Fields, cfr. T. KEENAN, *Restoration Staging, 1660-1674*, London-New York, Routledge, 2017, pp. 74-90.

54. Cfr. W. HOLLAR, *Bird's-eye Plan of the West Central District of London* [...], 1660-1666, acquaforte, London, British Museum, Prints & Drawing Department, Q.6.136.

55. Cfr. HOTSON, *Commonwealth and Restoration Stage*, cit., p. 138; A. HARBAGE, *Sir William Davenant, Poet, Venturer, 1606-1668*, Philadelphia, University of Pennsylvania Press, 1935, pp. 130-131.

56. «Mantenere tutte le donne che si esibiranno o rappresenteranno le parti femminili» (BL, *Add.*, Charter 9295).

57. Cfr. G.E. BENTLEY, *The Salisbury Court Theater and Its Boy Players*, «Huntington Library Quarterly», XL, 1977, pp. 129-149.

58. Delle quattro future attrici Hester Davenport aveva diciotto anni, Mary Saunderson circa ventitré. Non è nota l'età di Jane Long, ma a giudicare dai suoi primi ruoli non doveva essere una bambina come invece era Mary Davis con i suoi nove anni. Cfr. *A Biographical Dictionary of Actors, Actresses, Musicians, Dancers, and Other Stage Personnel in London 1660-1800*, a cura di P.H. JR. HIGHFILL, K.A. BURNIM, E.A. LANGHANS, Carbondale, Southern Illinois University Press, 1973-1993, 16 voll., in partic. vol. II, pp. 96-99; vol. IV, pp. 194-195, 222-226; vol. IX, pp. 345-346.

prattutto la moglie a occuparsi delle apprendiste attrici, anche impartendo loro lezioni di *genteel behaviour* utili per la scena, come farà con la giovane protetta Elizabeth Barry, accolta in famiglia in tenera età e destinata a diventare la più grande attrice del suo tempo.

La terza e ultima Lady Davenant non è solo finanziatrice dei progetti del *poet laureate* e fecondissima madre dei suoi figli. Alla morte del marito, nel 1668, assume con intraprendenza la gestione amministrativa dell'impresa teatrale, porta a compimento l'edificazione del teatro di Dorset Garden e fonda una *nursery house*, un 'teatro studio' per l'addestramento di giovani attori e attrici.<sup>59</sup> E a proposito di addestramento, Downes ricorda che in vista dell'inaugurazione del teatro il manager prese in affitto appositamente per le prove la Apothecaries Hall, una sala da lui già usata anni addietro per la messinscena illegale di alcuni *masques*.<sup>60</sup>

Infine, alla presenza del re, del duca di York e di altri membri della corte, il 28 giugno 1661 Davenant apre il teatro di Lincoln's Inn Fields con la prima parte del suo *The Siege of Rhodes*, cui farà seguito la seconda parte il 2 luglio.<sup>61</sup> Non è una novità assoluta ma nemmeno, in senso proprio, una ripresa. Rispetto alla versione allestita nell'autunno del 1656 nella sua residenza di Rutland House, accolta come la prima opera in musica inglese, quella che va ora in scena è quasi interamente recitata.<sup>62</sup>

L'edizione a stampa del 1663 della seconda parte di *The Siege of Rhodes* – fino ad allora inedita – contiene un prologo di Davenant dove gli spettatori vengono avvisati di non attendersi troppo da autori arrugginiti e da attori (e attrici) inesperti: «Hope little from our Poets wither'd Witt; / From Infant-Players, scarce grown Puppets yet. / Hope from our Women less». <sup>63</sup> Il prosieguo chiarisce che a catturare le attenzioni e i pur celati timori del manager non è l'esordio delle attrici bensì quello dell'edificio e dell'apparato scenotecnico, come si evince dal tono trepidante con cui attende i giudizi degli ospiti

59. La *nursery house* voluta da Lady Davenant è la seconda a entrare in attività dopo il 1660. Ubicata nella zona di Barbican, è in funzione tra il 1671 e il 1682. Cfr. HOTSON, *Commonwealth and Restoration Stage*, cit., pp. 190-194.

60. Cfr. [DOWNES], *Roscius Anglicanus*, cit., p. 20.

61. La seconda parte di *The Siege of Rhodes* viene scritta e messa in scena nel 1659 al Cockpit di Drury Lane, dove anche la prima parte era stata replicata dopo la prima a Rutland House.

62. Sull'allestimento del 1656 di *The Siege of Rhodes* si veda: A.H. NETHERCOT, *Sir William D'Avenant. Poet Laureate and Playwright-Manager*, New York, Russell & Russell, 1967, pp. 309-318; su quello del 1661: M. EDMOND, *Rare Sir William Davenant: Poet Laureate, Playwright, Civil War General, Restoration Theatre Manager*, Manchester, Manchester University Press, 1987, pp. 159-166.

63. «Non contate sull'ingegno appassito dei nostri poeti; / sugli attori novellini, burattini poco cresciuti, ancora. / Contate ancor meno sulle donne» ([W. DAVENANT], *The Siege of Rhodes: The Second Part, As it Was Lately Represented at His Highness the Duke of York's Theatre in Lincoln's Inn Fields*, London, Henry Herringman, 1663, p. [ii], vv. 19-22).

stranieri presenti a teatro e dal rammarico di non aver potuto disporre di più ampi mezzi finanziari.<sup>64</sup> Sono quelli gli aspetti dello spettacolo evidenziati sia da Downes, che parla della bellezza e della novità di scene e decorazioni,<sup>65</sup> sia da Pepys, il quale elogia la magnificenza delle scenografie. Entrambi lodano gli attori in modo generico, senza riferimenti specifici alle interpreti femminili.<sup>66</sup> In ogni caso, le protagoniste Mary Saunderson e Hester Davenport conquistano presto il favore del pubblico, anche quello del diarista, tanto che verranno a lungo chiamate con i nomi dei rispettivi personaggi Ianthe e Roxolana. Personaggi cui, nella nuova versione, Davenant dà più spazio e rilievo anticipando l'ingresso di Ianthe e includendo nella prima parte Roxolana, in origine presente solo nella seconda. Si aggiungono anche due coppie di ancelle 'parlanti' alle quali, nelle parti corali, forse si uniscono altre attrici della compagnia.

Cinque anni prima il ruolo di Ianthe era stato assegnato a Catherine Coleman, che aveva già partecipato a un altro spettacolo di Davenant. La Coleman fa parte di due importanti famiglie di musicisti, compositori e cantanti professionisti: quella di nascita, i bolognesi Ferrabosco, e quella acquisita con il matrimonio.<sup>67</sup> Clare McManus la definisce «the first professional histrionic female singer to take to the English stage outside the masque»,<sup>68</sup> un profilo che a suo parere la avvicina a quell'attrice professionista inglese – chiunque essa sia – che per la prima volta si esibisce in uno *spoken drama* in un teatro commerciale (senza tuttavia privare quest'ultima del primato).<sup>69</sup>

La scarsa quantità e soprattutto la qualità delle notizie a noi giunte sulle prime attrici possono dunque suggerire che la loro comparsa sui palcoscenici pubblici dopo la riapertura ufficiale dei teatri non fu considerata di importanza epocale. Questo a Londra. A Oxford, dove nel luglio 1660 gli studenti universitari salutano il ritorno del re allestendo uno spettacolo teatrale con l'intenzione, secondo il diarista Anthony Wood, «to spite the Presbyterians who had been bitter enemies to these things»,<sup>70</sup> è invece ben documentato l'entusiasmo con cui vengono accolte le due attrici della prima compagnia professionale che giunge in città dopo molto tempo.

64. Cfr. *ivi*, vv. 29-46.

65. Cfr. [DOWNES], *Roscius Anglicanus*, cit., p. 20.

66. Cfr. *The Diary of Samuel Pepys*, cit., 2 luglio 1661. Pepys non parla delle attrici ma racconta un gustoso aneddoto sull'interprete dell'eunuco Haly, che viene cacciato dal palcoscenico a suon di fischi. Si tratta di John Downes, il quale confermerà la circostanza spiegando di essere stato colpito da panico da palcoscenico. L'episodio pone fine alla sua carriera di attore e dà inizio a quella di *prompter*. Cfr. [DOWNES], *Roscius Anglicanus*, cit., p. 73.

67. Collaborarono allo spettacolo anche il suocero Charles e il marito Edward, rispettivamente compositore e cantante.

68. «La prima cantante-attrice professionista a salire su di un palcoscenico inglese in uno spettacolo che non sia un *masque*» (McMANUS, *The Vere Street Desdemona*, cit., p. 225).

69. Cfr. *ivi*, p. 222.

70. «Di indispettare i presbiteriani che erano stati aspri nemici di queste cose» (*The Life and Times of Anthony à Wood, Antiquary, of Oxford, 1632-1695, Described by Himself. Collected*

Tra il 3 e il 13 luglio 1661 nel cortile della locanda King's Arms vanno in scena in una serratissima sequenza dieci pièces, spesso con due recite al giorno.<sup>71</sup> Wood registra con precisione gli spettacoli e il prezzo d'ingresso ma, soprattutto, in seguito ricorderà che «these playes wherin women acted [...] made the scholars mad, run after them, take ill c[o]urses».<sup>72</sup>

Anche il giovane Richard Walden è ammaliato dalle interpreti, o meglio da una di esse, Anne Gibbs, tanto da farne la protagonista di tre poemetti pastorali. Nel primo, che l'autore definisce un «encomiastick decameron», vengono celebrate le virtù professionali e morali che la Gibbs dimostra attraverso i suoi personaggi. Personaggi che troviamo elencati nel frontespizio dedicatorio con i titoli delle opere, le date e il luogo degli spettacoli (fig. 1).<sup>73</sup> Sembra quasi la locandina di una grande interprete dell'Ottocento, salvo che qui il nome della compagnia e degli altri attori non compaiono nemmeno in caratteri minuscoli.

Il tentativo di identificare l'organico di Oxford attraverso il repertorio porta alla quasi certa esclusione delle compagnie di Davenant e di Killigrew, ma non a scartare la possibilità che qualche elemento 'inutilizzato' di una o di entrambe le formazioni, come la Gibbs, possa essersi unito a un'altra troupe.<sup>74</sup> Sicuramente non ne fa parte Roxolana, identificata da Wood come l'altra attrice presente a Oxford, visto che la Davenport è impegnata fino all'11 luglio a guadagnarsi quel soprannome nel primo ciclo di *The Siege of Rhodes* a Londra.<sup>75</sup>

Un'informazione in apparenza decisiva è fornita da una lettera del 4 luglio, dove lo scrivente accenna a uno spettacolo che a breve sarà dato in onore del re e all'eventualità di ricorrere ai «Red Bull players who are now at Oxford»<sup>76</sup>

from *His Diaries and Other Papers*, a cura di A. CLARK, Oxford, Oxford Historical Society at the Clarendon Press, 1891-1900, vol. I, p. 322).

71. Le commedie *Greene's Tu Quoque* di J. COOKE, *A Mad World, My Masters* di T. MIDDLETON, *The Two Merry Milkmaids* di J. CUMBER, *The City Wit* di R. BROME, *The Rump* di J. TATHAM; le tragedie *All's Lost by Lust* di W. ROWLEY, *The Young Admiral* di J. SHIRLEY, *The Rape of Lucrece* di T. HEYWOOD; le tragicommedie *The Poor Man's Comfort* di R. DABORNE, *A Very Woman* di P. MASSINGER.

72. «Questi spettacoli dove recitavano le donne [...] fecero impazzire gli studenti, che corsero loro dietro e presero cattive strade» (*The Life and Times of Anthony à Wood*, cit., pp. 405-406).

73. *Io ruminans: or The Repercussion of a Triumph Celebrated in the Palace of Diana Ardena*, [Oxford?], s.e., 1662. Walden descrive (forse ha visto) l'attrice solo in sei personaggi: Gertrude in *Greene's Tu Quoque*, Mrs. Harebrain in *A Mad World, My Masters*, Dionysia in *All's Lost by Lust*, a Lady in *The Two Merry Milkmaids*, Rosinda in *The Young Admiral*, Lucrece in *The Rape of Lucrece*. Per un approfondimento, cfr. P. GUARD, *Defence of the First English Actress*, «Literature & History», xv, 2006, 2, pp. 6-11.

74. Ipotesi sull'identificazione della compagnia sono proposte da S.M. ROSENFELD, *Some Notes on the Players in Oxford 1661-1713*, «The Review of English Studies», ix, 1943, 76, p. 366.

75. Cfr. *The Life and Times of Anthony à Wood*, cit., p. 406.

76. «Attori del Red Bull che sono ora a Oxford» (lettera di Timothy Halton a Joseph Williamson, Oxford, 4 luglio 1661, TNA, *State Papers* 29/39, n. 24, cit. in *A Register of English*

per sopperire alla mancanza di bravi attori dilettanti. Prima e durante il Commonwealth molti interpreti ancora in attività avevano recitato nel famoso teatro Red Bull: la maggior parte nel 1660 era entrata nella King's Company, mentre alcuni potrebbero essersi legati a un'altra compagnia londinese di cui abbiamo solo sporadiche notizie ma che nel 1661 esercita l'attività teatrale legalmente. La più volte citata ordinanza regia del 21 agosto 1660, che anticipava il rilascio delle patenti regie a Davenant e Killigrew, non precludeva infatti la possibilità di rilasciarne altre, come i due managers avrebbero invece desiderato.<sup>77</sup> I timori di questi ultimi si erano materializzati nel mese di dicembre, quando il re aveva accordato a George Jolly, *Gentleman*, il permesso di fondare una compagnia e di erigere un teatro «notwithstanding any formal grant made by us to our trusty and well beloved servant Thomas Killigrew Esq. and Sir William Davenant Knt».<sup>78</sup>

George Jolly, già membro dei Prince Charles's Men, era un avventuroso *strolling manager* che tra la fine degli anni Quaranta e il 1660 aveva percorso con alterne fortune l'Europa continentale, soprattutto i paesi di lingua tedesca.<sup>79</sup> Il futuro Carlo II aveva assistito alle esibizioni della sua compagnia almeno in due occasioni, a Parigi e a Francoforte, ed è forse in virtù di quei trascorsi che concede a Jolly la licenza. Impresario di lungo, rocambolesco corso, Jolly è il primo inglese ad aver incluso delle attrici nelle sue compagnie.<sup>80</sup> Ciò accade in Germania, non in Inghilterra dove però, una volta tornato, può aver trovato naturale mettere insieme un organico di entrambi i sessi, anche se non sappiamo a partire da quando. Dopo aver occupato nell'estate 1660 il teatro di Salisbury Court,<sup>81</sup> nei mesi seguenti forse si trasferisce al Cockpit e poi al Red Bull, dove il 23 marzo e il 28 maggio 1661 vanno in scena due pièces del repertorio che sarà presentato a Oxford, spettacoli ai quali potrebbe aver partecipato anche la Gibbs.<sup>82</sup>

Le attrici reclutate da Davenant e da Killigrew nella prima stagione teatrale avranno quasi tutte una carriera. Di quelle di cui si sono seguiti i primi passi,

*Theatrical Documents, 1660-1737*, a cura di R.D. HUME e J. MILHOUS, Carbondale, Southern Illinois University Press, 1991, vol. I, p. 21, n. 80.

77. Cfr. supra, nota 12.

78. «Nonostante ogni altra concessione formale da noi emessa ai nostri fidati e benemeriti Thomas Killigrew Esq. and Sir William Davenant Knt» (TNA, *State Papers* 29/24, n. 37).

79. Ricostruisce le vicende professionali di Jolly: HOTSON, *Commonwealth and Restoration Stage*, cit., pp. 167-196.

80. Cfr. P.A. KATRITZKY, *English Troupes in Early Modern Germany: The Women*, in *Transnational Exchange in Early Modern Theater*, cit., pp. 43-46.

81. Cfr. supra, nota 11.

82. Cfr. *The London Stage, 1660-1800. A Calendar of Plays, Entertainments and Afterpieces, together with Casts, Box-Receipts, and Contemporary Comment, Compiled from the Playbills, Newspapers and Theatrical Diaries of the Period, 1. 1660-1700*, a cura di W. VAN LENNEP, introd. di E.L. AVERY e A.H. SCOUTEN, Carbondale, Southern Illinois University Press, 1965, pp. 26, 28.

Mary Saunderson si svincherà presto dal soprannome Ianthe e diventerà una *mainstay* della Duke's Company con il cognome del marito, il grande attore Thomas Betterton; Roxolana Hester Davenport si ritirerà presto dalle scene per contrarre un matrimonio (che si rivelerà falso) con il conte di Oxford finendo poi in miseria; Anne Gibbs confermerà il suo valore nella professione e nella vita al fianco del drammaturgo Thomas Shadwell.

Quanto alle origini delle giovani che per prime si dedicano alla professione teatrale, non risulta che alcuna di esse provenisse da famiglie legate al mondo del teatro. L'unica figlia d'arte cui si è accennato è Catherine Ferrabosco Coleman, la quale però dopo l'esperienza di *The Siege of Rhodes* sembra non aver più calcato il palcoscenico. Non sono molte le attrici della prima generazione di cui conosciamo i natali che, perciò, ci riteniamo autorizzati a ipotizzare fossero 'umili'. Di alcune di loro abbiamo scarse notizie anche delle successive fortune.

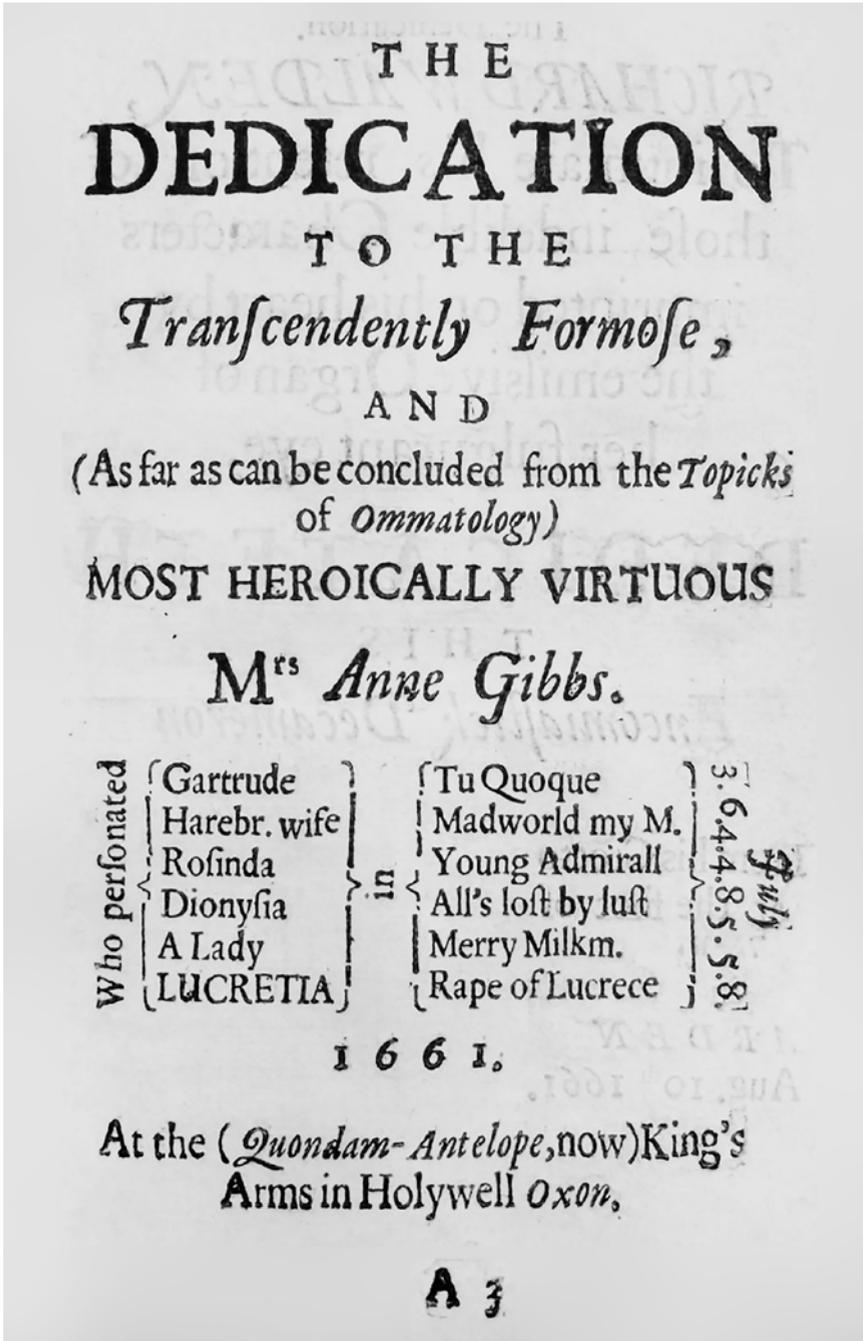


Fig. 1. *Io ruminans: or The Repercussion of a Triumph Celebrated in the Palace of Diana Ardena*, [Oxford?], s.e., 1662, p. n.n.

ELENA MAZZOLENI

SULLA PISTA, IN SCENA.  
LE PANTOMIME DI FÉLICIEN CHAMPSAUR  
AL CIRCO MOLIER E AL NOUVEAU CIRQUE

Nel dicembre 1900, quando Félicien Champsaur termina *Lulu, roman clownesque illustré* (1901), si è appena conclusa l'esposizione universale di Parigi che inaugura un'estetica e una sensibilità fondate sul fascino della luce e del movimento quali espressioni moderne di energia e di progresso. Intreccio di narrazioni in prosa, poemi, commedie e illustrazioni firmate, tra gli altri, da Auguste Rodin, Félicien Rops e Adolphe Willette,<sup>1</sup> il romanzo, definito dal suo autore come «plastico»,<sup>2</sup> rispecchia non soltanto l'intera opera di Champsaur, dal carattere eclettico, ma anche l'immaginario dell'epoca.<sup>3</sup> La protagonista del romanzo decide di diventare un clown e di esibirsi al circo Molier e al Nou-

1. Nel romanzo le immagini rivestono un ruolo preminente. La prima edizione presenta quasi duecento illustrazioni, mentre la seconda, apparsa nel 1929, quasi trecento. Con l'integrazione delle immagini nel testo, con la loro invasione della pagina, Champsaur rinnova l'equilibrio tra il piano verbale e iconico e fa della pagina una scena. In questo modo, egli sancisce il trionfo del gesto sulla parola scritta. Ispirandosi alla tecnica pubblicitaria del manifesto, l'autore conferisce al romanzo un aspetto quasi cinematografico. Cfr. E. MAZZOLENI, *Pierrot sur scène. Anthologie de pièces et pantomimes françaises du XIX<sup>e</sup> siècle*, Paris, Classiques Garnier, 2015.

2. F. CHAMPSAUR, *Lulu, roman clownesque illustré*, Paris, Charpentier-Fasquelles, 1901, p. 421.

3. Champsaur è poeta, drammaturgo e autore di numerosi romanzi e racconti, tra cui *Dinah Samuel* (1882), *La Glaneuse* (1884), *Miss América* (1885), *Entrée de clowns* (1886), *Régina Sandri* (1898), *Poupée japonaise* (1900) e *Le Crucifié* (1930). Giornalista presso «Le Voltaire» e «Le Figaro», crea una serie biografica, *Les Hommes d'aujourd'hui*, una galleria di figure celebri di intellettuali dell'epoca. Nel 1878 fonda «L'Étudiant» e «Les Écoles», di cui sarà redattore capo fino al penultimo numero, e inizia a collaborare con «Les Hommes d'aujourd'hui» illustrato da André Gill. Tra il 1880 e il 1881 pubblica *Les Contemporains*, illustrato da Alfred Le Petit. Tra il 1882 e il 1883 è caporedattore del «Panurge» e scrive su «L'Hydropathe», «Le Gaulois», «L'Événement» e su alcune riviste della *rive gauche*, come «La Revue moderne et naturaliste» e «Le Tintamarre». Il suo primo sonetto appare su «La Luna Rousse», nel 1877. Frequenta assiduamente i circoli letterari di Montmartre, tra cui Le club des Hydropathes e Le Chat noir, dove partecipa, insieme a Hugo, Verlaine, Rops, Grevin e Rodin, alla creazione e alla promozione di una concezione moderna della letteratura e delle arti visive. Lascia una produzione assai eclettica, che si fonda sulla contaminazione tra i generi. L'intreccio di articoli, poesie, pantomime, balletti, spartiti musicali, romanzi presenta una libertà espressiva assolutamente inedita.

veau Cirque di Parigi, perché profondamente affascinata da alcune pagine di *Masques et bouffons: comédie italienne* (1860) di Maurice Sand.<sup>4</sup> Sono, infatti, le maschere della Commedia dell'Arte a sedurre e ispirare Lulu:

La fillette y [dans les images finement colorées] trouvait des thèmes à fantasques songeries où funambulaient tous les personnages papillotants, coquets, brillants, grotesques et falots, de la comédie italienne d'antan. Charmée, Lulu regardait, pendant des heures, les transformations d'Arlequin, d'abord le balourd masqué aux trois quarts, au costume tout rapiécé de morceaux éclatants, avec une queue de renard au chapeau dont le bord retroussé couvre la nuque. [...] Seule, agenouillée devant la table, Lulu s'esclaffait devant les dégingandées et bizarres silhouettes: Pantalón [...], Binneghiese [...], Cassandre [...], Silvia, Fiorinetta [...], Stenterelle, Scapin [...], Mezzetin [...], Scaramouche...<sup>5</sup>

Pur collocandosi nella scia dei romanzi di fine Ottocento dedicati all'universo del circo, come ad esempio *Ukko 'till* (1865) di Rodolphe Darzens, *Les Frères Zemganno* (1879) di Edmond de Goncourt e *Les Enfants d'Apollon* (1890) di Xavier de Reul,<sup>6</sup> *Lulu* è, tuttavia, un testo originale che introduce un personaggio nuovo, un clown androgino in grado di sintetizzare tutte le maschere italiane.<sup>7</sup> Anche l'attività artistica della protagonista è caratterizzata da una sorta di ibridazione: gli spettacoli di Lulu, ora nelle vesti di Colombina, ora di Arlecchino, ora di Pierrot, riuniscono drammaturgia, coreografia, acrobazia equestre e funambolica. Incarnano un movimento continuo e, non a caso, il clown si esibisce anche in 'danze luminose', che richiamano con ogni evidenza le *performances* portate in scena, all'inizio del Novecento, da Loïe Fuller (fig. 1).<sup>8</sup>

4. Per uno studio sull'opera di Maurice Sand e più in generale sul teatro di Nohant, cfr.: R. CUPPONE, *CDA. Il mito della Commedia dell'Arte nell'Ottocento francese*, Roma, Bulzoni, 1999; E. MAZZOLENI, *George e Maurice Sand sulle scene di Nohant. Il rinnovamento della Commedia dell'Arte*, Milano, Mimesis, 2017.

5. «La bambina vi [nelle immagini finemente colorate] ritrovava i temi dalle fantasticherie bizzarre, in cui tutti i personaggi della commedia italiana di un tempo, svolazzanti, brillanti, civettuoli, grotteschi e umili si esibivano in numeri funambolici. Incantata, Lulu guardava, per delle ore, le trasformazioni di Arlecchino, dapprima il goffo mascherato a tre quarti, dal costume rattoppato con dei lembi scintillanti, con una coda di volpe sul cappello dal bordo rialzato a coprire la nuca. [...] Solitaria, inginocchiata di fronte al tavolo, Lulu scoppiava a ridere guardando le bizzarre *silhouettes*: Pantalón [...], Binneghiese [...], Cassandre [...], Silvia, Fiorinetta [...], Stenterelle, Scapin [...], Mezzetin [...], Scaramouche...» (CHAMPSAUR, *Lulu, roman clownesque*, cit., pp. 11-13). Le traduzioni, se non specificato, sono mie.

6. Cfr. *Romans de cirque*, a cura di S. BASCH, Paris, Laffont, 2002.

7. La figura del clown androgino sarà ripresa da numerosi artisti; si pensi, ad esempio, alle recenti *performances* di Cindy Sherman. Cfr. F. FRANCHI, *L'immaginario androgino. Migrazioni di genere nella contemporaneità*, Bergamo, Sestante, 2012 e L. MARIANI, *Sarah Bernhardt, Colette e l'arte del travestimento*, Imola, CUE Press, 2016.

8. A proposito degli spettacoli 'luminosi' della ballerina americana e del loro rapporto con la cultura francese di fine secolo, rinviamo a E. MAZZOLENI, *Loïe Fuller: il fascino della luce*,

Le numerose evocazioni della Commedia dell'Arte quale modello di riferimento per la giovane artista non rispondono a una mera operazione di natura citazionistica da parte di Champsaur, che fa dell'immaginario dei tipi italiani non soltanto il motore dell'azione, ma un tema da leggere alla luce dei dibattiti e degli stili della cultura decadente francese. I profili delle maschere che Lulu osserva disegnarsi fra le nuvole del cielo sono sì il presagio funesto del destino dell'artista, destinata a diventare un idolo di morte e di assoluta bellezza, ma rivelano anche la natura complessa dell'arte della giovane donna che, essendo al contempo acrobata, mimo, ballerina e domatrice di animali, incarna le migrazioni del desiderio proprie dell'epoca moderna di cui il circo si fa espressione.<sup>9</sup>

Dopo un lungo apprendistato nei circhi americani, Lulu arriva a Parigi, dove le viene proposto di interpretare una parte nella pantomima *Les Éreintés de la vie* (una delle opere dello stesso Champsaur) in scena al circo parigino di Ernest Molier:

Certes, elle était capable de séries de sauts plongeants, périlleux, virevolants, – certes, elle avait prestigieusement un répertoire cosmopolite de danses, – certes, dans ses parades sur l'estrade, à travers les villes des États-Unis, et ces boniments sur le tapis à travers les villages et les cités en formation de l'Afrique du Sud, elle improvisait, gesticulante et gracieuse, une profusion de choses comiques [...]. Mais, acrobate, ballerine, hâbleuse de tréteaux et même de trottoir, dompteuse d'ânes et de cochons, mime enfin, elle n'avait jamais ramassé en un aspect, silhouette inédite, zigzag définitif, tous ces talents variés qui composent, chacun à des degrés plus ou moins hauts, l'art du clown.<sup>10</sup>

Insieme ad altri intellettuali, scrittori e artisti, quali ad esempio Toulouse-Lautrec,<sup>11</sup> Champsaur frequenta abitualmente il circo privato di Ernest Mo-

«Elephant&Castle», 2013, 8, pp. 6-27.

9. Cfr. J. STAROBINSKI, *Portrait de l'artiste en saltimbanque*, Paris, Gallimard, 2004 e S. BASCH, *Clowns hystériques, martyrs ridicules. Le regard des écrivains*, in *La Grande Parade. Portrait de l'artiste en clown*, catalogo della mostra a cura di J. CLAIR (Paris, 13 marzo-31 maggio 2004), Paris, Gallimard, 2004, pp. 57-63.

10. «Era sì capace di esibirsi in una serie di tuffi, salti mortali, piroette – aveva sì costruito un repertorio eccezionale di danze cosmopolite – nelle parate sulle strade, attraverso le città degli Stati Uniti, nei suoi imbonimenti sul tappeto attraverso i villaggi e le città in crescita dell'Africa del Sud, improvvisava sì gesticolando graziosamente, una profusione di comicità. [...] Eppure, acrobata, ballerina, fanfaronia sui palcoscenici e persino sui marciapiedi, domatrice d'asini e di maiali, e infine mimo, non aveva mai riunito in un solo aspetto, *silhouette* inedita e zigzag definitivo, tutti questi talenti vari che costituiscono, ognuno a un grado diverso, l'arte del clown» (CHAMPSAUR, *Lulu, roman clownesque*, cit., pp. 30-31).

11. Intorno agli anni Ottanta dell'Ottocento, sono numerosi gli artisti, in particolare gli impressionisti, che frequentano abitualmente il circo e ne fanno oggetto delle loro opere. Si pensi a Renoir, Degas, Tissot e Seurat, i cui celebri dipinti *Parade* (1888), *Chahut* (1889-1890) e

lier.<sup>12</sup> Celebre cavallerizzo e maestro d'equitazione, Molier fonda, nel 1879, vicino al Bois de Boulogne (rue Benouville) un circo destinato a un pubblico ristretto di amici e di intellettuali. Dal saggio di Le Roux, *Les Jeux du cirque et la vie foraine* (1889), apprendiamo che è un luogo esclusivo, costituito da una sala d'armi, una pista sontuosamente decorata e concepita sì per l'esecuzione di numeri equestri e funambolici, ma anche per la messinscena di pantomime. Infatti, tra gli attori che vi si esibiscono regolarmente, ci sono la celebre Félicia Mallet, Mlles Dezoder e Lavigne del Palais-Royal, M. Jules Ravaut e Mlle Renée Maupin dell'Opéra (fig. 2).

È su questo palcoscenico che, il 6 e l'11 giugno 1888, Champsaur mette in scena per la prima volta *Eaux de Bénouville*, «cette pantomime toute contemporaine».<sup>13</sup> Dedicato a Ernest Molier, il testo sarà pubblicato lo stesso anno da Dentu con il titolo *Les Éreintés de la vie* e corredato dalle illustrazioni di Henry Gerbault.<sup>14</sup> Sin da subito, la stampa evidenzia il carattere rivoluzionario della pièce e la riconduce sia al genere degli spettacoli del circo Molier, sia allo stile delle opere di Champsaur. Riferendosi alla pantomima, Le Roux afferma: «c'est qu'elle caractérise nettement le genre des spectacles du Cirque Molier. On voit et l'on représente rue Benouville ce qu'on ne saurait jouer ni montrer ailleurs, car ici, spectateurs et acteurs sont des gens de même éducation, de même milieu, qui se connaissent tous» (fig. 3).<sup>15</sup>

In scena una galleria di tipi fissi nei quali il pubblico è chiamato a riconoscersi: la *femme fatale*, l'artista malinconico, il giovane ricco e annoiato. Le allegorie dell'Amore e della Fortuna, detentrici di una pozione d'acqua 'miracolosa', presiedono una notte parigina di danze folli che vede come protagonisti la dottoressa Beauty, un giovane Lufock, il clown Lulu e figure danzanti.

*Cirque* (1890-1891) sono fra gli esiti più significativi delle ricerche divisioniste. A tal proposito, rinviamo a E. DARRAGON, *Pégase à Fernando. À propos de 'Cirque' et du réalisme de Seurat en 1891*, «Revue de l'Art», 1989, 86, pp. 44-57.

12. Ernest Molier è anche autore di numerosi volumi sull'arte equestre e sull'allevamento dei cavalli, tra cui *L'équitation et le cheval* con una prefazione di Paul Bourget (Paris, Lafitte, 1911). Per uno studio su Molier e, più in generale, sull'acrobazia e sulla giocoleria del suo circo, rinviamo a: C.-M. DE VAUX, *Les hommes de cheval depuis Baucher: les grands maîtres, les écuyers, les hommes de cheval, les cavaliers*, Paris, Rothschild, 1888; A. DE SAINT-ALBIN, *Les sports à Paris*, Paris, Librairie moderne, 1889; H. LE ROUX, *Les jeux du cirque et la vie foraine*, Paris, Plon, 1889; e C.-M. DE VAUX, *Écuyers et écuyères, histoire des cirques d'Europe (1680-1891)*, Paris, Rothschild, 1893. Sulla storia del circo, si vedano, tra gli altri, A. CERVELLATI, *Storia del circo*, Bologna, Poligrafici il Resto del Carlino, 1956 e A. SERENA, *Storia del circo*, Milano, Mondadori, 2008.

13. LE ROUX, *Les jeux du cirque et la vie foraine*, cit., p. 242.

14. Per l'edizione moderna della pantomima cfr. MAZZOLENI, *Pierrot sur scène*, cit., passim.

15. «È questa [la pantomima di Champsaur] a caratterizzare il genere degli spettacoli del circo Molier. In via Benouville, si assiste e si rappresenta ciò che non si potrebbe inscenare né mostrare altrove, dato che qui, spettatori e attori sono persone accumulate dalla stessa educazione, dalla stessa condizione sociale e tutte amiche fra loro» (LE ROUX, *Les jeux du cirque et la vie foraine*, cit., p. 242).

Come l'autore stesso commenterà nei suoi articoli apparsi sull'«Hydropathe», questi personaggi rappresentano i volti della crisi dei valori di fine secolo:

Jeunes, sans croyance, sans amour, sans idéal, tourmentés par la seule hantise des gains rapides, ils ne sont pas jeunes et n'ont pas, sur les lèvres et dans les yeux, la chanson de leurs vingt ans. Ils ne dansent pas non plus. L'inquiétude de l'argent les harcèle, parce que l'argent est devenu roi et dieu. On voit des vieillards qui ont plus de sourire que ces jeunes gens fanés ou avortés.<sup>16</sup>

Lulu si esibisce anche al Nouveau Cirque, un altro anfiteatro parigino in attività tra il 1886 e il 1926 rivolto a un pubblico privilegiato. Fondato dall'imprenditore teatrale Joseph Oller, già direttore del Bal Mabille, del Théâtre des Nouveautés e dell'Hippodrome de l'Alma, il circo, diretto da Henry Agoust, è collocato in un lussuoso edificio del Faubourg Saint-Honoré, laddove si ergono il Cirque Olympique dei fratelli Franconi e la sala del Valentino.<sup>17</sup> Benché concepita per ospitare naumachie (inizialmente si prevedeva di trasformare periodicamente il teatro in una piscina) e numeri equestri, l'ampia sala di tremila posti accoglie anche pantomime clownesche, molto simili a quelle date al circo Fernando, e brevi commedie nautiche con l'elemento acquatico 'a sorpresa' (fig. 4).

Queste ultime sfruttano congegni illuminotecnici, idraulici e meccanici per creare effetti spettacolari grandiosi: nel volgere di pochi istanti, il pubblico vede il tappeto della pista ritirarsi, il pavimento abbassarsi, l'acqua sgorgare e

16. «Giovani, senza valori, senza sentimenti, senza ideali, tormentati dalla sola preoccupazione del guadagno facile, essi non sono giovani e non hanno, sulle loro labbra e nei loro occhi, il ritornello dei loro vent'anni. Non danzano nemmeno. L'inquietudine della ricchezza li tormenta, poiché il denaro è divenuto sovrano e divino. Alcuni anziani sono più gioiosi di questi giovani appassiti o falliti» (F. CHAMPSAUR, *Plaque à Nuit de fête*, in G. BONNET, *Pantomimes fin-de-siècle*, Paris, Kimé, 2008, p. 126).

17. I riferimenti bibliografici relativi al Cirque Olympique si intrecciano a quelli riguardanti i teatri *boulevardiers*, pubblicati principalmente intorno alla fine dell'Ottocento. Si vedano, tra gli altri: N. BRAZIER, *Chroniques des petits théâtres de Paris depuis leur création jusqu'à ce jour*, Paris, Allardin, 1837; A. CHAUDET, *Les Théâtres de Paris*, Paris, Librairie Nouvelle, 1859; F. HILLEMACHER, *Le Cirque Franconi: détails historiques sur cet établissement hippique et sur ses principaux écuers recueillis par une chambrière en retraite; avec quelques portraits gravés à l'eau-forte par Frédéric Hillemacher*, Lyon, Imprimerie Perrin et Martinet, 1875; M. ALBERT, *Les Théâtres des boulevards (1789-1848)*, Paris, Société Française d'Imprimerie et de Librairie, 1902; N. WILD, *Dictionnaire des théâtres parisiens au XIX<sup>e</sup> siècle*, Paris, Aux Amateurs des Livres, 1989; J. McCORMICK, *Popular Theatres of Nineteenth-Century France*, London, Routledge, 1993; C. NAUGRETTE-CHRISTOPHE, *Una e poi l'altra: dall'unificazione alla dispersione dei teatri nella città (1800-1990)*, in *Il teatro a Parigi. Momenti di storia dal XV al XX secolo*, a cura di R.M. MOUDOUËS, Roma, Bulzoni, 1994, pp. 136-141; P. CHAUVEAU, *Les théâtres parisiens disparus (1402-1986)*, Paris, L'Amandier, 1999; J.C. YON-S. HARTL-O.D. MAYER, *Théâtres parisiens. Un patrimoine du XIX<sup>e</sup> siècle*, Paris, Citadelles et Mazenod, 2013.

riempire una vasca, mentre ricche scenografie si alzano e circondano l'anfiteatro. L'azione drammatica si svolge intorno all'acqua e più spesso si conclude con un bagno generale, come ad esempio nel caso delle pantomime *Gribouille* (1891), *Le Moulin du gué* (1894) e *Les Cent Kilos* (1897), le cui scene finali consistono in vere e proprie cascate d'acqua o in inondazioni della pista. Le indicazioni riportate nei manoscritti delle rappresentazioni, tutti conservati alla Bibliothèque nationale de France, informano circa la natura eminentemente spettacolare di queste pantomime improvvisate, che con la loro trama essenziale danno adito ad azioni comiche *ad libitum*. In *Portraits-souvenirs* (1935) Jean Cocteau così ricorda gli spettacoli del Nouveau Cirque: «le clou du programme était la pantomime nautique. L'arrivée de l'eau me laisse un regret poignant. Aucun truc, aucun gag de cinématographe ne remplacera cette merveille» (fig. 5).<sup>18</sup>

A rendere celebri le pantomime clownesche del Nouveau Cirque, che ispireranno il primo cinema comico, è il duo Foottit e Chocolat.<sup>19</sup> I due clown costituiscono una delle prime coppie comiche stabili del circo. I loro ruoli, il clown bianco e l'augusto cascatore, sono nettamente distinti anche dal punto di vista visivo. Il primo, interpretato dall'inglese Foottit, è vestito di bianco e agisce in modo cinico e perfido; mentre l'altro, il cubano Rafael Padilla, indossa un frac nero e appare ingenuo e rassegnato al suo destino di vittima (figg. 6-7).<sup>20</sup>

Intorno agli anni Novanta, sulla scia del duo clown-augusto formato da Pierantoni e Saltamontès, Foottit inizia a esibirsi con Chocolat riportando un grande successo. La loro comicità inaugura una nuova concezione dell'arte clownesca intimamente legata all'istinto criminale. Fondati sul contrasto fra l'ingenuità del servitore-vittima e la crudeltà del clown bianco-padrone, i numeri si articolano secondo un modello preciso: Chocolat, non più riconoscibile dal suo talento acrobatico e dal suo costume variopinto, provoca e sfida

18. «Il clou del programma era la pantomima nautica. L'irruzione dell'acqua mi lascia un profondo rimpianto. Nessuna trovata, nessuna gag cinematografica potrà mai uguagliare questa meraviglia». J. COCTEAU, *Portraits-souvenirs* (1835), in ID., *Romans, poésies, poésie critique, théâtre, cinéma*, a cura di B. BENECH, disegni di J. C. e G. DE CHIRICO, Paris, Librairie générale française, 1995, p. 763.

19. A proposito del duo Foottit e Chocolat, si veda F. NOHAIN, *Les mémoires de Foottit et Chocolat*, Paris, Lafitte, 1907; T. RÉMY, *Les clowns* (1945), Paris, Grasset, 2002 e G. NOIRIEL, *Chocolat: la véritable histoire d'un homme sans nom*, Paris, Editions Bayard, 2015. Sin dai loro esordi, i due clown ispirano le arti visive: compaiono nei manifesti pubblicitari; in un'opera di Toulouse-Lautrec, *Chocolat dansant dans un bar* (1886); in una pantomima luminosa di Émile Reynaud, *Guillaume Tell* (1896); in una serie di riprese girate dai fratelli Lumière: *Boxeurs, Acrobates sur la chaise, Chaise en bascule, Guillaume Tell, Le policeman e La mort de Chocolat*. Segnaliamo anche il recente film di Roschdy Zem, *Mister Chocolat* (2016).

20. È Tony Grice, un clown bianco molto celebre all'epoca, a riconoscere il talento di Rafael Padilla e a proporlo, nell'ottobre 1886, al Nouveau Cirque, dove debutta in pantomime nautiche, come ad esempio *La Noce de Chocolat*, riportando sin da subito un notevole successo.

costantemente l'autorità di Foottit, contraddistinto da un trucco stilizzato e da gesti meccanici. Questo schema, costruito sulle ambiguità del rapporto fra l'uomo comune (Chocolat) e il potere (Foottit), consente al pubblico di esorcizzare, tramite un meccanismo di identificazione e di distanziamento emotivo, le trasgressioni comuni incarnate sulla pista.

All'origine di questa comicità non vi è tanto un'intenzione deliberata, quanto la necessità di sfruttare i vantaggi tecnici forniti da sketches 'improvvisati' ispirati alla flessibilità dei lazzi ereditati dal repertorio della Commedia dell'Arte mediato dal teatro parigino della *Foire* e riadattato su temi d'attualità. In questo modo, Foottit e Chocolat rinnovano i numeri tradizionali dei clown che, nel Settecento, Philip Astley aveva introdotto per la prima volta nel suo circo e che facevano semplicemente da contrappunto o da intermezzo comico-acrobatico ai numeri equestri e funambolici. Ora, i clown non sono più saltatori specializzati, ma attori che portano in scena 'entrate'<sup>21</sup> più complesse dal punto di vista drammaturgico e fondate, per la prima volta, sui temi d'attualità o su parodie teatrali.<sup>22</sup>

Nel volgere di pochi anni, all'inizio del XX secolo, il sodalizio artistico di Foottit e Chocolat inizia a essere meno solido. Nel 1902, il clown inglese si esibisce anche alle Folies-Bergère e compare sempre più raramente sulla pista del Nouveau Cirque insieme a Chocolat. Se, nel 1909, essi interpretano due pantomime a loro dedicate, *Foottit réserviste* e *Chocolat aviateur* di Henry Moreau, durante la stagione successiva si esibiscono saltuariamente insieme al Cirque de Paris.<sup>23</sup> In seguito, Foottit si dedicherà alla gestione del suo circo, prima di

21. Il termine *entrée clownesque* deriva dagli annunci dei programmi del circo e si riferisce dapprima alle incursioni dei clown in pista, poi, più in generale, ai loro numeri. Foottit e Chocolat trasformano le entrate in brevi testi drammaturgici, che saranno utilizzati anche da altri artisti e rivisitati secondo le loro caratteristiche. Cfr. RÉMY, *Les clowns*, cit.

22. Nel 1890, Foottit fa notizia sui giornali più in vista di Parigi a causa della sua parodia di Sarah Bernhardt in *Cléopâtre* di Sardou. La magniloquenza del gesto della celebre attrice ben si prestava alla caricatura del clown, che compare in scena indossando un'ampia parrucca rossa e un abito ricoperto di gioielli. Avvolto da un serpente di *caoutchouc*, Foottit non fa che riversarsi a terra morente per poi resuscitare.

23. Il Cirque de Paris è inaugurato nel 1905 e sarà attivo fino al 1930, quando la stagione dei circhi equestri stabili termina e lascia spazio a circhi itineranti la cui attrazione principale è data dall'esibizione di bestie feroci. Il solo circo parigino stabile destinato a sopravvivere a questo mutamento è il Cirque d'Hiver. Costruito nel 1852 (a tutt'oggi attivo) dall'architetto Jacques-Ignace Hittorff, questo circo viene concepito, su desiderio del direttore Louis Dejan, come *dependance* invernale del Cirque des Champs-Élysées. Alla prima del Cirque d'Hiver, avvenuta l'11 novembre 1852, prende parte Luigi Napoleone Bonaparte, l'indomani del suo colpo di stato. Da questo momento, il Cirque d'Hiver, diretto dapprima dalla famiglia Franconi e poi dai fratelli Bouglione, diventerà un luogo destinato alla celebrazione del potere imperiale. Negli anni Trenta, propone dei varietà, degli spettacoli western ed esotici incentrati su effetti luministici, musicali e coreografici straordinari. Rinnova così le forme sceniche esistenti, da un lato recuperando le pantomime clownesche del Nouveau Cirque e le *féeries* del teatro Châtelet;

terminare la carriera all'Hippodrome de l'Alma, e Chocolat, ormai superato dalla nuova generazione degli attori e dei ballerini americani del *cake-walk*,<sup>24</sup> si esibirà nei circhi di provincia, dopo una breve esperienza al teatro Antoine, dove otterrà una parte nel *Moïse* (1910) di Edmond Guiraud.

Evidentemente gli spettacoli del circo Molier e del Nouveau Cirque non hanno più come obiettivo principale quello di suscitare emozione o meraviglia tramite numeri funambolici ed equestri, ma intendono soprattutto intrattenere il pubblico con spettacoli caratterizzati da una componente drammaturgica marcata. I loro repertori non si limitano, infatti, a brevi scene dalla comicità a effetto, ma presentano messinscena dalla struttura più complessa, che incrociano generi diversi, come è il caso delle *féeries* comiche.

Sin dagli esordi del XIX secolo, gli spettacoli dei circhi parigini presentano una duplice natura, poiché intrecciano perfettamente l'elemento spettacolare con quello drammaturgico. Non a caso, i decreti del 1807 (in vigore con varie modifiche fino al 1864) che regolano le attività dei teatri definiscono il Cirque Olympique dei Franconi «un théâtre où l'on joue des pantomimes».<sup>25</sup> Questa designazione, che non vale per i circhi di provincia considerati come 'curiosità', non ha soltanto un valore giuridico ma anche effettivo. Già dal 1811, gli esercizi acrobatici e quelli equestri sono accostati a pantomime (anche dialogate) a volte cavalleresche e comiche; dal 1826, a veri e propri atti unici e, dal 1849, a *pièces militaires* in quattro atti.<sup>26</sup> In questi casi, la scena e la

e dall'altro riunendo *music-halls*, coreografie, numeri acrobatici, *vaudevilles* e persino *performances* basate sull'intreccio di brevi scene interpretate su pista a sequenze di immagini proiettate su schemi amovibili. Cfr. H. BEAULIEU, *Les théâtres du boulevard du Crime: cabinets galants, cabarets, théâtres, cirques, bateleurs: de Nicolet à Déjazet (1759-1862)*, Paris, Bibliothèque du vieux Paris, 1905 e G. CAIN, *Anciens théâtres de Paris. Le boulevard du temple, les théâtres du boulevard*, Paris, Charpentier-Fasquelle, 1906.

24. Per uno studio sulla danza degli schiavi neri americani rinvio qui al primo saggio sull'argomento: B. BROOKE, *The Cakewalk: A Study in Stereotype and Reality*, «Journal of Social History», xv, 1981, 2, pp. 205-218.

25. Decreto del 13 agosto 1811, sezione 1, art. 1, cit. in F.-J. GRILLE, *Les Théâtres. Lois, règlements, instructions*, Paris, Alexis Eymery-Delaunay, 1817, p. 233.

26. Questa combinazione spettacolare è da ricondurre alla tradizione settecentesca dei circhi inglesi. Si pensi in particolare al Royal Circus di Londra (dal 1865 Royal Surrey Theatre) diretto da Charles Dibdin. Qui si offre un intrattenimento misto che intreccia numeri equestri, *pièces* teatrali e spettacoli di marionette. Già compositore musicale e drammaturgo al Drury Lane e ai Ranelagh Gardens, Dibdin collabora con John Bill Ricketts che, nel 1793, dopo aver fondato e diretto un circo a Edimburgo, migra negli Stati Uniti, dove fonda il celebre Ricketts'Art Pantheon and Amphitheater di Philadelphia. Qui si portano in scena spettacoli che combinano numeri equestri a pantomime, come *The Pony Races*. Prima del 1797, il cartellone del circo è già monopolizzato da pantomime e commedie spettacolari costruite su *entr'actes* cantati e danzati. Per uno studio sulle pantomime equestri e sul Royal Circus di Londra, rinviamo, tra gli altri, a A.H. SAXON, *Enter Foot and Horses: A History of Hippodrama in England and France*, New Haven, Yale University Press, 1968; W. KNIGHT, *A Major London 'Minor': The Surrey*

pista sono utilizzate separatamente oppure, se collegate da rampe, combinate per essere utilizzate contemporaneamente. In *Architectonographie des théâtres de Paris* (1821) Alexis Donnet descrive questo dispositivo dal notevole impatto scenografico, che consente allo spettacolo di migrare dalla pista alla scena, attraversando rampe, corridoi, per giungere fra il pubblico in platea:

Deux rampes, une à droite, l'autre à gauche, étaient ajustées aux parois du cirque, au moyen d'entretoises et de planches mobiles. Ces rampes établissaient une communication entre la scène et le cirque [...]. L'action s'engageait non seulement sur la scène, mais dans le cirque, sur les rampes, à l'entrée des corridors, de chaque côté.<sup>27</sup>

Sulla pista e in scena si alternano generalmente almeno quattro tipi di rappresentazioni: le pantomime storico-militari ispirate a fatti recenti, perlopiù di natura patriottica e propagandistica;<sup>28</sup> le commedie che prevedono l'esibizione di animali (in particolare cavalli, ma anche fiere selvagge);<sup>29</sup> le *féeries*; e le pantomime comiche che intrecciano temi burleschi a motivi fantastici.<sup>30</sup> Queste ultime – tra cui *Le Pied de Mouton* (1806) di Martainville e *Les Pillules du dia-*

*Theatre 1805-1865*, London, Society of Theatre Research, 1997; J. DAVIS, *European Theatre Performance Practice 1750-1900*, Farnham, Ashgate, 2014. Sul circo di Ricketts si veda J.S. MOY, *Entertainments at John B. Ricketts' Circus, 1793-1800*, «Educational Theatre Journal», xxx, 1978, 2, pp. 186-202; e, più specificamente sul suo repertorio, il quotidiano di Philadelphia «Aurora and General Advertiser» (marzo 1795-gennaio 1799).

27. «Due rampe, l'una a destra, l'altra a sinistra, erano fissate alle pareti del circo, attraverso dei distanziatori e dei pannelli mobili. Queste rampe stabilivano una comunicazione tra la scena e il circo [...]. L'azione si svolgeva non solo sul palco, ma nel circo, sulle rampe, all'ingresso dei corridoi, ovunque» (A. DONNET, *Architectonographie des théâtres de Paris, ou Parallèle historique et critique de ces édifices considérés sous le rapport de l'architecture et de la décoration*, Paris, Didot, 1821, p. 222).

28. Dal 1845 le pantomime storico-militari sono rappresentate anche negli ippodromi che, date le loro dimensioni, creano un effetto di distanza spaziale, emotiva e quindi temporale tra lo spettatore e la rappresentazione, utile anche per la messinscena di episodi storici in chiave allegorica. È in questo periodo che il circo, in particolare il Cirque Olympique, diventa il luogo privilegiato per la celebrazione del potere nelle sue manifestazioni più varie, prima monarchico, poi imperiale. Basti pensare ai titoli dei suoi spettacoli: *L'Empereur* (1830), *La République*, *L'Empire et les Cents Jours* (1837), *Murat* (1841) e *L'Empire* (1845).

29. Queste commedie tematizzano il mito del dominio perfetto del movimento degli animali reso possibile da un paziente addestramento teso all'umanizzazione delle bestie, le quali possono diventare persino degli attori. Si pensi a *Le Cheval de l'artilleur* (1839) con il celebre cavallo Fidèle; a *Le Chien des Pyrénées* (1842) con il cane Émile; a *L'Éléphant du roi de Siam* (1829) interpretato dal celebre elefante Baba, vera e propria star del Cirque Olympique; a *Les Lyons de Mysore* (1831) con il domatore di leoni Martin; e a *Le Lyon du désert* (1839) con il domatore americano Carter in grado di far passeggiare animali selvaggi sulla scena, mentre gli attori recitano.

30. Per uno studio sulla *féerie* rinviamo, su tutti, a R. MARTIN, *La Féerie romantique sur les scènes parisiennes 1791-1864*, Paris, Champion, 2007.

*ble* (1838) di Laloue, Bourgeois e Laurent in scena in diversi teatri parigini e in particolare, tra il 1842 e il 1849, al Cirque Olympique – costituiscono i casi forse più rappresentativi, tanto che taluni dei loro temi dall'effetto spettacolare, come la decapitazione in chiave comica, saranno ripresi dal primo cinema, ad esempio da quello di Georges Méliès.

Anche *Lulu*, un'altra pantomima di Champsaur, rappresentata per la prima volta il primo ottobre 1888 al Nouveau Cirque, condivide l'impulso innovativo di questi spettacoli crocevia di forme sceniche diverse. Se l'intrigo comico è semplice e non particolarmente innovativo – il clown Schopenhauer, interpretato dal celebre Agoust, è innamorato di Lulu (Mlle Massoni), la stessa protagonista dell'omonimo romanzo di Champsaur, la quale gli preferisce il seduttore alla moda Arlecchino (Foottit) –, le scelte stilistiche non sono invece prive di rilievo. Questa «aventure sans parole»,<sup>31</sup> così come viene definita da Arsène Houssaye nella sua prefazione alla pantomima (la prima edizione è corredata da illustrazioni di Jules Chéret, Henry Gerbault e Louis Morin), è un testo drammaturgico totalmente privo di battute e alquanto sperimentale (fig. 8).

Il libretto della pantomima presenta un aspetto tipografico originale, che non rispetta la continuità della scrittura in prosa: frasi e parole vanno a capo come in un poema.<sup>32</sup> La sintassi è frammentaria e va oltre la parola mimando il gesto pantomimico. In una lettera datata 17 agosto 1887, Mallarmé definisce l'articolazione di questa pièce come «un calque heureux de la vision»,<sup>33</sup> che rispecchia perfettamente il ritmo dell'azione scenica. Mentre rappresenta il conflitto tra parola e gesto, la pantomima offre anche una lettura radicale del clown moderno come una figura lunare ed estremamente ambigua. È crudele, malinconico e prepotente, ma al tempo stesso è anche una vittima ingenua e gioiosa (fig. 9):

Le clown violet tire alors de sa poche une trousse de médecin.  
Il l'étale, avec précaution, devant lui,  
et en sort des instruments de chirurgie.  
Il prend le cœur qu'il a déposé près de lui, et se prépare à en faire  
l'autopsie.

[...]

Arlequin, gommeux très chic, est apparu, pendant les dernières mimiques, une chandelle allumée à la main,  
et cherchant, lui aussi, sur les grandes routes et les places publiques, le cœur de Lulu.  
[On a promis douce récompense.]

31. CHAMPSAUR, *Lulu* (1888), cit. in MAZZOLENI, *Pierrot sur scène*, cit., p. 568.

32. Queste ricerche formali, già presenti nel balletto lirico *Les Bohémiens* (1887), giungono alla loro acme in *L'Amant des danseuses* (1888), dove interi passaggi testuali si alternano a cascate di illustrazioni e a trame di punti. Il romanzo contiene a sua volta brevi racconti e un balletto-interludio in quattro atti, *Les Étoiles*.

33. S. MALLARMÉ, *Correspondance complète (1862-1871)*, Paris, Gallimard, 1995, p. 213.

Il se désole.

Arlequin gommeux, alors, rit très haut. Il s'avance vers le clown Schopenhauer. Puis, après s'être concerté avec Lulu, et, lui plaçant, de force, dans la main, la chandelle.

Il se retire avec son amie en échangeant des baisers.

Le clown savant, ahuri les suit, – n'ayant rien compris du tout ni au cœur de Lulu, ni à rien, – en tenant gravement la chandelle, qui vacille au clair de lune.<sup>34</sup>

Evidentemente la tradizione della Commedia dell'Arte è uno spunto per creare un *divertissement* mondano e una satira sociale – Arlecchino e il clown Schopenhauer (una variante dello zanni Pierrot) diventano i volti di una galleria di tipi parigini –, ma anche un presupposto per sviluppare una riflessione che rispecchia il dibattito dell'epoca attorno alla pantomima e al suo rinnovamento.

Nel 1888, qualche anno dopo la demolizione del teatro dei Funambules, un gruppo di intellettuali e artisti, tra cui Fernand Beissier, Champfleury, lo stesso Champsaur, Jules Chéret, Eugène e Félix Larcher,<sup>35</sup> Jules Massenet, fonda il Cercle Funambulesque di Parigi con l'intenzione di coltivare e promuovere la pantomima, ormai trascurata sia dal pubblico sia dai drammaturghi, per riportarla agli splendori delle rappresentazioni di Debureau. Per avere un'idea dei fondamenti di questo rinnovamento teatrale, basta leggere un'intervista rilasciata da Paul Hugounet, il 15 settembre 1892, su «La Plume»:

Supprimer les gestes conventionnels et inintelligibles de l'ancienne pantomime et pour cela avoir recours à des comédiens, exiger une adaptation constante et étroite de la phrase musicale à la situation scénique, mettre la parole du geste dans l'orchestre, c'est-à-dire, en fin de compte, appliquer tout simplement à la pantomime les théories les meilleures de Wagner, il me semble que cela devait produire pour un public restreint mais de choix un spectacle des plus intéressants.<sup>36</sup>

34. «Il clown livido estrae dalla sua tasca una borsa da medico. L'apre con cura davanti a lui, e ne estrae gli strumenti chirurgici. Prende il cuore che ha posto accanto a sé, e si prepara a farne l'autopsia. [...] Arlecchino, un giovane alla moda, è apparso, durante gli ultimi gesti mimici, con una candela accesa in mano, anch'egli alla ricerca del cuore di Lulu, sulle strade e nelle piazze pubbliche. [Una lauta ricompensa è stata promessa]. Si rattrista. L'Arlecchino modaiolo, allora, ride fragorosamente. S'avvicina al clown Schopenhauer. Poi, dopo essersi accordato con Lulu, gli mette a forza fra le mani la candela. Si ritira con la sua amica, con la quale scambia dei baci. Il clown sapiente, li segue stupefatto – non avendo capito nulla né del cuore di Lulu, né di nient'altro – reggendo solennemente la candela, che vacilla al chiaro di luna» (CHAMPSAUR, *Lulu* [1888], cit., pp. 571-572, 574).

35. Sappiamo da Adolphe Aderer (*Le Théâtre à côté*, Paris, Librairies-Imprimeries Réunies, 1894, pp. 93-96), che i fratelli Lercher collaborano abitualmente con il celebre mimo Paul Legrand, *vedette* dei Funambules. Insieme sono gli autori della pantomima *Papillon* (1889).

36. «Eliminare i gesti convenzionali e ineffabili della pantomima antica e, a tal fine, ricorrere a degli attori, esigere un adattamento della frase musicale continuo e aderente alla si-

Ai proclami teorici, si unisce una produzione teatrale costante e varia. Dopo i primi due spettacoli, *Colombine abandonnée* di Paul Margueritte e *L'Amour de l'art* di Raoul de Najac messi in scena nel maggio 1888 al teatro Pardès di Parigi, sarà la volta di *Lulu* di Champsaur, *La Lune* (1890) di Fernard Beissier,<sup>37</sup> *Barbe-Bleuette* (1890) di Najac,<sup>38</sup> *L'Enfant prodigue* (1890) di Michel Carré figlio,<sup>39</sup> *Le Suicide de Pierrot* (1895) di Charles Aubert.<sup>40</sup> La stampa reagisce con interesse a queste rappresentazioni, descrivendole nel dettaglio e commentandole favorevolmente.

Il repertorio del Cercle Funambulesque è caratterizzato dal recupero delle maschere italiane secondo una prospettiva nuova rielaborata alla luce dell'immaginario decadente. Intorno agli anni Ottanta, le sperimentazioni teatrali

tuazione scenica, mettere la parola del gesto nell'orchestra, in altri termini, insomma, molto semplicemente applicare alla pantomima le migliori teorie di Wagner, mi pare che questo dovesse costituire, per un pubblico ristretto ma scelto, uno spettacolo fra i più interessanti» (in P. HUGOUNET, *Mimes et Pierrots. Notes et documents inédits pour servir à l'histoire de la pantomime*, Paris, Fischbacher, 1889, p. 196).

37. *Fantaisie-pantomime* in un atto musicata da Edmond Audran. La prima ha luogo l'11 marzo 1889 al Cercle Funambulesque, dove Beissier svolge l'attività di segretario. Coquelin Cadet compare nel ruolo di Pierrot e la ballerina dell'Opéra Peppa Invernizzi è Colombina e il Lunatico.

38. *Barbe-Bleuette* è rappresentata per la prima volta nel febbraio 1890 al Cercle Funambulesque. Musicata da Francis Thomé, la pièce, con Félicia Mallet nel ruolo di Colombina, riporta un grande successo. È ripresa nel 1891 al Nouveau-Théâtre, nel 1893 al Théâtre d'Application, e poi, nel 1903, è messa in scena nel teatro privato di Najac a Neuilly. Quest'opera costituisce il risultato dell'attività di mimo, drammaturgo e teorico dell'autore che, nel 1887, pubblica *Petit Traité de pantomime à l'usage des gens du monde* e, nel 1909, *Souvenirs d'un mime*.

39. Questa pantomima in tre atti è rappresentata per la prima volta il 10 giugno 1890 al Cercle Funambulesque. Stando a Francisque Sarcey, la pièce segna una svolta nella storia del teatro di fine secolo (F. SARCEY, *Préface a Les Soirées funambulesques de Paul Hugouinet et Félix Larcher*, Paris, Kolb, 1891, p. xi). In effetti, a partire da questo momento il pubblico torna ad appassionarsi alla pantomima, che si assicura l'interesse anche da parte degli intellettuali più in vista dell'epoca. L'incontestabile popolarità di questo spettacolo è data, innanzitutto, dall'interpretazione di Félicia Mallet e dall'accompagnamento musicale di André Wormser. Dall'ottobre 1890, la pantomima di Carré è in cartellone al teatro Bouffes-Parisiens, dove resta fino al 1900, quando passa al Gymnase, alle Variétés, al Théâtre Édouard VII, e infine, nel 1928, al Théâtre Fémina. Verrà trasferita nel 1890 a Bruxelles e l'anno successivo a Londra e a Manchester, per arrivare, nel 1894, a New York. Dell'*Enfant prodigue* esistono due versioni cinematografiche, una risale al 1907 e l'altra al 1916. Entrambe dirette da Carré stesso, vedono la partecipazione di George Wague.

40. Accompagnata dalle musiche di Ernest Gillet, questa pantomima è rappresentata per la prima volta il 29 marzo 1895 al Cercle Funambulesque, poi al Théâtre d'Application. Il gesto comico, elemento principale della messinscena, richiama i *slapsticks* ben noti al nascente cinema americano e ai loro interpreti, quali Charlie Chaplin e Harold Lloyd. Ricordiamo che, nel 1901, Charles Aubert pubblicherà *L'Art mimique*, un saggio seguito da un trattato sulla pantomima e sul balletto, una vera e propria apologia del gesto e delle sue potenzialità.

associano, infatti, i tipi italiani, in particolare il Pedrolino-Pierrot-clown, al tema dell'inconscio e del crimine.

Come è noto, il valore simbolico del Pierrot inteso come espressione visiva e concettuale della condizione dell'artista, del suo porsi sempre in contrasto con il mondo, è inaugurato in ambito romantico dalle interpretazioni del celebre mimo Deburau.<sup>41</sup> Messinscena dell'ideale romantico e incarnazione delle inquietudini di fine secolo, questa maschera affascina autori diversi: tra gli altri Théodore de Banville, Théophile Gautier, Charles Nodier, Gustave Flaubert, J.-K. Huysmans e Paul Verlaine. Pierrot e il clown diventano ben presto un motivo teatrale, oltre che artistico e letterario, interpretato con macabra ironia. Facendosi carico di mettere in luce il lato istintivo e aggressivo delle maschere, le pantomime rispecchiano l'immaginario dell'epoca tormentato dal tema dell'inconscio e della morte. Sono gli anni in cui gli studi di Sigmund Freud e di Jean-Martin Charcot sono al centro di continui scambi fra intellettuali, artisti, uomini di teatro e letterati. Si pensi ad esempio a Charcot che prende in prestito il modello della pantomima per indagare i casi di isteria e di epilessia, perché a suo parere riconducibili a gesti codificati.<sup>42</sup> In questa prospettiva, la maschera offre un volto determinato alla presa di coscienza della frammentazione dell'io, della malattia e, più in generale, della crisi dei valori culturali di fine secolo.<sup>43</sup>

Incentrati sulle potenzialità espressive del gesto attoriale, spesso convulso, gli spettacoli del Cercle Funambulesque, in cui si iscrivono le pantomime di Champsaur, testimoniano pienamente di questa prospettiva, che trova una sua traduzione sul piano recitativo e scenografico nell'arte degli attori Hanlon-Lees.

Nel 1860, i fratelli inglesi arrivano in Francia e con i loro spettacoli, noti come *soirées de folie*, rivoluzionano il genere della pantomima. La loro consacrazione parigina arriva con la stagione 1879-1880 alle Folies-Bergère. Dal punto di vista tematico, il loro repertorio, che consiste essenzialmente in riadattamenti degli spettacoli di Deburau, impone la figura del clown lunatico e perverso che non esita a uccidere per giungere ai suoi scopi; mentre dal punto di vista stilistico, si distingue per una combinazione fra acrobazia funambolica e drammaturgia. Volteggi ed esercizi al trapezio si alternano a brevi scene comiche e al tempo stesso macabre esattamente nello stile del Nouveau Cir-

41. Cfr. STAROBINSKI, *Le Portrait de l'artiste en saltimbanque*, cit.

42. Cfr. A. DE LORDE-A. BINET, *Une leçon à la Salpêtrière*, in *Le Grand Guignol. Le théâtre des peurs de la Belle-Époque*, a cura di A. PIERRON, Paris, Robert Laffont, 1995, pp. 306-341; M. LOSCO-LENA, *La Scène symboliste (1890-1896). Pour un théâtre spectral*, Grenoble, ELLUG, 2010, pp. 193-197; R.B. GORDON, *De Charcot à Charlot. Mises en scène du corps pathologique*, Rennes, Presses Universitaires de Rennes, 2013.

43. Cfr. M. VERNA, *La Pantomime, une structure poétique et dramatique*, «L'analisi linguistica e letteraria», III, 2005, 1, pp. 93-130; ID., *La Pantomime entre Symbolisme et Naturalisme*, ivi, XIV, 2006, 2, pp. 326-346; e MAZZOLENI, *Pierrot sur scène*, cit.

que (non a caso considerano Agoust il loro mentore).<sup>44</sup> Le interpretazioni degli Hanlon-Lees sono immediatamente riconoscibili per il carattere ambivalente, perché uniscono movimenti euritmici a gesti febbrili, quasi isterici. Una delle loro innovazioni riguarda il costume di scena del clown-Pierrot, il quale compare per la prima volta vestito di nero secondo la moda dell'abito maschile borghese. Le illustrazioni delle pantomime di Champsaur, così come quelle che Willette e Chéret realizzano per la prima edizione di *Pierrot sceptique* (1881) di Léon Hennique e Joris-Karl Huysmans, testimoniano dell'aspetto dei personaggi messi in scena dai mimi inglesi.

Questa migrazione verso il nero da parte del Pierrot moderno, oltre a segnalare l'adesione del clown all'universo della colpa, mette in scena la crisi del linguaggio di fine secolo, suggellata da riflessioni che investono sia l'ambito letterario sia quello teatrale. Se, da un lato, gli attori Rouffe, Séverin e Georges Wague s'interrogano sulle possibilità della scena; dall'altro intellettuali quali Catulle Mendès e Jean Richepin s'interessano alla pantomima per mettere in questione l'impossibilità della parola.<sup>45</sup> Si pensi a questo proposito alla raccolta di illustrazioni di Willette *Pauvre Pierrot, poème en images* (1885), dove la maschera mima il fragile equilibrio tra il nero della parola scritta e il bianco della pagina, diventando così la metafora del difficile concepimento dei segni destinati a scomparire o a essere cancellati; ma anche a un'altra opera di Champsaur, *Pierrot et sa conscience* (1882, dal 1926 intitolato *Nuit de fête*), il cui intreccio di parole e immagini mentre ci consegna l'unione fra il bianco Pierrot e la sua coscienza, la sua ombra, Pierrette, prefigura quel 'tipo nuovo', quel doppio inquietante impersonato dal clown Lulu e dal duo Foottit-Chocolat (fig. 10).

L'universo variegato delle *performances* del circo Molier e del Nouveau Cirque trova, dunque, la sua sintesi nelle pantomime di Champsaur e in particolare nel suo romanzo *Lulu*, non soltanto come forma spettacolare d'intrattenimento, ma anche come coscienza delle inquietudini di un'epoca. Personaggio segnato dall'assenza e dalla migrazione, Lulu è in costante mutamento: indossa tutte le maschere italiane esibendosi in spettacoli che riuniscono drammaturgia, core-

44. Per un approfondimento sull'arte degli Hanlon-Lees cfr.: M. COSDON, *Prepping for Pantomime: The Hanlon Brothers' Fame and Tragedy 1863-1870*, «Theatre History Studies», 2000, 20, pp. 67-104; S. BASCH, *Le Cirque en 1879. Les Hanlon-Lees dans la littérature*, in *La Vie romantique*. Atti del convegno (Paris, 2-3 giugno 2000), a cura di A. GUYAUX e S. MARCHAL, Paris, Presses de l'Université de Paris-Sorbonne, 2002, pp. 7-36; VERNA, *La Pantomime, une structure poétique et dramatique*, cit.; ID., *The Hanlon Brothers: From Daredevil Acrobatics to Spectacle Pantomime, 1833-1931*, Carbondale, Southern Illinois University Press, 2010 e MAZZOLENI, *Pierrot sur scène*, cit.; mentre per uno studio sul repertorio degli Hanlon-Lees rimandiamo a R. LESCLIDE, *Mémoires et pantomimes des frères Hanlon-Lees*, Paris, Imprimerie de la Publicité Reverchon et Vollet, 1879.

45. Cfr. S. CAFFERRA [detto Séverin], *L'Homme blanc. Souvenirs d'un Pierrot*, Paris, Hachette, 1896; J. RICHEPIN, *La Gloire du geste*, in ID., *Théâtre chimérique*, Paris, Charpentier, 1896, pp. 359-368; C. MENDÈS, *La Pantomime*, «La Revue du Palais», 7 maggio 1897; G. WAGUE, *La Pantomime moderne*, Paris, Éditions de l'Université Populaire, 1913.

ografia, acrobazia equestre e funambolica. Ed è proprio nella natura ibrida e instabile degli intrattenimenti offerti dai circhi parigini che la cultura europea di fine secolo trova la sua cifra. Se interpretate dal clown Lulu, quelle maschere della Commedia dell'Arte delicatamente illustrate da Alexandre Manceau e Maurice Sand in *Masques et bouffons* diventano, infatti, una galleria di ritratti perturbanti, che evocano peraltro i personaggi della citata pantomima *Les Éreintés de la vie*. In questi volti Champsaur non esita a riconoscere il riflesso della società crepuscolare: «ces personnages de la comédie italienne d'autrefois, pourquoi donc quelque poète ne rajeunirait-il pas leur troupe fatiguée, apâlie de masques trop longtemps restés en vitrine? Pourquoi l'art funambulesque, rénové, régénéré, ne serait-il pas à la marque du vingtième siècle?» (fig. 11).<sup>46</sup>

46. «Perché un poeta non potrebbe ringiovanire questi personaggi della commedia italiana di un tempo, una compagnia d'attori stanchi, impalliditi, troppo a lungo rimasti in vetrina? Perché l'arte funambolica, rinnovata, rigenerata, non potrebbe essere il segno del ventesimo secolo?» (CHAMPSAUR, *Lulu*, cit., p. 32).



Fig. 1. Henry Gerbault, *Lulu*, illustrazione per *Lulu*. *Roman clownesque illustré*, Paris, Charpentier-Fasquelles, 1901, p. 4.



Fig. 2. Manifesto del circo Molier, 1890 ca. (Paris, Bibliothèque nationale de France).

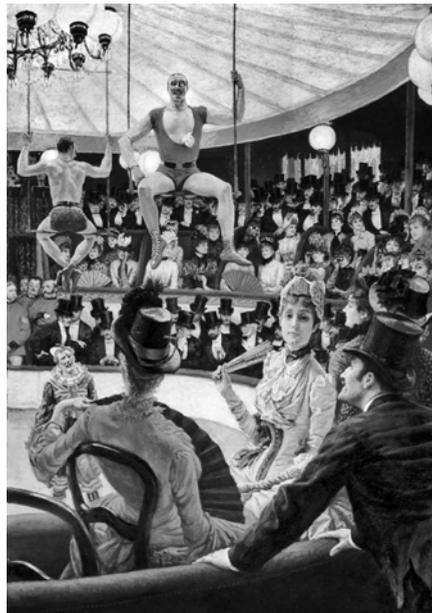


Fig. 3. Jacques-Joseph (detto James) Tissot, *Women of Paris, The Circus Lover*, 1883-1885 (Boston, MA, Museum of Fine Arts).



Fig. 4. *Recueil Nouveau Cirque 1886-1919*, «Le Courrier Français», 1897 (Paris, Bibliothèque nationale de France).

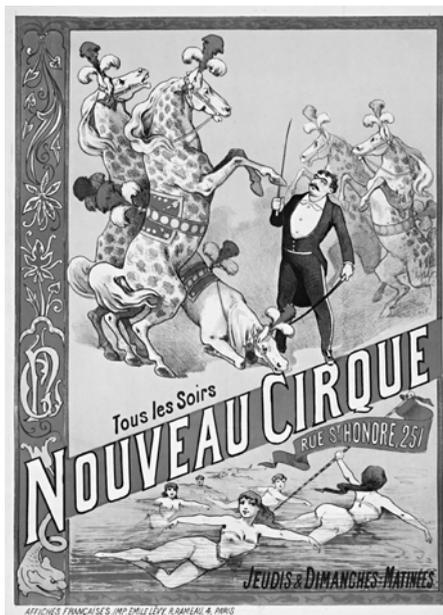


Fig. 5. Manifesto del Nouveau Cirque, 1886 ca. (Paris, Bibliothèque nationale de France).



Fig. 6. *Chocolat*, in *Foottit et Chocolat. Iconographie 1893-1921* (Paris, Bibliothèque nationale de France).

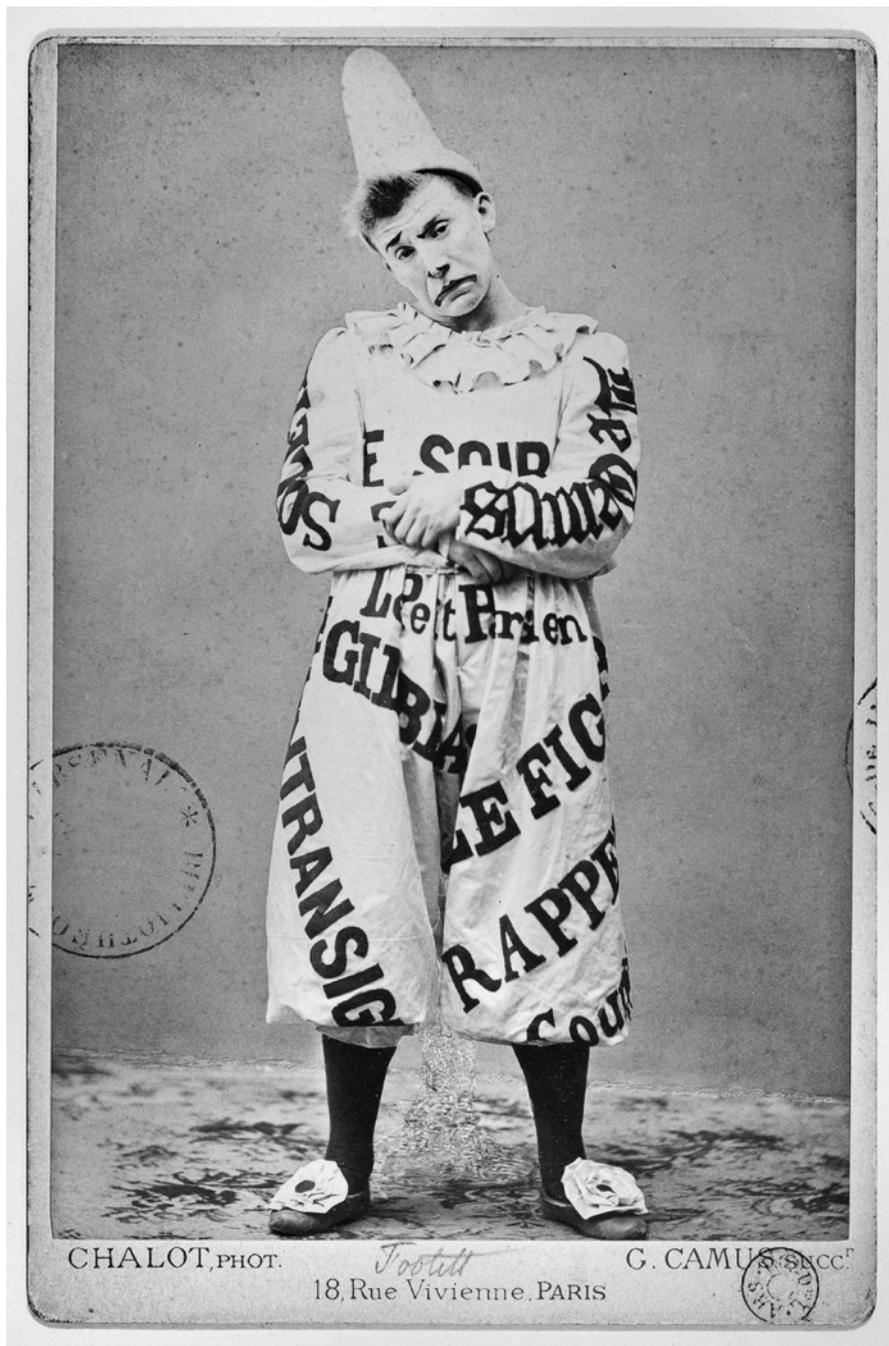


Fig. 7. Foottit, in *Foottit et Chocolat*. *Iconographie 1893-1921* (Paris, Bibliothèque nationale de France).



Fig. 8. *Recueil Nouveau Cirque 1886-1919*, «L'Univers illustré», 1889 (Paris, Bibliothèque nationale de France).



Fig. 9. *Lulu pantomima*, in *Lulu. Roman clownesque*, Paris, Charpentier-Fasquelles, 1901.

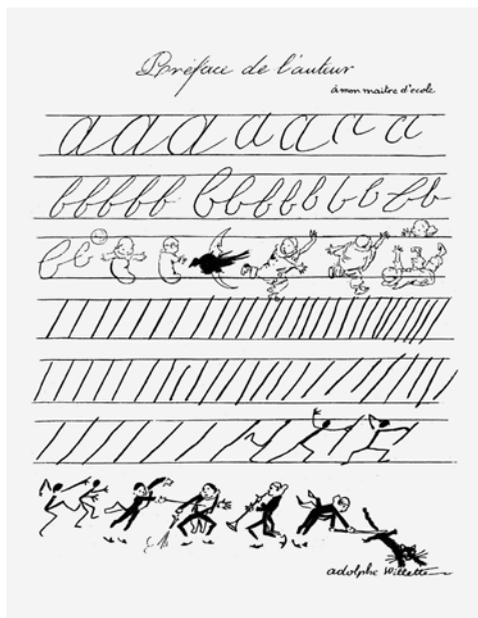


Fig. 10. Adolphe Willette, Prefazione a *Pauvre Pierrot*, *poème en images* (1885), Paris, Albert Masein, 1926.

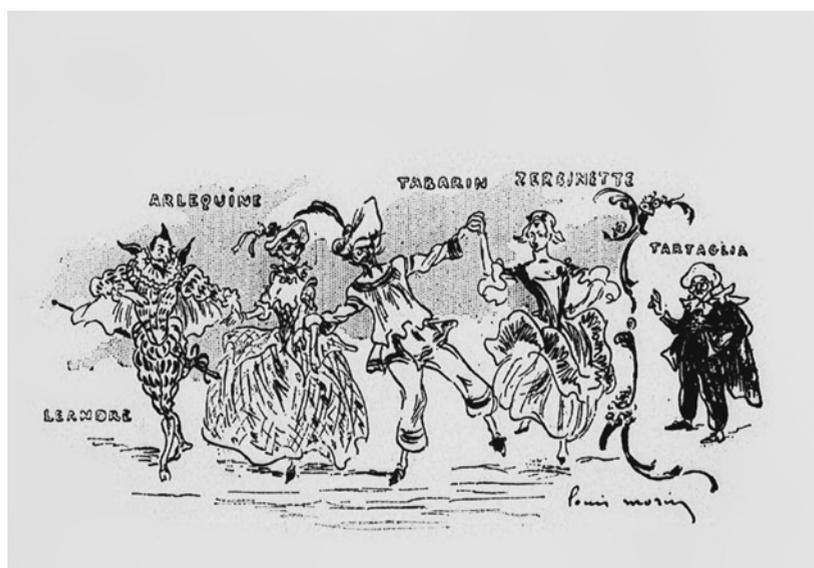


Fig. 11. Maschere della Commedia dell'Arte, in *Lulu. Roman clownesque*, Paris, Charpentier-Fasquelles, 1901.

# SUMMARIES

## SAGGI

PAOLA VENTRONE

*Politica e recitazione a Firenze prima del principato*

This paper deals with the farces and the political and moral comedies performed during the meals of Florentine Signoria, at the beginning of 16th century, in order both to offer an amusement to its members, and to communicate political, ethical and moral messages related to the current situation and needs. Through the analysis of some plays and their authors, the author aims to underline how this type of dramaturgy was utterly peculiar to Florentine culture inasmuch as, in its structure and contents, it derived both from the mingling of the *sacra rappresentazione* (sacred play) with the classical comedy, and from the performative tradition of heralds and street singers. The originality of this contribution consists mainly in having introduced the concept of ‘civic performance’ within a wider investigation of the relationship between theater and politics in the Renaissance. This link would, in itself, be taken for granted, given the economic and relational implications that theatrical production involves. However, it acquires new importance if investigated in relation to the constant change in political balance, and its related communication and propaganda needs, that induced the Florentine ruling classes: 1. to recognize to the heralds and other entertainment specialists the role of civic ‘political voices’; 2. to solicit the production of dramaturgical and recitative compositions (from the street singers’ gnomic poetry, to the *sacra rappresentazione*, from the farce, to the classical comedy) of which the typological variety fulfilled exactly temporary communication needs. These texts are interesting not only for their relevance in local history, although they are intrinsically linked to it, but also because they allow us to understand and more efficiently reconstruct some basic mechanisms of political communication, practiced through oral and/or theatrical performance.

Keywords: Herald, Street Singer, Florence, Civic Performance, Niccolò Machiavelli.

SIRO FERRONE

*La Commedia dell’Arte. Un fenomeno europeo*

The expression ‘Commedia dell’Arte’ refers to a Europe-wide theatrical phenomenon based on the activity of professionals gifted with many abilities and willing to travel. The *invenzione viaggiante* is one of the hallmarks of the comics spectacle: through the dimension of journey, performers acquire expressive techniques and a mnemonic repertoire of compositions, images, sounds, and songs, which enables them to over-

## SUMMARIES

come geographic and linguistic boundaries and to be appreciated by different audiences. The essay aims to highlight some key aspects of the *Commedia dell'Arte* in Italy and Europe, also by focusing the experience of Ludovico Ottavio Burnacini, an exceptional 'migrant' in Vienna.

Keywords: *Commedia dell'Arte*, Actors, Ludovico Ottavio Burnacini.

LEONARDO SPINELLI

*Leonora Falbetti sulle scene di corte tra Firenze e Parigi (1654-1662)*

The archival documents of the Medici fund kept at the State Archive of Florence, allow us to reconstruct the biography and a large part of the career of the Florentine soprano Leonora Falbetti. Leonora belonged to a 'family of art' that between the 17th and 18th centuries worked within an international performance circuit that connected the Italian theatres with the French and Imperial ones: it also included her older sister Lisabetta and her son Francesco (born by her husband and semi-professional actor Carlo Ballerini). The essay proposed here, traces the professional steps that allowed Falbetti to earn the prestigious call to perform in Paris in the *Ercole amante* in 1662. This was the most important performance of the exceptionally long celebrations for the marriage between Louis XIV and the Infanta of Spain Maria Teresa of Habsburg.

Keywords: Patronage, Singers, Letters, Opera, 17th century.

GIANLUCA STEFANI

*Francesco Santurini impresario d'opera a Venezia (1674-1683)*

The impresario Francesco Santurini quondam Antonio had gone down in history both by founding the Teatro di Sant'Angelo (1677), one of the long-lived and more lively opera theatres in Venice, and by reducing the ticket price to one quarter of a ducat. His marketing strategy, experimented back at the Teatro di San Moisè between 1674 and 1675, and realized at Sant'Angelo for seven years, made a small price revolution in the Venetian opera business. Through notarial and judicial acts, letters, literary sources, and 'journalistic' reports, it is possible to reconstruct a documentary balance of the business of Santurini as impresario until 1683. So it can be shown that, after deducting his new economic strategy, his productive effort and the quality of the spectacle offered by his theatre achieved a competitive level, at the cost of going bankrupt.

Keywords: Francesco Santurini *quondam* Antonio, Venezia, Teatro di San Moisè, Teatro di Sant'Angelo, Opera impresario.

## SUMMARIES

STEFANO MAZZONI

*«Qualche presa di Farinello». Carlo Broschi in Spagna*

The essay reconstructs and interprets the Spanish years of the most famous castrato of all time in a historicizing and contextualizing perspective. A particular attention is addressed to the Madrilenian operatic spectacle, to the theatres of Buen Retiro and of los Caños del Peral, to the Royal site of Aranjuez, to the Tago fleet and to the close network of relationships and contaminations of practices that characterized the Eighteenth Century cosmopolitan Europe.

Keywords: Farinelli, Filippo V di Borbone, Elisabetta Farnese, Fernando VI di Borbone, Maria Barbara di Braganza, Metastasio, marchese di Ensenada, Sicinio Pepoli, Madrid, Teatro del Buen Retiro, Jacopo Amigoni, Antonio Joli, Francesco Battaglioli, Teatro de los Caños del Peral, Singers, Aranjuez, Flotta del Tago.

MARIAGABRIELLA CAMBIAGHI

*Giacinto Battaglia uomo di teatro (1827-1848)*

The paper focuses on the Giacinto Battaglia's eclectic personality and on his activity in the theatrical system of Milan in the early 19th century. Through archive documents and several articles from theatrical journals (especially from «Il Barbiere di Siviglia» and «Il Figaro» edited by Battaglia), this essay offers a full portrait of this journalist, playwright, essayist, manager, in order to show he was an effective promoter of a new idea of drama and a new concept of spectacle. He always worked keeping in touch with professional companies and wrote many characters for the most interesting actors of that time, such as Carlotta Marchionni and Luigi Vestri. He was inspired by Gustavo Modena example to create in Italy a new model of theatrical company that would be the future *Drammatica Compagnia Lombarda*.

Keywords: Giacinto Battaglia, Historic drama, Carlotta Marchionni, *Compagnia Lombarda*.

## DOCUMENTI E TESTIMONIANZE

HEIDY GRECO-KAUFMANN

*Le théâtre religieux à Lucerne :*

*paraliturgies, dévotion populaire, représentation, propagande confessionnelle*

From mid 15th to the beginning of 17th century religious plays were frequently staged in Lucerne during the Easter holidays. The rich source material allows the reconstruction of the origins of the Lucerne passion play and sheds light on the relation between theatre and rite. The first dramatic presentation in vernacular language was staged 1453 in the centre of the urban settlement. Around 1470 religious theatre was

## SUMMARIES

well established among the lay community. The text and stage plan of the so called Donaueschingen play reveal that on the 'Kappellplatz' a passion play was staged in a processional manner, thus combining elements of the liturgical drama and popular devotion practice. With the rise of the power of the bourgeoisie and the shift of the stage to the 'Weinmarkt' in the 16th century the patricians got definitively the upper hand on the staging of Easter plays. During the confessional struggles religious theatre served as means of catholic propaganda. The city scribe Hans Salat was mandated to stage the *Prodigal Son* in 1533 and his successor Zacharias Bletz the *Antichrist* and *Last Judgement Play* in 1549. Apart from the handed down play texts and stage directions we possess eyewitness accounts of the Italian ambassadors, Domenico Panizono (1533) and Giovanni Angelo Rizio (1549). Especially Rizio's letters, written before and after the performance, provide numerous practical details about the organisation and production and give us the rare opportunity to come to know the reaction of the audience.

Keywords: Religious theatre, Passion play, Antichrist and Last judgement play, Lucerne tradition, confessional propaganda, Italian eyewitness.

MARIA IDA BIGGI

*Lettere di Eleonora Duse a Giuseppe e Teresa Giacosa*

Eleonora Duse first meets Giuseppe Giacosa in 1880, at her Turin debut, after the neapolitan experience and having just joined the Città di Torino Company, directed by Cesare Rossi. Very much has been written about their relationship, which lasted more than eleven years, of intense artistic collaboration between the great actress and the most popular Italian playwright of the late nineteenth century. In this essay is presented what remains of their correspondence through some unpublished or partially published documents that can light up, by little flashes, their intense and prime understanding in theatre and in life. The correspondence consists of twenty-nine letters of Eleonora to Giuseppe Giacosa, and ten addressed to his sister Teresa. These documents are difficult to interpret, since most of them are not dated and are not kept in chronological order.

Keywords: Eleonora Duse, Giuseppe Giacosa, Correspondence, Performance, Handwriting.

## RICERCHE IN CORSO

FRANCESCA SIMONCINI

*Le pioniere dell'Arte: Barbara Flaminia e Vincenza Armani*

The section is devoted to the biographical profiles of Vincenza Armani (1530 ca.-1569) and Barbara Flaminia (1562-post 1584).

Keywords: Biography, Actors, Repertory, Performance.

## SUMMARIES

FRANCESCA SIMONCINI  
*Barbara Flaminia detta Hortensia*

Barbara Flaminia was the first actress in the Commedia dell'Arte of which we have documented news. Endowed with excellent artistic qualities, she performed in comedies, tragicomedies, pastorals and in singing spectacles. In the Sixties of the Sixteenth century she was active in Mantua. After the marriage with Alberto Naselli (Zan Ganna), she performed with her husband in Austria and in France and, between 1574 and 1584, steadily in Spain.

Keywords: Biography, Actors, Repertory, Performance.

ELOISA PIERUCCI  
*Vincenza Armani*

Vincenza Armani was one of the first actresses in the Commedia dell'Arte of whom we have some news. Endowed with excellent oratory and musical skills, her legacy can be traced in the reports of Mantuan shows of the late Sixties of the Sixteenth century and in the dedications of contemporary poets, scholars and theatre men.

Keywords: Biography, Actors, Repertory, Performance.

## INDIZI DI PERCORSO E PROGETTI

LORENA VALLIERI  
*Drammaturgie imperiali a Bologna: 'Lamor costante' di Alessandro Piccolomini (1542)*

During the Lent of the Year 1542 the comedy *Lamor costante* by Alessandro Piccolomini was staged in the convent of the Servi di Maria in Bologna. The performance, quoted in a passage by Girolamo Ruscelli, is still mysterious in many aspects, but it shows that Bologna promptly adopted the most innovative features of the Senese dramaturgy. A kind of «imperial dramaturgy» which, if related to the activity of the academy of the Viridario of Giovanni Filoteo Achillini and of the Circle of Achille Bocchi, as well as with the theater academies of the Affumati and of the Sonnacchiosi, allows us to demonstrate how religious concerns and pro-imperial positions were shared by Siena, Vicenza, Lucca and the most important Bolognese academies of the early sixteenth century.

Keywords: Bologna, Convent of Servi di Maria, Siena, Carlo V, Alessandro Piccolomini.

## SUMMARIES

MARIA CHIARA BARBIERI

«Women-actors». *Prime notizie sulle attrici inglesi della Restaurazione*

The essay traces the complex but rapid process of reopening the theaters and reorganizing the dramatic London companies after a nearly twenty years' interruption of spectacular activities. In 1660, as soon as Charles II returns to the throne, he orders the immediate resumption of theatrical performances, which for the first time will see the female characters acted by women. Women who are not yet called actresses, but 'women actors' like the actors who used to perform the female parts before the theatres' closure in 1642. At first their colleagues do not like the innovation which, instead, is quickly welcomed by the public. Although almost without training, most of the actresses who first tread the stage will be able of making theatre a profession, some even to excel in it.

Keywords: Actress, London, 1660, Women actors, Charles II, Thomas Killigrew, Charles Davenant.

ELENA MAZZOLENI

*Sulla pista, in scena.*

*Le pantomime di Félicien Champsaur al circo Molier e al Nouveau Cirque*

The varied universe of the performances of Molier circus and the Nouveau Cirque finds its synthesis in Félicien Champsaur's pantomimes, *Les Éreintés de la vie* (Circus Molier, 6<sup>th</sup> and 11<sup>th</sup> June 1888) and *Lulu* (Nouveau Cirque, 1<sup>st</sup> October 1888), not just as spectacular form of entertainment, but also as awareness of the *fin de siècle* anxieties. These pantomimes attest, on the one hand, Champsaur's style which, in line with the principles of the Cercle Funambulesque, is aimed at the recovery of the *Commedia dell'Arte* masks not only in a thematic but also in a critical key in light of the debates of the period; and on the other, reveals the hybrid nature of the repertoires of these circuses able to cross acrobatics and dramaturgy. The shows of Molier circus and Nouveau Cirque are not, indeed, meant just to raise excitement through aerial and equestrian numbers, but also to entertain the audience with dramatic performances. Let us think about the numbers of the clowns Foottit and Chocolat's, based on complex improvised schemes, which evoke the *Commedia dell'Arte lazzi* and, at the same time, inaugurate a new clownery tied to the criminal instinct.

Keywords: Circus, Nineteenth and Twentieth-century popular theatre, Pantomime, *Commedia dell'Arte*.

## GLI AUTORI

Maria Chiara BARBIERI è ricercatrice confermata presso l'Università di Firenze. I suoi interessi scientifici sono incentrati sull'iconografia teatrale e sullo spettacolo inglese tra Sei e Ottocento. Nel 1995 è entrata nel gruppo di ricerca del progetto Dionysos. Archivio digitale di iconografia teatrale, fondato da Cesare Molinari e Renzo Guardenti, di cui è coordinatrice dal 2000. Tra le sue pubblicazioni: *La carriera teatrale di 'A Harlot's Progress' di William Hogarth* (2016); *Una donna fuori dal comune: Sir John Brute dalla tonaca alla crinolina* (2008); *La pagina e la scena. L'attore inglese nella trattatistica del '700* (2006).

Maria Ida BIGGI insegna Discipline dello spettacolo presso l'Università di Venezia Ca' Foscari e dirige l'Istituto per il teatro e il melodramma della Fondazione Giorgio Cini di Venezia. È autrice di libri, saggi e articoli dedicati alla storia dello spettacolo, all'architettura teatrale e alla storia della scenografia, dell'attore e della regia. Tra i suoi volumi: *Il Teatro di Lyda Borelli* (2017); *Performing Arts Museum and Exhibitions* (2015); *Ma pupa, Henriette. Le lettere di Eleonora Duse alla figlia* (2010); *La musica degli occhi. Scritti di Pietro Gonzaga* (2006); *Il concorso per la Fenice 1789-1790* (1997). Ha inoltre curato numerose mostre tra cui: *Leon Bakst Symbol of the Ballets Russes* (2018); *Lyda Borelli prima donna del Novecento* (2017); *Titina Rota a San Giorgio* (2011); *Eleonora Duse. Il viaggio intorno*

*al mondo* (2011, 2010); *Omaggio ad Aurel Milloss* (2006).

Mariagabriella CAMBIAGHI è docente di Storia del teatro e dello spettacolo presso l'Università degli studi di Milano. Le sue ricerche sono volte allo studio del teatro dell'Ottocento e del primo Novecento, con particolare riferimento all'ambito italiano e milanese, all'analisi e alla lettura critica dello spettacolo contemporaneo, al lavoro dell'attore e alla regia. Oltre a numerosi saggi in rivista e in volume, è autrice di alcune monografie, fra le quali: *'Una delle ultime sere di Carnovale' di Goldoni per Luigi Squarzina* (2017); *I cartelloni drammatici del primo Ottocento italiano* (2014); *Il caffè del teatro Manzoni* (2013).

Siro FERRONE, professore emerito di Storia del teatro e dello spettacolo presso l'Università di Firenze, è autore di libri sulla Commedia dell'Arte e sullo spettacolo del Seicento, sul teatro di Carlo Goldoni, sulla drammaturgia dell'Ottocento e sul teatro contemporaneo. Dirige l'Archivio Multimediale degli Attori Italiani (AMAtI), le collane «Storia dello spettacolo» (Le Lettere) e, con Anna Maria Testaverde, «Commedia dell'Arte. Studi storici», nonché, con Stefano Mazzoni, la rivista annuale cartacea e digitale «Drammaturgia» e il portale telematico d'attualità drammaturgia. fupress.net. Tra i suoi volumi più recenti: *La Commedia dell'Arte. Attrici e attori ita-*

liani in Europa (XVI-XVIII secolo) (2014); *La vita e il teatro di Carlo Goldoni* (2011); *Attori mercanti corsari. La Commedia dell'Arte in Europa tra Cinque e Seicento* (2011<sup>2</sup>, 1993); *Arlecchino. Vita e avventure di Tristano Martinelli attore* (2006; ed. francese 2008).

Heidy GRECO-KAUFMANN è docente di Storia del teatro e dello spettacolo presso l'Università di Berna e dirige i lavori di ricerca presso lo Swiss Archive of the Performing Arts (SAPA). Specializzata in filologia tedesca medievale e storia del teatro svizzero, ha curato l'edizione di testi teatrali e i suoi saggi sono apparsi su prestigiose riviste tedesche e internazionali. Tra i suoi volumi più recenti: *Stadtnarren, Festspiele, Kellerbühnen. Einblicke in die Berner Theatergeschichte vom Mittelalter bis zur Gegenwart* (2017, con Elke Huwiler); *Das Sarner Bruderklausenspiel von Johann Zurflüe (1601). Kommentierte Erstausgabe* (2017); *Urner Krippenspiel und andere Theaterstücke* (2010); *Zuo der Eere Gottes. Vfferbuwung dess mentschen vnd der Statt Lucern lob. Theater und szenische Vorgänge in der Stadt Luzern im Spätmittelalter und in der Frühen Neuzeit. Quellenedition und historischer Abriss* (2009).

Elena MAZZOLENI è ricercatrice a tempo determinato di Storia del teatro presso l'Università di Bergamo. Redattore delle riviste «Commedia dell'Arte. Studi storici» e «Elephant&Castle», fa parte del comitato scientifico dei progetti *Un tesoro da scoprire: i burattini della tradizione bergamasca nelle collezioni private* e *Le vie della Commedia. Festival della Commedia dell'Arte*. La sua attività scientifica privilegia lo studio dei fenomeni di ibridazione nel teatro popolare del Sette e Ottocento, nonché le teorie novecentesche sul gesto attoriale e il coinvolgimento del pubblico. Tra le

sue pubblicazioni: *George e Maurice Sand sulle scene di Nohant. Il rinnovamento della Commedia dell'Arte* (2017); *Migrazioni drammaturgiche. I teatri del boulevard du Temple (1759-1862)* (2017); *Momus at the Fairs and the Early Boulevard Theatres. The Parody of the French Plays from the Ancien Régime to the Restoration Period* (2016); *Pierrot sur scène. Anthologie de pièces et pantomimes françaises du XIX<sup>e</sup> siècle* (2015); *Loïe Fuller: il fascino della luce* (2013); *Henri Rivière, Pierrot* (2009).

Stefano MAZZONI, professore ordinario di Storia del teatro e dello spettacolo e Storia del teatro antico presso l'Università di Firenze, è specialista della drammaturgia e dell'iconologia degli spazi del teatro antico e moderno in occidente, nonché di storiografia teatrale. Dirige, con Siro Ferrone, la rivista annuale cartacea e digitale «Drammaturgia» e il portale telematico d'attualità drammaturgia.fupress.net. Tra le sue pubblicazioni: «*La gente de esta çudad es la más vana y loca del mundo*». *Siena Carlo V i Medici e lo spettacolo accademico (1530-1703)* (2018); *Atlante iconografico. Spazi e forme dello spettacolo in occidente dal mondo antico a Wagner* (2017<sup>5</sup>, nuova ediz. ampliata); *Ludovico Zorzi. Profilo di uno studioso inquieto* (2014); *L'Olimpico di Vicenza: un teatro e la sua «perpetua memoria»* (2010<sup>2</sup>, 1998); *Panorama di Pompei: storia dello spettacolo e mondo antico* (2008); *La fabbrica del «Goldoni»*. *Architettura e cultura teatrale a Livorno (1658-1847)* (1989); *Il teatro di Sabbioneta* (1985).

Eloisa PIERUCCI è dottoranda in Storia del teatro e dello spettacolo presso l'Università di Firenze. Dal 2014 collabora con l'Archivio Multimediale degli Attori Italiani (AMAtI) e con il portale telematico d'at-

tualità [drammaturgia.fupress.net](http://drammaturgia.fupress.net). È docente di ruolo presso la scuola secondaria.

Francesca SIMONCINI è professore associato presso l'Università di Firenze dove insegna Storia del teatro e dello spettacolo. È responsabile del progetto Archivio Multimediale degli Attori Italiani (AMAtI) e fa parte del comitato direttivo della rivista «Drammaturgia». Ha pubblicato saggi sul teatro mediceo, sul teatro italiano del secondo Ottocento, sulla Commedia dell'Arte e le monografie: *Eleonora Duse Capocomico* (2011); *'Rosmersholm' di Ibsen per Eleonora Duse* (2005). Con Teresa Megale ha curato nel 2016 il volume di scritti critici di Siro Ferrone dal titolo *Visioni critiche. Recensioni teatrali da «l'Unità-Toscana» (1975-1983)*.

Leonardo SPINELLI è ricercatore presso l'Università degli studi 'Gabriele D'Annunzio' di Chieti e Pescara dove insegna Storia del teatro. È redattore dell'Archivio Multimediale degli Attori Italiani (AMAtI) e fa parte del comitato di redazione delle riviste «Drammaturgia» e «Commedia dell'Arte. Studi storici». Ha pubblicato saggi sugli attori e sul teatro italiano di Antico regime tra cui la monografia *Il principe in fuga e la principessa straniera. Vita e teatro alla corte di Ferdinando de' Medici e Violante di Baviera (1675-1731)* (2010).

Gianluca STEFANI, dottore di ricerca in Storia dello spettacolo, è assegnista presso l'Università di Firenze ed è stato borsista presso la Fondazione Giorgio Cini. Caporedattore del portale telematico d'attualità [drammaturgia.fupress.net](http://drammaturgia.fupress.net), è segretario di redazione, documentazione ed editing della rivista annuale «Drammaturgia». Fa parte del Centro internazionale di Storia dello

Spettacolo (CISS) diretto da Siro Ferrone e Stefano Mazzoni. Ha pubblicato saggi sul teatro italiano e sul teatro musicale del primo Settecento veneziano, nonché il volume: *Sebastiano Ricci impresario d'opera a Venezia nel primo Settecento* (2015), vincitore del Premio Ricerca 'Città di Firenze' 2014.

Lorena VALLIERI è dottore di ricerca in Storia dello spettacolo presso l'Università di Firenze. Ha condotto studi sulle accademie teatrali bolognesi tra Cinque e Seicento. È caporedattore della rivista annuale «Drammaturgia» e collabora con il portale telematico d'attualità [drammaturgia.fupress.net](http://drammaturgia.fupress.net). Fa parte del Centro internazionale di Storia dello Spettacolo (CISS) diretto da Siro Ferrone e Stefano Mazzoni. Tra i suoi lavori: il volume *Accademie, cultura e spettacolo a Bologna nel Cinquecento* (in preparazione); *Prospero Fontana pittore-scenografo a Bologna (1543)* (2014), nonché la voce *Zoppio, Melchiorre* per il *Dizionario biografico degli italiani* (in stampa).

Paola VENTRONE insegna Storia del teatro medievale e rinascimentale presso l'Università Cattolica del Sacro Cuore di Milano. Ha studiato il rapporto fra oralità e scrittura nella drammaturgia del Quattro e Cinquecento, le interferenze fra arti figurative e arti dello spettacolo e la comparazione dei regimi politici di Firenze, Milano e Venezia nella produzione teatrale e spettacolare del Rinascimento. Tra le sue pubblicazioni: *Teatro civile e sacra rappresentazione a Firenze nel Rinascimento* (2016); *Simonetta Vespucci. La nascita della Venere fiorentina* (2007, con Giovanna Lazzi); *Gli araldi della commedia. Teatro a Firenze nel Rinascimento* (1993). Ha curato il catalogo della mostra *'Le tems revient - 'l tempo si rinnova'. Feste e spettacoli nella Firenze di Lorenzo il Magnifico* (1992).







---

## SAGGI

PAOLA VENTRONE, <i>Politica e recitazione a Firenze prima del principato</i>	7
SIRO FERRONE, <i>La Commedia dell'Arte. Un fenomeno europeo</i>	25
LEONARDO SPINELLI, <i>Leonora Falbetti sulle scene di corte tra Firenze e Parigi (1654-1662)</i>	39
GIANLUCA STEFANI, <i>Francesco Santurini impresario d'opera a Venezia (1674-1683)</i>	55
STEFANO MAZZONI, «Qualche presa di Farinello». <i>Carlo Broschi in Spagna</i>	83
MARIAGABRIELLA CAMBIAGHI, <i>Giacinto Battaglia uomo di teatro (1827-1848)</i>	167

## DOCUMENTI E TESTIMONIANZE

HEIDY GRECO-KAUFMANN, <i>Le théâtre religieux à Lucerne : paraliturgies, dévotion populaire, représentation, propagande confessionnelle</i>	191
MARIA IDA BIGGI, <i>Lettere di Eleonora Duse a Giuseppe e Teresa Giacosa</i>	207

## RICERCHE IN CORSO

FRANCESCA SIMONCINI, <i>Le pioniere dell'Arte: Barbara Flaminia e Vincenza Armani</i>	247
FRANCESCA SIMONCINI, <i>Barbara Flaminia detta Hortensia</i>	251
ELOISA PIERUCCI, <i>Vincenza Armani</i>	271

## INDIZI DI PERCORSO E PROGETTI

LORENA VALLIERI, <i>Drammaturgie imperiali a Bologna: 'L'amor costante' di Alessandro Piccolomini (1542)</i>	291
MARIA CHIARA BARBIERI, «Women-actors». <i>Prime notizie sulle attrici inglesi della Restaurazione</i>	325
ELENA MAZZOLENI, <i>Sulla pista, in scena. Le pantomime di Félicien Champsaur al circo Molier e al Nouveau Cirque</i>	343

SUMMARIES	365
-----------	-----

GLI AUTORI	371
------------	-----