

L'ATTRICE COME IMMAGINE PUBBLICA:
LE STRATEGIE DI TRE ATTRICI DEL XVI E XVII SECOLO

A Thesis
submitted to the Faculty of the
Graduate School of Arts and Sciences
of Georgetown University
in partial fulfillment of the requirements for the
degree of
Master of Arts
in Italian

By

Laura Jean Martell, B.A.

Washington, D.C.
April 19, 2016

Copyright 2016 by Laura Jean Martell
All Rights Reserved

L'ATTRICE COME IMMAGINE PUBBLICA:
LE STRATEGIE DI TRE ATTRICI DEL XVI E XVII SECOLO

Laura Jean Martell, B.A.

Thesis Advisor: Gianni Cicali Ph.D.

ABSTRACT

This thesis explores the self-promotional strategies undertaken by the Italian performers Isabella Canali Andreini (1562-1604), Adriana Basile (1580-1640), and Giulia De Caro (1646-1697), as well as the public personae that they created in order to achieve fame, professional success and social mobility. Each of these performers lived and worked in a time when the figure of actress-singer was denigrated by society and associated with prostitution. They each had to maintain public personae and self-promotional strategies which reflected societal expectations of women as private and domestic figures while confronting the stigma associated with life on the stage. Andreini was the first 'diva' of the Commedia dell'Arte who adopted the public persona of being an incomparable actress, a published author of poetry, and the pastoral play *La Mirtilla*, as well as that of an ideal wife and mother at the head of the 'first family' of the Commedia dell'Arte – The Andreinis. Adriana Basile, was among the first generation of female court singers who were contracted specifically as musicians and not as ladies in waiting. Basile used her talent as a singer in order to gain prominence at the Gonzaga court of Mantova where she developed and maintained relationships of patronage that eventually led to her receiving the title of Baroness of Piacerreto in Monferrato. Like Andreini, Basile projected an image of ideal womanhood maintaining a balance between the image of a pious wife and mother and a sensual singer. Giulia

De Caro became one of the first divas of Neapolitan opera and the impresario of the operatic theater of San Bartolomeo (the main Neapolitan venue before the San Carlo). She began her career as a prostitute and street performer who used her sexuality and musical talent to promote herself by gaining a series of powerful and aristocratic lovers and patrons. Unlike Andreini and Basile, De Caro did not have the option of creating a public image of herself as an honorable wife and mother, she therefore exploited her sexuality in order to create the public image as a sex-symbol. The lives and careers of Isabella Canali Andreini, Adriana Basile and Giulia De Caro demonstrate how female performers in the sixteenth and seventeenth centuries had to confront societal ideals of womanhood in order to create public personae that endeared them to their public and differentiated them from their peers.

Indice Generale

Introduzione	1
Capitolo I: Isabella Canali Andreini	11
Introduzione alla Commedia dell'Arte	11
Le <i>Meretrices honestae</i> e l'eredità culturale dell'attrice comica	19
Isabella l'attrice	23
Isabella, la letterata	29
Beata madre e moglie	36
Le fonti iconografiche	39
La 'canonizzazione' di un'attrice santa	48
Capitolo II: La bella Adriana Basile	53
Lo sviluppo della musica rappresentativa e la musica "secreta" tra il Cinquecento e il Seicento.....	53
La gioventù e il primo successo della "Sirena di Posillipo"	64
La corte del Cardinale e il viaggio a Mantova	71
Successo nella corte di Mantova	76
La famiglia di una virtuosa	80
Una cantatrice nobilitata	82
<i>Il Teatro delle glorie della Signora Adriana Basile</i>	86
Capitolo III: Giulia de Caro, La "Ciulla di Pignasecca"	92
Lo sviluppo dell'opera lirica imprenditoriale	92
Cantimpanca e prostituta – La "Ciulla di Pignasecca"	99
Cantatrice teatrale	106
Strategie imprenditoriali	113
Scandali amorosi	116
<i>Sic transit gloria mundi: l'epitaffio di una prostituta</i>	121
Conclusione	124

Bibliografia130

Elenco delle Illustrazioni

1-1.	Hieronymus Francken, <i>Compagnia dei comici gelosi</i> circa 1590	41
1-2.	Bernardino Poccetti, <i>Episodi della vita dei sette fondatori dei Servi: Il Beato Sostegno alla corte di Francia</i> , 1607-1608 (?).....	42
1-3.	Particolare della figura 2.....	43
1-4.	Ritratto di Isabella Andreini, Frontespizio della <i>Mirtilla</i> , Verona, 1588.....	44
1-5.	Ritratto di Isabella Andreini, Frontespizio delle <i>Rime</i> , Milano, 1601.....	45
1-6.	Medaglia commemorativa per la morte di Isabella Andreini.....	48
2-1.	Ritratto di Adriana Basile, Frontespizio di <i>Teatro delle glorie della Signora Adriana Basile</i> , Napoli, 1628.	88

Introduzione

Storicamente, la figura della donna è stata privata e domestica: moglie, madre, il cosiddetto "Angelo del focolare". Un'attrice è per definizione una figura pubblica e mercantile che dipende dalla propria bravura e fama per guadagnarsi da vivere. Le prime attrici italiane del Cinque e Seicento sfidarono il ruolo prescritto per loro dalla società. Negli anni sessanta del Cinquecento apparvero per la prima volta sui palcoscenici italiani attrici professioniste (Taviani & Schino p. 336). L'apparizione delle donne sulla scena conferì una verosimiglianza alle esibizioni teatrali (prima d'allora i ruoli femminili erano interpretati da giovani travestiti da donne). Come i loro colleghi maschi, le attrici si esibivano usando il corpo come uno strumento per intrattenere e dilettere il pubblico. A causa della loro pubblica esibizione e per il fatto che si esibivano per guadagnarsi da vivere, le attrici erano disprezzate e spesso associate alla prostituzione¹. Un'attrice, per raggiungere il successo e non perdersi nella folla di disprezzate "comiche" (termine usato, anche al maschile, per identificare i professionisti del teatro) e cantimpanche (le attrici che si esibivano su panche nelle piazze), doveva creare un'immagine pubblica che affrontasse i ruoli prescritti dai costumi dell'epoca per le donne, cioè madre e moglie, donna devota, e facesse i conti con l'associazione del mestiere teatrale con alla prostituzione.

Nei seguenti capitoli saranno esaminate le carriere di tre attrici / cantatrici: Isabella Canali Andreini (1562 Padova-1604 Lione), Adriana Basile (1580 Posillipo -1640 Roma) e Giulia De Caro (1646 Foggia – 1697 Napoli) e come queste tre donne lavorarono,

¹ Il gesuita Giovan Domenico Ottonelli scrivendo nel 1649 era convinto che le comiche lavorassero anche come prostitute: "Buon guadagno poi fanno i comici fuor della scena per mezzo delle comiche in più modi [...] per le grosse offerte pecuniose fatte per arrivar a godere le sozze disoneste lordure della carne con le comiche e per le quali molti mostrano pazzamente innamorati" (cit. in Taviani & Schino, p. 163).

coscientemente, sulle proprie immagini pubbliche per legittimare il loro ruolo nella società e raggiungere il successo professionale. Per svelare le strategie di autopromozione e il modo in cui queste donne conciliavano le loro carriere con le aspettative della società, seguo il metodo che unisce ricerca storica, biografica ma anche iconografica fondato dallo studioso Siro Ferrone nel suo libro *Attori, Mercanti, Corsari: La Commedia dell'Arte in Europa tra Cinque e Seicento*. In questo libro Ferrone sfrutta fonti epistolari, cronachistiche, bibliografiche e iconografiche sugli e degli attori e attrici della Commedia dell'Arte per chiarire come essi crearono un teatro professionale e una classe di attori ed impresari che era analoga, o voleva essere considerata tale, alla classe mercantile o piccolo borghese degli artigiani (da qui il termine "Arte", come quello delle corporazioni), e anche come volessero denotare la loro "mercatura" cristiana. Data la difficoltà nell'esaminare la Commedia dell'Arte e il teatro in generale, non solo per le lacune nelle fonti scritte ma anche per via del fatto che un'opera teatrale è un fenomeno effimero e non un oggetto permanente, Ferrone esamina quelli che lo studioso chiama "fossili performativi", cioè le fonti indirette che ci rimangono (lettere, statuti, contratti, fonti iconografiche e i pochi testi letterari scritti dagli attori) per fornire un'immagine comprensiva se non completa della nascita e sviluppo della Commedia dell'Arte durante il Cinque e Seicento, ma anche delle qualità dell'interprete che restano, in alcuni casi, come "fossilizzate" nella drammaturgia. Nelle seguenti pagine si tenterà di esaminare i 'fossili' lasciati dalle vite a carriere di Isabella Andreini, Adriana Basile e Giulia De Caro per spiegare le strategie che queste donne sfruttarono per diventare dive del teatro e della musica e per avanzare il loro stato sociale o patrimoniale.

Oltre a Ferrone, gli studiosi Ferdinando Taviani e Mirella Schino nel loro libro *Il Segreto della Commedia dell'Arte* utilizzano la stessa metodologia storica per spiegare e dare contesto allo sviluppo della Commedia dell'Arte e dunque del teatro professionale in Italia tra il

Cinquecento e il Settecento. Sfruttano fonti primarie per mostrare le storie delle varie compagnie e alcuni degli attori più noti. Spiegano le radici delle attrici della Commedia dell'Arte nella figura della *meretrices honestae* che “eran state famose fin dall’inizio del secolo [XVI] negli ambienti colti ed aristocratici e che erano dette <<meretrices honestae>>, oneste meretrici, perché facevano professione più di cultura letteraria e di amorosa poesia che di meretricio” (p.337). Queste donne erano istruite nella cultura e la letteratura classica che era al centro della vita intellettuale del rinascimento italiano. È dalle *meretrices honestae* che l’attrice del Cinque-Seicento eredita la sua doppia natura di donna colta e donna percepita come sessualmente disponibile.

Nel brillante e fondante articolo "Bella d'Asia, Torquato Tasso, Gli Attori e l'Immortalità" Taviani esamina la strategia di Isabella Canali Andreini per crearsi una reputazione di eccellenza letteraria attraverso la scrittura di spettacoli e poesie e la significativa ricerca di una prossemia Tasso-Andreini. Scrivere opere letterarie era relativamente consueto per la *meretrices honestae*. Lo studioso svela la strategia prossemica di Andreini di identificarsi con il poeta Torquato Tasso perché possibile soggetto di un suo sonetto elogiativo. Lo storico sostiene che attraverso la sua scrittura, Isabella Andreini raggiungeva una sorta d’immortalità che trascendeva la professione umile di un’attrice per unirsi ai poeti laureati. Taviani aggiunge come il marito di Isabella, Francesco Andreini, e il loro figlio, Giovan Battista (massimo drammaturgo barocco italiano), abbiano usato il lascito culturale di Isabella per promuovere il prestigio della defunta ma anche il loro e creare un mito della Andreini ma anche dell’intera famiglia di "comica". Cerco di utilizzare questo articolo come modello metodologico per esaminare le strategie intraprese dalla Andreini, dalla Basile e e dalla De Caro nel corso delle loro carriere.

Per ulteriori indagini più sulla figura della donna in palcoscenico nel Seicento utilizzo

The Rise of the Diva: On the Sixteenth-Century Commedia dell'Arte Stage di Rosalind Kerr, *Music and Women of the Commedia dell'Arte in the Late Sixteenth Century* di Anne MacNeil e *Monteverdi's Unruly Women* di Bonnie Gordon. Questi libri forniscono informazioni indispensabili sulla storia e la percezione delle attrici e cantatrici tra il Cinque e il Seicento. Kerr delinea la gerarchia che da ciarlatane e cantimpanche (il grado infimo della professione) passano a 'prime donne' e 'dive' della Commedia dell'Arte. La studiosa si sofferma su come le comiche crearono un'immagine pubblica di celebrità nel rapporto con il loro pubblico. MacNeil indaga le performance delle prime compagnie della Commedia dell'Arte per mostrare i legami fra la Commedia dell'Arte, la musica e le donne alla fine del Cinquecento. Sia la musica che la presenza delle attrici erano fondamentali per il successo della Commedia dell'Arte e il teatro professionale e imprenditoriale che aveva la sua origine nella Commedia dell'Arte, la quale avrebbe condiviso alcune sue caratteristiche, specialmente della recitazione, con l'opera lirica comica mercantile che si sviluppò dopo la stagione d'oro della Commedia dell'Arte. La natura interconnessa di musica e teatro nel Seicento dà una continuità ideale alle tre donne esaminate in questa tesi. Sebbene Isabella Andreini fosse una comica, la Basile era una "cantatrice" di corte e la De Caro una cantatrice dell'opera lirica imprenditoriale, e va notato che la distinzione tra attrice e cantatrice non era così netta all'epoca (Maione p. 76). Bonnie Gordon esamina le cantatrici alla corte mantovana che lavorarono con il grande compositore Claudio Monteverdi, inclusa Adriana Basile. Gordon si sofferma sulla percezione del canto come un fenomeno fisiologico che aveva il potere di turbare l'anima dell'ascoltatore (Gordon p. 155). Il potere che una cantante aveva su un pubblico maschile attraverso la sua capacità canora portava all'associazione tra "cantatrici," incantatrici e sirene (ibid). L'idea che una cantatrice aveva un potere erotico sul suo uditore insieme all'eredità delle cortigiane oneste, e al fatto che le attrici

sfruttavano il loro corpo per guadagnarsi da vivere, cristallizzò un'associazione tra performer femmine e prostituzione o dubbia moralità che doveva essere affrontata affinché un'attrice potesse raggiungere il vertice del successo e della celebrità.

Per mostrare che le attrici e cantatrici del Cinque e Seicento creavano immagini pubbliche che si scontravano o confrontavano con i ruoli imposti alle donne dell'epoca, sono presi, come detto, tre esempi importanti, e cioè Isabella Canali Andreini, Adriana Basile e Giulia De Caro. Ognuna di queste importanti figure ha un capitolo a sé dedicato che analizza le loro strategie per crearsi una brillante carriera. All'inizio di ogni capitolo fornisco un breve quadro generale del contesto teatrale in cui ciascuna delle attrici / cantatrici lavorava. Lo sfondo storico e le attuali circostanze ed esigenze del teatro in cui lavoravano erano fondamentali per la creazione della loro immagine pubblica.

Nel primo capitolo sono esaminate le origini della Commedia dell'Arte e la carriera insieme alle strategie auto-promozionali di Isabella Andreini (1562-1604). Siro Ferrone, Ferdinando Taviani e Mirella Schino nei già citati libri forniscono non soltanto un modello metodologico ma anche una storia delle origini della Commedia dell'Arte. In questo capitolo cerco di delineare la eredità della Commedia dell'Arte che si combinava con la tradizione letteraria del teatro umanistico ma anche con la tradizione performativa giullaresca e medievale (quest'ultime ben illustrate nelle opere di Tito Saffioti e Luigi Allegri). Usando il libro *L'Attore, La Commedia, Il Drammaturgo* di Ludovico Zorzi che spiega i meccanismi interni delle compagnie della Commedia dell'Arte si fornisce un'idea generale delle maschere fisse, delle gerarchie dei personaggi, e della natura complessa della Commedia dell'Arte che non consistette soltanto nell'inventare "all'improvviso" ma era basato sui monologhi, dialoghi e lazzi scritti/creati dagli attori stessi e che seguivano uno schema fisso steso in una forma detta "canovaccio" (Zorzi

p. 229). È in questo contesto che lavorò Isabella Canali Andreini a cavallo tra il Cinque e il Seicento.

Isabella Andreini diventò la *prima donna* nel ruolo di "amorosa" della compagnia comica dei Gelosi che viaggiava sia in Italia che oltralpe. L'immagine pubblica che Isabella creò per se stessa era quella di un'attrice di talento e bravura senza paragoni, di letterata pari a Tasso e Petrarca e di una moglie e madre ideali, devote e premurose. Come i suoi colleghi maschi (incluso suo marito Francesco e il figlio attore-drammaturgo Giovan Battista), Isabella Andreini intraprendese la scrittura e messa in stampa di vari suoi testi letterari. Pubblicò la pastorale *La Mirtilla* nel 1588 e una raccolta di rime nel 1601: entrambe le opere dimostrano, e vogliono ostentare, la sua formazione classica ed umanistica che era analoga all'istruzione consueta per una cortigiana onesta, ma anche emblema di una cultura alta ed aristocratica al tempo stesso (Kerr p. 172). In altre parole oltre che alla repubblica degli attori e delle attrici, si voleva appartenere, per prestigio, alla cosiddetta "repubblica delle lettere" concetto che prosegue per tutto il Settecento. Nel 1601, Isabella fu accettata nell'Accademia degli Intenti (della quale anche Torquato Tasso faceva parte) (Taviani p. 5). Oltre alle sue aspirazioni, e ostentazioni letterarie, la Andreini si presentò come un'attrice di incomparabile talento scegliendo ruoli difficili. La diva dimostrò la sua identità di moglie e madre come consorte fedele di Francesco Andreini e genitrice del maggior attore e drammaturgo del Seicento italiano, Giovan Battista; ma anche sfruttando i suoi legami col mecenatismo, con i nobili dell'Italia del centro nord al fine di dare una buona posizione ai suoi figli e trovar loro incarichi degni e onorevoli. Inoltre, nelle sue *Lettere*, la Andreini sottolinea la sua identità come donna onesta e pia. Usando le sue opere scritte, le descrizioni delle sue performance, e anche fonti iconografiche, il primo capitolo dimostra come Isabella Andreini e la sua famiglia crearono l'immagine pubblica della Andreini

che durò attraverso i secoli.

Il secondo capitolo tratta della carriera di Adriana Basile (1580-1640). Questo capitolo fornisce un breve riassunto dello sviluppo dell'opera lirica nelle corti italiane del centro nord e della figura della cantatrice professionista. Nel libro *Music and Theatre From Poliziano to Monteverdi*², Nino Pirrotta e Elena Povoledo spiegano lo sviluppo dell'opera lirica dalle sue origini negli intermedii musicali per drammi non cantati (in particolare nella Firenze medicea) e lo sviluppo della scenografia e macchinaria teatrale. Lo studioso Anthony Newcomb nel capitolo "Courtesans, Muses or Musicians?" del libro *Women Making Music: The Western Art Tradition* delinea come la figura della cantatrice di corte professionista si evolse dalla donna di palazzo/corte che cantava e suonava come parte del suo servizio per il principe a donna nobile. In questo contesto una ragazza di origini umili, come Adriana Basile, poteva migliorare le sue circostanze socio-economiche solo attraverso la sua bravura e virtuosità (Newcomb p. 101).

Adriana Basile era una cantatrice di corte di origine napoletana che trovò successo nella corte mantovana di Vincenzo I Gonzaga all'inizio del diciassettesimo secolo. La "Bella Adriana" creò un'immagine pubblica di donna di corte, una grande signora degna dei rapporti di amicizia che manteneva con i suoi mecenati e padroni aristocratici. Come la Andreini, Adriana Basile si presentò come moglie, madre e donna devota sfruttando i suoi legami di mecenatismo per migliorare le carriere dei propri figli. Anche la Basile sfruttò la stampa per diffondere la sua immagine pubblica non solo per i suoi contemporanei, ma anche per raggiungere l'immortalità attraverso la parola stampata. Nel 1623 a Venezia e poi a Napoli nel 1628, la Basile dette alle stampe una raccolta di poesie dedicate a lei intitolata *Il teatro delle glorie della signora Adriana Basile* (Ademollo p. 287). Le poesie nel libro erano scritte da vari poeti incluso suo fratello, il

² Questo libro è la traduzione in inglese de *Li due Orfei* pubblicato a Torino (da Einaudi) nel 1969.

celebrato scrittore Giambattista Basile, diversi accademici "Oziosi", e il suo mecenate e amico Ferdinando I Gonzaga duca di Mantova. A questo volume, la Basile affida in parte la sua immagine pubblica di "Innocente Sirena" alla posterità: l'immagine di una cantatrice incantevole ma di carattere onesto e pudico di fatto depotenzia il concetto erotico-incantatore dell'immagine della sirena.

L'ultimo capitolo esamina la vita e carriera di Giulia De Caro (1646 – 1697) che, al contrario di Isabella e della "Bella Adriana", abbracciò l'immagine pubblica di 'principessa dei bordelli' per raggiungere maggior successo a Napoli a metà secolo: una "Mae West" dell'opera barocca. Il capitolo fornisce il contesto storico in cui la De Caro, detta la Ciulla della Pignasecca, viveva e lavorava spiegando l'opera imprenditoriale che aveva avuto il suo esordio a Venezia nel 1637 e i gruppi viaggianti canori come i "Febi Armonici" che come le compagnie della Commedia dell'Arte, girovagavano per l'Italia portandovi i loro spettacoli (Bianconi & Walker p. 418). L'opera imprenditoriale dipendeva della vendita di biglietti al pubblico e dal successo commerciale.

Giulia De Caro trovò il suo successo come membro dei Febi Armonici e impresaria del teatro San Bartolomeo a Napoli. Iniziò la sua carriera di cantatrice come cantimpanca nella piazza Castello ("Largo di Castello") a Napoli (il "castello" è quello angioino) dopo una gioventù come prostituta nelle osterie di Foggia. Dato il suo passato di "donna di vita" vera e propria, la De Caro non poteva costruire un'immagine pubblica onesta e pudica come avevano fatto la Andreini e la Basile. Allora, abbracciò intimamente l'identità di 'principessa dei bordelli' esibendosi in pubblico e raccogliendo amanti nobili e potenti. Nel suo libro *La Prostituzione in Napoli nei secoli XV, XVI e XVII* scritto nel 1899, Salvatore Di Giacomo fornisce una biografia della De Caro come fa anche il grande studioso Benedetto Croce nel volume fondamentale *I*

teatri di Napoli (1891). Entrambi gli studiosi riportano gli articoli del ‘giornalista’ Innocenzo Fuidoro che scriveva spesso sulla De Caro e la chiamava “Comediante Cantarinola Armonica Puttana” (cit. in Di Giacomo p. 165). Croce e Di Giacomo tramandano un’immagine della De Caro come una "donna pubblica", e mettono in dubbio il suo talento canoro. Scrivendo un secolo dopo, Paologiovanni Maione indaga negli archivi delle banche napoletane del passato per svelare l’acuto senso di affari che la De Caro possedeva. Maione dimostra il suo genio imprenditoriale e commerciale. La De Caro sfruttò la sua sessualità per raggiungere il successo commerciale e per migliorare le sue condizioni sociali – proprio una Mae West dell’opera lirica secentesca.

Queste attrici e cantatrici del diciassettesimo secolo crearono coscientemente immagini pubbliche che rifletterono i ruoli imposti alle donne dalla società e cercando di andare contro lo stigma della prostituzione o della marginalità sociale. Le prime due donne discusse in questa tesi cercarono di allontanarsi dalla figura della prostituta: Isabella Andreini intraprendeva una strategia prossemico-mitopoietica con letterati celebri (in particolare Torquato Tasso), e con i nobili delle corti, e gli accademici, e inoltre ostentava il suo ruolo di moglie fedele e madre devota; anche Adriana Basile proiettò un’immagine pubblica di perfetta madre e moglie e donna di palazzo mantenendo un equilibrio precario tra una cantatrice sensuale ed attraente ("sirena") e una donna onesta e pia; la cosiddetta "Innocente Sirena". Giulia De Caro doveva invece affrontare i ruoli consueti per una donna dell’epoca a differenza delle sue colleghe, e abbracciò la figura della prostituta e donna lasciva per diventare una *sex-symbol* che poi diventò impresaria di uno dei teatri più importanti di Napoli e la diva dei Febi Napoletani. La conoscenza e comprensione di come queste donne parteciparono attivamente alla creazione delle proprie immagini pubbliche e alla loro celebrità e di come l’abbiano fatto, ci aiuterà a capire la natura del

rapporto fra teatro, donne e società nell'Italia tra il Cinque e Seicento, ma anche a comprendere l'intelligenza di tre artiste per aspetti diversi eccezionali.

Capitolo I: Isabella Canali Andreini

Introduzione alla Commedia dell'Arte

Isabella Canali Andreini divenne una delle prime "dive" della Commedia dell'Arte nella seconda metà del Cinquecento. Per raggiungere l'apice della, allora nuova, carriera d'attrice, Andreini creò un'immagine pubblica tripartita di performer esemplare, letterata raffinata e di moglie e madre devota. La Andreini sfruttò la sua istruzione in storia, cultura classica e nella musica per diventare una performer senza paragoni. La sua conoscenza della letteratura sia antica che coeva le dette l'opportunità di intraprendere la scrittura di poesie e di una pastorale di una qualità tale da farle guadagnare una posizione nell'Accademia degli Intesi insieme a Torquato Tasso. La diva e letterata si presentò anche come una donna onesta e pudica attraverso i suoi scritti e la creazione di una "prima famiglia" comica che consisteva di Isabella, di suo marito Francesco e di loro figlio Giovanbattista. Dopo la sua morte, la famiglia continuò a nutrire sapientemente l'immagine che Isabella aveva volutamente e coscientemente creato, non solo per differenziarla dalle altre attrici, ma anche per servire da un modello dell'insieme di virtuosismo e virtù.

La Commedia dell'Arte, sebbene non sia esistita – almeno per gli esiti documentari – prima della metà del Cinquecento, trae le sue origini alla teatralità diffusa dell'epoca tardo antica e medievale in Italia. Questa tradizione fu incarnata dalla figura del giullare, del menestrello, dell'intrattenitore itinerante che eseguiva performance di vari tipi in ambiti diversi: dalle piazze pubbliche ai palazzi signorili e reali³. Nella *Supplica* e nella *Declaratio* di Guiraut Riquier scritti

³ Un resoconto esauriente dei talenti giullareschi ci è arrivato attraverso il romanzo provenzale dugentesco *La Flamenca* di autore anonimo che elenca tutti gli intrattenimenti eseguiti da giullari a un matrimonio reale che include ogni tipo di esibizione: "L'uno recita le parole, l'altro

nel 1274 e indirizzati al re Alfonso X di Castiglia, Guiraut si lamenta del fatto che il termine giullare venisse utilizzato per chiunque divertiva la gente per guadagnarsi il pane. Riquier propone invece un sistema tripartito di buffoni, giullari e trovatori (Saffiotti p. 4). I buffoni sarebbero “quelli che fanno saltare scimmie o caproni o cani, o che fanno i loro giochetti sciocchi, come quello dei burattini, oppure imitano il canto degli uccelli o suonano strumenti e cantano per pochi soldi in ambienti bassi (Riquier cit. in Saffiotti p.5). Quelli che suonano strumenti “raccontando *novas* di altri autori, o cantando *vers* e canzoni altrui, ben fatte e piacevoli ad ascoltarsi, possono a buon diritto portare quel titolo di “giullare” “(Riquier cfr. in Saffiotti p. 6). Guiraut de Riquier fornisce il titolo di trovatore a “quelli che sanno comporre ad arte versi e melodie [...] [e] chi sa fare danze e cobbole e ballate acconciamente composte[.]” (ibid). Già nel medioevo vediamo dunque una distinzione, anche gerarchica, fra autore e attore che sarebbe durata a lungo, fino all’età dell’oro della Commedia dell’Arte e oltre.

Oltre agli acrobati, musicisti, e istrioni o ai personaggi parateatrali e paraspettacolari che viaggiavano per l'Europa sotto il nome di giullare ci furono anche i cosiddetti ciarlatani o cerretani che vendevano specifici, i frati mendicanti e i poveri e disabili che chiedevano elemosine ai mercati e nelle piazze (Taviani & Schino pp.159 –160). Questa gente itinerante fu ai margini della società e traeva un qualche guadagno dai tempi del calendario riservati alla rottura delle convenzioni sociali cioè le feste e il Carnevale in particolare. Il Carnevale sin dall’epoca medievale fu un periodo festivo caratterizzato da mascheramento e spettacoli pubblici che si diffuse in una teatralità generale che era ciò che era sopravvissuto della teatralità

l’accompagna; l’uno suona la conramus, l’altro la zampogna; l’uno la 'musa', l’altro la ciaramella; l’uno suona la mandola, l’altro il salterio con il monocordo; L’uno fa il gioco delle marionette, l’altro si esibisce con i coltelli; L’uno striscia per terra, l’altro fa capriole; l’uno danza con la coppa in mano, l’altro passa attraverso un cerchio, un altro salta. Ognuno di loro è abilissimo." (Saffiotti, p. 124-125).

dell'impero romano d'Occidente, e dall'inversione dei ruoli, come afferma Bachtin, Compagnie di buffoni e attori eseguivano spettacoli comici introducendo le maschere degli Zanni, dei Magnifici e di altri "tipi fissi" (Zorzi p.83). Gli Zanni erano personaggi servili di provenienza contadina di possibile origine bergamasca (Taviani & Schino p. 181). Con lo sviluppo della Commedia dell'Arte molti dei servi e delle maschere di stato sociale umile sarebbero stati, genericamente, chiamati Zanni. Il Magnifico confluirà in parte nella maschera dell'avaro e infoiato veneziano Pantalone spesso padrone di uno degli Zanni (Zorzi p. 83). Ci sono prove del teatro degli Zanni e dei Magnifici che risalgano a Roma nel 1538 (Taviani & Schino p.181). Questi spettacoli furono caratterizzati dall'uso delle maschere, dall'improvvisazione e da una certa rozzezza di stile (p.184). Questo tipo di teatro è parte della "teatralità diffusa" –che significa la diffusione delle professionalità teatrali in ambito ampio dopo il crollo del sistema teatrale romano– del Carnevale, una componente essenziale nella formazione della Commedia dell'Arte⁴.

La rozza teatralità delle piazze era in contrasto con il teatro letterario e umanistico delle corti signorili rinascimentali del '4-'500. Grandi pensatori e cortigiani come Agnolo Poliziano o Niccolò Machiavelli a Firenze (ma si pensi anche a certa tradizione teatrale medievale, legata a Boccaccio che sopravvive in alcuni scritti teatrali di Lorenzo, come la *Nencia*), Ludovico Ariosto alla corte estense a Ferrara (già sede di importanti sperimentazioni plautine e teatrali in genere di cui dà conto nelle sue famose lettere Isabella d'Este⁵) e poi Torquato Tasso alle corti dei Ferrara e poi dei Gonzaga a Mantova, o il cardinale Bernardo Dovizzi da Bibbiena con la sua *Calandria* e attivo nell'importantissimo centro ducale di Urbino, scrissero delle commedie, tragedie, e

⁴ Per il concetto di “teatralità diffusa” si veda Allegri *Teatro e Spettacolo Nel Medioevo*.

⁵ Per maggiori informazioni sulle rappresentazioni plautine alla corte di Isabella d'Este si veda Ludovico Zorzi, *Il Teatro e la città: saggi sulla scena italiana*, cap. I, pp. 17–19.

pastorali tra le più importanti del Quattro e Cinquecento in Italia. Questi testi introducevano temi presi dal classicismo che caratterizzavano l'umanesimo delle corti italiane rinascimentali, ma si intersecavano anche con una non sopita tradizione "romanzo-medievale", come il caso della *Calandria* e i suoi legami con Boccaccio, ma anche di certi temi della *Mandragola* di Niccolò Machiavelli (Zorzi p.31). Queste commedie utilizzano intensivamente temi e moduli del mondo classico che caratterizzavano l'umanesimo italiano rinascimentale insieme a temi della tradizione "romanza" (in particolare con Dovizzi e Machiavelli). Il teatro umanistico rinascimentale fu un teatro spesso di dilettanti in cui a volte i cortigiani stessi recitavano per i loro pari in un ambito privato e privilegiato. Fu l'incarico delle nascenti compagnie teatrali professionali a combinare la teatralità carnevalesca ereditata dai giullari medievali (e dunque la tradizione "romanza" di cui sopra) con il teatro letterario delle corti rinascimentali per formare un teatro di mestiere che esisteva a cavallo fra le piazze, le stanze per le commedie e i palazzi aristocratici o principeschi o reali.

Le prime prove delle compagnie della Commedia dell'Arte risalgono alla metà del Cinquecento con un contratto firmato a Padova per la compagnia di Maphio detto Zanini di Padova⁶ (Taviani e Schino p.184). Questa compagnia scompare dalla storia e fu il 1568 la data che inaugurava l'epoca della Commedia dell'Arte con notizie delle compagnie di Zan Ganassa e dei Gelosi. La Compagnia dei Gelosi sarebbe quella a cui si uniranno Isabella e Francesco Andreini. Altre compagnie che apparvero in quest'epoca furono i Confidenti nel 1572, la compagnia di Pedrolino nel 1576, gli Uniti nel 1578, i Desiosi nel 1581, e gli Accesi nel 1590

⁶ “Desiderando li infrascripti compagni, zovè ser Maphio ditto Zanini da Padova, Vincentio da Venetia, Francesco da la lira, Hieronimo da s. Luca, Zuandomenego detto Rizo, Zuane da Trevixo, Thofano de Bastian, et Francesco Moschini, far una fraternal compagnia, qual habia a durar fino al primo giorno di quadregesima proxima haverà a venir de lo anno 1546 [.]” (cit. in Taviani & Schino, p. 184).

(Taviani & Schino pp.89–95). Queste le compagnie principali, che furono coinvolte con famiglie e dinastie importanti, con grandi attori: la maggioranza dei professionisti resta per lo più anonima, invece. Tipico di tutte le compagnie era il loro essere itineranti. I Gelosi recitavano in Francia già nel 1571 e tutte le compagnie se ne andarono in tournée oltralpe o facevano parte di una grande circolazione per le città e corti italiane. Venezia, Firenze, Mantova e altre città del circuito delle corti del centro-nord furono tra le piazze più accoglienti per le compagnie teatrali tra il Cinquecento e il Seicento.

Venezia con più spazi dedicati all'esibizione di commedie e con una lunga stagione per Carnevale fu una "terra promessa" per le compagnie e spesso la prima tappa nel lungo percorso per diverse città nell'Italia settentrionale (Ferrone p.7). A causa delle grandi e sontuose feste e matrimoni eseguiti dalla casata dei Medici e la sua centralità e importanza nel panorama politico italiano, Firenze fu un'altra tappa importante del circuito. La corte dei Gonzaga a Mantova per la sua posizione geografica centrale rendeva la città un'altra tappa rilevante e consueta per i comici. Oltre a queste tre città principali, Ferrara, Milano e Genova furono destinazioni consuete per le compagnie itineranti. Torino, il capoluogo del regno sabauda era troppo remoto per fare parte delle rotazioni annuali dei comici. Però spesso le compagnie sulla via per Parigi, furono costrette a intrattenere la corte dei Savoia (Ferrone p.13). Recitare innanzi al re di Francia (considerando anche i rapporti Medici-regno francese) fu la meta più desiderata dei comici dell'Arte e un breve soggiorno a Torino non era che un piccolo sacrificio se non durava a lungo.

Oltre alle varie città e paesi in cui i comici dell'Arte viaggiarono, le compagnie dovevano agire in ambiti diversi dai palazzi privati dei re e degli aristocratici e indirizzarsi verso piazze pubbliche e popolari, e con lo sviluppo delle *stantiae* a Venezia e altrove, in un ambito dedicato al commercio del teatro (Ferrone p.6). Come i loro antenati medievali, i comici dovevano tenere

un repertorio ampio e variegato. A parte le attese commedie all'improvviso⁷, una compagnia teatrale doveva essere in grado di eseguire tragedie e pastorali contemporanee e classiche. La musica fu anche un elemento essenziale al successo di una compagnia. La capacità di suonare vari strumenti musicali, ballare e cantare era necessaria sia per balli e matrimoni aristocratici sia per feste popolari. Come i repertori teatrali, anche quelli della musica e del ballo dovevano essere ampi per soddisfare gusti diversi.

Gli spettacoli "all'improvviso" offerti dalle compagnie della Commedia dell'Arte raggiunsero il loro successo basandosi su formule e tipi fissi attesi e in parte ripetitivi. I personaggi non subirono nessuno sviluppo interiore, almeno fino a Goldoni e alla sua Riforma della metà del XVIII secolo. Questa formula dipendeva dall'uso di personaggi (detti maschere) fissi con pulsioni e motivazioni particolari e che esistevano in una gerarchia sociale che rifletteva, in piccola parte, la gerarchia della società contemporanea⁸. All'apice della "società comica" c'erano i vecchi, le maschere come il Dottor Balanzone e Pantalone che erano a volte capifamiglia e le autorità nella realtà della commedia. Le parti dei personaggi "innamorati", belli e giovani che non indossavano la maschera per meglio ostentare la loro bellezza erano spesso i figli dei vecchi e la maggior parte delle commedie si basava sulle avventure amorose di questi giovani che con l'aiuto degli zanni (i servi) e delle servette e ruffiane trovavano il loro vero amore a scapito dei vecchi. I secondi zanni come Arlecchino erano buffoni ed acrobati che tipicamente recitavano i ruoli dei servi o lavoratori di basso livello. Gli Zanni furono divisi a seconda del loro prestigio e autorità in primo e secondo Zanni, col secondo sottoposto

⁷ L'improvvisazione nella Commedia dell'Arte è, al livello più alto ed artistico, di particolare sofisticazione e sottigliezza. Si basa su un repertorio memorizzato di dialoghi, monologhi e lazzi particolari ad ogni maschera e sviluppati dai comici durante il percorso delle loro carriere.

⁸ All'apice della gerarchia della Commedia dell'Arte erano i vecchi che rappresentavano la classe borghese e mercantile. Le commedie non includevano quasi mai l'aristocrazia, cosa che sarebbe stata offensiva per un pubblico nobile.

all'autorità del primo. In fondo a questa gerarchia c'erano le cortigiane, e le servette come Colombina e Franceschina che erano tipicamente amanti o mogli di uno degli zanni e perseguitate dai loro padroni o che raggiravano i loro padroni. Anch'esse recitavano col volto scoperto per meglio sfruttare la novità di avere donne in scena. L'ultima maschera "non mascherata" era il Capitano, di solito di matrice spagnola. Il Capitano era un personaggio fra due mondi; un perpetuo straniero, il Capitano era spesso un rivale per la mano dell'innamorata, padrone di uno degli zanni, e incarnava un'autorità se non pari a quella dei vecchi almeno superiore a quella innamorati, ma, tuttavia, sempre con tratti comici e grotteschi. Le parti fisse della Commedia dell'Arte in combinazione con la struttura sociale che esisteva intorno a esse permettevano una costante ricapitolazione di trame simili ma mai uguali e un'improvvisazione sempre fresca ma assolutamente regolata. In altri termini, l'improvvisazione garantiva schemi ripetitivi (concordati tra i vari attori), ma anche variabili per cui un'improvvisazione non era mai uguale a se stessa. Inoltre, le maschere/tipi fissi della Commedia dell'Arte si dividevano sostanzialmente tra parti "fisse" (le coppie di vecchi, di innamorati e di servi) e parti "mobili" come quella del Capitano (Zorzi p.150).

Con il crescente successo delle compagnie della Commedia dell'Arte a cavallo fra il Cinque e il Seicento, gli attori delle compagnie più illustri cercarono di allontanarsi nell'immaginario collettivo dai buffoni dilettaanti che giravano le piazze durante il carnevale (i ciarlatani e i montipanca). Il metodo per ottenere prestigio nel tardo rinascimento fu simile a quello proposto da Guiraut Riquier nel Duecento, cioè il perseguimento di una reputazione da letterato: sostanzialmente vivere contemporaneamente nella "repubblica" degli attori, e in quella delle lettere. I comici (cioè gli attori di teatro) non si accontentavano di basare la loro reputazione soltanto sulla bravura della loro recitazione, dovevano provare la loro valentia anche

come letterati. Nel 1611 l'attore e impresario (e poi profumiere a Venezia) Flaminio Scala, in arte Flavio, pubblicò *Il teatro delle favole rappresentative*, una raccolta di scenari, cioè testi che fornivano una sintesi della trama e delle scene senza distendere le battute: in altre parole un "canovaccio"⁹. La raccolta di Flaminio Scala fu la prima del suo genere. Vari comici pubblicarono canovacci nell'epoca d'oro della Commedia dell'Arte incluso Francesco Andreini (1548–1624), il marito di Isabella che nel 1607 pubblicò *Le Bravure del Capitano Spavento*, una sorta di testo autobiografico del "capitano" (il suo ruolo nella compagnia di cui faceva parte), con complesse qualità letterarie e che, in definitiva, si offre come una raccolta di scenari per la maschera con cui Francesco era più strettamente associato durante la sua carriera drammatica. Giovan Battista Andreini (1576 ? –1674), il figlio di Isabella e Francesco pubblicò varie commedie, non nella forma dei canovacci come suo padre e Scala ma veri e propri copioni che comprendevano le maschere e i lazzi che caratterizzarono la Commedia dell'Arte. Isabella, però, andò oltre pubblicando un volume di *Rime* e la pastorale *La Mirtilla degna* – o così Isabella voleva che si pensasse -- di uno dei grandi artisti dell'umanesimo tardo rinascimentale (Tasso) e scritto come omaggio all'*Aminta* dell'autore del *Torrismondo re di Norvegia* (Taviani p.8).

La Commedia dell'Arte fu frutto della esigenza di attori e impresari che combinarono le due grande tradizioni teatrali italiane: quella della teatralità diffusa e carnevalesca incarnata dalla figura del giullare itinerante (la tradizione "romanza", medievale), e quella del teatro letterario e umanistico delle corti rinascimentali. Come i loro avi, i giullari, i comici dell'Arte viaggiarono per le città e le corti italiane giovandosi di feste pubbliche e celebrazioni private. Sfruttarono anche le maschere, la buffoneria, l'atleticità e l'improvvisazione che caratterizzarono la

⁹ Lo studioso Ludovico Zorzi spiega che “Il canovaccio è, in sostanza, una ininterrotta didascalia, una descrizione progressiva dell'azione scenica, attuata mediante uno speciale tipo di scrittura [...] che prescinde dalla redazione di un dialogo da assegnare ai vari personaggi e da mandare a memoria da parte degli interpreti”. (p. 229)

tradizione giullaresca. A questo teatro popolare, la Commedia dell'Arte aggiunse il tono aulico delle trame del teatro umanistico a volte anche recitando commedie, tragedie e pastorale scritte dai letterati umanistici oltre a recitare le commedie all'improvviso. Un altro legame chiave tra la Commedia dell'Arte e il teatro umanistico fu quella dell'attrice e la virtuosa. Questo tocco femminile, come ha scoperto Ferdinando Taviani e come vedremo qui di seguito, dava alla Commedia dell'Arte un fascino e una raffinatezza che mancavano al teatro degli Zanni e dei Magnifici, ai giullari meno colti, o agli interpreti dei cosiddetti "mariazzi" (scenette comiche che riguardavano il matrimonio tra contadini, spesso) (Taviani & Schino p. 337). La tradizione "romanza" aveva portato la teatralità o performatività diffusa nella Commedia dell'Arte; la tradizione umanistica, attraverso soprattutto le donne, le "innamorate", vi porterà la grande letteratura, come quella di Petrarca o Tasso.

Le *Meretrices honestae* e l'eredità culturale dell'attrice comica

L'attrice della Commedia dell'Arte, com'è noto trae le sue origini del teatro umanistico delle corti rinascimentali e più precisamente dalla figura delle *Meretrices honestae* ovvero cortigiane "oneste" che onorarono le corti aristocratiche con la loro presenza, la loro bellezza, la loro erudizione. Una sorta di geishe occidentali, versate nelle arti della conversazione, della musica, della poesia. Queste donne elevarono il loro status da quello di prostituta a quella di artista apprezzata dall'aristocrazia nell'ambiente colto delle corti signorili. L'idea di una cortigiana onesta risale al mondo classico con la figura dell'etera nella Grecia antica. Plutarco nel suo volume *Le vite parallele* menziona la famosa etera Lamia, flautista e favorita di Demetrio, re di Macedonia. Queste donne antiche e rinascimentali furono in bilico fra la fama e

l'infamia e le prime attrici professioniste ereditarono da loro sia il retaggio di virtuosità e di alta cultura sia lo stigma dell'associazione con le prostitute.

Gli attori sin dall'epoca dell'impero romano, con la rilevante eccezione del celebre Roscio (che fu elevato al rango della nobiltà equestre e fu modello per Cicerone) sono stati marginalizzati e disprezzati per le loro origini basse. Diversamente dalla Grecia classica, il teatro nella Roma sia repubblicana che imperiale non aveva la medesima funzione sociale-religiosa. Con l'avvento del cristianesimo, il mestiere di istrione diventa soggetto all'accusa di idolatria e immodestia. Anche la natura itinerante della professione dell'istrione metteva l'attore su un livello pari con altri gruppi mendicanti e emarginati dalla società come ciarlatani, ebrei e criminali. L'apologeta, ma non padre della chiesa, cristiano Tertulliano scrisse il suo trattato *De Spectaculis* nel II secolo condannando la professione dell'attore in quanto idolatra e in che invita alla lussuria. In particolare condanna la partecipazione delle donne negli spettacoli,

vi sono anche donne che recitano, portando proprio fino all'ultimo gradino quel senso di dignità e di pudore che è pure proprio della donna [...] Si portano sulla scena donne da trivio, avanzi della corruzione e del pubblico più bestiale capriccio; più disgraziate lì, sotto gli occhi stessi delle matrone alle quali sole erano rimaste forse nascoste: eccole lì, ora, portate in bocca di tutti: gente d'ogni età e di ogni qualità e grado: si sa il luogo della loro vergogna, il prezzo del loro disonore, le loro abilità e i loro pregi!... sono proclamati... anche a chi non li vorrebbe sapere. (Tertulliano Cap. XVII).

Tradizionalmente la donna è una figura privata e domestica ma l'attrice è per definizione una figura pubblica e "mercantile". Il fatto che l'attrice si guadagni da vivere attraverso l'esibizione del proprio corpo, sebbene vestito, la rendeva analoga alla figura della prostituta nell'immaginario collettivo delle autorità ecclesiastiche e civili. A metà del Seicento, il gesuita Giovanni Domenico Ottonelli rende il legame fra prostituta e "comica" palese nel suo volume *Della Christiana Moderatione del Theatro* dicendo "Buon guadagno poi fanno i comici fuor della scena per mezzo delle comiche in più modi [...] per le grosse offerte pecuniose fatte per

arrivar a godere le sozze e disoneste lordure della carne con le comiche e per le quali molti si mostrano pazzamente innamorati.” (Ottonelli cit. in Taviani e Schino p. 163). Un’attrice, anche sposata fu soggetta a sospetti di sconvenienza e doveva essere molto scaltra nella difesa della propria reputazione.

In contrasto con l’immagine dell’attrice/ prostituta presentata da Ottonelli erano le *meretrices honestae* cosiddette “perché facevano professione più di cultura letteraria e di amorosa poesia che di meretricio” (Taviani & Schino p. 337). Com’è noto la figura della cortigiana onesta ha origini antiche, ma il rinascimento italiano vedeva una fioritura di queste donne letterate, virtuose e che inoltre si sono fatte da sé. Cortigiane come Veronica Franco, famosa cortigiana e poetessa nella repubblica di Venezia nel secondo Cinquecento e coeva di Isabella Andreini sfruttarono i legami con i propri alti patroni per portare avanti progetti culturali e intellettuali. Queste donne di provenienza non nobile però neanche umile si vestivano e si comportavano da grandi signore per dilettere i loro mecenati o protettori. Oltre la loro raffinatezza, le cortigiane oneste coltivarono capacità letterarie, artistiche e performative. Eseguivano musica d’intrattenimento ed erano esperte nella conversazione arguta: diventeranno il corredo essenziale delle comiche dell’Arte.

La prova palese documentaria di un’attrice in una compagnia teatrale in Italia fu un contratto firmato a Roma nel 1564 in cui appare il nome di Lucrezia senensis (Taviani & Schino p. 336). Lucrezia sarebbe stata una delle prime attrici che iniziarono a sostituire i ragazzi nei ruoli femminili negli anni sessanta del Cinquecento. L’attore e impresario Pier Maria Cecchini, in arte Frittellino (uno dei maggiori comici dell’Arte), scrivendo nel 1584 conferma che “Non sono cinquant’anni che si costumano le donne in scena” (Cecchini cit. in Taviani & Schino p. 336). Gli studiosi Ferdinando Taviani e Mirella Schino traggono la conclusione che Lucrezia

appartenga alla classe delle *meretrices honestae* per via del fatto che il suo nome appare sul contratto senza cognome in contrasto con i suoi colleghi maschi che vengono nominati anche per cognome. Era l'usanza delle cortigiane oneste di essere note solo per i loro nomi, a volte un nome d'arte per le loro immagini pubbliche. Le *meretrices honestae* si trovarono in difficoltà dopo il concilio di Trento, che iniziato nel 1545, si concluse nel 1563. Dopo il concilio, le cortigiane furono cacciate da Roma (Kerr p. 21). Non esistono prove chiare che le cortigiane romane con la loro istruzione umanistica e artistica si aggiunsero alle compagnie teatrali. Il fatto che le attrici sostituirono gli attori nei ruoli femminili giusto quando l'epoca d'oro della cortigiana onesta vede il suo tramonto induce Taviani e Schino a concludere con una giustificabile cautela che "Si può però per lo meno affermare che da un certo punto in poi le grandi attrici, nel panorama culturale, *si trovano al posto* delle <<meretrices honestae>>, ne ereditano la cultura e l'arte di tradursi in pubbliche figure." (p. 339). La presenza di queste attrici nelle compagnie teatrali, con la loro eredità dalle corti umanistiche, trasformarono da allora in poi il carattere del teatro italiano inaugurando l'epoca d'oro della Commedia dell'Arte. Le *meretrices* portarono nella Commedia dell'Arte il livello alto della cultura letteraria legata a Petrarca e, in campo musicale, alla madrigalistica.

Isabella Canali Andreini sarebbe stata l'erede più degna di tutte le sue colleghe dal retaggio colto e raffinato, e la prima e più nota "diva" della Commedia dell'Arte. Nacque a Padova nel 1562, da padre veneziano, Paolo Canali, e madre ignota alla storia (Kerr p.103). Poco si sa della sua infanzia e della formazione, però dalle capacità musicali e letterarie che Isabella esibì fin da adolescente e poi da adulta è lecito supporre una istruzione con lo scopo di prepararla per la vita di una cortigiana onesta. Nella sua carriera di attrice, drammaturga e poetessa, Isabella mostrerà una conoscenza piuttosto approfondita della storia e della letteratura della classicità. Fu

anche una suonatrice e cantatrice di virtuosismo ammirevole. L'impresa dello studio musicale e letterario, essendo un lungo e duro percorso, e il fatto che Isabella esibiva queste capacità già da adolescente, significano che la sua formazione fu immersa nello studio. Per una famiglia non nobile e anche di provenienza veneziana, una terra promessa per la professione della cortigiana onesta, lo scopo dell'istruzione umanistica di una figlia fu quasi senza dubbio finalizzato alla sua formazione come una *meretrix honesta*. Purtroppo, il percorso che Isabella seguiva per arrivare sul palcoscenico invece di diventare una cortigiana è avvolto nella nebbia della storia.

Isabella l'attrice

Sebbene le attrici iniziassero ad apparire sui palcoscenici in tutta l'Italia dalla metà del Cinquecento circa (e prima anche come giullaresse, sebbene raramente e in modo sporadico), non furono tutte dello stesso stato o della stessa bravura. Il citato Ottonelli racconta delle intrattenitrici nei mercati che suonavano strumenti musicali e cantavano per promuovere le medicine vendute dai ciarlatani. Queste donne rappresentarono il livello più basso della parte femminile della professione dello spettacolo. Al gesuita non sfugge il fatto che le comiche si possono classificare a seconda del loro prestigio e della loro bravura, e parla di questa differenziazione dicendo "Ma noi lasciamo il banco et andiamo alla scena, e da' ciarlatani *vogliamooci*¹⁰ a' comedianti [...] perché il concorso alla mercenaria comedia è maggiore quando le comiche sono più avvenenti e graziose [...]" (Ottonelli, in Taviani & Schino p. 163).

La "dialettica" socio-artistica tra attrici non fu soltanto tra ciarlatane e montipanca, da un lato, e le grandi "comiche" dell'Arte dall'altro. Tra le attrici delle compagnie stesse esistevano delle forti rivalità gerarchiche, e se anche le donne potevano trovare una maggiore libertà nella

¹⁰ Il corsivo è mio.

professione comica, e anche un modo di sopravvivere, erano, tuttavia, sottoposte a un rigido sistema gerarchico di ruoli comico-teatrali. I ruoli dedicati alle donne nella Commedia dell'Arte erano quelli di cortigiane, di serve e servette, e delle innamorate (Zorzi p.195). Le innamorate come gli zanni furono divise in due categorie di prestigio, le prime donne e le seconde donne. La realtà compositiva delle compagnie vedeva una competizione accesa tra chi sarebbe stata prima e chi seconda donna e le rivalità tra attrici diventarono famose, e una sorta di luogo comune negativo. La famosa rivalità fra Isabella Andreini e Vittoria Piissimi scoppiò nel litigio su quale commedia mettere in scena per la celebrazione delle nozze del granduca Ferdinando de' Medici con Cristina di Lorena nel 1589: un'occasione fondamentale per la compagnia dei Gelosi (MacNeil p. 32). La Piissimi voleva mettere in scena *La Cingana* e Isabella *La Pazzia di Isabella*, che ovviamente l'avrebbe favorita. Alla fine, lo scopo grandioso delle festività consentì di mettere in scena di entrambe le commedie che furono acclamate dagli spettatori...ma la Pazzia di Isabella lasciò enorme traccia di sé (ibid.).

La prima donna per eccellenza della Commedia dell'Arte, Isabella Canali Andreini, si unì alla compagnia teatrale dei Gelosi da giovane nella seconda metà degli anni settanta del Cinquecento,¹¹ nel ruolo d'innamorata. È incerto se Isabella si sia unita alla compagnia assieme a suo marito Francesco Andreini, in arte Capitan Spavento di Vall'Inferna, o se fosse la giovane attrice ad attirare l'ex-soldato ed a invogliarlo a cambiare carriera iniziando a recitare come un innamorato di fronte a sua moglie e poi inventando il ruolo del Capitano Spavento basato non poco sulle sue esperienze militari, ma anche su raffinatissime contaminazioni teatrali (Bartoli

¹¹ Francesco Bartoli sostiene che Isabella si unì con i Gelosi nel 1578 quando aveva 16 anni (Bartoli, p.31)

p.9). Qualunque siano i particolari del suo debutto, la giovane Andreini presto raggiunse la reputazione di attrice formidabile: una rivale degna della già famosa Vittoria Piissimi¹².

Com'è stato detto sopra, la rivalità tra le due prime donna per la scelta del repertorio (che si rivela già, in questo modo, "repertorio d'attore") sfociò nel compromesso di recitare sia *La Cingana* sia *La Pazzia di Isabella* per le nozze di Ferdinando de' Medici con Cristina di Lorena (MacNeil p. 32). *La Pazzia di Isabella* non fu soltanto la "commedia all'improvviso" preferita della Andreini, ma anche il pezzo che dimostrò più ampiamente la sua bravura virtuosistica come attrice. Il capocomico Flaminio Scala nel suo volume *il Teatro delle Favole Rappresentative* che, lo rammentiamo, è la prima raccolta a stampa di scenari della Commedia dell'Arte (concepita anche con intento autopromozionale) riporta uno scenario del medesimo titolo ispirato alla performance in cui aveva recitato la Andreini nel ruolo di Isabella¹³ e che da lei prende il nome. Il personaggio perde il suo senso per l'amore frustrato per Orazio. La commedia messa in scena per le celebrazioni delle nozze medicee del 1589 non fu quella riportata in forma di canovaccio di Scala, ma dato il successo successo della commedia presso la corte e la bravura dell'attrice nel fingere la follia sulla scena, è possibile che abbia ispirato lo scenario posteriormente ricordato da Scala (Mazzoni p. 45, Kerr p. 180 nb. 72). Per quanto riguarda lo scenario che Isabella insistette a mettere in scena a Firenze nel 1589 ci è giunta una descrizione della performance scritta da Giuseppe Pavoni, un delegato di Bologna e spettatore della medesima¹⁴ (Kerr p.123).

¹² Le date di nascita e di morte di Vittoria Piissimi sono ignote, ma le notizie su di lei come attrice coprono gli anni 1575 –1595 (MacNeil, pp.198, 239).

¹³Fu costume della Andreini di recitare sotto il proprio nome. Questa strategia di utilizzare lo stesso nome come nome d'arte e di penna risulta nella creazione della cifra di Isabella in cui la sua reputazione d'attrice promosse la sua reputazione di scrittrice e vice versa. Il fatto che usasse il proprio nome permetteva un'intimità tra lei e il suo pubblico, e anche una riconoscibilità, che rinforzò il suo prestigio.

¹⁴ Si trova la descrizione scritta da Pavoni nell'appendice II del volume I del *Il Teatro Delle Favole Rappresentative* a cura di Ferruccio Marotti.

La performance del 1589 per l'augusta coppia differisce, probabilmente, dallo scenario poi dato alle stampe dallo Scala. Tuttavia la trama della commedia riassunta nel *Diario* di Pavoni, tratta della giovane Isabella, che, ostacolata dal vecchio padre, mira a sposarsi con il suo giovane amato con il suo amato Fileno: una trama "classica." "Classica" anche nel vero senso del termine, in quanto le rivalità giovani-vecchi, e anche la disposizione e tipologia delle *dramatis personae* della Commedia dell'Arte sono di derivazione classica e provengono, in parte, dalle riscoperte del precedente e coevo teatro umanistico-rinascimentale, un teatro di prestigio a cui la Commedia dell'Arte aggiungeva, appunto, l'Arte, il mestiere della recitazione, anche fisica e acrobatica che mancava al teatro umanistico-rinascimentale –.

Dramatis personae della *Pazzia di Isabella* nella testimonianza di Giuseppe Pavoni (cfr. Marotti p. LXXIV):
M. Pantalone de Bisognosi
Isabella (figlia di Pantalone)
Fileno (Gentil'huomo)
Flavio (Innamorato e rivale di Fileno)
Serva di Isabella
Servitore di Fileno

Nella trama dello scenario, Flavio ascolta di nascosto i programmi degli innamorati di fuggire insieme. Celato dal buio della notte, Flavio, passando per Fileno, rapisce Isabella. La giovane, trovandosi prigioniera di un uomo che non ama e disperandosi per la perdita del suo buon nome di vergine onesta, cade nelle tortuose vie della pazzia. La descrizione di Pavoni ostenta l'affascinante recita della diva della compagnia dei Gelosi. Il trucco della pazzia fornisce ad Isabella la possibilità di mostrare la propria bravura come attrice immedesimandosi nei ruoli delle altre maschere e soprattutto degli attori e attrici che le interpretavano:

Si mise poi ad imitare li linguaggi di tutti li suoi Comici, come del Pantalone, del Gratiano, del Zanni, del Pedrolino, del Francatruppe, del Burattino, del Capitan Cardone, & della Franceschina tanto naturalmente, & con tanti dspropositi, che non è possibile il poter con lingua narrare il valore & la virtù di questa Donna. (Pavoni cfr. in Marotti p. lxxv).

Oltre a evidenziare la sua bravura d'attrice nella recita di tanti ruoli diversissimi saltando dall'uno all'altro con una velocità impressionante, questa performance dimostrò la sua raffinata cultura svelando la sua capacità nell'uso delle lingue straniere. Pavoni lo descrive così, insieme al suo virtuosismo musicale¹⁵:

fermando hor questo, & hor quello, e parlando hora in Spagnuolo, hora in Greco, hora in Italiano, & molti altri linguaggi, ma tutti fuor di proposito: & tra le altre cose si mise à parlar Francese, & à cantare certe canzonette pure alla Francese, che diedero tanto diletto all Serenissima Sposa, che Maggiore non si potria esprimere. (lxxv).

Pavoni riporta che il pubblico rimase affascinato dalla recita eccezionale della prima donna dei Gelosi, e questo non fu un caso. Recitare innanzi a un pubblico principesco nell'occasione del matrimonio dell'erede del casato dei Medici con una discendente della casata reale francese¹⁶ fu un'opportunità incomparabile per la promozione della reputazione di una diva, e questo fatto non sfuggì alla Andreini. Isabella, sapendo che le vicende di questa performance sarebbero state divulgate in tutte le corti d'Europa (come era costume della tradizione spettacolare medicea fin dai tempi del matrimonio di Cosimo I con Eleonora di Toledo, ma non solo) insistette sulla messa in scena del testo che più di altri poteva darle la possibilità di dimostrare i suoi talenti e le sue capacità. Come nota Cristina Grazioli, la performance della Pazzia di Isabella sottolineò la versatilità della Andreini nel recitare, “la testimonianza di Pavoni è importante anche perché rivela la capacità dell'attrice di calarsi anche in “parti ridicole”, ossia comiche, di sconfinare quindi rispetto al ruolo dell'Innamorata.” (Grazioli in Manfio p. 14).

¹⁵ Isabella Andreini era nota per la sua capacità musicale non soltanto in Italia e in Francia ma anche in Spagna dove la sua triplice reputazione di cantante, attrice e letterata veniva riportata nella commedia *El Castigo Sin Venganza* di Félix Lope de Vega (1562–1635) (Mazzoni, p.27).

¹⁶ Cristina di Lorena era nipote di Enrico II di Francia e Caterina de' Medici.

La "bravura" che Isabella dimostrò nella *Pazzia di Isabella* non fu soltanto nella recita e nella esecuzione della musica. Il vero genio di un'attrice della Commedia dell'Arte era nell'improvvisare. Com'è noto, l'improvvisazione nella commedia italiana era soggetta a una data struttura e frutto di un lungo studio e creazione del proprio materiale drammaturgico. L'improvvisazione, al suo livello più alto, comprendeva non solo una notevole armonia drammaturgica tra le varie parti in commedia (come una jazz band che improvvisa su un tema comune, cfr. Molinari p.106), ma anche l'uso di formule della retorica, di inserti poetici e intere parti mandate a memoria. Ogni attore aveva il proprio specifico, e da ogni maschera (che si "nutriva" delle abilità e caratteristiche dell'interprete, in un certo senso) ci si aspettava un contenuto più o meno comico o serio. Un dato importante, che riguarda l'innovativa e "formalizzata" presenza femminile nel teatro dell'Arte, è stato messo in evidenza dallo studioso Taviani e della studiosa Schino. Secondo la loro ricostruzione degli albori cinquecenteschi della professione delle comiche dell'Arte, le *meretrices honestae* usarono la loro istruzione-formazione umanistica e letteraria per creare monologhi e dialoghi che arricchirono il contenuto culturale (con i ricorsi a Petrarca, e a Tasso, e a molti altri della tradizione letterario-teatrale "alta") della Commedia dell'Arte (o almeno di quella dei livelli più elevati della gerarchia della professione): "le attrici apparvero a lungo come poetesse in azione, come professioniste dell'arte della parola nell'atto di improvvisare." (Taviani & Schino p. 343). Ben cosciente dell'importanza del dialogo in una commedia all'improvviso e della libertà nel creare la propria immagine pubblica la scrittura di questi monologhi e dialoghi garantiva a un'attrice, Isabella si fornì di un ampissimo repertorio di materiale scrivendo 156 lettere che sarebbero andate in stampa nel 1612, secondo una sapiente strategia editoriale messa in atto dal figlio e dal marito.

D'altro canto, sempre il solito Pavoni nel suo *Diario*, lasciava un commento fondamentale della performance della *Pazzia* del 1589: “mentre durerá il mondo, sempre sarà lodata la sua bella eloquenza, & valore” (Pavoni cfr. In Marotti p. LXXV). Oltre al “valore”, cioè al talento, all'Arte, Pavoni menziona la “bella eloquenza”, facendo così riferimento alla componente letterario-retorico-culturale della Andreini. L'attrice, evidentemente, per la performance del 1589, usava, pur nella scena di pazzia (una scusa per mostrare il proprio virtuosismo superiore a quello di tutti gli altri interpreti), un registro alto, con canzoni in stile e lingua francese per lusingare Cristina di Lorena, la sposa di Ferdinando I de' Medici.

Le *Lettere* di Isabella Andreini “a nostro avviso altro non sono che un letterato e appena dissimulato repertorio di monologhi e di altri ‘assolo’ per le parti degli *innamorati*.” (Zorzi p. 262). Le *Lettere* le fornirono la possibilità di tramandare in forma scritta dei materiali utilizzati in forma orale del suo repertorio performativo-drammaturgico. Le tante *Rime* scritte potevano essere canzoni e madrigali per l'aspetto musicale della sua vasta gamma performativa. Sfruttando le sue capacità di scrittrice, Isabella rinforzava la sua carriera sul palcoscenico e la sua immagine di donna di cultura. Inoltre le era ben chiaro che passare attraverso la letteratura era una via necessaria ed indispensabile per dare prestigio al suo repertorio performativo. In altri termini, la letteratura “fissava” sulla carta, in maniera “alta” e prestigiosa, l'evanescenza del dato virtuosistico della performance.

Isabella, la letterata

Nella dedica della pastorale *La Mirtilla*, andata in stampa nel 1588, a Lavinia della Rovere (1558– 1632) principessa di Urbino, Isabella scrive alla principessa che “Io cominciai quasi da scherzo, illustrissima, Eccellentissima Signora, ad attendere à gli studi della Poesia, e di

tanto diletto gli trovai, ch'io non hò mai più potuto da sì fatti trattenimenti rimanermi” (*La Mirtilla* p. vii). La decisione di intraprendere una carriera letteraria sembra però un po’ più calcolata di quanto Isabella volesse ammettere alla sua "patrona" con elegante, attesa e richiesta "sprezzatura". Nel fingere che lo scrivere per lei fosse un intrattenimento e nel disprezzare la propria ingenuità come fa poco più avanti nella dedica, la Andreini si conforma alle consuetudini di una donna della sua epoca. Però questa finzione di essere una dilettante ingenua non sarebbe durata al lungo e invece di essere un passatempo diventò una carriera a sé necessaria e contemporanea alla promozione della sua carriera di attrice.

Nel 1601 andò in stampa il primo volume delle *Rime d’Isabella Andreini Padovana Comica Gelosa*. Nel primo sonetto delle sue *Rime*, che funziona come un proemio, Isabella evidenzia i legami fra la sua carriera come attrice e le sue imprese letterarie¹⁷. Nelle quartine, la poetessa ostenta la qualità d’invenzione e voluta finzione che caratterizzano la recitazione e il componimento di una poesia. “S’Alcun sia mai, che i versi miei negletti / Legga, non creda à questi finti ardori, / Che ne le Scene imaginati amori / Usa à trattar con non leali affetti:” (vv.1-4). Nella sestina dimostra la sua capacità di trasformarsi in varie guise citando il fatto che recita sia ruoli maschili en travesti, sia ruoli femminili. Nell’ultima terzina Andreini esprime la sua intenzione di sfruttare la sua capacità di camaleonte per entrare nelle vesti di una poetessa che scrive “con stile ben mille carte” (v. 14).

Il primo lavoro letterario di Isabella Andreini ad andare in stampa fu la già citata *Mirtilla* una favola pastorale che ebbe un grandissimo successo e che avrebbe avuto varie edizioni durante la vita dell’autrice. La favola pastorale *Aminta*, scritta come opera teatrale da Torquato Tasso, fu un testo fondamentale per stabilire la pastorale come un genere teatrale pari alla

¹⁷ Come nota Rosalind Kerr nel suo libro *The Rise of the Diva on the Seventeenth Century Commedia dell’Arte Stage*, pp. 109 –111.

tragedia e alla commedia aristotelica (Cox p. 92). Nel testo, un pastore di nome Aminta si innamora della ninfa Silvia e la salva da un satiro che sta per violentarla. Isabella Andreini aveva enorme successo recitando il ruolo del protagonista titolare maschile nell' *Aminta* di Torquato Tasso¹⁸ (Taviani p.8, Mazzoni p. 47). *La Mirtilla* andò in stampa quando Isabella aveva ventisei anni e fu uno dei primi copioni scritti da una donna a essere messo in scena e poi a vedere la stampa¹⁹. *La Mirtilla* riprende molti degli elementi dell'*Aminta* e tradizionalmente del genere della pastorale, sfruttando temi mitologici e l'amore non ricompensato. La commedia si apre con un prologo in cui Venere, forse recitata da Isabella²⁰, e suo figlio Amore, in cui Amore si lamenta del fatto che i mortali danno la colpa all'Amore per i danni del Furore, che incita lussuria e all'angoscia nei mortali mentre è costume d'Amore "Di non lasciar perire i miei fidi seguaci, / Et anco ai punire / Gli alteri spreggiator de le mie forze," (*Mirtilla*, Prologo). Amore spiega a sua madre le sue intenzioni di punire il pastore Tirso e la ninfa Ardelia che entrambi sdegnano l'amore. Amore propone a sua madre che loro due rimangano invisibili ad osservare le avventure dei pastori e delle ninfe. Il compagno di Uranio, Tirsi afferma che il volere dell'uomo è libero e che Amore non ha il potere di forzare Uranio a rimanere innamorato della ninfa Ardelia che non gli ricambia l'affetto. In un lungo monologo la Ninfa Fillide proclama il suo amore per

¹⁸ Lo studioso Stefano Mazzoni rifiuta l'ipotesi persistente che Isabella Andreini recitasse il ruolo del pastore Aminta nella prima produzione della pastorale nel 1573 con Vittoria Piissimi nel ruolo della Ninfa Silvia sostenendo che né l'una né l'altra delle attrici assistessero a quella messa in scena (Mazzoni, p. 47) Questa affermazione di Mazzoni rifiuta quella di Ferdinando Taviani nel articolo "La Bella D'Asia" in cui Taviani sostiene che Vittoria Piissimi interpretò il ruolo di Silvia nella corte ferrarese nel 1573 (Taviani p.8).

¹⁹ Nel libro *The Prodigious Muse*, Virginia Cox afferma che *Le feste* di Moderata Fonte fu messa in scena innanzi al Doge di Venezia nel 1581 (Cox p. 88). Cox afferma che nel medesimo anno in cui *La Mirtilla* andò in stampa, *Flori* di Maddalena Campiglia andò in stampa (p. 92). Vedi Cox per altre pastorali di drammaturghi femminili alla fine del Cinquecento.

²⁰ Secondo Rosalind Kerr il verso scritto da Pantaleo Murassana un osservatore della pastorale in cui dice "Venere altera e doçe pastorella" è prova del fatto che Isabella recitava sia il ruolo di Fillide, sia quello di Venere nel prologo, (Kerr, p. 178)

Uranio che durerà per sempre malgrado il fatto che Uranio le sfugge crudelmente. È invece il pastore Igilio ad essere innamorato perdutamente di Fillide e che cerca di convincerla a non perdere più tempo pensando ad Uranio. Anche la ninfa Mirtilla è innamorata di Uranio e soffre la sua indifferenza. Come Amore aveva spiegato nel prologo, per punire Tirsi, lo fa innamorare di Mirtilla perdutamente finché non arriva al punto di uccidersi per il mancato amore della ninfa. La punizione di Ardelia riprende un topos della mitologia antica. Come Narciso, Ardelia s'innamora della propria immagine riflessa in una fontana. Tutto finisce bene però con Mirtilla e Tirsi, Ardelia e Urania, Fillide e Uranio che possono vivere i loro amori.

Sebbene il ruolo titolare della pastorale sia Mirtilla, ella non appare nel primo atto, che è completamente dedicato a Fillide mentre il secondo sarà dedicato a Mirtilla. Andreini scrisse il ruolo di Mirtilla apposta per Vittoria Piissimi e quello di Fillide per se stessa (Taviani p. 8). Nel separare le azioni drammatiche dei due personaggi, Andreini dà spazio a entrambe le attrici di essere al centro dell'attenzione del pubblico. La scelta di concentrarsi su Fillide nel primo atto dà alla Andreini la precedenza sulla Piissimi. Dopo la calcolata separazione delle due dive, Fillide e Mirtilla appaiono insieme nel terzo atto in una scena in cui fanno una gara di canto giudicata dal vecchio pastore Opico per determinare chi delle due è più degna dell'amore di Uranio. Con questa tenzone canora, la Andreini ostenta la rivalità professionale tra lei e Vittoria Piissimi. Infine, Opico dichiara le due cantatrici pari nella bravura delle loro recite e nella loro bellezza e convince le due ninfe a non essere più nemiche per l'amore di Uranio che non ama né l'una né l'altra.

Oltre alla differenziazione calibrata e strategica nell'entrata in scena dei due personaggi, esiste una differenziazione nei loro caratteri. Mirtilla è la classica innamorata, eloquente e dolce nella sua sofferenza per l'amore non cambiato e gioiosa quando Amore la rende innamorata di

Tirsi. Il personaggio di Fillide invece è molto più assertivo nell'eseguire la propria volontà. Nella seconda scena del terzo atto un satiro tenta di violentare Fillide, come il satiro nell'*Aminta* del Tasso che prova a violentare Silvia. La ninfa esibisce la sua furbizia quando il satiro la lega a un albero, Fillide finge di essere innamorata di lui e per convincerlo a liberarla gli fa credere che lei cedrebbe volentieri alle sue voglie. Poi, la ninfa astuta lega il satiro allo stesso albero e mentre continua la finzione di essere innamorata di lui, lo tortura tirandogli il pizzetto e pizzicandogli il capezzolo. Con il pretesto di rinfrescare l'alito del satiro, lo costringe a mangiare un'erba amara. È a questo punto che il satiro si rende conto di essere il bersaglio delle beffe di Fillide e la ninfa lo lascia legato all'albero preda degli animali selvaggi della foresta. Questa scena dinamica è esemplare del tipo di recitazione che attirava Isabella Andreini. L'attrice sceglieva spesso ruoli laboriosi come quello della *Pazzia di Isabella* e anche vari ruoli maschili *en travesti* (come *Aminta* nella pastorale del medesimo titolo di Torquato Tasso). Nello scrivere un copione, Isabella aveva controllo non soltanto dei propri monologhi e dialoghi come nelle commedie all'improvviso, ma esercitava un controllo assoluto sulla trama e sulla dinamica tra i vari personaggi e il modo in cui venivano percepiti dal pubblico.

In aggiunta ad offrirle l'opportunità di avere controllo sulla messa in scena della commedia, la scrittura di una pastorale presentò alla Andreini l'opportunità di mostrare la sua capacità intellettuale e la sua istruzione umanistica. I temi classici della pastorale con allusioni alla mitologia antica intendono dimostrare la cultura estesa della sua parte di scrittrice. La premessa della pastorale è la vendetta del dio pagano Amore contro due personaggi che lo sdegnano. Nel dialogo, Andreini fa riferimenti a vari miti antichi. Nel prologo, Venere fa riferimento all'*Eneide* quando dichiara ad Amore "E che per te la Greca Donna afflitto / Lasciò l'

suo sposo, ond'arse Troia antica" (*La Mirtilla*, prologo). Poi Uranio, che cerca di calmare l'amore ardente di Mirtilla nel suo riguardo la dice:

Se di noiarmi homai resti, Mirtilla, / Donar ti voglio un vaso, ove vedrai / Giove da un canto trasformato in Cigno / Che stà lieto nel sen de la sua Leda; / E da l'altro il vedrai, che per Calisto / Hà preso di Diana il viso, e i panni, / Per il bel Ganimede il vedrai poscia Da l'altra parte in Aquila cangiato, / E per Danae de l'altra in pioggia d'oro. (II, 3).

L'allusione più prolungata e scritta con maggior maestria, legata mitologia classica, è la scena in cui Ardelia, per la voglia del dio Amore s'innamora del proprio riflesso. Questa scena invoca la leggenda riportata da Ovidio, nelle sue *Metamorfosi*, di Narciso che viene punito per la sua crudeltà con Eco, la ninfa che lo amava. La sua punizione fu di innamorarsi perdutamente della sua immagine riflessa, e sapendo di non poter mai raggiungere il bel giovane di cui si è innamorato di morire gettandosi nell'acqua. Nella *Mirtilla*, Ardelia viene punita dall'amore nello stesso modo per aver sdegnato l'amore. Se l'allusione non fosse abbastanza chiara per il pubblico, la Andreini scrive una battuta per Ardelia che rende il riferimento ovidiano palese, "Ma spero, che sicome ho rinovato / Di Narciso infelice il crudo scempio, / Così à guisa di lui debba / Dar fine al mio dolor con la mia morte." (IV, 4). Nel ricapitolare la leggenda di Narciso, Andreini dimostra la sua maestria sulla letteratura classica al fine di dare prestigio a se stessa e al testo che rientra così negli schemi e nei canoni compositivi più alti della sua epoca.

Il talento che Isabella Andreini mostrava nella scrittura e i legami professionali che aveva, o lasciava intendere di avere con altri poeti come Torquato Tasso²¹, la portarono ad essere accettata, seppur donna, nell'Accademia degli Intenti a Pavia nel 1601 poco dopo la stampa della prima edizione delle sue rime. Come nome accademico, la Andreini scelse "Accesa" con il motto

²¹ Sulla strategia prossemica che la Andreini aveva con Torquato Tasso ad altri poeti ed accademici (incluso Francesco Petrarca) si vede Taviani, "Bella d'Asia, Torquato Tasso, Gli Attori e l'Immortalità."

Elevat Ardor (l'ardore eleva). Il suo emblema era un fuoco d'artificio. Questa scelta del nome e dell'emblema sottolineano il fatto che Isabella si era "fatta da sé". Taviani nota nel suo saggio, "Bella d'Asia Torquato Tasso, gli attori e l'immortalità", che il nome Accesa era da non intendere come "non accesa da dentro, per fuoco sacro, ma da fuori, per necessità d'artificio, come un fuoco 'artificiale', appunto, che non per questo è meno bello." (Taviani p. 5).

Isabella Andreini cercò attraverso la scrittura e la sua inaugurazione nell'Accademia degli Intenti di sottolineare la sua relazione professionale ed artistica con Torquato Tasso. Nella prefazione del volume delle sue *Lettere* del 1607 appare il sonetto con la dedica "Del Sig. Torquato Tasso Alla Signora Isabella Andreini Comica Gelosa, Et Academica Intenta, detta l'Accesa". Il sonetto in questione è *Quando v'ordiva il prezioso velo*. È incerto se questo sonetto fu davvero scritto per la Andreini o se Francesco Andreini mettesse la poesia nell'edizione per rafforzare l'immagine pubblica di Isabella come una stretta amica del poeta (Taviani pp. 9–13). Sembra che il marito sapesse se la poesia era dedicata a lei o meno, però Francesco prese una certa licenza con il prologo alle *Lettere*, scrivendo una dedica in cui finge di essere sua moglie defunta (p. 13). Questa finzione mette in dubbio l'idea che il sonetto di Tasso sia genuinamente dedicato all'attrice (ibid.). Durante la sua vita, la Andreini ha provato a intessere un rapporto con Tasso (o almeno creare una reputazione basata in parte su un rapporto con il poeta) e infatti scrisse *La Mirtilla* come omaggio all'*Aminta* (Taviani p.8). Scrisse anche una lettera in lode del poeta dopo la sua morte, la quale venne pubblicata nelle *Lettere* (*Lettere* p. 219). La famiglia della diva cercò di cementare il legame tra Tasso e Andreini per la posterità e così Francesco pubblicò la lettera da Isabella scritta in memoria di Tasso, e Giovanbattista, il figlio, raccontò come sua madre fu incoronata in effigie tra le statue di Tasso e Petrarca a Roma (Taviani p. 36). Questa strategia prossemica intrapresa prima da Isabella e poi dalla sua famiglia era intesa a dare

alla Andreini un prestigio e una serietà che non avrebbe avuto come semplice attrice ma neppure come scrittrice mediocre.

Beata madre e moglie

L'immagine lasciata alla posterità dalla Andreini fu riportata dal comico Francesco Bartoli in un dizionario sulle vite dei comici dell'epoca d'oro della Commedia dell'Arte pubblicato nel 1781. Su Isabella, Bartoli dice "Basterà solo, ch'io dica, che ella fu eccellente poetessa, saggia, filosofa, e valorosa commediante. V'aggiungerò ancora che fu moglie fedele, madre amorosa ed esemplarissima [sic] Cristiana," (Bartoli pp. 32-33). Benché Isabella Andreini avesse raggiunto l'apice della sua professione di attrice e una parità, sebbene simbolica, con l'autore della *Gerusalemme Liberata*, l'eccellenza professionale non bastava a rafforzare e migliorare la sua reputazione. Come tante donne che la seguirono, la Andreini doveva sapere bilanciare una carriera prestigiosa con una vita familiare esemplare. Isabella diventò attrice quasi allo stesso momento in cui diventò moglie. Le date dalle sue nozze e della nascita del primogenito Giovan Battista sono ancora argomento di dibattito accademico. Il già citato Bartoli data il matrimonio di Isabella e Francesco nel 1578, quando l'attrice aveva sedici anni, e la nascita di Giovan Battista nel 1579 nella città di Firenze (pp. 13, 31). Lo studioso Luigi Rasi, scrivendo nel 1897, scoprì la testimonianza del battesimo di Giovan Battista datato il 9 febbraio 1576 (MacNeil p. 199). Se la data del matrimonio riportata da Bartoli sia sbagliata o se la coppia sia sposata dopo la nascita del primogenito è ancora in dubbio.

Attraverso gli anni, Isabella partorirà altri sei figli oltre a Giovan Battista, due maschi e quattro femmine (Bartoli p. 32). Di questi, soltanto Giovan Battista intraprese la carriera teatrale, e col passare del tempo la famiglia Andreini nell'immaginario pubblico diventò una dinastia

comica di tre membri alla quale si aggiunse la nuora Virginia Ramponi Andreini, in arte Florinda (ibid.). Sebbene gli altri figli e figlie Andreini non seguissero i loro genitori sul palcoscenico, le loro carriere riflettono le strategie di autopromozione inseguite dalla madre. Il sistema di mecenatismo aristocratico fu fondamentale per gli attori maggiori della Commedia dell'Arte e la Andreini si giovava della sponsorizzazione signorile non soltanto per le sue fatiche artistiche e letterarie ma anche per stabilire posizioni onorevoli e sicure per la sua famiglia. Suo figlio Domenico servì come capitano sotto Ferdinando Gonzaga, il duca di Mantova, noto mecenate delle arti e delle compagnie di comici (Bartoli p. 33). Gli altri suoi figli seguirono la vita religiosa – Pier Paolo diventò monaco di Vallombrosa e le tre figlie divennero suore nei monasteri di Mantova (ibid.). Il fatto che la dote per entrare nel monastero fu pagata almeno per sua figlia Lavinia da Eleonora de' Medici sottolinea il legame forte tra la famiglia Andreini e quella signorile dei Medici. I contatti professionali coltivati da Isabella Andreini aiutarono i suoi figli, e le professioni virtuose e oneste intraprese da questi si rifletterono positivamente anche sulla madre.

La perdita di un figlio era una tragedia familiare molto conosciuta in quest'epoca. È ignoto alla storia se gli Andreini perdessero figli in tenera età, ma in una delle sue lettere Isabella cerca di dare conforto ad un amico a cui è morto un figlio. La Andreini combina un atteggiamento di stoicismo cristiano con una conoscenza della mitologia classica per rassicurare il suo amico che la perdita di un figlio non è cosa tragica ma una causa di sollievo, "Ricordatevi, che i [...] è che la madre di Cleobi, è di Bitone, come affettionatissima a suoi figli pregò un giorno gli Iddî, che lor concedessero il maggior bene, che desiderar si potesse, & essendo uditi i suoi divoti preghi, i duo giovani s'addormentarono di perpetuo sonno nel Tempio della dea Giunone, il che fu un dar loro la morte, non potendo essi Iddî dar bene maggiore." (Lettere p.

179). In aggiunta alla citazione della storia di Erodoto, Isabella esprime la sua certezza che il perdere un bambino in tenera età (e cioè quando era ancora innocente) era una beatitudine che asseconda il destino ordinato da Dio. Non sappiamo se Isabella avrebbe mostrato lo stesso stoicismo nell'evento della morte di un suo figlio, ma l'immagine che presenta di una donna pronta a subire tutto ciò la volontà divina riservava rinforza l'immagine di madre e moglie perfetta che Isabella promuoveva per se stessa.

Com'è noto la reputazione di un'attrice a cavallo fra il XVI e XVII secolo fu soggetta a sospetti di immoralità. Proprio in ragione di quanto detto sulle *meretrices honestae* e la loro partecipazione alla Commedia dell'Arte, si comprende quanto un'attrice, per altro anche con ambizioni letterarie, dovesse distanziarsi nella pubblica percezione da quei modelli.

Per mantenere il proprio buon nome, non era sufficiente vivere in modo sobrio e modesto, e Isabella sentiva il bisogno di pubblicizzare la propria pudicizia in modo tale di smentire qualsiasi possibile pettegolezzo malvagio. La raccolta delle sue lettere pubblicate nel 1607 fornisce vari esempi della pudicizia degna di una donna: "ricordatevi, che 'l dishonore è peggior della morte, perché la morte con un colpo uccide un solo, e 'l dishonore con un colpo uccide le famiglie intere [...] Voi sapete, che si come l'honore è un segno della virtù, così 'l dishonore è un segno del vizio." (*Lettere* p.163)

Oltre l'esortazione alla cura della reputazione di una donna casta, la Andreini rende palese la distinzione tra attrice e prostituta in una lettera intitolata "Della mala pratica delle meretrice" quando accusa le meretrici di possedere "una mentita bellezza, un modo lusinghiero, un'atto astuto, un'arte di Circe, una frode amorosa, una rete incantata, un femminil inganno," (*Lettere* p. 172) Questa accusa sembra del tipo delle accuse che venivano indirizzate alle attrici, una somiglianza che non avrebbe potuto sfuggire alla Andreini. La distinzione tra la finzione di

un'attrice e quella di una cortigiana si evidenzia nel fatto che il fingere di un'attrice si svolge dentro la finzione di una commedia soggetta al vincolo drammaturgico-narrativo. Inoltre, le commedie mettevano in scena azioni lascive e scandalose per punirle, almeno teoricamente, e non pe sollecitarle²². La Andreini rimprovera il destinatario della lettera per essere affascinato dallo charm di una cortigiana a Venezia e scrive: "Brutta cosa amar donna, ch'altro non ha per obbietto, che l'utile, che fa di se copia a chiunque la richiede, che non contenta d'essercitar nella sua casa le sue sporche lascivie, stimolata dall'avidità v'è chiamata, e bene spesso con persone vili trattiensi." (*Lettere* p. 172). Con questa epistola la Andreini non lascia alcun dubbio che il mestiere di meretrice sia cosa spregevole e impensabile per un'attrice onesta che finge amore solo sul palcoscenico ma mai farebbe lo stesso per guadagnarsi la vita vendendo non soltanto la sua recitazione ma il corpo stesso. Nel condannare la prostituta, la Andreini rende l'attrice figura più virtuosa e più onesta.

Le fonti iconografiche

Isabella Canali Andreini sapeva come sfruttare i suoi talenti come scrittrice per promuovere la sua carriera di attrice e vice versa. Inoltre coltivò un'immagine di perfetta domesticità per legittimare le sue imprese teatrali e letterarie. Tutte e tre queste facce della

²² Nel prologo *Le due comedie in comedia* di G.B. Andreini, si spiega la funzione catartica di vedere i vizi in scena, "perciò gli antichi savi trovarono questo modo di corregger i nostri vizi sotto 'l manto d'una persona incognita, e con l'esempio di personaggi suppositi piacque loro non solamente di farci ravedere de' nostri falli, ma vollero anche ammaestrarci e insegnarci ad andar più cautamente nei nostri negozi" (cit. in Ferrone, p.270). Inoltre, in un'altra "prefazione" di Giovan Battista Andreini (*Lo Schiavetto* del 1612) la commedia viene presentata 'classicamente' come specchio dei vizi: "E bene quel grande oratore Cicerone, considerando il giovamento che con dolci avvolgimenti si tra' dalla comedia, la chiamò speculum vitae, poiché, sì come lo specchio rappresenta ad altrui ogni macchia, che nel volto si porti, onde volendo quella levare, far lo possa; così, fatto specchio la comedia, nella quale lo spettatore miri le macchie sue, possa con agevolezza quelle dalla fronte levarsi." (p.6)

Andreini, attrice, letterata, e *mater familias* si univano nell'unica persona di Isabella.

Quest'immagine pubblica sfaccettata utilizzava l'iconografia vera e propria. Lo studioso Siro Ferrone, sottolinea l'importanza dall'interazione fra le attrici e le arti visive dicendo: "È normale che la pittura usi la bellezza e la celebrità di un'attrice per accentuare la vitalità della riproduzione di un mito, ed è altrettanto normale che quel mito sia per l'attrice l'occasione per un innalzamento dal teatro materiale a quello della fama." (Ferrone p. 254). Isabella intese intimamente come corteggiare la fama, e coltivava una collezione impressionante di ritratti a tempera, in marmo, metalli preziosi, e sulla pagina di stampa.

Un dipinto importante sebbene controverso si trova nel museo Carnavalet di Parigi. Nel 1890 lo storico dell'arte Victor Cousin identificò questa tela, dipinta da un anonimo pittore fiammingo, come una raffigurazione della compagnia dei Gelosi in un suo soggiorno in Francia dal 1603 e 1604 (Sterling p. 20). La composizione del quadro consiste in una scena teatrale di comici dell'Arte. Il palcoscenico fatto di legno e un sipario nero danno all'osservatore l'impressione di essere il pubblico di una commedia. In primo piano nel quadro e al centro del palcoscenico stanno Pantalone, non mascherato ma riconoscibile dal suo abbigliamento rosso e la barbetta a punta, e un'innamorata. Uno Zanni si situa dietro e a destra di Pantalone. Mentre l'innamorata tiene alle sue spalle una matrona, forse una balia (o una ruffiana), e un uomo inginocchiato che copre il viso con un mantello. Dalle quinte altri due uomini osservano la scena. Secondo Cousin, l'innamorata era Isabella Andreini che recitava in quel ruolo. La figura pone la sua mano sinistra delicatamente sopra il seno e l'altro braccio disteso al fianco. Inclina leggermente la testa nella direzione opposta di Pantalone e guarda l'osservatore di lato con un'espressione tra pudicizia e civetteria. Dimostra nella postura leggiadra una posizione suggestiva del movimento come se stesse oscillando oppure ballando. L'abbigliamento tutto

bianco e ricamato in fil d'oro invoca verginità e signorilità. Lo storico dell'arte Charles Sterling scrivendo nel 1943 data lo stile del vestito agli anni settanta del Cinquecento. In questo periodo Isabella era un'adolescente uguale alla figura graziosa del quadro. Però Sterling dubita addirittura che sia Isabella il soggetto del dipinto e suggerisce invece che la sua grande rivale Vittoria Piissimi sia la giovane innamorata vestita di bianco (Sterling p. 21). Nonostante la polemica sull'identità di questa figura, l'innamorata del quadro del museo Carnevalet continua a essere un'immagine associata a Isabella Andreini nell'immaginario collettivo popolare e dimostra il fascino che Isabella cercò di coltivare.



Fig. 1–1. Hieronymus Francken, *Compagnia dei comici gelosi* circa 1590. Musée Carnevalet. Immagine presa dall'enciclopedia britannica 30 marzo, 2016 <http://www.britannica.com/media/print/23934/5648>

La grande diva della Commedia dell'Arte ha un cameo nell'affresco *Episodi della vita dei sette fondatori dei Servi: Il Beato Sostegno alla corte di Francia* di Bernardino Poccetti (Ferrone p. 258). Quest'affresco dipinto tra il 1607 e il 1608 nel Chiostro maggiore della chiesa della Santissima Annunziata in Firenze raffigura il figlio e il marito di Isabella in guisa di due nobili che assistono all'incontro fra Gherardino Sostegno, il vicario generale di Parigi, e il re Filippo di Francia nel 1270 (ibid). I due comici sono in primo piano di quest'affresco a destra e sinistra delle figure principali della storia che appaiono sullo fondo. Giovan Battista (nella guisa

di Sostegno) guarda suo padre e Francesco (nella guisa del re Filippo di Francia), con lo sguardo "fuori campo" esibisce un umore pensoso e malinconico. Quest'affresco rappresenta il culmine dell'intenzione degli Andreini di mimare atteggiamenti nobili, ed in un certo senso diventare l'aristocrazia²³. Nell'estrema destra dell'affresco appare una donna in abbigliamento signorile che Ferrone suggerisce sia Isabella Andreini:

Colpisce la presenza, tra le dame che osservano la scena sulla destra, di una figura (anch'essa malinconica e pensosa) dai lineamenti nobili e dall'abito elegante. Ricorda curiosamente la moglie e madre dei due uomini, la celebre Isabella, i cui tratti ci sono stati tramandati da medaglie e da stampe. Ma è solo una suggestione forse, l'ombra di quel fantasma che gli Andreini ovunque e comunque non persero l'occasione di celebrare. (Ferrone p. 259).



Fig. 1–2. Bernardino Poccetti, *Episodi della vita dei sette fondatori dei Servi: Il Beato Sostegno alla corte di Francia*, 1607-1608 (?) (Ferrone figura 23).

²³ Poco tempo dopo l'esecuzione di quest'affresco, gli Andreini (Francesco e Giovanbattista) iniziarono ad utilizzare uno stemma nelle loro pubblicazioni (Ferrone, p. 260). Lo stemma, essendo un simbolo araldico era un altro segno delle ambizioni degli Andreini, ma non ci sono assolutamente prove che fossero nobilitati, quindi, ancora una volta, un'opera mitopoietica orchestrata dalla famiglia per autopromuoversi e creare il mito.



Fig. 1–3. Particolare della figura 1–2. Ibidem

Affreschi come quello di Poccetti e il quadro al Carnavalet immortalavano l'immagine dell'attrice per un pubblico elitario e ristretto. Raffigurazioni come queste presero la fama del modello per la posterità, ma non potevano diffondere quella fama con l'efficacia di un'immagine data a stampa. Fu il frontespizio dei volumi stampati a diffondere l'immagine dell'autrice. È possibile, infatti, ritenere che queste immagini siano raffigurazioni di Isabella poiché apparvero nei suoi volumi circondati da cornici che declamavano l'identità della modella. Isabella sfruttava l'opportunità offerta dalla pubblicazione delle sue opere per diffondere un'immagine di se stessa che incarnava l'immagine pubblica sfaccettata che cercò di coltivare.

Nel frontespizio della prima stampa della *Mirtilla* nel 1588, Isabella sembra di fissare l'osservatore con uno sguardo sobrio ed intelligente. L'attaccatura dei capelli in posizione alta sulla fronte in combinazione con le chiome dà l'impressione di una parrucca elegante del tipo che fu di moda a cavallo fra il Cinquecento e il Seicento. L'immagine è circondata da una cornice sulla quale appaiono le parole "Isabella Andreini Comica Gelosa." La scelta di questa scritta ostenta il suo ruolo di attrice appartenente a una compagnia di alto livello. Anche l'identità teatrale della modella è rafforzata dal suo abbigliamento che sembra evidenziare

l'usanza dell'attrice di recitare sia ruoli da maschio sia da femmina. Isabella indossa un colletto increspato del tipo consueto negli abbigliamenti maschili però non fuori luogo in un costume femminile. I lineamenti del suo farsetto nascondono ogni sospetto di un seno femminile e questa mancanza di curve insieme alle sopracciglia prominenti e a un mento un po' quadrato danno un'impressione di mascolinità smentita soltanto dalla presenza di due orecchini e una piuma arrangiata elegantemente nella sua acconciatura. È improbabile che Isabella sia travestita da uomo in quest'incisione, il suo abbigliamento era consueto anche per una donna all'epoca, ma l'impressione che quest'immagine dà è se non di mascolinità, almeno di androginia. Se Isabella voleva che questo frontispizio facesse ricordare la sua famosa recita del pastorello Aminta e altri ruoli da maschio o se in questa sua prima opera di stampa volesse assomigliare a un autore o invece di un'attrice per rinforzare la serietà dell'impresa, non è certo.



Fig. 1–4. Ritratto di Isabella Andreini, Frontespizio della *Mirtilla*, Verona, 1588. (Kerr p.115)

In contrasto con l'impressione di mascolinità resa dal frontispizio della *Mirtilla* è il frontispizio che apparve nel primo volume delle *Rime* d'Isabella. Sempre una raffigurazione in busto con una cornice ovale, quest'incisione è caratterizzata da uno spirito civettuolo in cui la modella non fissa l'osservatore direttamente ma tiene il viso ad un angolo di tre quarti a destra e guarda dal lato sinistro come con due occhi larghi situati sotto due archi precisi di sopracciglia nella stessa espressione portata dall'innamorata nel quadro al Carnaulet. Le fossette intorno alla bocca danno l'impressione di un sorriso enigmatico degno della *Gioconda*. La sua parrucca riccia e abbellita con fiori e una retina in combinazione con la collana di perle e l'abito ricco di nastri e merletti sono gli emblemi di un gran dama esuberante nella sua femminilità. L'autorità dall'autrice non risiede più in un'adottata mascolinità o androginia. Il peso del volume di più di trecento pagine che il lettore avrebbe avuto in mano mentre guardava quest'immagine lo avrebbe lasciato certo del fatto che l'incisione raffigurasse una poetessa eccezionale. L'unico accenno alla natura accademica della modella sono i quattro rami d'alloro che abbelliscono la cornice.



Fig. 1–5. Ritratto di Isabella Andreini, Frontespizio delle *Rime*, Milano, 1601. (Kerr p.110)

Siro Ferrone cita il quadro *Malinconia* di Domenico Fetti che raffigura una donna inginocchiata innanzi a un teschio umano con la mano sulla fronte e un'espressione di contemplazione profonda sul viso (Ferrone pp. 256–257). È stato suggerito che questa tela raffiguri Virginia Ramponi Andreini, la moglie di Giovan Battista per l'assomiglianza della figura di questo quadro con un altro dallo stesso pittore per cui Virginia fu la modella. Ferrone conclude che *La Malinconia* di Fetti funzioni come un ritratto di un'attrice ideale invece che come una raffigurazione di Virginia e che “rappresenta la trascrizione visiva del progetto morale che [Giovan Battista] Andreini assegna all'attrice: donna pubblica ma virtuosa, sensuale e intellettuale, professionista.” (Ferrone p.257). La "Malinconia" si lega anche alla figura di Maddalena penitente, altro elemento nobilitante della raffigurazione.

Quest'idea di una raffigurazione idealizzata di figura allegorica basata sui tratti del viso di un individuo specifico pare risolvere la problematica intorno all'identità della statua che si riferisce a Isabella Andreini. Si tratta di una statua coronata con alloro posta tra altre due statue anch'esse egualmente incoronate di Petrarca e Tasso durante una cerimonia a Roma riportata da Giovan Battista Andreini nel suo libro *La Ferza* (cfr. in Taviani p. 39). Isabella Andreini posava per la statua ma è dubbio se la statua dovesse raffigurare la scrittrice o fosse la figura allegorica della poesia, la musa Calliope. Bartoli, ripetendo il racconto di Giovan Battista Andreini, afferma che Isabella “fu non solo dipinta, ma coronata d'alloro in simulacro colorito tra il Tasso e il Petrarca” (Bartoli p. 32). Taviani sostiene che la statua sia una raffigurazione simbolica della poesia che lega i poeti laureati Petrarca e Tasso (Taviani p. 40)²⁴. Se seguiamo la teoria sostenuta da Taviani sfruttando la metodologia di Ferrone, la raffigurazione di Calliope con il volto di Isabella non diminuisce di per sé il valore dell'evento. La statua non è solamente la

²⁴ Sebbene Tasso avesse ottenuto lo stato di poeta laureato, morì prima della cerimonia.

raffigurazione della poetessa Isabella, ma Isabella trascende lo stato di poetessa per diventare la poesia incarnata, una musa tra due massimi poeti: un accostamento prossemico strategico e altamente significativo, abilmente ricercato da Isabella. Tasso non diventò mai un poeta laureato, ma quello che conta è l'intenzione prossemico-mitopoietica dell'attrice che, in una serata romana che intendeva propiziare la "candidatura" del Tasso alla corona di poeta, Isabella trovò l'occasione per inserirsi come modello poetico e femminile per effigie (Taviani p.36).

Dopo la morte della Andreini, il marito Francesco innalzò una tomba che diventò sito di pellegrinaggio per i suoi devoti ammiratori. I visitatori potevano comprare una medaglia come ricordo della defunta diva. Su un lato, Isabella appare in profilo e vestita regalmente come una regina o un'imperatrice. La scrittura al bordo della medaglia riporta nome e professione dell'attrice su questo lato e le parole "FAMA • AETERNA" sul rovescio. Il rovescio raffigura Isabella nella guisa della dea Fama con le ali e incoronata d'alloro. Suona una tromba (altro simbolo della Fama) che tiene in un'altra mano. Sulle due facce di questa medaglia commemorativa, Isabella raggiunge, sebbene metaforicamente, lo stato di una figura regale su un lato e di una dea sull'altro. Queste medaglie furono molto desiderate dopo la morte di Isabella e Francesco Bartoli riporta come la voglia per un ricordo della prima diva della Commedia dell'Arte rimanesse costante col passare del tempo e che "dopo la sua morte furono gettate in Lione medaglie grandi di bronzo, in argento, e in oro, con la vera di lei effigie da una parte, e dall'altra una Fama con due trombe, le quali si ricercano anch'oggi con ismania dagli intendenti." (Bartoli p. 36).



Fig. 1–6. Medaglia commemorativa per la morte di Isabella Andreini. Lione, 1604. (Kerr p.131)

La ‘canonizzazione’ di un’attrice santa

Dopo la morte di sua moglie, Francesco Andreini, Capitan Spavento, la chiamò uno “Spirito nobile, e peregrino”. L’esigenza del continuo viaggiare rendeva il comico una specie di pellegrino in cerca non di reliquie ma di spettatori e mecenati. Come nota lo studioso Siro Ferrone nel suo *Attori, Mercanti, Corsari*, testo fondamentale per gli studi sui comici dell’Arte, “Le asperità del viaggio sono un vero e proprio martirio che santifica l’attore-saltimbanco.” (Ferrone p. 244). Nel caso di Isabella il martirio del viaggiare divenne una realtà. Nel giugno del

1604, sulla via di ritorno da Parigi, la compagnia dei Gelosi si fermò a Lione, dove morì la prima diva della commedia dell'Arte e la poetessa che raggiunse, o voleva raggiungere nei suoi sogni, una parità con Torquato Tasso. La causa della morte fu un aborto spontaneo.

La scena intorno al letto della moribonda venne riportata dal già citato Francesco Bartoli che descrive in toni lodevoli e quasi sacri la triste vicenda:

Piacque frattanto al Signore Iddio di coronare i suoi meriti in Cielo [...] Ebbe nel suo male, che fu breve, l'assistenza di cavalieri, e dame lionesi non solo, ma anche di molti nobili italiani, che trovavansi in quella città. I Padri Cappuccini presenti alla sua morte non avevano bisogno di confortarla, che da se stessa seppe raccomandarsi a Dio, e con spirituali esortazioni incoraggiare il Marito e quanti erano intorno al suo letto. (Bartoli pp. 33-34).

L'immagine che Bartoli raffigura della diva circondata da nobili e preti, e che è così certa della sua salvezza che conforta suo marito dal suo letto è il riflesso, la rappresentazione di una reputazione duramente raggiunta da una donna di provenienza umile che si nobilita attraverso la propria bravura e la (ostentata) devozione religiosa e familiare. L'idea che Isabella non avesse bisogno del conforto offerto dai preti la rende quasi una figura santificata senza bisogno di un intercessore negli ultimi momenti della sua vita terrena. Purtroppo, il conforto che offriva a Francesco non bastava a togliergli le pene della perdita della sua amata consorte. Egli sarebbe restato vedovo e avrebbe dedicato il resto della sua vita all'innalzamento dell'immagine di Isabella.

Dopo la morte di sua moglie, Francesco Andreini pubblico *Le Bravure del Capitano Spavento* e come introduzione scrive un monologo elogiativo che incarna i suoi sentimenti di dolore per la morte di Isabella.

FILLIDE Anima cara, e consorte mia carissima, mentre, che tu vivevi, erano per mei giorni chiari, e sereni, mille, e mille amabili pensieri m'ingombrano la mente, la Fortuna dolce, e propitia à i miei voti, & il Cielo arrideva à miei contenti: Ma hora, che tu sei rinchiusa dentro à freddo Sasso, havendo teco rinchiusa le Virtù tutte, e le bell'opere, s'è

talmente cangiato il mio Destino, ch'altro non mi rimane, che la memoria d'haverle vedute, & amate. (F. Andreini p. xi)

In questa sezione intitolata “Corinto Pastore alla defunta sua Fillide, & alla sua Boscareccia Sampogna” che funziona come una dedica al duca Amadeo di Savoia, il comico si immedesima nel ruolo del pastore in lutto per il suo amore per Fillide. La ninfa Fillide è uno dei personaggi principali nella pastorale *La Mirtilla* scritta dalla Andreini, e fu il personaggio che Isabella recitò innanzi al duca Amedeo a cui Francesco dedica la sua iniziativa letteraria. Non c'è un'ombra di dubbio che Fillide sia Isabella e che "le virtù tutte, e le bell'opere" sono della defunta stella dell'Arte. Queste 'virtù' e 'opere' che la Andreini aveva pubblicizzate in vita vennero promosse dalla sua famiglia dopo la sua morte.

In contrasto con il tono luttuoso e il soffermarsi sulla morte della moglie, è la strategia per raggiungere l'immortalità espressa nella dedica al duca Carlo Emanuele di Savoia nelle *Lettere* di Isabella Andreini in cui la voce narratrice dichiara:

Intention mia dunque fu di schermirmi quanto più i' poteva dalla morte: ammaestrata così dalla Natura; per ciò non doverà parere strano ad alcuno s'io ho mandato, e se tuttavia mando nelle mani de gli uomini gli scritti miei, poiche [sic] ogn'uno desidera naturalmente d'haver in se stesso, e'n suoi parti, se non perpetua, almeno lunghissima vita: e per conseguirla più facilmente hò eletto di dedicar questa forse non ultima fatica à V.A.S. [...] (*Lettere* p. ix).

L'intenzione di cementare una posizione di privilegiata nella memoria dei suoi lettori è palesemente espressa in questa dedica. Sembra che la Andreini avendo capito la reputazione duratura che la stampa e la prossimità all'aristocrazia e alle famiglie regnanti potesse dare a uno scrittore, abbia svelato la sua strategia per raggiungere l'immortalità. La chiarezza di questa dichiarazione viene un po' oscurata però quando si considera che la dedica venne datata il 14 marzo 1607, e la Andreini morì tre anni prima (*Lettere*, dedica). Fu suo marito, Francesco Andreini a scrivere la dedica a Sua Altezza. Allora, non si tratta più di una donna che costruisce

la propria reputazione ma di una strategia che coinvolge tutta la famiglia, con a capo Isabella. Lo scopo è mitopoietico, cioè sviluppare la leggenda della famiglia ideale di comici sotto la matriarca sublime, l'immortale Isabella. Francesco avrebbe potuto scrivere la dedica per proprio conto lamentando la morte della moglie come fece nella dedica delle *Bravure di Capitano Spavento*. Invece, scelse di dare voce alla defunta scrittrice fingendo che lei potesse comunicare le sue intenzioni dall'aldilà, una finzione che mantiene quando spiega i propri motivi nel dedicare il suo volume al duca di Savoia "perche [sic] l'animo d'Isabella mia Moglie (b.m.) era di dedicare il Compendio delle sue bellissime Lettere, All'Altezza Serenissima del Signor Duca suo Fratello" (F. Andreini p. vii). Nel dare voce alla moglie defunta, Francesco Andreini non solo esprime il suo desiderio per l'immortalità, ma la rende immortale. La tomba non può fare tacere Isabella poiché suo marito continua a parlare con la sua voce.

L'idea della voce di una persona scomparsa che sopravvive nella scrittura è anche presente nella lettera intitolata "Della morte del signor Torquato":

morto non si può chiamar il Signor Torquato, essendochè morto non si può dir colui, che alle sue ceneri sopravvive. Morte non è altro, che un perpetuo oblio, dunque il Signor Tasso non morirà mai, poiche l'oblio non gli havrà mai forza sopra. Egli col suo sapere ha dato ad altrui tal essemplio di vita che chi vorrà lungamente vivere bisognerà, che lungamente muoia, nella nobil lettura de' suoi dottissimi scritti. (Lettere p. 219).

Con questa lettera Isabella rende palese l'idea che la letteratura sia la via per l'immortalità. Una cosa che la sua bravura come attrice non le avrebbe mai dato a pieno. Isabella sfruttò la sua istruzione umanistica per rinforzare le sue recite con una capacità di comporre monologhi e dialoghi arguti e canzoni piacevoli. Questa capacità di comporre opere utilizzate nel campo della poesia e della drammaturgia "alta" (il genere della pastorale) rendeva Isabella una delle scrittrici più note e lodate nell'epoca della controriforma in Italia al punto di diventare un membro dell'accademia degli Intenti. La reputazione che Isabella coltivava come moglie e madre ideale

l'aiutava ad allontanarsi dalla figura della cortigiana, della *meretrix honesta*, e i suoi rapporti di "mercatura" del teatro furono all'insegna della promozione di se stessa e della sua famiglia. Le sue strategie di autopromozione come attrice, letterata, madre amorevole rendevano Isabella Andreini una delle più note donne non aristocratiche della sua epoca e la diva per eccellenza della Commedia dell'Arte.

Fu l'intuizione di combinare una strategia letteraria con quella teatrale ma anche etico-professionale a dare a Isabella che era, tutto sommato, una scrittrice mediocre, il posto nella contemporaneità a cui lei e la sua famiglia ambivano. Per quest'intuizione, e per la sapiente pianificazione con cui venne portata in vita, Isabella Andreini andò oltre il genio della scena che era un limite ma anche uno strumento, come la recita della *Pazzia* davanti ai Medici nel 1589 dimostra.

Capitolo II: La bella Adriana Basile

Lo sviluppo della musica rappresentativa e la musica "secreta" tra il Cinquecento e il

Seicento

Adriana Basile, la cosiddetta "Sirena di Posillipo", raggiunse l'apice della carriera di una "cantatrice"²⁵ promuovendosi attraverso una rete di mecenati e creando un'immagine pubblica che manteneva l'equilibrio fra essere una figura erotica, in quanto bella donna che cantava testi amorosi ed erotici, e una donna onesta e pudica. La ragazza napoletana diventò la diva della corte dei Gonzaga di Mantova non solo per la propria bravura ma anche creando e mantenendo rapporti stretti con i suoi mecenati ed altri nobili. Per via della sua bravura e per il suo talento nel navigare i meccanismi della vita di un'artista presso a una corte, ricevette un titolo nobiliare. Sfruttò la stampa per rafforzare la sua reputazione come musa e artista pubblicando due volte un volume di poesie dedicate alla sua bellezza e al suo virtuosismo. Queste coscienti strategie per creare e mantenere un'immagine pubblica di una 'innocente sirena'²⁶ dettero alla Basile e alla sua famiglia successo e vantaggi durante la vita e dopo la morte della diva dell'opera Seicentesca.

Il successo dell'incomparabile Basile non era dovuto soltanto alla propria bravura e tenacia. La cultura musicale del Seicento che incoraggiava il successo di cantatrici e musiciste era dovuta a uno sviluppo nella musica e il teatro che si svolgeva durante il secolo precedente. All'inizio del Cinquecento la cultura rappresentativa e musicale era strettamente legata alla chiesa. Gli intrattenimenti cortesi erano spesso drammi sacri e la musica che prevaleva era la polifonia religiosa che sostituì il canto fermo nel XII secolo (Boorman et al, Oxford Music Online). Come suggerisce il nome, la polifonia è un tipo di musica a più voci che convergono nel

²⁵ "Cantatrice" è termine antico per cantante. Questa definizione un po' arcaica verrà comunque usata in questo capitolo per mantenere certe caratteristiche terminologiche del passato dell'opera.

²⁶ Così la descrive Domizio Bombarda nella dedica del volume *Il teatro delle glorie della Signora Adriana* (p. 9).

contrappunto (ibid). Il valore estetico della polifonia resta nella combinazione delle voci. La polifonia diventò parte fondamentale degli intermedi teatrali alla metà del Cinquecento, dei quali discuteremo più avanti, e abbracciava anche i testi laici del madrigale (Pirrotta p. 124). Il successo di madrigali polifonici rendeva la seconda metà del Cinquecento un'epoca d'oro per la polifonia (Dunsby, Oxford Music Online).

Per motivi estetici e filosofici, la polifonia perse la sua posizione prestigiosa a favore della monodia all'inizio del Seicento. Questo cambiamento di gusti aveva le sue radici già alla fine del Cinquecento nella fiorentina Camerata dei Bardi (Pirrotta p. 212). Giovanni de Bardi conte di Vernio (1534-1612) era un nobile presso la corte del Granduca di Toscana e appassionato di musica (Palisca, Groves Music Online). Egli era il mecenate del liutaio Vincenzo Galilei (padre dello scienziato Galileo), e vari intenditori di musica, poesia e scienza si riunivano per discutere le loro passioni accademiche, tra cui Giulio Caccini (ibid). Questo gruppo veniva chiamato la Camerata dei Bardi. I membri della Camerata e soprattutto Galilei cercarono di risuscitare quella che pensavano fosse la musica nell'epoca classica, cioè la monodia (Galilei e gli altri membri del gruppo erano convinti che le tragedie greche fossero cantate) (Pirrotta p. 211)²⁷. In contrasto con la polifonia, la monodia era un pezzo musicale cantato da una voce accompagnata da uno strumento musicale spesso un chitarrone o un liuto (Palisca, Groves Music Online). Bardi stesso lodava la monodia non tanto come un richiamo alla musica antica quanto come un modo per meglio esprimere il sentimento della poesia del testo accentuandola con la passione e le fiorettature vocali (ibid). La critica che Bardi faceva della monodia “had deeper roots in the complex humanistic tradition of Florentine Platonism: music is not merely the

²⁷ Nel 1581, Galilei dedicò il suo *Dialogo della musica antica et della moderna* a Bardi. In questo volume Galilei discute le usanze della musica antica per informare i membri della Camerata (Palisca, Grove Music Online).

perceptible concord of sounds, but the deep inner relationship by which the poetic word reflects some fragment of the transcendent harmonious world of cosmic truths, and is thus an echo of universal harmony.” (Pirrotta p. 211).

L’aderenza a una filosofia neoplatonica evidente in Bardi e la ricerca sulle usanze musicali dei greci antichi intraprese da Galilei mostrano la passione per il mondo antico che era al cuore della cultura dell’Italia umanista e rinascimentale. Questa passione era già in evidenza alla fine del Quattrocento quando diventò di moda alla corte ferrarese mettere in scena le commedie di Terenzio e Plauto (Pirrotta p. 38). Intorno a questo tempo, i poeti iniziavano a scrivere spettacoli con personaggi della mitologia antica. Invece di creare nuove commedie o tragedie sul modello classico, gli scrittori combinavano elementi di entrambi per creare il genere della pastorale o tragicommedia²⁸. Nel 1480 la *Fabula di Orfeo* scritta dal poeta e umanista Agnolo Poliziano (tutore dei giovani Medici) fu messa in scena alla corte mantovana (Sanders p. 10). Orfeo nella *Metamorfosi* di Ovidio (da cui Poliziano aveva preso ispirazione) era un cantante e musicista incomparabile e figlio di Calliope, la musa della poesia. Le ragioni per cui Poliziano aveva deciso di scrivere su Orfeo erano molteplici. Poliziano dedicò la *Fabula* al

²⁸ La Poetica di Aristotele prescrive i criteri per una tragedia e (in minor dettaglio) quelli di una commedia (il famoso testo perduto di Aristotele). Una tragedia deve iniziare in uno stato di equilibrio e finire in uno stato di squilibrio e deve trattare di personaggi di un rango superiore al pubblico “la tragedia è imitazione di uomini migliori di noi” (*La Poetica*, libro 15). Una commedia inizia in uno stato di squilibrio a finisce in uno stato di equilibrio e tratta di personaggi inferiori al pubblico. La Pastorale spesso trattava di personaggi di rango superiore al pubblico (eroi e dèi) e iniziava in uno stato di squilibrio per finire in uno stato di equilibrio. Nino Pirrotta descrive la pastorale rinascimentale così “It has been said that the pastorale was, after all, the fullest attainment of the Italian Renaissance in its attempt to recreate ancient tragedy. The goal could be reached only by repudiating the tenet that the subject should be historical –too prosaic and depressing- and by avoiding the insidious shoals of the ethic catharsis – never too clearly understood, and anyway too dangerous in times of intensified control of the arts during the counter reformation. Instead, a more tangible catharsis was offered to the audience not only by the pleasurable relief provided by the happy ending, but also by the continuous balance of interest between the contents and the ingenuity of their artistic formulation.” (p. 268)

Cardinal Francesco Gonzaga e i Gonzaga erano i signori Mantova. Orfeo, essendo musicista, era l'eroe perfetto per un intrattenimento che doveva comprendere dramma, musica e danza. Più della metà dei versi della *Fabula* fu cantata, il che è un enorme salto in avanti delle rappresentazioni che limitavano la musica agli intermedii (Sanders p. 12).

Altri passi importanti nello sviluppo della musica rappresentativa furono *il Pastor Fido* di Battista Guarini e *Dafne* del medesimo Rinuccini che avrebbe poi scritto *Euridice*. *Il Pastor Fido* fu una pastorale eseguita nell'occasione della visita di Margherita d'Austria e di sua madre l'arciduchessa Maria alla corte mantovana nel 1598 sulla via per il matrimonio fra Margherita e Filippo II di Spagna (Macneil p. 78). Questa pastorale tragicomica è caratterizzata dall'uso dell'intermedio musicale, anche detto *intermezzo*, che è un interludio musicale tra gli atti di uno spettacolo, reso particolarmente popolare a Firenze, già nel primo Cinquecento, e arrivato a raffinatissime elaborazioni (anche per la musica e le macchine sceniche) in ambiente mediceo a partire dal matrimonio di Cosimo I con Eleonora di Toledo nel 1539, con l'esecuzione degli intermedii durante la commedia *Il Commodo* di Antonio Landi²⁹ (Mamone p. 34). Oltre l'uso esteso dell'intermedio, *il Pastor Fido*, come *La Mirtilia* un decennio prima, incluse esibizioni musicali nella trama³⁰ (Macneil p. 81).

²⁹ Nel suo libro *Il Teatro nella Firenze Medicea*, Sara Mamone riporta una descrizione della messa in scena del *Commodo* scritta da Pier Francesco Giambullari nell'*Apparato et Feste Nelle Noze dello Illustrissimo Signor Duca di Firenze, et della Duchessa sua consorte, con le sue stanze, Madriali, Comedia, et Intermedii, in quelle recitati*, Firenze, Giunti, MDXXXIX che dimostra l'ingegno delle macchine di teatro all'epoca: "Dopo le spalle della Aurora si vide a poco a poco surgere un Sole nel Cielo della Prospettiva il quale, soavemente camminando, ne fece atto per atto conoscere l'ora del finto giorno, e così poi si nascose ultimamente circa alla fine del quinto atto, poco prima che la Notte comparissi."

³⁰ Un gran parte dell'influenza che *il Pastor Fido* avrebbe avuto sullo sviluppo della musica rappresentativa era per via della polemica che incitava sulla natura e il ruolo dell'arte umanistica (Macneil, pp.83-84).

Gli intermedii, originariamente funzionavano per dividere gli spettacoli in atti distinti (di solito cinque) e non seguivano necessariamente l'argomento del dramma (Pirrotta p. 76). Il fatto che non facevano parte della trama significava che non dovevano aderire alle unità aristoteliche o alla verosimiglianza richiesta dallo spettacolo stesso (p.128). Per questa ragione, gli intermedii erano momenti adatti per l'esibizione della musica (ibid). Nelle loro origini, gli intermedii consistevano in esibizione di danza o in interludi musicali in cui il palcoscenico era vuoto e i musicisti suonavano fuoriscena (p. 47). Con il passare del tempo gli intermedii iniziavano ad avere un valore narrativo o come parte della commedia che accompagnavano (gli intermedii che Machiavelli scrisse nel 1525 per la *Clizia* funzionarono come un coro classico che commentava le azioni della commedia) o come commedie vere e proprie che si alternavano con la commedia principale (p. 154). Mentre la costruzione dell'intermedio diventava più complessa e spettacolare, anche le messe in scena degli intermedii (come quelle delle commedie) diventarono sontuose ed elaborate con l'uso di scenografia in prospettiva e macchine di teatro. Gli intermedii continuavano a svilupparsi al punto di diventare più importanti delle commedie che accompagnavano³¹ e questo sviluppo avrà il suo culmine nella ideazione del melodramma o opera lirica.

Lo studioso Angelo Solerti ha chiamato gli anni 1589 – 1599 “un decennio di transizione e di preparazione [...] durante il quale si cercò di raggiungere il fine ultimo, e cioè che la musica rispecchiasse con le sue armonie e modulazioni il sentimento della poesia e avvenisse così la fusione vagheggiata delle due arti sorelle.” (Solerti p. 19). Insieme ad altri poeti e compositori, Solerti dà il merito della realizzazione di questa fusione a Rinuccini in collaborazione con Corsi, Peri e Caccini per la pastorale musicata *Dafne* che aveva una prima prova nel carnevale di 1594-

³¹ Famoso da questo punto di vista un testo polemico di Anton Francesco Grazzini detto Il Lasca dal titolo *La commedia che si duol degli Intermezzi*.

95 (ibid). Il passaggio definitivo fra musica rappresentativa e melodramma o opera lirica fu l'ideazione del recitativo obbligato ovvero l'accompagnamento musicale al dialogo narrativo. L'ideazione del recitativo è attribuita a Giulio Peri che aggiunse questa nuova tecnica alla messa in scena di *Dafne* il 21 gennaio 1599 "in casa del Corsi, con musica del Peri, tranne alcune arie composte dallo stesso Corsi, si rappresentò [...] la *Dafne*, raggiungendo l'intento e l'effetto voluti." (pp. 19-20).

La prima di queste esibizioni considerata un melodramma ovvero un'opera lirica (però vari termini erano usati all'epoca) mai vista prima fu per celebrare le nozze di Maria de' Medici con Enrico IV di Francia nella sala di Emilia de' Cavalieri al Palazzo Pitti a Firenze il 5 ottobre 1600 (Macneil p.249). Il libretto dell'opera *Euridice* fu scritto dal poeta Ottavio Rinuccini. La musica fu composta probabilmente dal compositore fiorentino Iacopo Corsini³² (Solerti p. 250). Giulio Peri pubblicherà una sua partitura dell'opera nel 1601 e Caccini pubblicherà la sua poco prima con una dedica datata il 20 dicembre 1600 (Solerti p. 25). Anche *Euridice* rappresentò la leggenda di Orfeo, però per l'occasione delle celebrazioni matrimoniali di Maria de' Medici e Enrico IV di Francia si scelse di ripensare il finale della leggenda ovidiana. Nel melodramma di Rinuccini, Orfeo non commette l'errore di voltarsi e la coppia trova un lieto fine adatto all'occasione nuziale aristocratica (Sanders p.122).

La musica rappresentativa che diventava poi l'opera lirica era intesa come un'esibizione grandiosa con costumi opulenti e macchine di scena elaborate che venivano, per Firenze, dalla

³² Lo studioso Donald Sanders nel suo libro *Music at the Gonzaga Court in Mantua* sostiene che la musica per *Euridice* fu una collaborazione tra Giulio Caccini in collaborazione con Iacopo Peri (p. 117). Solerti riporta una citazione di Michelangelo Buonarroti il Giovane che era presente alla messa in scena, "Laonde avendo signor Iacopo Corsi, fatta mettere in musica con grande studio la Euridice, affettuosa e gentilissima favola del signor Ottavio Rinuccini..." (Solerti, p. 25).

grande stagione teatrale sia degli ingegni di Brunelleschi³³ – che trasportò in teatro le sue sapienze architettoniche —sia dalla tradizione della macchinaria per gli intermedi delle celebrazioni medicee (Mamone pp. 19). Era indirizzata a un pubblico numeroso ma selezionatissimo durante feste e celebrazioni reali o granducali.

Un'altra innovazione nella musica alla fine del Cinquecento era lo sviluppo della cosiddetta "musica reservata" o "musica secreta" che era indirizzata ad un pubblico più ristretto ed elitario (Newcomb p.96). La musica *secreta* aveva maggior successo nel cosiddetto “concerto di donne” fondato nella corte Ferrarese di Alfonso d’Este negli anni ottanta de Cinquecento. Negli anni seguenti la presenza di un concerto di donne diventava di rigore nelle corti italiane settentrionali. Nel 1582 il duca di Mantova, Vincenzo Gonzaga (1562-1612) tentò di formare un concerto di donne per la sua corte in occasione del suo matrimonio con Margherita Farnese (Newcomb p. 98). Questo tentativo, come il matrimonio stesso, fallì e fu invece Francesco I de’ Medici (1541 – 1587), granduca di Toscana ed erede di Cosimo I, a formare il secondo concerto di donne per celebrare le nozze tra Vincenzo Gonzaga e sua figlia Eleonora nel 1584 (ibid). Infine nel 1587 Vincenzo Gonzaga riuscì a creare un concerto di donne alla corte mantovana (Sanders p.102). Questi concerti di donne dimostravano la bravura delle intrattenitrici nel cantare e accompagnare il loro canto suonando strumenti musicali. Si esibivano in concerti privati per il duca e i suoi ospiti.

³³ Sara Mamone esprime la competenza che Filippo Brunelleschi (1377-1446) aveva per la scenografia dicendo “Senza attribuire al campo della progettazione spettacolare minori cure che alla propria attività complessiva di ingegnere progettista anzi applicando a quella la più complesse tecniche elaborate nella sua attività civile e militare, il grande architetto perviene al rinnovamento completo del genere, dandogli perfetto equilibrio tra la spericolatezza delle invenzioni e l’armonia del risultato complessivo, mettendo ogni meraviglia tecnica al servizio dell’ideologia della rappresentazione” (p. 19).

Avere cantanti donne alla corte non era una novità del "concerto di donne" ma una consuetudine della cultura aristocratica. La novità era che le cantatrici del concerto di donne furono incaricate specificamente delle esibizioni musicali. All'inizio del Cinquecento andò in stampa *il Cortegiano* di Baldassare Castiglione (1478 -1529) in cui l'autore, attraverso i vari personaggi, descrive le qualità necessarie di un cortigiano ideale. Nel terzo libro dell'opera, che Castiglione ambienta nella raffinatissima –anche musicalmente—corte di Urbino dei Della Rovere (dinastia che molto ha dato alla cultura musicale, teatrale e artistica) Castiglione indirizza le sue prescrizioni alle donne di palazzo, “voglio che questa donna abbia notizie di lettere, di musica, di pittura e sappia danzar e festeggiare; accompagnando con quella discreta modestia e col dar bona opinion di sé ancora le altre avvertenze che son state insegnate al cortegiano.” (Castiglione 3, IX). In questo ambito cortese suonare e cantare erano solo due impegni del ruolo più ampio di essere una donna di palazzo e le esibizioni musicali non erano affari formali ma invece musica di sottofondo per passare il tempo. Alla fine del Cinquecento, con l'introduzione della musica "secreta" la figura della cantatrice e musicista femminile iniziava ad allontanarsi dalla figura della donna di palazzo e ad avere una posizione specializzata e professionale. Le prime cantatrici notevoli nel concerto di donne a Ferrara – Laura Peverara (1545-1601), Anna Guarini (1563-1598), e Livia d'Arco (1565-1611) – non avevano contratti come musicisti di corte. Erano invece incaricate come damigelle alla granduchessa Margherita Gonzaga (1564-1618) (Newcomb p.98). Tra il 1580 e il 1600 la posizione di musicista femminile si stabilì come una posizione formale nel libro paga della corte (ibid).

All'inizio del Seicento era possibile per una donna di origine umile cercare una posizione in una corte italiana specificamente come cantatrice. Per una famiglia di condizione sociale bassa cercare una posizione per la propria figlia come musicista di corte dove non solo avrebbe avuto

alloggio e abbigliamento pagato dal nobile, ma avrebbe ricevuto uno stipendio, era una soluzione appetibile (Newcomb p. 101). Una volta accettata come musicista di corte una donna sarebbe stata sotto la tutela del duca e sarebbe diventata responsabilità del duca trovarle marito e pagarle la dote³⁴ (Gordon p. 147). Allora, la bravura nel cantare poteva offrire a una donna una mobilità sociale non prevista nella società strettamente gerarchica del tardo rinascimento. L'accesso ai ceti elitari attraverso lo sfruttamento della bravura musicale offriva al contralto napoletano Adriana Basile la possibilità di raggiungere non solo rispetto e acclamazione ma anche un titolo nobile. Una posizione alla corte come musicista poteva aumentare le possibilità economiche di una cantatrice e un matrimonio con un cortigiano organizzato dal duca poteva migliorare il suo stato. Questa scalata sociale presentava anche pericoli per la reputazione delle cantatrici e a volte anche per la loro castità³⁵. Queste intrattenitrici erano spesso adolescenti nubili che si trasferivano nei palazzi ducali non sempre accompagnate dalle loro famiglie e potevano essere preda di nobili immorali e di pettegolezzi spietati. Il pericolo per la loro reputazione si basava anche sulla concezione del canto come un fenomeno fisico che influenzava gli umori dell'uditore con il potere di infiammare il pubblico (come si legge in un motto legato alla Basile, che vedremo più avanti). Quindi il legame con la passione, la capacità di suscitare intense emozioni anche erotiche si sposa in parte con il canto fin dagli inizi della storia operistica. Ancora in pieno Settecento a Napoli, durante l'epoca d'oro dell'opera buffa –un genere che raccoglieva cantanti

³⁴ Il duca di Mantova Ferdinando I Gonzaga era deluso dai talenti musicali di Margherita Basile, la sorella minore di Adriana Basile tanto che la mandò in sposa a Ettore Cattaneo Dadi il 27 giugno 1615, solo due mesi dopo il suo arrivo a Mantova (Stevens p. 91 -92).

³⁵ La reputazione di Vincenzo I Gonzaga come seduttore era così nota che quando il duca faceva venire il soprano Caterina Martinelli da Roma per cantare nell'opera *Arianna* di Monteverdi (opera perduta di cui è rimasto solo il celebre frammento "Il Lamento di Arianna") il padre della ragazza spedì un messaggio al duca comunicando che la verginità della cantatrice era stata certificata da un medico prima della sua partenza e proibendo che Caterina visse nel palazzo (Finucci, p. 72).

eccellenti ma anche una pletera di mediocrissimi interpreti—il librettista Pietro Trinchera (Napoli 1702-11755), uno dei maggiori del secolo, scriveva in un suo libretto metateatrale, a proposito di donne di basso ceto che possono trovare nella professione di cantante una via di affrancamento dalle miserie della loro condizione sociale. Viene scritto nella ironica dedica del libretto: "...fra poco tempo [vedrai] tre povere Marenaresse de chelle cchiù scordate, che se ponno trovare dinto a chille vasce, scarpesare li meglio Triate de la Talia, e de l' Auropa tutta, e acquistanno lo nomme dell' arte, o da lo luoco, sentire dire la Pescarina è gghiuta pe primma donna a Calicutta, la Marinella a Finibusterra, e la Chiajese a Trabisonna..." (*Abbate collarone*, Prefazione, 1749).³⁶

Oltre la musica rappresentativa, un'altra forma musicale laica si realizzò negli anni a cavallo fra il Cinquecento e il Seicento: il madrigale. È una composizione a più voci che si contrappongono, e spesso il soggetto è di argomento di tipo amoroso (famosi i madrigali ispirati a Tasso). Un'importante innovazione nella scrittura dei madrigali nel tardo rinascimento era il focalizzarsi sulla voce femminile. I madrigali scritti alla fine del Seicento includevano due o tre parti difficili per voci alte segnalando una maggior partecipazione di cantatrici a questo genere musicale (Newcomb p. 93). La natura amorosa o meglio lussuriosa del testo di tanti madrigali contribuiva alla concezione della cantatrice come una donna di morale dubbia, pregiudizio che già affliggeva le attrici di teatro. Le cantatrici si esibivano innanzi agli uomini cantando d'amore. Una gran parte dei madrigali trattava dell'ideazione dell'amore spirituale neo-platonico come quelli scritti da Pietro Bembo (1470–1540) (Gordon p. 87). Ma alcuni come "Sì ch'io vorrei

³⁶ Traduzione: "Tra poco tempo vedrai tre povere marinaresse di quelle più stonate che si possano trovare dentro a questi bassi [abitazioni povere napoletane], callare i migliori palcoscenici di Italia [con gioco di parole tra Talia e Italia], di tutta l'Europa, e acquisteranno il nome d'arte, o anche dal luogo, e sentirai dire la Pescarina è diventata prima donna a Calcutta, la Marinella a Filubustera e la Chiajese a Trebisonda." (Pietro Trinchera, *L'Abbate collarone*, Prefazione, 1749)

morire”, probabilmente scritto da Maurizio Moro e messo in musica da Claudio Monteverdi (1567–1643), parla del contatto sensuale tra due amanti delineando le parti del corpo: la bocca, il seno, la lingua (Gordon p. 86).

La concezione rinascimentale della musica fu influenzata dalle concezioni della natura. Nella cosmologia rinascimentale, basata sul modello tolemaico-aristotelico, tutta la creazione consiste di una serie di sfere con la terra al centro e Dio al di fuori, nell’ultima sfera, come troviamo nella *Divina Commedia*. L’armonia della creazione si esprime attraverso la cosiddetta musica delle sfere. La voce e soprattutto la voce maschile era vista come un microcosmo delle sfere celestiali, e l’armonia nella musica riflette l’armonia della creazione (Gordon p. 86). Un concetto antico, quello della differenziazione che risale agli scritti di Boezio. Alla base della concezione della voce e della cantatrice, come detentrici di essa, era la comprensione della natura del suono. La voce era concepita come una sostanza composta di aria umida e vibrante che passa dalla gola del cantante all’orecchio dell’ascoltatore per influenzare i suoi umori cambiando il suo stato d’animo (Gordon p. 7). In pratica, la cantatrice penetra l’uditore con la sua voce e la agita in modo tale da cambiare il suo essere emotivo. L’effetto fisiologico che la musica aveva sul corpo non era del tutto dissimile a quello dell’innamoramento, anch’esso concepito come uno sbilanciamento negli umori (ibid). Dunque, il rapporto che una cantatrice aveva con il suo pubblico era di natura intima e di una certa forza emotiva. Con il suo canto, e cioè con l’influenza fisica attraverso la sua voce sul corpo-anima dell’ascoltatore, una cantatrice eseguiva un potere sopra il suo pubblico in un modo quasi magico.

La concezione del canto come un fenomeno fisico che poteva cambiare l’uditore portava al paragone consueto tra cantatrice e incantatrice. Le cantatrici esercitavano potere sul corpo e sull’anima dell’ascoltatore usando il canto nello stesso modo in cui le incantatrici o le maghe,

come Circe, Alcina o Armida, avevano potere sulle loro vittime (Gordon p. 155). L'altro paragone consueto era quello tra la cantatrice e una sirena: i mostri che tentarono Ulisse e il suo equipaggio per farli naufragare sulle rocce. Le sirene avevano il loro potere nel fascino del loro canto e nell'effetto che esso aveva sull'uditore. Così essere paragonata a una sirena fu un grande complimento alla bravura della cantatrice, ma la definiva anche come creatura mostruosa, esotica, ammaliatrice e dunque diversa dalle donne normali e "moralì."

La gioventù e il primo successo della “Sirena di Posillipo”

Andreana, detta Adriana, Basile nacque in un'epoca in cui per la prima volta una donna poteva migliorare la sua condizione economica e il suo stato sociale seguendo una carriera nella musica. Poco sappiamo della formazione e dell'infanzia della cosiddetta Sirena di Posillipo. Come suggerisce il soprannome, la Basile nacque a Posillipo, allora un paesino fuori i confini di Napoli sulla costa del Mediterraneo verso il 1580³⁷. I suoi genitori erano Daniele Basile e Cornelia (forse di cognome Usciolo) di cui si sa poco, però è probabile che venissero da uno stato sociale abbastanza umile dato che il nome di Basile non appare nei registri cortigiani (Ademollo p. 7). Uno dei fratelli di Adriana era lo scrittore e collezionista di favole Giambattista Basile (1571 –circa 1632), autore del *Lo cunto de li cunti* o *Pentamerone*, scritto sotto lo pseudonimo Gian Alesio Abattutis e andato in stampa solo dopo la morte dell'autore, e che rappresenta una delle prime raccolte di favole scritte in dialetto napoletano³⁸ (Barassi p. 16). Oltre Giambattista, Adriana aveva almeno altri sette fratelli e sorelle (Ademollo p. 4). Delle sue sorelle, anche Vittoria e Margherita diventarono virtuose musicali seguendo il successo della

³⁷ Lo studioso Alessandro Ademollo, nella sua opera sulla Basile, afferma che “è lecito congetturare la data della sua nascita verso il 1580, poiché nel 1615 aveva un figlio in età di prender moglie[.]” (p. 5).

³⁸ Fu tradotto in italiano moderno da Benedetto Croce nel 1925 (Barassi, N.B. 16).

loro sorella maggiore, Adriana. Il fatto che le figlie di Daniele e Cornelia erano istruite nella musica per poi diventare musiciste di corte indica che i Basile erano di uno stato sociale inferiore alla piccola nobiltà³⁹.

Purtroppo, le circostanze dell'esordio di Adriana come cantatrice non ci sono giunte. Però, il fatto che Adriana continuava a usare il suo cognome da nubile suggerisce che aveva già raggiunto fama e acclamazione come virtuosa prima di sposarsi. Suo marito era un certo Muzio (o Mutio) Barone un cavaliere al servizio di Don Luigi Carafa Principe di Stigliano e Duca Sabbioneta (Ademollo p. 7). È possibile che furono la fama e il fascino della cantatrice ad attrarre Barone, o, se la Basile era già in servizio alla corte del Principe di Stigliano, è possibile che tale principe avesse organizzato il matrimonio tra la virtuosa e il cavaliere. Qualunque siano state le circostanze dei suoi primi successi e del suo matrimonio con Barone è certo che dopo il matrimonio anche la Basile era al servizio della casata Carafa, una delle maggiori dell'aristocrazia partenopea (Ademollo p. 7). Il principe compose una poesia in lode della Basile in cui il narratore è il dio Nettuno, e descrive Adriana come una “bella e vaga Sirena” che ispira nel dio un amore tale da farlo sospirare in un modo così forte da rendere le “Onde pien di furore” (cit. in Ademollo p. 8).

Il principe non era l'unico a indirizzare poesie di elogio alla Basile. Lo studioso Alessandro Ademollo dedica la maggior parte del primo capitolo della sua biografia della Basile alle poesie di lode scritte durante il suo periodo napoletano. Vari nobili dedicarono versi alla cantatrice incluso il Principe di Bisignano e Scilla, il Duca di San'Elia, e il Marchese di Sortino.

³⁹ Anthony Newcomb afferma che erano i ceti borghesi a fornire cantatrici alle corti, e parlando del concerto di donne ferraresi spiega che “The Musicians mentioned [Laura Peverara, Anna Guarini, Livia d'Arco] tended to come from what we would now call upper middle-class families of either important artists or wealthy merchants, where the place of music in the traditional education of the ladies aspiring to courtly life uncovered and developed their talent for music and eventually prepared them for their careers.” (p. 100).

Questo elogio dalle penne aristocratiche appare nel libro *Il teatro delle glorie della signora Adriana Basile*, una raccolta di poesie indirizzate alla Basile e in sua lode e da lei messa, sapientemente e programmaticamente, a stampa prima a Venezia nel 1623 e poi a Napoli nel 1628 (Ademollo p. 287), in modo da contribuire alla costruzione della sua fama, seguendo così un esempio già tracciato da altre interpreti del passato, inclusa Isabella Andreini. I temi più ricorrenti di queste poesie sono i paragoni di Adriana con una sirena o con Arianna, la figura mitologica, in parte per via della somiglianza tra i nomi Arianna e Adriana⁴⁰.

Nella mitologia greca, Arianna aiutò l'eroe Teseo a scappare dal labirinto dopo che aveva sconfitto il Minotauro. L'ingrato Teseo poi abbandonò Arianna sull'isola di Nasso. In una poesia composta da Michelarcangelo Alfonso Gaetano d'Aragona, Duca di Laurenzana, il duca sostiene che se Arianna avesse cantato con la stessa bravura di Adriana, Teseo non l'avrebbe abbandonata: "Con arpa d'oro in sì pietosi accenti / D'Arianna i giustissimi lamenti / Temprando molce ogn'aspra Tigre ircana, / Se tal piangea su quella rupe strana De la credula amante i tradimenti, / Fermati a udirla e ad obbedirla i venti/ Fean dell'infido pin la fuga vana. (cit. in Ademollo p. 14). Un'altra poesia di autore sconosciuto paragona il canto di Adriana al filo che Ariana usava per guidare Teseo fuori dal labirinto, "Nel labrinto un fil da lei per guida / Quegli ebbe: me, per questa mortal via / Guidi tu al ciel con tuoi divini accenti." (ibid). Si nota, in queste immagini e paragoni, un tipico gusto della poesia barocca per le similitudini e i paragoni esotici e preziosi.

⁴⁰ È possibile che l'usanza di paragonare Adriana Basile alla mitologica Arianna avesse anche a che fare col fatto che nel 1608 si compose a Mantova l'opera *Arianna*, testo di Rinuccini con musiche di Claudio Monteverdi. Ademollo non fornisce le date delle poesie citate, ma in una nota sulla poesia del duca di Laurenzana afferma "Qui si tratta senza dubbio del famoso lamento d'*Arianna* [...] che in ogni caso poteva anche essere giunto a Napoli in copia a mano." (p. 14)

Il successo della Basile raggiunto presso la corte del principe di Stigliano si trasformò in una fama che andò oltre i confini di Napoli. Si è discusso della possibilità che la Basile sia andata in Spagna per servire la corte reale (Ademollo p. 18). Erano però gli inviti di Vincenzo I Gonzaga il duca di Mantova che allettavano Adriana a lasciare la sua città natale. L'impresa di assumere la bella Adriana alla corte mantovana non era però un affare semplice. I contatti tra il duca e la cantatrice durarono due anni in parte per via dell'ostinazione della Basile e in parte perché il viceré e la viceregina, al cui servizio era la già celebre Adriana, non volevano lasciarle abbandonare la sua posizione a corte.

Nel gennaio del 1608 Ottavio Gentile, un agente mantovano a Napoli mandò una raccolta di ritratti di cantatrici napoletane al duca Vincenzo (Ademollo p. 87). Non è certo, ma è probabile che questa spedizione includesse anche un ritratto di Adriana Basile dato che dopo pochi mesi Gentile era in trattative con Adriana e suo marito per darle una posizione presso la corte mantovana al servizio della duchessa Eleonora de' Medici⁴¹. L'affare sembrava un fatto compiuto nel 1609 quando la coppia firmava un contratto con testimone Gentile e il cantante Paolo Facone:

Poiché è venuto il S.e Paolo Facone a richiedere Andreana Basile che vada alli servizi dell'Al.za di Mad.ma di Mantova e della Ae.m Infanta Principessa di Mant.a offerendole quel partito ch'essa domandasse, le si risponde per detta Andreana, suo marito e parenti, ch'ella riceverà gratia particolare andando a servire dette S.me Signore. (pp. 89-90).

Il contratto includeva alcune condizioni nell'interesse della Basile. La prima condizione era che la duchessa di Mantova scrivesse alla principessa di Stigliano a cui la Basile doveva il suo servizio in quel momento. Adriana non aveva la scelta di lasciare i suoi impegni alla corte di Napoli. Partire per Mantova prima di aver risolto i legami di servizio con la principessa era cosa

⁴¹ Ademollo suggerisce la possibilità che Vincenzo I avesse già visto Adriana Basile di persona quando il duca viaggiò a Napoli nel 1603 (p. 87).

impensabile e avrebbe lasciato un marchio sulla reputazione della cantante come persona ingrata e poco affidabile. Il linguaggio del contratto con i Gonzaga che richiede l'intervento della duchessa mantovana sottolinea l'importanza della reputazione per la Basile.

che dette S.re S.me si degnino scrivere alla Sig.ra Vice Regina Ecc.ma di Napoli, acciò detta Sig.ra la chiami e da lor parte glielo comandi, acciò con sua *reputatione* vada a servirle per *rispetto* de' suoi parenti, e sia noto con effetto che la sua partita sia particolar gusto e servizio di d.te S.re Ser.me aciò ella resti con tal mezzo maggior.re *honorata*⁴². (ibid).

La seconda condizione proposta nell'interesse della Basile e suo marito era che il duca garantisca un alloggio al palazzo sia per Mutio Barone che per Giambattista Basile. Garantire una posizione alla corte mantovana per suo marito e suo fratello serviva alla Basile in vari modi. A livello personale, la corte di Mantova è lontana di Napoli, soprattutto nell'epoca prima del trasloco, sarebbe stato difficile affrontare una nuova corte, dove non conosceva nessuno, da sola. È anche lecito supporre che questa richiesta fosse fondata nella necessità di proteggere la reputazione della cantatrice, in questo caso la sua reputazione come donna casta. È probabile che la reputazione del duca come seduttore fosse giunta fino a Napoli e avere di fianco marito e fratello potrebbe avere l'effetto di calmare le passioni del duca. In fine, portare con sé due membri della sua famiglia aumentava i modi in cui la Basile poteva raggiungere prestigio nella corte straniera. La reputazione della "bella Adriana" sarebbe stata elevata per via del buon servizio da parte di suo marito e di suo fratello per i Gonzaga. Inoltre, Mutio e Giambattista potevano ricevere onori a causa del loro legame di parentela con la cantatrice.

Con il contratto firmato sia dal Barone che dalla Basile, il trattamento sembrava essere compiuto con il piccolo impegno rimasto di ottenere dalla viceregina il permesso per la cantatrice di lasciare il suo servizio. Però quando arrivò il momento di partire per Mantova, la

⁴² Il corsivo è mio.

Basile cambiò idea. La cantatrice ricorse al prete Francesco Carbonelli da Parma, un parente dei Baroni presso a Roma, per dissolvere il contratto con i Gonzaga (Ademollo p. 90). Il rifiuto di onorare il contratto già firmato compresa l'ostilità del viceré e viceregina risultarono in una corrispondenza furiosa fra tutti i personaggi interessati⁴³.

I motivi per cui la Basile rifiutò di partire da Napoli sono poco chiari. La prima prova di un motivo specifico si trova in una lettera scritta da Mutio Barone il 22 marzo 1610. Secondo Barone, la riluttanza esibita dalla Basile era causata dalla sua pudicizia. La cantatrice aveva capito che sarebbe andata al servizio della duchessa e non del duca.

disse che quando la S.ma S.ra Duchessa di Mantova si degnasse di scrivere alla S.ra Viceregina di Napoli, che la chiamassi in nome Mad.ma acciò intendesse il mondo che ella come donna andava alli servigi di S.ra così grande, non intendendosi che andasse assolutam.te alli servigi del S.r Duca, questa sua promessa et mia se scrisse in un foglio di carta, (Ademollo p. 99).

Per convincere la Basile finalmente a onorare la sua promessa e venire a Mantova, la duchessa Eleonora scrisse una lettera a Ottavio Gentile usando un linguaggio cortese e lusinghiero nei riguardi della cantatrice, "Noi al pari del Sr. Duca nostro la persona di cotesta giovane chiamata Adriana per le virtù sue et honorate qualità di che intendiamo sia riguardevole [...] la desideriamo et l'haveremo cara come ci sarà sempre cara parimente la persona sua." (Ademollo p. 101). Nonostante il tono grazioso della lettera, il fatto che una cantatrice rifiutasse di mantenere una sua promessa a un duca poteva avere conseguenze affatto gravi al punto di mettere la musicista ribelle in pericolo di vita. Sappiamo che la Basile ben capiva la serietà della situazione attraverso una lettera da Gentile indirizzata a Vincenzo I il 27 aprile in cui riporta una sua discussione con Adriana:

⁴³ Vincenzo I era così turbato da questa serie di eventi che in un singolo giorno (il 5 di marzo 1610) scrisse sette lettere a destinatari vari per risolvere la vicenda a suo favore (Ademollo, p. 91).

Mi sono lasciato intendere che li Principi pari di V. A. non vogliono essere burlati da nisuno, lei subitam.te inteso questo principio, è saltata su li pianti gagliardis.mi dicendo, se il S.r Duca mi vorà morta o strupiata lo potrà fare lo so, lo credo, ma più tosto mi contenterò di partire tutti questi mali, che mai andare a servire nissuno, e nel dire queste parole gli è venuto uno svenimento gagliardo, e rivenuta mi ha pregato per l'amor di Dio che me ne vada, altrimenti sarò causa della sua morte [...] (Ademollo p. 111).

È difficile pensare che “li pianti gagliardissimi” e lo “svenimento gagliardo” fossero del tutto genuini. Sembrano piuttosto uno stratagemma melodrammatico da parte dell'intrattenitrice per attrarre la compassione di Gentile e evitare così il bisogno di lasciare Napoli. Quando fallirono le scuse di pudicizia e le lacrime, Basile cambiò idea spiegando al duca che non poteva venire a Mantova per motivi di salute:

mentre dopo il parto sono rimasta mal sana, perciò la supplico che si degni far scrivere a D. Ottavio Gentile che non mi tormenti tanto al disporni [...]si bene una volta dissi voler venire in questa S.ma casa con certe conditioni, astretta da mio marito, ben giudicava che V.A. come Cris.ma S.ra non haveria comportate che una giovane andasse tanto di longo con pericolo della sua honestà, et io benchè poveris.ma fo gran stima di quella, sto sicura che sotto la sua protetione haveria vissuto liberam.te, però il viaggio è lungo, et li perigli sono assai, dunque per amor di Dio la supp.com a rimediar il tutto con la sua prudenza che come considerata et discreta S.ra mi compatirà, rimettendomi a quanto l'A. sua si degnerà oprarsi in beneficio mio, et io restandoli ob.ma serva resterò pregando N.S. per la salute et felicità di V. A. et le bacio hum.te le mani. (Ademollo p. 106).

In risposta a questa lettera, il duca consente che se la Basile fosse stata davvero troppo ammalata per venire alla sua corte, egli avrebbe smesso di molestarla e che avrebbe richiamato i suoi agenti. In questa lettera Vincenzo fa un'ultima supplica alla cantatrice di venire a Mantova raccomandandole di pensarci bene (Ademollo p. 109). Alla lettera di Vincenzo I la duchessa aggiunse una sua pregando la Sirena di Posillipo di cambiare idea e raggiungere Mantova (p. 110). Non sappiamo se fosse per via di queste lettere o per qualche altro motivo ma nel maggio di 1610 la Basile cambiò idea e il 17 maggio scrisse una lettera piena di adulazioni al duca firmandosi “humilissima serva” (p.115).

Data l'inconsistenza dei motivi addatti per il suo rifiuto di andare a Mantova, la veemenza con cui la Basile insistette in questo rifiuto⁴⁴ e il suo quasi miracoloso voltafaccia, bisogna chiedersi quale fosse la vera ragione per un così drammatico trattamento. Era davvero troppo ammalata per viaggiare? Temeva per la sua reputazione essendo una musicista nella casa del duca invece di una donna di servizio nella casa della duchessa? Era semplicemente che non voleva lasciare il suo suolo nativo e i suoi parenti? Oppure, era l'idea che l'assenza rende il cuore più affettuoso e che la Basile voleva aumentare l'aspettativa del duca e duchessa di Mantova? L'idea che la Basile allungasse la stesura del suo contratto perché voleva creare un senso di aspettativa è sostenuta dal fatto che dopo aver preso la decisione di andare a Mantova, non ci andava direttamente ma intraprendeva una sosta prima alla corte cardinalizia di Ferdinando Gonzaga (1587 – 1626) a Roma e poi alla corte medicea a Firenze. Saremmo dunque in presenza di un'abile strategia autopromozionale messa in atto dalla Basile, strategia che ci dice anche dell'importanza che certi interpreti e certi trattenimenti avevano per le piccole ma ricche corti italiane del centro-nord.

La corte del Cardinale e il viaggio a Mantova

Il 26 maggio del 1610 Adriana Basile accompagnata da suo marito e alcuni suoi fratelli, giunse Roma e alla corte cardinalizia di Ferdinando Gonzaga, il secondogenito del duca Vincenzo I ed Eleonora de' Medici (Ademollo p. 121). Ferdinando aveva sempre avuto entusiasmo per la musica. Scrisse anche molti componimenti, fra i quali un balletto commissionato dal granduca di Toscana per il carnevale a Pisa nel 1606 e dei pezzi per il

⁴⁴ In varie lettere Mutio Barone e Ottavio Gentile fanno riferimento all'ostinazione della Basile. Gentile scrivendo al duca diceva "l'haver da trattare con una femina ostinata più d'una mulla spagnola, con un marito che non val nulla con sua moglie, mi fa impazzire" (Ademollo, p. 113).

matrimonio di suo fratello Francesco con Margherita di Savoia nel 1608 (Chambers p. 123, 125). La sua passione per la musica non diminuiva quando, nel 1607, all'età di vent'anni prese il cappello di cardinale (Chambers p. 124). Il cardinale stabilì la sua corte a Roma nello stesso anno in cui la Basile giunse nella Città eterna, e sebbene sua madre lo avesse esortato a rivolgere i suoi pensieri ad argomenti seri e degni di un principe della chiesa, la sua passione per la musica profana non diminuì (Chambers p. 124). In Adriana, Ferdinando avrebbe trovato un'amica e un'alleata. Il cardinale mandò una lettera di lode a suo padre il 27 maggio descrivendo la bravura e il virtuosismo della cantatrice napoletana.

È giunta finalmente ier sera Adriana da Napoli, quale canta benissimo et finora al libro, tocca d'arpe eccellent.te [sic, per eccellentemente] e di chitara [sic] spagnola, donna di gran tratto che sa 'l fatto suo, è più tosto bella che altro, credo al più lungo fatte le tre feste di Pasqua sia per partirsi per costà, si trova assai strana del viaggio, il primo che habbi fatto in vita sua. (Ademollo pp. 122–123).

Il rapporto di mecenatismo e amicizia tra la cantatrice e il cardinale sarebbe durato a lungo e ebbe inizio con l'insistenza da parte di Ferdinando che Adriana allungasse il suo soggiorno a Roma per eseguire più esibizioni musicali di quelle che erano state originariamente previste. Ottavio Gentile, anch'egli presente nella scorta di Adriana, scrisse al duca per scusare il ritardo e assicurare il suo protettore che sarebbero partiti per Firenze entro il 7 giugno 1610 (Ademollo p. 123). Oltre il ritardo per via del prolungato soggiorno a Roma, Adriana espresse a Gentile un suo timore per il clima di Mantova (ibid). Il prete, parente di Mutio Barone, padre Gregorio parla dell'aria malsana di Mantova (p. 124). Il padre Gregorio, oltre a dare consigli alla Basile, fornisce una descrizione del suo aspetto fisico e del suo carattere del tutto diverso dalle lodi offerte dai poeti e i principi. Scrivendo alla duchessa il 6 giugno 1610, il prete riporta:

ella è valorosa donna e se non bella non tanto brutta quanto m'aveano dato ad intendere. Per quanto ho possuto raccorre con esquisitissime diligenze, onesta di vita, ma peraltro una sirena allettatrice e lusinghiera a meraviglia, un'Armida napoletana. [...] è ambiziosa della Vostra gratia e brama ritonarsene trionfante e buona cristiana. Ma vanetta come giovane e

musica; e per finire di ragionar di lei non ci scorgo cosa che più mi preme che vederla vaghissima di donativi. (p.127)

Oltre a mettere in dubbio la sincerità delle lodi sulla bellezza della cantatrice, la descrizione fornita dal gesuita si sofferma sull'ambizione di Adriana per l'amore della duchessa. La Basile era ben consapevole del fatto che il suo successo dipendeva dal rapporto che manteneva con i suoi mecenati e superiori sociali. Nonostante i suoi capricci e l'esitazione con cui la cantatrice finalmente cedette a giungere a Mantova, Adriana voleva coltivare il favore dei Gonzaga, e con la duchessa consorte Eleonora de' Medici si metteva in contatto anche con l'importante circuito medico dello spettacolo di corte. Una parte fondamentale di questo rapporto di mecenatismo fu la nota amicizia tra la Basile e il cardinale.

Dopo essere partiti da Roma sulla via per Firenze, la corte della Basile si fermò nella piccola città laziale di Bracciano dove probabilmente dimorò nel castello degli Orsini (Ademollo p.133). Sebbene avesse lasciato il cardinale alla sua scorta Roma, la Basile facendo un po' la civetta, chiese di dormire nel letto che era consuetamente riservato per il cardinale. Questa vicenda venne riportata da Gentile in una lettera indirizzata a Ferdinando. "Hoggi vedendo le stanze dove lei è alloggiata mi ha dimandato a parte quale è il letto dove V. S. ILL.ma dormi quando fu qui, glielo detto, et essa ha risposto, io vi voglio dormire che forse acquistarò qualche virtù cardinalitia, o vero farò un figlio cardinale" (p. 134). Si è lasciato al lettore di decidere se la richiesta fu mossa dalla devozione di una donna cristiana e pia oppure da una suggestione seduttiva artatamente ostentata. Gentile non commenta. L'idea che la cantatrice volesse dormire nel letto del cardinale, sebbene con suo marito e non il cardinale stesso è indice di una certa civetteria lusinghiera verso un uomo di ventitré anni che non sentiva la vocazione di cardinale. La lettera di Gentile evidenzia il fascino che Adriana esibiva sul cardinale e l'interesse che

Ferdinando aveva nel seguire le azioni della cantatrice. La lettera continua, “non mancarò di fare quanto V. S. Ill.ma mi ha comandato, et le scriverò ad ogni luogo dove arivaremo tutti li ragionamenti che passarano, per alegerire quello che io so.” (p. 134). Il rapporto fra Adriana e il cardinal Gonzaga sarebbe stato fondamentale sia durante il regno di Vincenzo I, sia dopo la sua morte.

Adriana Basile capiva bene la necessità di mantenere buoni rapporti con il suo datore di lavoro e con altri intenditori di musica di alto rango presso la corte mantovana. Così Adriana continuava a mantenere e sviluppare il rapporto di amicizia tra lei e il cardinale Gonzaga. Nel luglio 1610 poco dopo il suo molto atteso arrivo a Mantova, la Basile scrisse al cardinale una lettera che espertamente combina adulazioni per il destinatario, la richiesta di un favore, il ringraziamento per favori già ricevuti, e una dimostrazione di essere una donna pia e devota. All’inizio della lettera la cantatrice afferma che “Da giorno in giorno mi porge occasione di esserli maggior serva di quella che li sono” (Ademollo p. 157). Continua richiedendo al cardinale di tenere il signor Ottavio Gentile alla sua corte a Roma per la durata d’agosto “per le cause che poi le dirà a bocca.” (ibid). Dopo aver fatto la sua richiesta, Adriana ringrazia il cardinale per “una lettera di V. S. Ill.ma et una scatola, del che ne li bascio la mano.”⁴⁵ (p. 158). Nella prossima parte della lettera i ringraziamenti si combinano con le adulazioni e le richieste in un perfetto contrappunto delle voci particolari di un’artista al servizio di una casa nobile. La cantatrice esprime la sua delusione che non aveva ricevuto il madrigale *Vita de la mia vita* che il cardinale le aveva promesso, però che l’aria *Care pupille amate* “era molto bella” (ibid). Il cardinale era il compositore di entrambi i pezzi e sarebbe stato probabilmente lusingato sia dalla

⁴⁵ Non è chiaro quale fosse esattamente il contenuto della scatola, se non i madrigali poi nominati nella lettera, Alessandro Ademollo si permette di supporre che la scatola contenesse gioielli (Ademollo, p. 158).

richiesta del madrigale, sia dalle adulazioni per l'aria. Infine, Adriana fa i suoi omaggi al cardinal Camillo Borghese che aveva incontrato alla corte del Gonzaga a Roma. Chiede al Borghese di “mandarmi un poco del legno della S.ta Croce, stimandolo per il maggior tesoro che possi avere a questa vita.” (ibid). Richiedere una reliquia a un cardinale sottolinea il carattere pio e devoto della cantatrice, ma anche una certa intimità e un certo prestigio nell'osare richiedere una reliquia tanto preziosa. Quest'ostentazione di fede e pudicizia che rincorre la carriera di Adriana Basile era fondamentale per una cantatrice che si esibiva cantando madrigali amorosi ed erotici. La Basile rientra così in quella filiera di grandi interpreti che dalla Andreini in poi si muovono in direzione della autopromozione di se stesse non solo come eccellenti professioniste ma anche come autrici, artiste e, soprattutto, donne e madri virtuose e devote.

La Basile con il suo piccolo seguito arrivò alla corte del granduca di Toscana, Cosimo II, il 13 giugno (p. 134). Come a Roma, Adriana si produsse in una serie di esibizioni musicali che ricevettero una grande acclamazione. Ottavio Gentile scrisse a Vincenzo I spiegando come tutti lodassero i talenti della virtuosa e cercassero di trattenerla,

le dico che lei è ammirata et V. A. invidiata di così cara gioia, la detta S.ra Supp.ca in tanto V. A. farle gratia che in arivando [sic] vada a stare fuori di Mantova in luogo di buon aere per il dubbio che ha di amalarsi [sic] per le tante baie che le sono state dette dea molit, che tutti parlano per loro interesse desiderando ogni uno per dove passiamo che si tratenghi [...] (p. 135).

Prolungare i soggiorni nelle varie tappe che portavano a Mantova serviva alla Basile in vari modi. Le sue esibizioni dinanzi a vari cardinali e nobili l'aiutava a spargere la voce della sua bravura che aumentava e rafforzava la sua reputazione di virtuosa fuori di Napoli. La promozione della propria reputazione si riverberava bene anche sul suo nuovo padrone, il duca Vincenzo I Gonzaga. Come menziona Gentile nella lettera in precedenza citata, i nobili a Firenze invidiavano al duca la gioia che avrà dalla virtuosità di musicista tanto brava. Allora la bravura della Basile esibita nelle corti al di fuori di Mantova non solo promuoveva la propria reputazione

ma anche quella del suo mecenate, inserendosi così in un abile ed elaborato intreccio retorico di adulazioni, successi, lettere e ostentazioni di atteggiamenti. Il fatto che era il soggetto dell'invidia della corte del granduca di Toscana, che era più potente di quella di Mantova, avrebbe dovuto essere cosa grata a Vincenzo I che comunque era fiero dei suoi gusti musicali. È probabile che la promozione del proprio mecenate nelle corti avrebbe aiutato la Basile a rafforzare il legame con il duca. Inoltre, il prolungamento del suo viaggio avrebbe potuto aumentare il senso di aspettativa sentito da Vincenzo. Tutto il trattamento e viaggio verso Mantova funziona metaforicamente come una lunga seduzione in cui il duca recita il ruolo del corteggiatore ardente e la Basile recita il ruolo della ragazza nubile e pudica. Il continuo ritardo dell'arrivo di Adriana non sembra allora una casuale serie di eventi ma una strategia per promuoversi nella stima del duca e rinforzare il rapporto di mecenatismo tra Vincenzo I e la cantatrice.

Successo nella corte di Mantova

La corte di Mantova era stata un centro di diffusione e di sperimentazione della musica italiana fin dal regno di Francesco II Gonzaga marchese di Mantova e di sua moglie Isabella d'Este a cavallo tra il Quattrocento e il Cinquecento⁴⁶. Le corti di Ferrara e Mantova erano in concorso per il titolo di capitale della musica (Sanders p. 102). Attraverso i secoli, la famiglia Gonzaga continuava la sua passione per la musica e sotto il regno di Vincenzo I, asceso al ducato nel 1587, la corte diventò l'epicentro della musica italiana sorpassando i madrigali della corte ferrarese, i melodrammi della corte dei Medici a Firenze, e i concerti sacri a Venezia (Sanders p. 143).

⁴⁶ Per più informazioni sul mecenatismo della musica alla corte dei Gonzaga vedi *Music at the Gonzaga Court in Mantua* di Donald C. Sanders (2012).

Lo scopo del duca Vincenzo era di portare sia la musica profana che quella sacra alla sua corte, però la sua passione era più per la prima. Suo padre Guglielmo fu un grande sostenitore della musica sacra e inserì come maestro di cappella il compositore Giaches de Wert che continuava ad essere il compositore di maggior influenza all'inizio del regno di Vincenzo I (Sanders P. 143). Claudio Monteverdi, compositore di Cremona, fu nominato maestro di cappella dal duca Vincenzo o nel 1601 o nel 1602 (Sanders p.117). Monteverdi sarebbe diventato uno dei più celebrati compositori del primo Seicento e fu quello con più influenza alla corte mantovana quando vi arrivò Adriana Basile nel 1610. Monteverdi contribuì agli sviluppi musicali coevi della sua epoca. Scrisse le opere *Orfeo* (forse più che l'*Euridice* fiorentina la vera prima opera) e *Arianna* (di cui ci resta solo un frammento) per la corte dei Gonzaga, che lasciò dopo la morte di Vincenzo I nel 1611. A questo va aggiunto il celebre *Il Combattimento di Tancredi e Clorinda* d'ispirazione tassiana (allora di 'gran moda') nel 1624 presso il palazzo di Girolamo Mocenigo (1581–1658), consigliere del doge e gran sostenitore delle arti (Stevens p. 328 n.b. b). Oltre la musica rappresentativa, Monteverdi scrisse varie Messe da requiem e pubblicò nove libri di madrigali. Questo grande della musica seicentesca lavorò strettamente con la Basile durante il suo soggiorno alla corte mantovana e preferì il contralto napoletano e tutte le altre cantatrici con cui lavorava (Stevens. 66). Monteverdi dichiarò la Basile superiore in talento e virtuosismo a Ippolita del cardinal di Montalto e a Francesca Caccini “perché canta, suona e parla benissimo e quando tace e accorda ha parti da esser mirate e lodate degnamente.” (Ademollo p. 155).

Quando Adriana Basile e la sua scorta arrivarono a Mantova il 23 giugno 1610, né il duca né la duchessa c'erano per vedere la cantatrice napoletana a lungo attesa (Ademollo p. 155). Anche dopo il lungo viaggio, invece di rimanere a Mantova aspettando l'arrivo dei suoi padroni, la Basile correva a raggiungere la duchessa al porto dove dopo un paio di giorni, la avrebbe

raggiunta anche il duca, e la Sirena di Posillipo eseguiva la sua prima performance per il duca e la duchessa di Mantova (ibid). La risposta a questa esibizione musicale, di cui abbiamo già visto la lettera di Monteverdi, era del tutto positiva e se ci si può fidare delle parole della cantatrice stessa, i Gonzaga erano contenti della nuova aggiunta alla loro corte. Adriana scrisse al cardinal Gonzaga il 15 luglio, “godo fra me stessa haver fatto acquisto di principe così grande come V. S. Ill.ma il S. Duca e Mad. Ma già continuano in favorirmi et da momento in momento mi fanno maggior gratia, et Ma.ma mi tiene in tale stima et tal conto fa di me che non posso se non ammirare et stupire di tanta gentilezza.” (Ademollo p. 157).

In poco tempo la Basile si inserì nel ritmo consueto della corte. Diventò un'abitudine che la Basile facesse concerti ogni venerdì nella sala degli specchi per il diletto non solo del duca e della duchessa ma anche della corte e degli ospiti anche stranieri (p. 163). Monteverdi riporta “che questo Venere [venerdì] passato ad udire, non solamente il S.mo S.r Duca et S.ma Duchessa, la S.ra Donna Isabella di S. Martino, S.r Mar.se et Marchesa di Solferino, S.re Dame et Cavaglieri di tutta la corte vi erano, ma più di cento S.ri altri della città ancora.” (ibid). Sebbene la Basile avesse suonato innanzi a tante persone, le sue esibizioni musicali nella sala degli specchi furono private, accessibili soltanto ai membri della corte e agli altri invitati del duca e della duchessa (Gordon p. 149). Il suonare in privato presso la corte era un modo per mantenere la reputazione di pudicizia della Basile. Assomigliava di più alla musica dilettante intrapresa dalle donne di palazzo negli anni precedenti e così si sbarazzava in gran parte dell'idea che la cantatrice si vendeva per guadagnarsi da vivere (pp. 149 –150).

La studiosa Bonnie Gordon sostiene che i benefici aggiuntivi dati alle cantatrici dai loro mecenati rendevano il loro stipendio irrilevante e che la natura superflua dello stipendio sdrammatizzava l'idea che le cantatrici cantassero per guadagnarsi da vivere per così togliere un

po' lo sdegno di essere intrattenitrici professioniste (Gordon p. 150). Sebbene lo stipendio della Basile fosse reso superfluo dai regali e benefici che riceveva dai suoi patroni, esso era comunque molto alto. Un anonimo milanese scrivendo sulla Basile durante il suo soggiorno milanese descrive la remunerazione che Adriana riceveva a Mantova.

Era costei la S. Adriana Basile Gentildonna Napoletana già son due mesi chiamata dalla detta Altezza di Mantova à quella Corte, con assegnamento di due mila scudi l'anno, oltre à mille altre comodità, oltre a mobili, alle vesti, & alle gioie di gran valuta, che hor il duca, or la duchessa giornalmente le donano, essendone in ispetialità la detta Duchessa così innamorata, che non sa viver senza di lei, come unico allegramento nella sua infermità. (Ademollo pp. 174–175).

Il compositore Claudio Monteverdi, sebbene il suo lavoro fosse fondamentale alla produzione della musica nella corte mantovana, riceveva ufficialmente 300 scudi all'anno, ma il pagamento era spesso in arretrato (Sanders p. 154). Si capisce da questo dato di un grande musicista pagato meno di una grande interprete, il formarsi di un sistema operistico italiano basato più sul divismo che sulla figura del compositore. Lo stipendio generoso dato alla cantatrice, oltre l'alloggio e altri premi e regali, confermano la stima che Vincenzo I e altri nobili avevano per le cantatrici e per la Basile in particolare. Nell'occasione della nascita di sua figlia Leonora, la marchesa di Grana, Agnese Argotta, donò alla Basile “un vezzo di perle alla mamma de du.ti [ducati] 300.” (Ademollo p. 191). Questi regali non rappresentano soltanto remunerazioni per servizi, erano anche simboli dell'affetto e del legame stretto fra principe/mecenate e artista, erano il segno della fama, del prestigio dell'artista stesso e che il professionista del teatro o dell'opera ostentavano come segno del loro successo e del loro avanzamento sociale (Ferrone, *passim*). Il successo di Adriana Basile era dovuto in gran parte alla sua capacità di formare e mantenere questi rapporti tra membri importanti delle corti in cui soggiornava.

La famiglia di una virtuosa

Alessandro Ademollo nella sua biografia di Adriana Basile scritta nel 1888 la descrive come un “artista grande, moglie feconda, ed ottima madre.” (p. 291). Questa descrizione ricorda un po' quella scritta su Isabella Canali Andreini dal biografo Francesco Bartoli nel 1781 in cui dice della grande Isabella che “fu eccellente poetessa, saggia, filosofa, e valorosa commediante. V’aggiungerò ancora che fu moglie fedele, madre amorosa ed esemplarissima Cristiana,” (Bartoli pp. 32-33). Entrambi i biografi sentivano il bisogno di rilevare non solo la bravura teatrale delle "performers" seicentesche ma anche di mostrare il loro valore come madri e mogli, come abbiamo visto con Isabella Andreini e la sua geniale strategia autopromozionale e addirittura mitopoietica, cui parteciparono il marito Francesco e il figlio Giovan Battista. Si può intendere da questo che la reputazione di un'attrice o cantatrice si basava non solo sul suo successo professionale ma anche sul suo successo come donna privata e di famiglia.

Non è certo quanti figli la Basile partorì esattamente durante la sua vita. Ademollo ne riporta almeno sei più uno che morì subito dopo la sua nascita nel 1625, però afferma che la Basile avrebbe avuto altri figli ignoti alla storia (p. 291). Il partorire dei bambini allora come adesso poteva essere un ostacolo al sostegno di una carriera, però nel XVII secolo il parto poneva un vero rischio alla vita di una donna. Abbiamo già visto che la Basile forniva come scusa per non voler andare a Mantova il fatto che era cagionevole di salute in un periodo di puerperio. Nel 1619 Adriana, allora a Roma, aveva dovuto ritardare il suo viaggio a Napoli per via di complicazioni puerperali. Scrisse al poeta napoletano e accademico Umorista

Gianfrancesco Maja Materdona il 29 marzo dicendo:

Spero fra otto o dieci giorni partirmi per Napoli, non havendo prima potuto partire, perché dopo il mio parto restai non come il mio solito in Mantova, ma gonfia in maniera che dubitai della vita; e questa burla mi ha fatta l’aria di Roma; ora per grazia di Dio sto bene e posso far cammino. (Ademollo p. 244).

Nel 1619 Adriana Basile aveva più o meno trentanove anni e non sorprende che una donna così matura subisse complicazioni puerperali. La sua gravidanza nel 1625 (quando la cantatrice aveva quarantacinque anni) risultò sia in complicazioni per la salute di Adriana che nella morte del figlio (p. 291).

I doveri di una madre presso una corte nobile del primo seicento richiedevano una strategia promozionale che comprendeva ogni membro della famiglia. La corte funzionava come una rete di fedeltà e di favori e il potere e l'influenza di un membro della famiglia poteva aiutare gli altri a trovare posti di simile importanza. Adriana Basile usava la sua esperienza e conoscenza musicale per istruire le sue figlie Leonora (1611–1670) e Caterina (1619–?) a diventare virtuose per conto loro (Emerson p. 16). Basile chiamò sua figlia Leonora con lo stesso nome della defunta duchessa Eleonora di Mantova per onorare la sua matrona scomparsa e per rinforzare il legame fra i Gonzaga e i Baroni. Adriana sfruttò la rete di mecenatismo che aveva sviluppato intorno alle corti nobili e cardinalizie per trovare posizioni per le sue figlie. Era a causa della cura che la Basile prendeva nell'istruire le sue figlie e promuovere la loro carriera musicale che lo scrittore e accademico Ozioso Giovanni Vincenzo Imperiale le chiamava “Figliuola della Musica, e Madre di tanti musici, quanti ella ha Figliuoli.” (Ademollo p. 319). Nel 1633 le Adriane (nome che riferiva ad Adriana e le figlie Leonora e Caterina) avevano trovato posto alla corte del cardinal Antonio Barberini a Roma dove egli le sostenne. Un altro musicista presso la corte del cardinale di nome Marc'Antonio Malagigi invidiò le cantatrici ed “è dispiaciuto che il cardinale tenga protezione delle Adriane, che le mantenga a sue spese in Roma, che vada frequentemente da loro e che abbia sempre in bocca Leonora, i suoi meriti e la sua virtuosa conversazione” (*Gli avvisi romani* cfr. in Ademollo p. 326). Dopo la morte di Adriana (nel 1640

circa), Leonora Baroni avrebbe ottenuto più acclamazioni e fama della madre come virtuosa e cantatrice (p. 328).

Oltre ad allenarla per una carriera, il modo più consueto per avanzare la fortuna della propria prole era di maritarla bene. Nel 1615 il figlio di Adriana Basile e Mutio Barone voleva sposarsi con l'unica figlia della casa baronale dei Bonifati a Napoli. Per via dello stretto legame fra la cantatrice e il duca Ferdinando I Gonzaga, il duca si mise di mezzo nelle trattative matrimoniali. Egli scrisse sia al principe di Bisignano che al duca di Nocera per chiarire il suo appoggio all'appello del giovane Barone (Ademollo p. 207).

Si compiacerà V. E. d'intendere dal Gentili il desiderio che tiene la S.ra Adriana Basile Barona di maritar un suo figliolo nella figlia unica del Barone di Bonifati e perché io mi trovo molto obbligato alle buone qualità d'essa S.ra non ho potuto mancare di non raccomandare a V. E. questo negotio, il quale se bene possa contenere in se molte difficoltà per li molti concorrenti che vi sono, tutta volta l'autorità sua quando sia contenta per favorire il desiderio della S.ra Adriana, d'interponerla in ciò, faciliterà il tutto come io mi do a credere sia per fare V. Ecc.

Questa lettera indirizzata al principe di Bisignano mostra chiaramente la stima che Ferdinando I aveva per la Basile e i favori che era preparato a fare a lei e alla sua famiglia. Però l'appoggio di un duca per il matrimonio tra una figlia di famiglia baronale al figlio di una cantatrice non sarebbe stato possibile se Vincenzo I non l'avesse innalzata il rango della cantatrice nel 1611.

Una cantatrice nobilitata

Com'è noto, il duca Vincenzo era un grande sostenitore della musica e del teatro. Era sua consuetudine premiare i suoi artisti preferiti non solo con soldi e regali ma con una posizione fissa ed elevata presso la sua corte. Conferì la cittadinanza a vari artisti incluso il marito di Isabella Andreini, Francesco nel 1601 (MacNeil p. 78). Dette la cittadinanza anche al compositore cremonese Claudio Monteverdi nel 1602 (Stevens p. 29). Dare cittadinanza ai

comici, compositori e musicisti era un grande onore ma non era un atto puramente simbolico. Un artista cittadino di Mantova doveva una certa lealtà alla casata dei Gonzaga. La rivalità tra le corti settentrionali per intrattenimenti ed esibizioni teatrali era così forte che giovava a un nobile così entusiasta del teatro com'era Vincenzo avere attori e musicisti fedeli. Era possibilmente per motivi simili che poco prima della sua morte nel 1611, Vincenzo I nobilitò Adriana Basile.

Quando Adriana venne alla corte dei Gonzaga nel 1610, la cantatrice era già sposata a un nobile minore. Allora, Vincenzo non poté maritarla a un nobile per elevare il suo stato sociale e rinforzare i legami di mecenatismo tra artista e mecenate. Invece, il duca rinforzò i vincoli di mecenatismo conferendo ad Adriana un titolo nobiliare a nome suo. Nel 1611 creò la Basile e suo marito baronessa e barone di Piancerreto nel Monferrato (Ademollo p. 186), un risultato eccezionale per una famiglia "teatrale." Oltre a quest'onore, il duca ottenne dal duca di Savoia l'ingresso nell'ordine dei Santi Maurizio e Lazzaro per il figlio della Basile Camillo (ibid). La neo-baronessa ringraziò il suo signore in una lettera che svela i meccanismi di favori e fedeltà che regnavano nelle corti aristocratiche.

Resto tanto obligata [sic] et strettam.te ligata dalle catene di tanti obblighi che non so in che modo sciormene, se non rendermi per vinta et serbar sempre meco per eterna memoria l'infiniti mari di segnalati favori ricevuti dall'A. S. S.ma, et perché non mi smarrisca la supplico a sospendere la mano in favorirmi così liberamente, et bastino li favori passati che pur troppi sono stati per me, mentre non so ne posso poterla riservire n'anco in minima parte di quelli. Ho stimata la carta di V. A. Se.ma per il maggior tesoro ch'avessi ricevuto in questo mondo mentre quella mi viene piena di tante cortesie che m'hanno confusa in maniera ch'altro non so che dire, solo che sarò in contraccambio [sic] di tanto favore continua oratrice per la sua salute et aumento di Stato [...] (Ademollo p. 187).

La Basile firma questa lettera datata il 21 ottobre 1611, "Andriana Baronessa di Pangerreto" (p. 188). Quattro mesi dopo questa lettera, il 18 febbraio 1612, il duca Vincenzo morì (p. 192). Il suo primogenito Francesco era il suo successore ed egli intraprendeva il progetto di ripulire il libro paga ducale. Durante la vita di Vincenzo I la corte mantovana diventò

il sostenitore di tanti musicisti, compositori e comici e il reddito del duca non era sempre sufficiente per pagare tutti questi dipendenti⁴⁷. Insieme a tanti altri, il compositore Claudio Monteverdi perse il suo incarico alla corte mantovana (p. 193).

Adriana Basile mantenne, tuttavia, la sua posizione alla corte e la nuova duchessa, Margherita di Savoia le scrisse lettere di adulazione. È possibile che le dolci parole della duchessa fossero intese a convincere la Basile a rimanere alla corte mantovana. La cantatrice non era del tutto contenta e aveva iniziato trattative con il cardinal Gonzaga e il cardinal Scipione Borghese per andare a Roma (Sanders p. 141). Queste trattative divennero superflue quando nel 1612 Francesco IV morì e Ferdinando Gonzaga diventò duca di Mantova. Avendo come padrone un amico di lunga data com'era Ferdinando, il nuovo duca concesse alla Basile molta più libertà. Continuò a esibirsi regolarmente nella corte del duca, ma le era concesso anche di viaggiare a Napoli dove stupiva i poeti dell'accademia degli Oziosi.

Il culmine della carriera della Basile fu una serie di feste a Venezia nel 1623 quando il duca e la duchessa⁴⁸ di Mantova e la loro scorta vennero ospitati dal doge veneziano, Antonio Priuli (1618–1623) (Ademollo p. 276). La corte era giunta a Venezia per la celebrazione del matrimonio fra il doge e il mare, una cerimonia che si svolge durante la grande festa dell'Ascensione di Gesù. Le festività presso la corte dei Gonzaga a Venezia consistette in varie esibizioni musicali all'Arsenale di Venezia trasformato in un teatro per l'occasione (ibid). Il debutto della Basile alle festività è descritto da Domizio:

Venne la Ser. Alt. Di Caterina Duchessa di Mantova con l'opportunità della solenne Festa dell'Ascensione in questa Città; non so se per veder le maraviglie di lei, o per accrescervi

⁴⁷ È noto come Claudio Monteverdi spesso dovesse supplicare il duca per ricevere il suo stipendio.

⁴⁸ Ferdinando Gonzaga dovette rinunciare al suo incarico come cardinale per accedere al ducato di Mantova e nel febbraio 1617 si sposò con Caterina de' Medici, sorella di Cosimo II Granduca di Toscana (Ademollo p. 223).

stupore stupore colla superba Pompa della Real Corte, che vi condusse, tra le cui Dame, che Maestosa Corona à lei facevano, et nella sua propria Mensa dalla Repub. Istessa nel famoso Arsenale magnificamente apprestate servite furono, vi sedeva assai presso S. A. quel perfetto composto di tutto il bello che far può gioconda la vista, empieri gli ingegni di meraviglia, et al desiderio di natura, quel sommo eccesso dell'opere più grandi del Cielo. Io dico la Sig. Adriana Basile per nobiltà di sangue ragguardevole, per ornamento di Bellezza singolare, per Onestà ammirabile, per altezza di Virtù colmo di sovrano valore ascesa. (Ademollo p. 278)

La bravura della Basile era tale che quando la corte tornò a Mantova il 2 giugno, a lei fu chiesto di rimanere dal suo ospite Girolamo Mocenigo, grande intenditore di musica e la cui casa stava diventando un epicentro per tutte le arti, soprattutto la musica (Stevens p. 275). Dopo il soggiorno veneziano, la Basile e suo marito andarono di nuovo a Napoli dove venne supplicata continuamente dal duca Ferdinando di ritornare a Mantova. La cantatrice addusse la gravidanza e la guerra tra Mantova e Savoia come scusa per il suo lungo soggiorno a Napoli nel 1625 (Ademollo p. 299). Però la grande cantatrice ormai famosa anche oltralpe stava trattando con Vladislao Sigismondo, principe di Polonia, per una posizione presso la sua corte (ibid). Il principe aveva assistito a una performance della Basile a Napoli e le offrì un incarico alla corte reale di Polonia insieme con le sue figlie Leonora e Caterina (ibid). Però il principe mise fine alla trattativa per via di un “pericolo grande dell’infettione, che in molti luoghi di questo nostro Regno si trova” (p. 300). Allora, Adriana Basile non andò in Polonia e non tornò neanche a Mantova. Il duca Ferdinando I Gonzaga morì il primo ottobre 1626 e il suo successore e fratello minore Vincenzo II era più affascinato da Margherita Basile (sorella minore di Adriana) e non richiamò Adriana alla sua corte. Allora, Adriana trascorse il resto della sua carriera tra Napoli e Roma esibendosi insieme alle figlie.

Il Teatro delle glorie della Signora Adriana Basile

Durante le feste a Venezia del 1623 andò in stampa una raccolta di poesie dedicate alla Basile intitolata *Il teatro delle glorie della Signora Adriana Basile. Alla virtu' di lei dalle Cetre de gli Ansioni di questo secolo fabricato* (Ademollo p. 287). Questa versione presso Domizio Bombarda fu una celebrazione di una virtuosa all'apice della sua carriera. Quando, nel 1628, Basile fece ristampare il libro a Napoli, la cantatrice non era più la diva della corte mantovana, aveva quasi cinquant'anni e aveva bisogno di un ricordo delle sue glorie.

Com'è stato notato nel primo capitolo, pubblicare un volume era un modo per un intrattenitore di dare maggior peso alla sua reputazione. La tradizione trobadorica in contrasto con quella giullaresca si basò sulla parola scritta e sulla musica e aveva un lignaggio aristocratico. Un legame fra la parola scritta e l'aristocrazia dette un privilegio a opere stampate per cui comici come Flaminio Scala, Pier Maria Cecchini e Isabella e Francesco Andreini pubblicarono i loro scritti (per non dire di loro figlio, Giovan Battista, il massimo drammaturgo italiano del Seicento). Inoltre, la parola scritta dura attraverso le epoche e distingue il livello del performer "alto" da quello "basso". Nel raccogliere tutte le lodi indirizzate a lei, la Basile si assicurava che la sua reputazione di musicista virtuosa sarebbe stata diffusa non solo per tutta l'Italia ma anche nella posterità. L'ingegno della Basile come artista si mostrò durante esibizioni effimere ed in un'epoca nella quale la registrazione sonora era ignota, l'unico modo per preservare in qualche modo la sua performance era attraverso la descrizione e l'elogio scritto. Sebbene la Basile non avesse scritto *Il teatro delle glorie*, questo libro le dava la stessa immortalità (se non la stessa reputazione di bravura letteraria) che Isabella Andreini raggiunse attraverso le sue varie opere letterarie (ma anche la Andreini ebbe poesie in suo onore).

Il teatro delle glorie non era l'unico tentativo da parte della Basile per raggiungere il prestigio e l'immortalità che la letteratura poteva offrirle. Dopo la morte di suo fratello Giambattista nel 1632, Adriana pubblicò un suo volume scritto in toscano nella forma di un poema epico (Ademollo p. 325). Questo poema, intitolato *Teagene* era basato sulle storie etiopiche di Eliodoro di Emesa (p. 324). *Il Teagene*, basato su un modello classico e scritto in una lingua letteraria poteva sembrare alla Basile un'opera più degna del dialettale *Pentamerone* per promuovere la reputazione di suo fratello morto, e dunque anche la sua immagine pubblica di donna colta. La scelta di Adriana di pubblicare *Il Teagene*, un'opera aulica e cortigiana, mostra la sua strategia autopromozionale che presentava la sua famiglia come colta e nel cuore della cultura dell'epoca. Purtroppo, *Il Teagene* ebbe scarso successo. Oggigiorno lodiamo il *Pentamerone*, un'opera scritta in dialetto e dimentichiamo il tentativo da parte di Giambattista Basile di scrivere un'opera più aulica. Ciò nonostante, il fatto che la Basile pubblicò questo volume dimostra la sua conoscenza dell'importanza della parola stampata per ottenere la fama imperitura, e la sua conoscenza 'ideologica' nella scelta dei generi letterari.

Nel primo capitolo, abbiamo visto l'importanza delle raffigurazioni di un'intrattenitrice per donarle prestigio e per propagare la sua reputazione attraverso gli anni. Sul frontespizio di *Il Teatro delle glorie* appare un ritratto di Adriana Basile come incisione su rame. Questa è l'unica raffigurazione della cantatrice che ci è giunta. In questo ritratto, Adriana ci appare la perfetta donna di corte. La figura ci fissa con uno sguardo risoluto e intelligente. Indossa una medaglia religiosa che appende sotto una collana di perle preziose e la cui denotazione di eleganza contrasta con la devozione anch'essa ostentata. Indossa un abito di stoffa ricca e ricamata con un colletto increspato abbellito con un motivo a quadri che si accorda con quello sulle maniche. Questo motivo a quadri richiama lo stemma che adorna un piccolo libro che la cantatrice tiene in

mano. Lo stemma consiste di uno scudo coperto col motivo a quadri sotto una corona. Il fatto che lo stemma appaia sulla copertina del libro sembra escludere l'idea che questo libro possa essere una Bibbia o una semplice opera letteraria. Il libro che la figura tiene in mano conferma la nobiltà della figura stessa (un fatto reso palese dato l'accordo tra il motivo dello stemma e quello dell'abbigliamento della figura) nello stesso modo in cui il volume nel quale l'incisione appare conferma la nobiltà e bravura della donna raffigurata.



Fig. 2–1. Ritratto di Adriana Basile, Frontespizio di *Teatro delle glorie della Signora Adriana Basile*, Napoli, 1628.

Sotto il ritratto appare un'incisione in latino “*Quam spectas, Adrianæ est, muta, silentis, imago. Hoc melius nam si concinat ignis eris.*” La quale significa “Quella che vedi è l'immagine di Adriana, muta e silenziosa. Meglio: infatti, se si mette a cantare, tu diventerai fuoco,”⁴⁹ Quest'incisione riporta il linguaggio erotico del madrigale che dona alla cantatrice il potere di fare infiammare di passione l'ascoltatore giocando sull'idea della cantatrice come incantatrice, sirena, maga. È un sentimento adatto per inaugurare un libro che contiene tante lodi del talento e della bellezza di questa grande cantatrice.

⁴⁹ Sono grata al mio relatore Dr. Gianni Cicali per questa traduzione.

Le poesie raccolte in questo volume sono molte e varie. Ci sono anagrammi e acrostici; lodi in italiano, greco, spagnolo e latino; i poeti inclusi sono scrittori professionisti, accademici, cavalieri di corte, e principi. Parlando di questo volume, Vittorio Imbriani diceva:

la Basile era come la misericordia dello Iddio cristiano, che prende ciò che si rivolge a lei. [...] Versi, prose, epigrafi, sonetti, canzoni, sestine; ogni cosa le parve buona per impinguare il volume. Così ne' santuari, accanto alle ricche collane ed a' monili onde i precipi han fatto dono ed omaggio alla Madonna, vedi anche le umili offerte del volgo, membra effigiate in creta o cera, dipinti degni del Cimadibue, di Michelangelo Bonascopa e di Raffaello Granata." (Ademollo p. 321).

Dalle più di centocinquanta poesie incluse nel volume, vorrei esaminare le prime due scritte da Ferdinando Gonzaga e Giambattista Basile. La poesia iniziale del volume è scritta dall'amico più importante di Adriana Basile, il duca Ferdinando I di Mantova. Il duca caratterizza la musica di Adriana Basile come superiore alla musica delle sfere che dovrebbe essere la causa di tutta l'armonia presente nel mondo. Chiama la cantatrice una "sirena", però modifica l'idea, e da una sirena mostruosa e incantatrice si passa a una sirena più virtuosa con la parola "gentil".

Non è musico il Cielo
Dove spiega ADRIANA il dolce Canto,
Ma fermo tace in tanto;
E se pur l'alte Rote
Forman soavi armoniose note
No'l creder nò, che sia
Del Ciel propria armonia,
Ma di questa gentil Sirena eterna
Echo fatto al bel Canto il Canto alterna. (Basile p. 15)

L'importanza di questa poesia sembra essere non la poesia stessa, ma l'autore e la posizione iniziale nella raccolta. Nel 1623 Basile era feudataria del duca Gonzaga e allora mettere la sua poesia al primo posto era non solo logico ma anche un dovere e un segno di prestigio da ostentare. Il fatto che la poesia è la prima anche nella versione napoletana, quando

Ferdinando era già morto e Adriana non pensava più di tornare a Mantova, sembra sia indicativo della stima che la Basile aveva per il suo defunto mecenate, oltre a essere un segno di devota lealtà. Significa anche che la lode del duca di Mantova era per Adriana quella più importante sebbene non l'unica scritta da un nobile⁵⁰. La Basile voleva associarsi con Ferdinando Gonzaga, non solo in quanto duca di Mantova ma anche come poeta, compositore e grande intenditore di musica.

La seconda poesia che appare nel volume era scritta dal fratello di Adriana, Giambattista. Questa composizione sottolinea l'immagine pubblica che la Basile aveva creato e promosso: quella di essere una bellezza notevole, una donna pudica e una musicista esperta. Giambattista Basile gioca con l'idea che queste tre qualità siano tre voci che si combinano per creare un'armonia che rappresenta la cantatrice stessa:

A la vostra armonia fra quanto ha in seno
Ove s'inalba il giorno, ove s'oscura
Si dolce suon non ha, voce si pura
Questo da pareggiar Mondo terreno.

E'l celeste Belta tante ne meno
Fra raggi in cui non è parte, ò misura
Pari à quella haver può che'n voi Natura
Parte a le membra, e al volto alme, e sereno.

Ne l'Empireo ha virtù, che nova merti
Gloria acquistar a l'alta vostra eguale,
Ch'ogni or s'avanza à maggior pregi, e mersi.

Vinto de' tre gran Mondi, e dunque il vanto
Da l'armonia, che'n voi rende immortale
Bel volto, alma virtù, soave canto. (p. 16)

⁵⁰ Com'è noto, oltre al duca mantovano, il Principe di Bisignano e Scilla, il Duca di San'Elia, e il Marchese di Sortino scrissero poesie di lode alla cantatrice.

Il verso conclusivo comprende tutte le qualità che Adriana Basile cercò di presentare al mondo, sebbene non necessariamente in quell'ordine. La Basile colse ogni opportunità per sottolineare la sua virtù sia come donna casta e moglie fedele, sia come madre esemplare e amorevole verso i figli. Come cantante e musicista, Adriana promuoveva la sua carriera costruendo e sfruttando rapporti di mecenatismo con i suoi mecenati e protettori aristocratici in tutta l'Italia. La decisione di pubblicare le poesie che lodavano la sua bellezza, virtù e talento fissava la sua immagine pubblica come una bella e "innocente sirena" (come la descrive Bombarda nel *Teatro delle glorie*) non solo per il tempo suo ma per la posterità. Quest'ultimo aspetto rappresenta un punto consuntivo della manipolazione della propria immagine: non si rinuncia al fascino della sirena ma lo si manipola per la memoria in modo tale da depotenziarne il significato immorale per lasciare solo quello virtuosistico legato al canto. Un ulteriore e prezioso tassello di un'abile strategia autopromozionale sostenuta non solo da abilità diplomatiche ma anche da un indubbio talento artistico e musicale.

Capitolo III: Giulia de Caro, La “Ciulla di Pignasecca”

Lo sviluppo dell’opera lirica imprenditoriale

Giulia de Caro, detta la Ciulla di Pignasecca, è stata una diva dell’opera napoletana e impresaria del Teatro San Bartolomeo, la sede fissa dei Febi armonici a Napoli, e sala principale per l’opera prima della costruzione del San Carlo. Al contrario di Isabella Andreini e Adriana Basile che coltivarono un’immagine pubblica di donne oneste, mogli fedeli e madri devote, La De Caro abbracciò la sua immagine di donna sessualmente attiva, caratteristica che sfruttò per raggiungere l’apice della sua carriera di cantante e "business woman."

Giulia De Caro ebbe meno scelta delle altre due nell’immagine pubblica che si creò. Passò la sua adolescenza come prostituta a Foggia e fu abbandonata dal suo primo marito poco dopo che la coppia aveva iniziato a fare esibizioni comiche e musicali nelle piazze popolari di Napoli. Per guadagnarsi da vivere, La Ciulla fu costretta a tornare alla vita di prostituta (se fosse mai la lasciò). Con un passato come questo e senza un marito, la De Caro non poteva neanche pretendere di essere una donna pudica, onestamente maritata. Però la perspicace "cantarina" (termine in uso a Napoli fino all'Ottocento) riconobbe che cantare professionalmente l'avrebbe potuta aiutare a migliorare le sue condizioni di vita, proprio come la cantanti dei bassi napoletani immortalate da Trinchera circa un secolo dopo (vd. Cap. II). La strategia intrapresa dalla De Caro era duplice: usava la sua fama come cantatrice per trovare amanti potenti e nobili che potevano aiutarla ad abbandonare la vita di donna di bordello e sfruttò i suoi rapporti amorosi per promuovere la sua carriera di cantante. Inoltre, la De Caro era un’impresaria con un buon senso degli affari.

Il successo che la De Caro trovò nel teatro musicale era dovuto in parte all'importazione dell'opera lirica a Napoli che richiedeva cantanti professionisti. L'opera lirica imprenditoriale aveva un'enorme successo a Venezia alla metà del XVII secolo⁵¹ e i primi gruppi canori viaggianti come i Febi armonici portarono la nuova rappresentazione musicale in tutta Italia. Il già noto G. B. Ottonelli scrivendo nel 1650, delineò tre tipi di commedie musicali: "le principesche", "le accademiche" e "le mercenarie" (Bianconi & Walker p. 406). Le opere "principesche" erano quelle sponsorizzate dagli aristocratici ed eseguite nelle corti principesche come l'*Euridice*. Le rappresentazioni "mercenarie" ovvero imprenditoriali erano indirizzate a un pubblico pagante. Abbiamo già visto come l'opera lirica si sviluppò nelle corti centro-settentrionali, dalle pastorali e dagli intermedii medicei per diventare una forma teatrale a sé, con data canonica d'inizio a Firenze nel 1600. Ma fu in particolare a Venezia che questa nuova forma grandiosa di teatro trovò un pubblico pagante e dove aprirono i primi teatri pubblici dedicati all'esibizione di opere liriche (Glixon & Glixon p. 5).

Le opere "principesche" erano commissionate dai nobili e dalle famiglie regnanti in occasioni speciali (come matrimoni, ad esempio) e riflettevano i gusti, ma anche le esigenze dinastiche e politiche, dei propri committenti. Tutte le spese per la messa in scena di un'opera principesca erano pagate dal principe (o da un suo cortigiano che intendeva celebrarlo e adularlo), e questi spettacoli non erano intesi come imprese commerciali. A Venezia, sebbene i teatri fossero posseduti da famiglie patrizie (i Tron, i Giustiniani, i Grimani etc.), le messe in scena non erano più prodotte per seguire i gusti sia dei nobili (Rosand p. 411), sia del pubblico

⁵¹ Il primo teatro d'opera private con pagamento di biglietto e vendita dei palchetti per un'opera lirica risale a circa il 1637. Si trattava del teatro di San Cassiano, della ricca e potente famiglia Tron di Venezia. L'aristocrazia veneziana progressivamente lasciava i commerci marittimi, durante la fase decadente della Serenissima, e reinvestì i capitali nel latifondo ma anche nell'attività teatrale, cfr. Zorzi, "Venezia: La Repubblica a Teatro", in Id. *Il teatro e la città*, 1977.

pagante che aumentò esponenzialmente, facendo di Venezia una sorta di Las Vegas del Settecento (nei teatri si poteva giocare d'azzardo), durante l'esplosione turistica conseguente il Grand Tour. Dato che le opere erano indirizzate a un pubblico pagante, esse dovevano essere appetibili per un pubblico di ceti economico-sociali anche in parte diversi dalla nobiltà e che veniva anche di fuori la città⁵² (ibid).

Intorno al 1637 aprì il teatro a S. Cassiano, che aveva la distinzione di essere il primo teatro 'pubblico' dedicato all'opera a Venezia⁵³ (Glixon & Glixon p. 68). Per pubblico s'intende un teatro che dipendeva dalla vendita di biglietti e dall'impresariato appaltato dal patronato patrizio. Nel giro di pochi anni aprivano altri tre grandi e fastosi teatri pubblici⁵⁴ (Rosand p. 413). La prima opera messa in scena al teatro S. Cassiano nel 1637 fu *Andromeda* composta da Francesco Manelli con un libretto di Benedetto Ferrari (Glixon & Glixon p. 67). Questa prima messa in scena pubblica di un'opera lirica seguiva il modello di produzione della Commedia dell'Arte (Glixon & Glixon p. 69). La compagnia di Manelli e Ferrari affittò il teatro e prese tutti gli incarichi necessari per mettere in scena l'opera (compresa la scenografia, i costumi, la scrittura, la musica e la recita)⁵⁵ (ibid). Oltre agli incarichi necessari per la produzione, la

⁵² Venezia era una città portuale importante e una sede di commercio sin dall'epoca medievale e per questo c'erano sempre visitatori alla città soprattutto nella stagione di Carnevale. Nel Settecento, con il menzionato Grand Tour, il fenomeno si incrementò ulteriormente.

⁵³ La famiglia patrizia Tron aveva aperto il teatro nel 1581 per l'esibizione pubblica di commedie, però l'hachiuso dopo solo un'annata. Il teatro è stato riaperto, distrutto da un incendio e ricostruito varie volte e aprì per esibizioni operistiche nell'annata di 1636/1637 (Glixon & Glixon p. 68).

⁵⁴ S.S. Giovanni e Paoli nel 1639, S. Moisè nel 1640, e il Novissimo nel 1641 (Rosand p. 416).

⁵⁵ G.B. Ottonelli nella sua descrizione della rappresentazione musicale "mercenaria" descrive le caratteristiche delle prime compagnie operistiche "Queste sono propriamente le mercenarie e drammatiche [sic] rappresentazioni musicali, cioè le fatte da que' mercenarii musici che sono comedianti [sic] di professione, e che raccolti in una compagnia sono diretti, e governati da un di loro, come principale d'autorità e capo degli altri." (cit. in Bianconi & Walker, p. 406).

compagnia era responsabile per tutte le spese associate con la messa in scena di *Andromeda*⁵⁶ (ibid).

Mettere in scena un'opera lirica era un'impresa difficile e comprensiva che richiedeva molto di più della produzione di una commedia parlata e/o improvvisata come era il genere dell'Arte (Glixon & Glixon p. 8). L'opera dipendeva non solo dai cantanti (e quasi subito inizia un fenomeno divistico), ma richiedeva anche musicisti, ballerini, più, ovviamente, un librettista e un compositore (e poi in seguito si useranno, a volte, *pastiches* di vari libretti e compositori). Inoltre, l'opera nei e dei teatri pubblici era l'erede di quelle grandiose messe in scene presso le corti aristocratiche, o di queste voleva esserlo, e per via di questo retaggio richiedeva che tutta la pompa dell'opera principesca fosse inclusa anche nell'opera mercenaria: la scenografia, le macchine teatrali, la sontuosità dei costumi, ma anche della sala teatrale. In altre parole: si vendeva quello che non tutti potevano avere, l'opera del principe e con il prezzo di un biglietto (non per tutti, ovviamente) si poteva avere la stessa opera di un re o di un granduca.

Tutte queste esigenze rendevano la gestione di un'opera lirica un'impresa troppo ampia perché fosse allestita da una sola compagnia di commedianti/cantanti. Allora nacque il sistema imprenditoriale incarnato nella figura dell'impresario, centrale per lo sviluppo mercantile successivo. L'impresario era la persona responsabile di tutti gli aspetti commerciali e creativi della produzione di una rappresentazione musicale. Doveva scegliere l'opera o commissionarne una da un librettista e un compositore. Sceglieva tutti i cantanti, musicisti e ballerini, e doveva commissionare la costruzione della scenografia e delle macchine sceniche. Però, forse persino più importanti dei suoi incarichi creativi erano le sue responsabilità fiscali. Com'è noto, la messa in

⁵⁶ Non ci rimangono dati di quanto *Andromeda* costò alla produzione, però *La maga fulminata* della stessa compagnia e messa in scena nell'annata seguente costò 3.000 ducati, che era inferiore a ciò che una produzione principesca sarebbe costata ma era comunque una somma molto notevole per una compagnia medio-piccola (Glixon & Glixon, p. 69).

scena di un'opera era un'impresa costosa. Inoltre, le opere nei teatri veneziani non erano spesso redditizie, allora un impresario aveva bisogno di una rete di "doti" da parte dei padroni ricchi dei teatri e un ingegno per raccogliere soldi (Glixon & Glixon p. 16). I modi per raccogliere il capitale per la produzione di un'opera erano vari.

Dato che le opere spesso costavano più di produzione di quanto non guadagnassero con la vendita di biglietti, ogni produzione aveva bisogno di qualcuno che garantisse le spese. Questa persona nel gergo commerciale veneziano dell'epoca, veniva chiamato il *pieggio* (colui che era obbligato) (p. 4). Il *pieggio* garantiva le spese nel caso di un fiasco, ma non forniva il capitale. Per raccogliere il capitale necessario, un impresario doveva raccogliere un gruppo di investitori. Gli investitori avrebbero condiviso eventuali guadagni. Nella seconda metà del Seicento diventò consueto per un impresario di vendere quote dette "carati" della produzione (p. 11), da cui, anche nel termine delle compagnie (sia dell'Arte, sia musicale) di compagnia "a carato" in cui ogni membro, nel caso della compagnia, aveva un "carato" dell'incasso complessivo dell'impresa. Altre possibilità per raccogliere il capitale prima della messa in scena di un'opera erano i prestiti da persone private che erano un'usanza rischiosa dato che i creditori andavano ripagati e la percentuale di opere fallite era alta (p. 12). La vendita in anticipo di palchetti e l'anticipo della parcella del librettista erano anche modi consueti per raccogliere i soldi necessari (pp. 14, 17). In somma, oltre ad essere un impresario del teatro, un imprenditore doveva avere un senso acuto degli affari, e una rete di possibili finanziatori. Nel corso del tempo, i teatri dotarono di una dote fissa gli impresari, e una gestione dei palchi che così potevano essere affittati dall'impresario. Il gioco d'azzardo, fatto nel ridotto, inoltre, aggiunse un'ulteriore entrata.

La conseguente nascita dell'opera imprenditoriale a Venezia era dovuta in gran parte al successo dei gruppi di cantanti itineranti come i cosiddetti Febi armonici ovvero "musicisti di

Apollo" che girovagavano per l'Italia nel secolo diciassettesimo (Bianconi & Walker p. 418). Sembra probabile che il nome Febi armonici o Febiarmonici si riferisca a più di un gruppo musicale girovago all'epoca e diventò il nome generico per gruppi canori girovagi, però è possibile delineare una continuità tra il gruppo che rappresentò *La finta pazza* nel 1644 a Piacenza e quello che rappresentò *Veremonda* a Napoli nel 1652 (pp. 382, 387, 404). Il gruppo a cui si univa Giulia de Caro a Napoli era il discendente di quello che aveva eseguito *La finta pazza* a Piacenza. I membri dei Febi armonici non erano soltanto cantanti; la compagnia includeva anche il ballerino e coreografo Giovan Battista Balbi, l'ingegnere Curzio Manara e librettisti e compositori (pp. 406, 445). Prima della messa in scena al teatro S. Cassiano di *Andromeda*, gruppi simili ai Febi armonici eseguivano rappresentazioni musicali a Parma, Bologna e Padova (p. 395). Gli stessi Benedetto Ferrari e Francesco Manelli non limitarono la produzione delle loro opere ai teatri di Venezia; si univano con compagnie girovaghe e mettevano in scena varie loro opere in diverse città (ibid). La tradizione italiana dell'opera si deve non solo ai teatri veneziani ma anche a gruppi itineranti come i Febi armonici.

I Febi armonici, e altri gruppi musicali girovagi, funzionavano come una compagnia autosufficiente come quelle della Commedia dell'Arte⁵⁷. Al pari di quelle, i Febi armonici producevano ed eseguivano le proprie esibizioni e viaggiavano da una città all'altra. La divisione fra comici e cantanti dell'opera era diversa da quella che noi conosciamo oggi: gli attori, o commedianti, ancora nel Settecento inoltrato, erano i cantanti, e gli attori, come li intendiamo noi oggi, erano spesso definiti "istrioni" (vd. Cicali 2005, cap. I). Giulia de Caro veniva chiamata

⁵⁷ Nino Pirrotta mette in rilievo le somiglianze e rivalità tra le compagnie della Commedia dell'Arte e i gruppi musicali girovagi come i Febi armonici "[...] l'esistenza di compagnie liriche viaggianti non soltanto creò un punto di somiglianza con le girovaghe compagnie dei comici dell'arte, ma dovette determinare una intensa rivalità da parte di questi, minacciati dalla intrusione di un dominio che fino a quel momento era stato esclusivamente loro." (cit. in Bianconi & Walker, p. 396).

con i titoli di "Commediante Cantarinola Armonica" (Fuidoro cit. in Maione p. 63). Nel 1673 la De Caro scritturò il capocomico Domenico Antonio Porrino e la sua compagnia per "rappresentar commedie, et opere" (cit. in Maione p. 74). Queste sono alcune prove che le compagnie comiche e quelle canore si sovrapponevano.

La caratteristica che più definì un comico o un cantante all'epoca era il viaggio. La natura itinerante di questi gruppi canori portava l'opera lirica non solo fuori dalle corti aristocratiche ma anche alle città che stavano fuori il circuito delle corti centro-sententrionali. Nell'estate del 1649 il viceré di Napoli il duca di Ognate commissionò ai Febi armonici una rappresentazione musicale nella capitale per celebrare la festa di san Giovanni Battista (Bianconi & Walker p. 388). Il gruppo eseguì varie rappresentazioni pubbliche e private sotto il patronato del viceré. Quando Ognate venne sostituito nel 1653, i Febi armonici si trasferirono nel teatro pubblico di San Bartolomeo (p. 384). D'allora in poi i Febi armonici ovvero Febi napoletani diventarono un pilastro della vita teatrale della città.

A Napoli, come a Venezia, i teatri pubblici iniziarono ad aprire nel tardo Cinquecento (Ferrone p. 5). Però nel 1583 le esibizioni pubbliche di commedie vennero proibite da Filippo II re di Spagna (Croce p. 56). I comici d'allora in poi dovevano recitare nel teatro reale e dovevano metà del loro reddito all'ospedale degli Incurabili come era già l'usanza a Madrid, il cosiddetto "Ius repraesentandi" che copriva in parte le spese assistenziali ed ospedaliere della chiesa durante la crisi demografica ed economica del tardo Cinquecento e del Seicento (p. 59). Aprirono altri teatri come quello di San Bartolomeo nei primi decenni del Seicento,⁵⁸ ma anch'essi dovevano una tariffa all'Ospedale degli Incurabili (ibid). La Santa Casa degli Incurabili ritenne il diritto a metà dei profitti dei teatri durante il Seicento ed eseguiva un potere di censura sopra i teatri

⁵⁸ Il teatro San Bartolomeo fu costruito intorno al 1620 (Croce, p. 85).

napoletani⁵⁹ (Maione p. 79). Oltre ai teatri pubblici, i luoghi consueti erano le case e palazzi principeschi, e le piazze pubbliche. E fu proprio nelle piazze popolari di Napoli che Giulia de Caro fece il suo esordio.

Cantimpanca e prostituta – La “Ciulla di Pignasecca”

Giulia de Caro nacque a Vieste nella provincia di Foggia in Puglia nel 1646, figlia di un cuoco e taverniere (Di Giacomo p. 161). La sua gioventù fu segnata dall'abuso sessuale e questo dette il carattere alla sua vita attivamente sessuale e alla sua strategia di autopromuoversi sfruttando la propria sessualità. Passò la sua adolescenza come una prostituta nelle osterie di Foggia. Passò da una taverna all'altra e fu sottomessa a vari proprietari di osteria che funzionavano come i magnacci delle proprie cameriere (p. 162). Il problema di tavernieri che usavano le cameriere per vendita di favori sessuali era così diffuso che, nel suo libro *La Prostituzione in Napoli nei secoli XV, XVI, e XVII*, Salvatore Di Giacomo cita un'ordinanza Napoletana del 1470 che proibiva agli albergatori di tenere più di una cameriera alla volta per evitare che questi uomini partecipassero nel traffico degli esseri umani,

i mali portamenti trattamenti e crudeltà quali fanno i Ruffiani alle donne che tengono al pubblico [sic], con impegnarle, e con danno venderle agli ostieri ed altre persone che tengono alberghi, in tanta gran baratteria, che dette donne eran serve, e schiave di detti ostieri il più tempo di lor vita [...] (p. 162)

Nonostante le proibizioni, sembra che l'usanza rimanesse consueta e che la De Caro fosse soggetta ad un'adolescenza come prostituta in varie di queste osterie. Secondo il poema biografico scritto sulla De Caro da Andrea Muscettola, la Ciulla non era l'unica della sua

⁵⁹ La Santa Casa degli Incurabili aveva il potere di interferire con le messe in scena ai teatri napoletani. Nel 1672, proibivano a Giulia de Caro di recitare il ruolo di Medea nella commedia musicale *Il Giasone* (Maione, p. 79).

famiglia a guadagnarsi da vivere vendendo il proprio corpo nelle taverne.⁶⁰ Era in una di queste osterie o taverne che la De Caro incontrò il suo primo marito. Sembra che il proprietario l'abbia data in sposa a un suo cliente (Di Giacomo p.163, Croce p. 167). Questo cliente era un saltimbanco e burattinaio romano sulla via per Napoli di nome Carlo Gianelli, in arte Cappeldoro (Croce p. 168, Maione p. 71). Era con Gianelli che la De Caro giunse Napoli per la prima volta, la città che sarebbe stata la sede del suo maggior successo. La coppia si sposò a Napoli nel dicembre del 1665⁶¹ (Maione p. 71). Cappeldoro era il tuttofare per il cavadenti e ciarlatano Giuseppe Capano, che si esibiva nella Piazza del Castello, un quartiere napoletano malfamato e associato alla prostituzione (insieme a quello cosiddetto della "Dochesca"), ai ciarlatani, ai saltimbanchi e a tutta la gente ai margini della società (ibid). Tuttavia, vi erano anche frati predicatori, che suscitarono lo scandalo di un vescovo protestante che visitava la città (Croce p. 143). Era incarico della coppia di attirare un pubblico che comprava i servizi e le "pozioni" di Capano. Questo tipo di teatralità, ai margini della professione, non prevedeva un reddito alto. La coppia non riuscì a guadagnarsi molto con cui vivere, e Cappeldoro abbandonò la moglie (Croce p. 167, di Giacomo p. 163). Rimasta da sola per le strade di Pignasecca, la De Caro fu costretta a riprendere la sua carriera di prostituta (ibid).

⁶⁰ “Carilda ha nome; e non pensar che sia / La prima di sua stirpe a te sacrata: / Fur puttana la madre e fu la zia, / La suora, la cugina e la cognata.” (cit. in di Giacomo p. 164 NB. 48). Dato che Muscettola scrisse questo poema per diffamare la De Caro non è certo se stesse dicendo il vero sulla famiglia De Caro o se volesse solo calunniare la cantante come il prodotto di una razza di prostitute. Però, se è vero che tutte le donne della sua famiglia lavoravano come prostitute di rango umile nelle osterie di Foggia, la determinazione della De Caro di migliorare le sue condizioni di vita e il successo che raggiunse sembrano ancora più problematici e difficili da ottenere.

⁶¹ Maione riporta la voce sul matrimonio di Gianelli e de Caro nell'Archivio della Parrocchia di Santa Maria Ognibene “Doppo fatte le tre canoniche monizioni, e senza impedimento alcuno canonico, furono in chiesa interrogati [...] Carlo Gianelli, u [sic] Giulia de Caro, e avuto il loro mutuo consenso, li ho solennemente congiunti in matrimonio.” (p. 71)

L'immagine dataci dai vari studiosi che hanno scritto sulla De Caro nell'Ottocento è quella di una donna corrotta e di morale dubbia che 'gioiva' della sua vita lasciva. Benedetto Croce si sofferma sullo squallore e la degenerazione di questa donna trapiantata in una nuova e caotica città: “dal basso meretricio, in cui viveva, si venne man mano sollevando nelle sfere della corruzione aristocratica, coll'imparare e diventare *virtuosa* [...] quella, che, prima, sapeva appena canticchiare le arie più volgari.” (p. 167). Il fatto che Croce mette la parola *virtuosa* in corsivo è deliberato e richiede un'analisi. Altrove nel libro, Croce usa la stessa parola senza dare alcun' enfasi tipografica. Ci fa pensare allora che lo studioso non considerava la De Caro meritevole di essere chiamata una *virtuosa* – una parola che può riferirsi non solo alla bravura nella musica ma anche alla virtù in generale. La ragione per questa qualificazione è incerta. O Croce non considerava la De Caro degna del titolo di *virtuosa* per via del suo canto mediocre (un tema su cui lo studioso si sofferma varie volte); oppure, Croce sta dando un giudizio sulla vita sessuale della cantatrice. Sembra che Croce non consideri appropriato chiamare una donna che si guadagnava da vivere vendendo il proprio corpo 'virtuosa' senza alcuna qualificazione. Comunque sia, l'immagine presentata della De Caro da parte di Croce è di una "cantarina" di poco merito artistico, che per questo motivo deve il suo successo al suo talento nell'attrarre e soddisfare sessualmente amanti potenti.

Negli scritti di Di Giacomo, la De Caro sembra godersi la vita di prostituta e gioire dell'opportunità di avere rapporti con aristocratici sui quali esercitava un potere 'ammaliatore'. Riporta che dopo essere stata abbandonata dal marito, “la sposina tornò lietamente a fornicare” (Di Giacomo p. 163). Nel descrivere la De Caro come 'lieta' di tornare alla vita di prostituta, Di Giacomo sembra dare un giudizio negativo sulla De Caro, che, a suo dire, preferiva la vita di prostituta a quella di moglie, cioè preferiva la vita di una donna socialmente emarginata a una

vita che seguiva le prescrizioni imposte dalla società alle donne oneste. Il linguaggio che Di Giacomo usa per descrivere alcuni dei suoi rapporti amorosi sottolinea l'idea che la De Caro usasse un potere amoroso-sessuale sugli uomini: “ebbe fortuna poi che *di lei s'innamorò* da prima il Duca di Maddaloni, poi *fu preso* don Antonio Minutolo (un altro aristocratico che metteva in moda e lanciava le cortigiane), infine *divenne visceratissimo amante* il Duchino della Reggente.⁶²” (p. 163). Mentre Croce fornisce un'immagine di una squallida prostituta non degna del suo successo teatrale, Di Giacomo descrive una donna potente che sceglie la vita di prostituta perché le piace e le può fornire potere.

L'immagine della De Caro fornita dalle cronache napoletane a lei coeve è di una donna viziosa e svergognata che doveva il suo successo più ai suoi talenti lascivi che a quelli di virtuosa musicale. Il cronachista Innocenzo Fuidoro elenca i titoli della De Caro come “Commediante Cantarinola Armonica, Puttana” e “principessa del bordello” (cit. in Maione p. 63). Fuidoro non esita a caratterizzare la De Caro come una donna “pubblica” con pochi scrupoli, e diffonde tutti i pettegolezzi sulla vita privata della cantante. La retorica del cronachista diventa quasi invettiva quando mette in discussione la ricchezza che la De Caro aveva accumulato durante la sua carriera “centomila ducati di facoltà che tiene questa brutta puttana di capitale, suppellettili, argenti, e gioie” (cit. in Maione p. 67). Di fronte a una stampa prontissima a stigmatizzarla negativamente e all'esigenza di mantenere una rete di mecenati / protettori / amanti per progredire nella sua carriera, la De Caro doveva abbracciare l'immagine di una donna “traviata,” una figura sessuale che non si scusava o trovava giustificazioni per il suo fascino o le sue azioni lascive e promiscue.

⁶² I corsivo è mio.

La De Caro continuò a recitare, o più precisamente, a cantare pubblicamente nelle piazze popolari di Pignasecca. Croce sostiene che la De Caro come cantimpanca alla Piazza Castello “sapeva appena canticchiare” (p.167). Sebbene la Ciulla non sapesse ancora cantare con raffinatezza, incantò il suo pubblico con canzoni popolari ed erotiche come “La Sfacciata” e “La Varchetta” e dopo poco tempo iniziò la scalata sociale prendendo per amanti vari aristocratici della corte napoletana (Croce p. 167).

Cantando nella Piazza del Castello, la De Caro rimase ai margini della professione teatrale. Cantava per attirare clienti e fargli comprare i medicinali e specifici del ciarlatano Capano (Maione p. 68). Nel suo volume *Della Christiana Moderatione del Teatro*, G.B. Ottonelli, discutendo i vantaggi di avere le donne in scena, fornisce una descrizione di donne facendo lo stesso servizio che la De Caro avrebbe fatto per Capano.

È di guadagno la donna in banco perché diletta col cantar e col sonare; e di più molte colte ricrea il popolo con varii giuochi corporali e maravigliosi, al fin de' quali si porta intorno per mezzo degli spettatori una tazza, dimandando la mancia per la signora: né mancano di darla molti prontamente. E v'è anco di più, perché, come nota Beltrame, le belle comiche sono sovente lodate, favorite, e talvolta sollecitate fino da personaggi di stima, e quasi violentate con donativi: che senza dubbio è occasion di molto guadagno a molte. (Ottonelli cit. in Taviani & Schino p. 163).

Com'è noto, l'opera lirica imprenditoriale che aveva avuto il suo esordio a Venezia, a metà del Seicento, stava diventando di moda anche a Napoli. Sempre perspicace, la De Caro si rese conto che l'opera ‘mercenaria’ (come la definì Ottonelli) poteva offrirle l'opportunità per migliorare le sue condizioni di vita (Bianchoni & Walker p. 408). Le sue esperienze di comica e cantimpanca a largo di Castello a Napoli, sebbene al livello più basso della gerarchia teatrale, le dettero le capacità necessarie per seguire una carriera nel teatro. La De Caro decise di raffinare le

sue abilità di cantante e comica per inserirsi nel mondo dell'opera professionale e così sollevarsi dal mondo squallido del largo del Castello⁶³ (Maione p. 68).

Al contrario di Isabella Andreini e Adriana Basile che facevano sempre del loro meglio per distanziarsi dalla figura della prostituta, la Ciulla di Pignasecca sfruttò la sua sensualità e i suoi amanti per promuovere la sua carriera musicale e, dall'altro lato, usò la sua carriera di cantatrice per sollevarsi dalla vita di donna di strada. Come Isabella e la "bella Adriana", la De Caro navigò le reti del mecenatismo aristocratico, ma invece di pretendere di essere una nobildonna di palazzo come facevano i suoi predecessori, la De Caro usò la sua doppia immagine di amante e cantatrice professionista per migliorare il suo stato sociale. Per tutte e tre queste "performer," il successo dipendeva da varie strategie di autopromozione, però queste strategie sarebbero state inutili se le donne non erano adatte e brave nei loro mestieri, se cioè non c'era alcun talento. Capendo che il miglioramento delle sue circostanze di vita dipendeva dalla sua capacità di unirsi alla nuova opera lirica mercenaria, la De Caro si rese conto di dover raffinare la sua capacità canora. Con la mèta di migliorare le sue abilità, la De Caro lasciò Pignasecca.

Lasciare Pignasecca dette alla De Caro l'opportunità di raffinare le sue capacità, ma non era soltanto per via del suo libero arbitrio che la cantimpanca abbandonò il quartiere a lei consueto. Durante i suoi primi successi come cantimpanca alla piazza del Castello, la De Caro fece la conoscenza di vari nobili, alcuni di quali diventarono i suoi amanti. Uno di questi era il

⁶³ Il poeta Muscettola riporta la decisione presa dalla De Caro di raffinare le sue abilità di cantatrice: "Figlia saper ben dei, che suole ogn'ora / Con armi varie cimentar Bellezza, / Ma s'arma a danni altrui voce canora, / Vince ogni Fera, ogni Diamante spezza; / Quanti deformi orribili sembianti / Cantando, trionfar di mille Amanti. // Sò ben io che cantasti la sfacciata / Ed anche l'aria nova alla barchetta, / Ma se brami di far maggior passata / Hai d'uopo di saper l'arte perfetta: / Poniti all'opra, e disprezzando ostacoli / Ti giuro affé, che tu farai miracoli. // Sì disse, e persuase immantamente, / Diessi alla Zolfa, e vi fé tal profitto, / Che in quattro lezzion subitamente Fé da Puttana a Musica tragitto." (Muscettola cit. in Maione, p. 68).

Duchino della Regina che era il nipote dell'allora Reggente Gian Giacomo Galeotta (Di Giacomo p. 163). Per allontanare la cantatrice dal "duchino", lo zio del giovine signore rinchiuso la De Caro dentro in un conservatorio di monache per un mese (Croce p. 168): un destino che accadde anche a diverse altre cantanti a Napoli fino a gran parte del Settecento (cfr. Croce, *passim*). La cantatrice, avendo promesso di lasciare il duchino venne liberata dal conservatorio ma bandita da Napoli (ibid). La De Caro decise di andare a Roma, città ricca di maestri di canto, per perfezionare le sue capacità canore (Maione p. 69).

È dal suo tempo come cantimpanca che la De Caro derivò il suo titolo di 'La Ciulla di Pignasecca', ma non sarebbe restata in questo povero angolo della città per sempre; la sua vita sarebbe divenuta un continuo viaggio. Andò a Roma per continuare i suoi studi di canto, un atto che Paologiovanni Maione considera quasi un atto di pellegrinaggio (Maione p. 69). Roma allora non era soltanto la capitale della fede cattolica ma anche una capitale fondamentale per i gruppi di cantanti itineranti come i Febi armonici⁶⁴. Era in questa sede del canto che la De Caro cercò di raffinare le sue capacità musicali: "Quivi alla fin perfettamente apprese / Da Maestro miglior l'arte del canto" (Muscettola cit. in Maione p. 69). Non ci sono giunte notizie delle sue esperienze a Roma oltre al fatto che vi aveva studiato canto. Tuttavia, sembra probabile che durante il suo soggiorno fuori dalla città partenopea la De Caro avesse avuto dei contatti con gruppi musicali girovaghi. È noto che quando tornò a Napoli, era come un membro dei Febi armonici presso il teatro di San Bartolomeo (Croce p. 169).

⁶⁴ Bianconi e Walker sostengono che sebbene i Febi armonici fossero composti per la maggior parte da cantanti romani o che avevano una formazione romana, non esistono prove che questo gruppo canoro si sia mai esibito a Roma (p. 396).

Cantatrice teatrale

Sembra che il suo ritorno dall'esilio fosse dovuto almeno in parte alla fedeltà dei suoi ammiratori presso la corte del Reggente: “È stata ad intuito di alcuni Cavalieri aggratiata la famosa cantatrice Giulia di Caro, di potere ritornare e stantiare in questa città di Napoli, havendone avuto mesi sono lo sfratto; però il tutto è stato concesso con diverse conditions.” (cit. in Croce p. 168). Il "giornalista" Innocenzo Fuidoro, annunciò l'esordio di Giulia De Caro sui palcoscenici napoletani nei *Giornali di Napoli* del 29 novembre 1671: “Cominciò a recitarsi in musica quest'anno come dall'anni passati, dal tempo del governo del conte Oñatte in qua, la compagnia detta di Febi armonici, ed una commediante di essa, ch'è Ciulla de Caro, pubblica puttana[.]” (Fuidoro citato in Maione p. 64). Il tempismo del ritorno della De Caro a Napoli è un po' in dubbio. Le fonti cronachistiche datano il suo ritorno al 1671. Però lo studioso Paologiovanni Maione, scrivendo nel 1997, aveva trovato un contratto di lavoro che risale al 1669 e in cui appare il nome di Giulia De Caro con altri cantanti dei Febi armonici attivi a Napoli⁶⁵ (pp. 65–66). Diversamente da quando la De Caro andò a Napoli a Largo di Castello, il suo rientro nella sua città adottiva era questa volta come cantatrice dell'opera lirica e non più come cantimpanca nelle strade di Pignasecca per aiutare un ciarlatano a vender specifici e intrugli. Sembra anche che i suoi soggiorni a Roma la aiutarono a perdere il suo accento

⁶⁵ “Constituti in presenza nostra Domenico Presterla, Francesco Cerillo, Christofaro Pandozzi, Giovanni Angelo Vitale Teresa Balsami, Argentina Lanza, Nina seù Caterina Coli, Giulia di Caro, e Tomaso Ghezzi de Bari musici intervenuti tanto per essi in loro proprij nomii, quanto in nome, e parte d'altri Academici, che bisognassero all'Academia spontaneamente in presenza nostra promettono, e s'obligano da hoggi, e per tutto l'ultiom di Carnevale prossimo venturo del seguente anno 1670 alli magnifici [...]Affittatori del Ius rapresentandi della Casa dell'Incurabili di questa Città di recetare, et rapresentare in musica tutte quelle opere, e concerti che bisogneranno, e che sono stati soliti tanto nel Teatro di Santo Bartolomeo, quanto in altri lochi di questa città [.]” (cit. in Maione, p. 66).

foggiano,⁶⁶ e questo le conferì un'aria più professionale che l'aiutò ad attrarre un pubblico di rango superiore a quello che aveva a piazza di Castello (Croce p. 168).

Tornata a Napoli, la cantatrice prese abitazione a Mergellina al Palazzo dei Nacarelli (Croce p. 168). In quest'epoca Mergellina era un quartiere in cui le donne della corte passeggiavano per prendere l'aria e per far vedere abiti e carrozze eleganti (ibid). De Caro sotto la protezione di vari amanti nobili e aristocratici si faceva vedere vestita come una diva della scena e una donna fiera del successo che aveva allora raggiunto⁶⁷. La cantatrice "andò tutto il giorno al passeggio in una sua propria carrozza, assai ricca così di cavalli come della stessa carrozza, vestita del modo come doveva essere vista sulla scena, con ricche vesti e cappello con folte penne di colori e col bastone in mano facendosi vedere comandando i cuori delli effeminati, e pigliando nuovi clienti [...] (Fuidoro citato in Maione p. 64). Nel vestirsi "come doveva essere vista sulla scena," la De Caro creava scientemente un'immagine pubblica che ostentava la sua identità come "diva" dell'opera lirica e donna di moda e ricercata da uomini importanti. Così la cantante creava un'unica immagine pubblica di una donna di successo e *sex-symbol*.

Fuidoro afferma che la De Caro si faceva vedere per trovare 'nuovi clienti'. Possiamo intendere che il "giornalista" avesse in mente clienti del meretricio. Però questa semplice strategia di auto-pubblicità avrebbe anche aiutato la cantatrice a diffondere la sua fama in generale e così a riempire il teatro San Bartolomeo. Nel mostrarsi con ostentazione per le vie di

⁶⁶ Muscettola notò l'accento nel poema *La Carilda* "La natia lingua a ripulire alquanto; / Onde disse in tornar: Vanne, ragazza, / Vanne le spille ad accattarmi in piazza!" (cit. in Croce p. 168).

⁶⁷ I. Fuidoro ostenta l'importanza per la De Caro di essere sotto la protezione di uomini potenti "Ciulla de Caro Comediante Cantarinola Armonica Puttana habita a Mergogolino nel palazzo de Haccarella dov'è il concorso di tutto il passeggio della Dame l'estate così per mare come per terra et è salutata e corteggiata nel fervore del passeggio. Ma perche è protetta dal cav. Vallo Comm. Della Can. In Napoli [...] e dal Duca della Torre Filomarino [...] non si parla di farla sfrattare" (cit. in Di Giacomo, p. 165).

Mergellina, la De Caro si faceva pubblicità. I cavalieri e i nobili (che avevano palchetti al teatro) la vedevano dal vivo e restavano affascinati dal suo *charm*, mentre i borghesi (che compravano biglietti teatrali) potevano leggere dei suoi *exploit* nei "giornali" che portavano il fascino della cantatrice a un pubblico più ampio. A differenza delle sue "antenate", Isabella Andreini e Adriana Basile, che dipendevano per il loro successo soltanto dai favori dei nobili nelle corti dove recitarono, la De Caro doveva reagire alle esigenze di un teatro commerciale che dipendeva dalla vendita di biglietti. La pubblicità in senso lato era necessaria per la sopravvivenza del teatro San Bartolomeo e con esso la carriera musicale della De Caro.

La sua carriera di cantatrice di opera con i Febi armonici napoletani durò soltanto sette anni (1669 – 1676) (Maione p. 64). In questi sette anni la De Caro apparve in sedici opere, metà di queste negli anni in cui la cantatrice aveva l'incarico di impresaria del San Bartolomeo.⁶⁸

⁶⁸ Maione fornisce un elenco comprensivo delle opere in cui De Caro Recitò:

1669

Novembre: *Eliogabalo* (Aurelio Aureli – Francesco Cavalli)

Dicembre: *L'Antigona delusa da Alceste* (Aurelio Aureli – Pietro Andrea Ziani)

1670

Carnevale: *Il Tito* (Nicolò Beregan – Antonio Cesti)

1671

Autunno: *L'Annibale in Capua* (Nicolò Beregan – Pietro Andrea Ziani)

1672

Gennaio: *Il Demetrio* (Giacomo dall'Angelo – Carlo Pallavicino)

Febbraio: *Il Giasone* (Giacinto Andrea Cicognini – Francesco Cavalli)

Aprile: *Il schiavo di sua moglie* (Francesco Antonio Paoletta – Francesco Provenzale)

1673

Novembre: *Marcello in Siracusa* (Matteo Noris / Giovanni Cicinelli – Pietro Andrea Ziani / Boretti)

Dicembre: *L'Eraclio* (Nicolò Beregan / Giovanni Cicinello – Pietro Andrea Ziani / Giovanni Cicinello)

1674

Settembre: *Difendere l'offensore ovvero La Stellidaura vendicante* (Andrea Perrucci – Francesco Provenzale)

Novembre: *Il Genserico* (Nicolò Beregan – Antonio Cesti / Giovanni Domenico Partenio)

Carnevale: *Massenzio* (Giacomo Francesco Bussani – Antonio Sartorio)

1675

Sebbene la sua breve carriera di cantante di opera (interrotta da uno scandalo che esamineremo più avanti) fosse costituita di stagioni impegnate, sembra che la sua carriera come cantatrice avesse un esordio non proprio di successo, o almeno se ci fidiamo della parola di Andrea Muscettola. Croce ricapitola i versi di Muscettola in cui il poeta descrive l'accoglienza negativa della cantatrice e la sua inabilità di cantare in occasione della messa in scena di *L'Annibale in Capua* nel 1671, "Già fatta, in mente sua, nuova Sirena, / Corse al Teatro e cavalcò la Scena. [poi si rende conto] come non è tutt'uno / Cantare in palco e sospirare in letto." (Muscettola cit. in Croce p. 169) Continuando ad usare Muscettola come fonte, Croce spiega come gli amanti e amici della De Caro dovevano applaudire forte per soffocare il rumore dei fischi del pubblico (p. 170). Mancano altre fonti che descrivano la performance della De Caro, ed è possibile che la messa in scena in discussione andasse male per la cantatrice per una ragione o per l'altra. Però il fatto che la De Caro avesse portato a termine il tempo del contratto firmato nel 1669 e continuasse a essere assegnata ai ruoli principali operistici mette in dubbio l'idea che non fosse adatta al suo mestiere di cantante. Inoltre, la fonte che Croce cita per affermare l'incapacità della De Caro era un poema scritto apposta per diffamarla. Bisogna considerare la possibilità che Muscettola, cercando di calunniarla, abbia scelto di mutare gli avvenimenti per meglio sostenere l'immagine di una donna lasciva l'unico talento della quale era 'sospirare in letto' e non 'cantare in palco'. Invece per la De Caro entrambi talenti erano indispensabili per portare avanti la sua carriera.

Carnevale: *Attila* (Matteo Noris – Pietro Andrea Ziani)

Settembre: *Difendere l'offensore ovvero La Stellidaura vendicante* (Andrea Perrucci – Francesco Provenzale)

Novembre: *La Dori* (Apollonio Apolloni – Antonio Cesti)

1676

Gennaio: *Il Claudio Cesare* (Aurelio Aureli – Giovanni Antonio Boretti) (p. 65).

Cantando al Teatro San Bartolomeo, la De Caro affascinò il viceré il marchese d'Astorga, l'uomo più potente della capitale e rappresentante del monarca di Spagna, il regno che aveva dominio su di Napoli (Croce p. 170). D'Astorga era un uomo appassionato di commedia e di musica e non fu il primo viceré di apprezzare le esibizioni musicali. Un suo predecessore al vicereame il Conte di Monterey fu il primo del suo rango di assistere a spettacoli andando a teatro (Croce p. 120). D'Astorga non solo continuava la tradizione, ma andava oltre partecipando a commedie ed esibizioni pubbliche (p. 171). Per il Carnevale del 1672 i Febi armonici del teatro San Bartolomeo prepararono una commedia musicale che doveva essere eseguita al Palazzo Reale però non fu messa in scena fino ad aprile di quell'anno (p. 170). Dato l'elenco di spettacoli in cui appare la De Caro composto da Paologiovanni Maione, sembra che l'opera in questione fosse lo *Schiavo di sua moglie* di Francesco Antonio Paoletta e Francesco Provenzale (Maione p. 65). Il viceré era coinvolto nella performance e dava per recitare negli intermedi un nano al suo servizio (Croce p. 171). Nel giugno dello stesso anno, il marchese d'Astorga dirigeva la musica per un divertimento acquatico a Posillipo in cui si esibiva la "musica plebea" dato che "la musica di palazzo, diceva, era buona [solo] per la chiesa" (ibid). In questo amante aristocratico ed appassionato della musica, la De Caro trovava un forte sostenitore delle sue imprese teatrali.

I Febi armonici intraprendevano opere che eseguivano sia al teatro San Bartolomeo che al Palazzo reale. Croce riporta che nel 1672 si recitò *L'Ercole* al teatro San Bartolomeo e che nel gennaio del 1673 il gruppo ripeté la performance presso il Palazzo Reale (p. 172). Similmente il 29 gennaio i Febi armonici dettero al Palazzo il *Caligula delirante*, che poi fu messo in scena al teatro di San Bartolomeo (ibid). Il rapporto fra il viceré e la cantante arricchiva i fogli scandalistici di tante storielle con cui diletta i loro lettori. Nel novembre del 1673 l'infaticabile

Fuidoro scrisse come il Viceré dopo aver sentito la compagnia dei Febi armonici fu “convitato da Ciulla di Caro, ch’è dama di Bordello e ricca e musica” e come lei gli ha fatto “mangiare et far collatione.” (cit. in Croce p. 175). Il rapporto che la De Caro aveva col viceré le dava un forte legame di mecenatismo e anche pubblicità presso i "giornali scandalistici," oltre che una solidità sociale.

Il successo della cantatrice non rimase ignoto a suo marito separato e Carlo Gianelli la venne a trovare a Napoli (Croce p. 170). Sembra che la Cantatrice avendo raggiunto un livello di successo e rango sociale che suo marito non le avrebbe mai potuto offrire, non voleva più sentire dell'uomo che l’aveva abbandonata. Gianelli fu rimandato a Roma con uno stipendio di trenta scudi al mese e di lui nulla si seppe prima della sua morte nel 1675⁶⁹ (Maione p. 71). È notevole che la De Caro decise di rimandare suo marito a Roma e non di tentare di creare una vita consueta e ‘rispettabile’ di una donna onestamente sposata. Sottolinea il fatto che la De Caro aveva deciso di creare un’immagine pubblica di sé come simbolo sessuale e donna professionista. Per la maggior parte delle donne coeve alla Ciulla, il rango sociale era quello del loro marito. Essere abbandonata dal proprio marito avrebbe lasciato una donna non solo senza risorse economiche ma anche senza posizione nella società. La De Caro, abbandonata dal consorte, fu costretta a trovarsi una carriera che le avrebbe dato soldi e una posizione sociale. La Ciulla non riuscì soltanto a farsi una carriera, ma raggiunse un successo quasi inimmaginabile per una ragazza che aveva iniziato come prostituta nelle osterie di Foggia. Avendo superato il livello sociale del marito, la De Caro non ne aveva più bisogno per motivi economici e non lo

⁶⁹ “...questa Signora la quale essendo vivo il marito e vivente in Roma, e viene ogni spatio di tempo a pigliar grosso lucro dalla vendita doviziosa che fa sua moglie: potria inquirersi d’adulterio dal Fisco et apportare un guadagno alla Camera Regia (se caminasse la Giustizia) di centomila docati di facoltà che tiene questa brutta puttana, di capitali suppellettili argenti e gioie senza scrupolo.” (Fuidoro cit. in di Giacomo, p. 166)

voleva per avere l'apparenza di rispettabilità. La De Caro aveva scelto il ruolo di una diva dell'opera e di un *sex-symbol* e per mantenere e 'nutrire' quest'immagine pubblica era meglio distanziarsi dal marito fallito.

Com'è noto, la De Caro ben capiva che il modo migliore per andare avanti nella sua carriera era di rafforzare la sua reputazione come cantante audace e sensuale. Per rinforzare quest'immagine, la Ciulla doveva farsi pubblicità, cosa che fece spettacolarmente nel giugno del 1674 quando si esibì pubblicamente cantando in una barca nella baia di Napoli. Il "giornalista" Fuidoro descrive il gesto, che era una delle strategie più innovative intraprese da una cantatrice all'epoca,

Dal sensuale vecchio Cicinelli⁷⁰ [...] fu fatta venire la Ciulla de Caro, famosa e ricca puttana, con un'altra sua compagna, e cantarono con far stendere la lor voce dalla bocca di due instrumenti mathemati, come due muti [imbuti] di stagno alquanto lunghi di canna e grossi nel fine del quale sono come due muti di taverna ma grandi da dodici palmi di ruota e voti, che porta la voce due migli lontano e più col silenzio della notte. (cit. in Maione p. 69).

Lo strumento in questione era un megafono, e la De Caro, su una barca nel mezzo della baia partenopea, lo usò per amplificare la sua voce così che si la potesse udire fino a Posillipo. Quella notte, il suo amante il viceré andava a passeggio a Posillipo, e sfruttando questa nuova tecnologia, la Ciulla riuscì a essere sentita da lui e dagli altri nobili e cittadini in giro per il quartiere (Croce p. 176). Questo episodio dimostra l'ingegno della cantante nell'autopromuoversi. Il megafono era un'invenzione nuova ("instrumenti mathemati") e la prima tecnologia ideata per amplificare la voce⁷¹. Con questo gesto la De Caro si fece pubblicità in un modo mai fatto prima con un'audacia imprenditoriale che era necessaria per promuovere la propria carriera e il teatro San Bartolomeo.

⁷⁰ Giovanni Cicinelli Principe di Corsi era un nobile napoletano e compositore di opere liriche.

⁷¹ In questo brano, Fuidoro ostenta la novità della vicenda spiegando che il megafono è una "invenzione nuova venuta da Germania" (cit. in Croce, p. 176).

Strategie imprenditoriali

Giulia De Caro è stata l'impresaria del teatro San Bartolomeo tra il 1673 e il 1675 (Maione p. 72). Secondo Croce, la De Caro insistette che un suo amante, Prospero Barisano marchese di Caggiano, prendesse l'appalto del teatro San Bartolomeo e poi passò la direzione a lei (p. 172). Di questo regalo la De Caro faceva un esempio teatrale scritturando i migliori cantanti, compositori, e scenografi disponibili non solo a Napoli ma in tutta la penisola⁷². La nuova impresaria assunse la cantante Caterina Pori, e il compositore Pietro Ziani, inoltre, commissionò opere liriche ad Andrea Perrucci S.J. (celebre autore e teorico teatrale) e Francesco Provenzale (Maione p. 72). Diventò incarico della De Caro scrivere le dediche dei libretti, e nella dedica al *Marcello in Siracusa*, del 1673, indirizzata al suo amante il marchese d'Astorga e al viceré di Napoli, De Caro spiega la sua strategia di assumere i migliori cantanti possibili “<<nelle malevolezze di queste imprese>> ricercato attraverso <<le mie fatiche, che meritano d'esser celebri almeno per haver con applausibile stento uniti [...] tutte le Calliopi e gli Orfei, che hanno indotto stupori di Cielo, non che l'Italia, al mondo>>” (De Caro cit. in Maione p. 73).

Lo studioso Paologiovanni Maione ci fornisce informazioni sulle vicende fiscali della De Caro che possono essere illuminanti del suo ruolo come donna di affari. Oltre ad aver scritturato per il teatro cantanti ricercati, la De Caro intraprese varie iniziative commerciali. “Investe i capitali in <<arrendamenti>> di Stato che rendono interessi del sette per cento, nell'acquisto di <<argenti lavorati>>, nel prestito di danaro con interessi che ammontano al cinque e mezzo per cento, nello *jus* del gioco d'azzardo.” (Maione p. 67). Il fatto che la De Caro intraprendesse vari

⁷² Muscettola attribuisce alla De Caro la perspicacia di aver accolto il massimo talento dell'opera lirica “Le voci più leggiadre e più perfette / Con larghi doni supplicando chiama; / Venner Sonetto, Marinetta, e quell / Gloria d'ogni teatro e d'ogni scena, / Pora, che par, se canta o se favella, / Un nobile scolar del Padre Aena,” (cit. in Croce, p. 173).

imprese e investimenti per incrementare e diversificare le sue entrate ci dà l'impressione di una donna pratica e consapevole della natura precaria ed effimera del mestiere di una cantante. La De Caro s'intendeva del commercio e agiva indipendentemente e con astuzia per aumentare il suo stato patrimoniale. Durante la sua carriera di cantatrice e impresaria la De Caro abbracciò quest'immagine che le venne imposta di 'principessa dei bordelli'. Sapeva che i "giornali scandalistici" le davano pubblicità e che la pubblicità riempiva i teatri. Sembra che la De Caro fosse convinta dell'aforisma che il successo possa venire dallo scandalo e la cantatrice si presentava come donna scandalosa e traeva vantaggio dalla pubblicità che quest'immagine le forniva.

Oltre queste imprese teatrali oneste, restano alcune tracce della de De Caro come una tenutaria di bordelli. Maione considera sospettoso il numero ingente di case che la De Caro affittò a Porta Medina, un quartiere noto per le case di tolleranza (Maione p. 68). Inoltre, esiste un contratto tra la De Caro e una certa Livia Visconte che la De Caro assunse come "servitrice" nella sua casa a "montagnola" (ibid). È sospetto il fatto che la de De Caro non dimora in quella casa (al tempo viveva in un'abitazione a Mergellina). Inoltre, l'arredamento e abbigliamento di lusso con cui la De Caro forniva la Visconte sembrano inconsueti per una serva⁷³. Sia con i suoi investimenti che con le sue imprese come tenutaria, la De Caro si dimostrò una donna d'affari perspicace. Però, era il suo stato di 'principessa dei bordelli' che diletta i "giornali scandalistici". Le prove del suo ingegno nell'investimento e nella gestione del denaro in gran

⁷³ Maione fornisce una parte dell'elenco dei beni elencati nel contratto tra la De Caro e Visconte presso il Banco di Santa Maria del Popolo del 1670: "diversi mobili de casa, oro, argento, et vestiti [...]. Una cammisa sottile de Cambraia, quattro salvietti de damaschino, uno paro de Calzette de filo, otto moccatori d'orletta, Tre Coscini di tela sottile, Due para de polsi con pietrilli, tre salvietti per creati, Uno paro de braccialetti de granate a due file grosse, tre para de scarpe [...] corpetto de saya, tre Cammise d'orletta con petrilli e Uno ventaglio de transfuro" (Maione, p. 68).

parte rimangono nascoste negli archivi del Banco di Santa Maria del Popolo (ora confluiti nell'Archivio storico del Banco di Napoli che raccoglie tutti i documenti dei vecchi "banchi" napoletani preunitari).

De Caro non era la prima donna a essere impresaria del teatro san Bartolomeo. Cecilia Siri Chigi lavorò come impresaria del teatro quando la De Caro fece il suo esordio. Chigi firmò le dediche dei libretti di *L'Annibale in Capua* e del *Demetrio* (1671) (Croce p. 169). La Chigi aveva fatto lo stesso percorso che aveva fatto la De Caro: da prostituta, cantatrice, capocomico per finalmente raggiungere il rango di impresaria (Maione p. 65). È possibile che il legame fra il teatro San Bartolomeo e donne scandalose aiutò la fama del teatro e la vendita di biglietti. Sembra però, che ci sia stata un po' di tensione tra le due professioniste e, secondo Croce, la De Caro dava la colpa della sua accoglienza tiepida durante il suo esordio alla vecchia impresaria che le assegnava ruoli a lei non adatti (p. 170). La Chigi venne sostituita come direttrice del teatro San Bartolomeo nella stagione di 1672-73 da un Vito Zazzera che tenne il posto di impresario per un anno prima di essere sostituito a sua volta dalla De Caro (ibid).

La strategia di rinnovare il teatro San Bartolomeo con nuovi talenti sia in scena che fuori dalla scena intrapresa dalla De Caro è già nota. Come nelle altre sue imprese commerciali, la Ciulla eseguiva le sue innovazioni con cautela e professionalità. Consapevole dell'effetto positivo che la presenza del famoso soprano Caterina Pori avrebbe avuto sulla vendita dei biglietti, la De Caro anticipò cinquanta ducati per il suo viaggio compresa l'andata e ritorno da Venezia a Napoli della cantante⁷⁴ (Maione p. 73). Questo investimento si ripagava subito quando Troiano Spinelli affittò il quinto e il sesto palchetto per tutta la durata della stagione di

⁷⁴ La decisione di importare una "diva" doveva essere intrapresa con cautela. Le spese di viaggio di un cantante da Roma a Venezia a metà secolo potevano superare 150 ducati e l'impresario doveva essere sicuro che la fama della diva ripagasse l'investimento (Glixon & Glixon, p. 175).

carnevale nel 1674 per cui pagò seicentoventi ducati (ibid). La De Caro era astuta nei suoi investimenti e voleva che la gente (o almeno il suo maggior protettore, il viceré) lo capisse. Nella dedica al libretto *Eraclio*, opera messa in scena nel dicembre del 1673, la De Caro ostenta il suo ruolo di impresaria consapevole quando indirizza i seguenti commenti al viceré, “io non istimo che potesse in opra più degna il mio danaro e la mia fatica impiegarsi [.]” (cit. in Croce p. 175). Nel soffermarsi sul fatto che aveva investito il proprio denaro e la propria fatica nella produzione di quest’opera, la De Caro sottolinea il suo ruolo di impresaria e donna professionista.

Scandali amorosi

Giulia De Caro scelse di perseguire il successo abbracciando l’immagine pubblica di una donna sensuale e in controllo della propria sessualità. De Caro non aveva la libertà di scegliere a proiettare un’immagine di una donna onesta e per bene. Era costretta a sfruttare l’immagine di prostituta che le era rimasta in una società che collocava le donne nei ruoli di vergine, moglie, madre, suora, santa o... prostituta. La De Caro sfruttava quest’immagine di ‘pubblica puttana’ per promuovere la sua carriera teatrale e migliorare il suo stato economico-sociale. La scelta di sfruttare la sua sessualità creava complicazioni però, e la Ciulla si trovò spesso vittima delle gelosie dei suoi amanti potenti.

Sin dal suo tempo come la Ciulla di Pignasecca quando iniziò ad avere amanti del rango aristocratico, la De Caro si trovava nei guai per via della nobiltà dei suoi amanti. Com’è noto, quando il "duchino" della Regina s’innamorò della cantimpanca, lo zio di questi fece rinchiudere dalle autorità la De Caro dentro in un conservatorio di monache per un mese finché lei non promise di rompere le sue relazioni col "duchino" (Croce p. 168). Il Reggente poi la bandì da Napoli, e vi poté fare ritorno soltanto dopo le suppliche di ‘alcuni cavalieri’ al reggente (ibid).

Questo è stato il primo bando, ma anche dopo il suo ritorno, la sua posizione rimase precaria e dipendeva degli umori dei suoi amanti e dei loro parenti.

Nel 1674 la De Caro cadette dalle grazie del suo amante il viceré, Marchese d'Argosta (Croce p. 176). La cantatrice aveva iniziato un rapporto col nipote del viceré, Domenico di Gusman, di potente famiglia (ibid). Il viceré voleva bandirla dalla città come fece il reggente anni prima. Questa volta però, la Ciulla, ormai una diva nota e impresaria del teatro San Bartolomeo non si lasciava cacciare via dalla città disonorevolmente. Seguendo il consiglio di Prospero Barisano, la De Caro fece capire che stesse intraprendendo un pellegrinaggio a San Nicola di Bari (ibid). Così la De Caro fece un gran giro per Bari, Roma, Venezia e altri posti “con più carrozze e galesse e gente come gran Signora di Bordello” (Fuidoro cit. in Croce p. 176). Dopo pochi mesi tornò a Napoli e nelle grazie del viceré (ibid). Sebbene la De Caro avesse migliorato la propria posizione sociale, questa posizione era sempre precaria e dipendeva dai capricci degli uomini che le stavano intorno.

Di nuovo nel febbraio del 1675 si trovava in pericolo di essere bandita dalla città. Non aveva mai smesso i suoi rapporti né col Guzman né col "duchino" della Regina (Croce p. 178). Di nuovo erano le macchinazioni del Reggente Galeoto a forzare la De Caro ad abbandonare Napoli. Questa volta intervenne un nobile tedesco, il duca di Brunswick (ibid). Egli aveva visto la cantatrice esibirsi al teatro San Bartolomeo e intercedette per lei col viceré che acconsentì alle richieste del duca (ibid). Tuttavia, la De Caro scelse di lasciare la città per un breve tempo e andò a Roma e Venezia (ibid). Magari pensava che sarebbe stato meglio lasciare i vari rivali per il suo affetto a risolvere le loro dispute da soli, oppure che la sua assenza avrebbe sdrammatizzato la situazione. Comunque sia, la De Caro rimase fuori città fino ad ottobre due giorni prima che il

marchese d’Astorga venisse sostituito come viceré dal Marchese de los Vélez, gli affetti del quale la De Caro avrebbe dopo poco tempo vinto... (ibid).

Il pericolo di bando non era l’unico minaccia alla De Caro per via del suo stile di vita libertino. La cantante non doveva subire solo le conseguenze della gelosia degli uomini di corte ma anche le conseguenze della pudicizia (anzi, gelosia) delle loro mogli. Durante il vicereame del Marchese d’Astorga, le dame della corte protestavano la presenza di meretrici per le vie di Posillipo e smettevano di passeggiare per il quartiere (Di Giacomo p. 167). Quando il viceré indagò sulla ragione per cui le dame non facevano più il passaggio, quelle lo supplicarono di proibire alle meretrici di esibirsi sul passeggio (ibid). Nonostante l’appoggio datole da un nobile di corte, vinsero le mogli, e la De Caro dovette smettere i suoi passeggi autopromozionali per le vie di Posillipo⁷⁵ (ibid). Così si vede come la De Caro, nel tentativo di creare un’immagine pubblica di se stessa come una donna sensuale e in controllo della sua sessualità, si scontrò con le sensibilità delle mogli e che quest’immagine presentava una minaccia alla condizione consueta della vita della corte.

Lo scandalo che portò a termine la carriera e vita pubblica della De Caro non era un rapporto clandestino con un uomo maritato. Era invece quando la diva, la ‘Principessa dei bordelli’, cercò di crearsi una vita rispettabile sposando un giovane di buona famiglia, e allora scoppiò lo scandalo che sarebbe stato la fine della sua carriera. Nel 1675 Carlo Gianelli, il marito separato di Giulia De Caro, morì a Novi quando la Ciulla gli stava facendo visita (Maione p. 71). La causa della sua morte rimane ignota però, ma all’epoca i pettegolezzi giravano sul fatto che la De Caro avesse fatto uccidere suo marito per essere libera di sposare Carlo Mazza, “giovanetto

⁷⁵ “Allora l’Astorga proibì a tutte le cortigiane la passeggiata a Posillipo, e invano un cavaliere lo supplicò perché almeno facesse eccezione per la De Caro la quale era commediante di Palazzo e quasi aveva il diritto di mostrarsi in carrozza alla passeggiata; il viceré si negò, e si mise un dito sulle labbra come per dire al cavalier mezzano: Tacete,” (Di Giacomo, pp. 167 – 168)

rilassato, e indegno di haver nascita da parenti circospetti, e ricchi” (Fuidoro cit. in Maione p. 62). La De Caro sentì il bisogno di spiegare gli avvenimenti della sua visita a suo marito separato in una lettera al viceré. Scrisse “giunta alla terra di Novi [...] vi ritrovai Carlo Ginelli, mio marito, al quale sopraggiunse una sincope o goccia, et se ne morì fra una hora in mia presenza, ma non so in quale chiesa di detta terra fu sepolto, perché io immediatamente seguitai il viaggio per la strada di Loreto et di Roma [...]” (cit. in Maione p. 72). Non è ora possibile sapere se la De Caro sia colpevole della morte di suo marito o meno però sembra strano che una donna che aveva vissuto in promiscuità ed adulterio per tutti quegli anni avesse sentito la necessità di liberarsi del suo marito sfaticato. È certo che la sua morte lasciava la De Caro libera di maritarsi di nuovo, però i pettegolezzi intorno alle circostanze della morte si aggiungevano ad uno scandalo che avrebbe portato la vita pubblica della diva alla fine.

La cantatrice e il cavaliere si sposarono in segreto nel febbraio del 1676 (Croce p. 179). Mazza, molto più giovane della De Caro veniva da una famiglia rispettata e contraria alla relazione. Mazza aveva chiesto i suoi beni (‘le sue robbe’) indietro da suo cognato per avere i fondi necessarie per agire come uomo indipendente in grado di maritarsi (Maione p. 61). La De Caro era dell’opinione che i parenti di suo marito erano contrari al matrimonio per motivi economici e non perché il giovane cavaliere avesse sposato una donna così infame come lei⁷⁶ (ibid.) Nell’aprile del 1676 la De Caro scrisse una supplica al viceré per richiedere il suo appoggio nella sua causa contro le macchinazioni della famiglia di Mazza che volevano annullare il matrimonio (Maione p. 61).

⁷⁶ “...non tanto per la causa referita [il matrimonio], quanto che il detto Carlo per essersi posto in stato di matrimonio, intende ricuperare le sue robbe, occupateli dal detto Don Cesare Coscia marito della sorella di detto Carlo.” (De Caro cit. in Maione, p. 61).

Il diciannove maggio 1676 (pochi giorni dopo la supplica che la De Caro aveva inviato al viceré) il "giornalista" Fuidoro scrisse: “È stato mandato carcerato a Baia Carlo Mazza giovinotto e nuovo marito di Ciulla di Caro che si pose in bordello e si dice che facesse ammazzare il primo marito.” (cit. in di Giacomo p. 167. La causa al tribunale della Vicaria diventò celebre tutta la città, e la De Caro di nuovo si recò dentro un conservatorio (Maione p. 62). La vicenda non era aiutata dalla stampa del già citato poema *La Carilda* in cui Antonio Muscettola il duca di Spezzano fa una biografia scandalosa della cantante ed elenca i nomi di tutti suoi amanti (Di Giacomo p. 163). Nel luglio del 1676 Domenico Conforto riporta che “il signor Carlo seu Luccio Mazza è stato posto in libertà dal Castello di Baia, e così gode la sua Principessa Ciulla de Caro che si sposò con esso li mesi passati, la quale può esserli madre a questo giovinetto” (cit. in di Giacomo p. 167).

Dopo aver subito l'accusa di omicidio e lo scandalo del poema, la coppia decise di fare una vita ritirata. Si ritirarono in una casa a Marano dove rimasero fuori dalla vita pubblica della città e fuori dai "giornali scandalistici" (Maione p. 62). Come prova del suo voltafaccia da cantatrice scandalosa a donna onesta e pia appare una sua donazione il 12 settembre 1675 di dieci ducati al “Monastero di San Francesco di Capodimonte per l'annata maturata ad agosto passato 1675 quali sono per detto legato delle messe che li corrisponde ogn' año” (Banco di Santa Maria del Popolo cit. in Maione p. 72). Per avere la vita di una donna ben maritata, la De Caro doveva abbandonare la vita e l'immagine pubblica che aveva creato per se stessa. Napoli era pronta ad accettare una cantatrice, impresaria, ‘principessa dei bordelli’, ma non era pronta a darle il rango di donna onesta.

Sic transit gloria mundi: l'epitaffio di una prostituta

Dopo la ricaduta di quest'ultimo scandalo, la De Caro si ritirò dalla vita pubblica e l'unica notizia di lei presso i giornali è quella della sua morte nel 1697. Domenico Conforto pubblicò un necrologio della defunta cantatrice ed impresaria nel suo *Diario* il 27 novembre 1697,

È morta nel casale di Capodimonte, ove abitava col suo marito Luccio⁷⁷ Mazza, sin dal tempo che si maritò, la famosa un tempo puttana e cantarina Giulia di Caro, che, pria di maritarsi fu il sostegno del Bordello di Napoli con grandissimo proveccio ed ha lasciato ricca facultà, ascendente a molte decine di migliaia di scuti, non vi essendo altri che l'unica sua figliuola procreata col detto suo marito d'età nubile, ed è stata seppellita miserabilmente nella Parrocchia del sudetto Casale, solo con quattro preti, una che al tempo del suo puttanesimo dominava Napoli, et sic transit gloria mundi! Il Mazza si è impossessato del tutto, col nome di padre e legittimo amministratore della figliuola. (cit. in Croce pp. 79 – 80).

L'immagine che la De Caro lasciò al mondo (attraverso le parole al vetriolo di Conforto) non è di una diva e impresaria, oppure di una madre e moglie contenta nella sua vita privata, ma di una prostituta rovinata. Questo necrologio è da mettere a confronto con la descrizione della morte di Isabella Canali Andreini in cui il biografo Francesco Bartoli loda la santità della comica moribonda,

Piacque frattanto al Signore Iddio di coronare i suoi meriti in Cielo [...] Ebbe nel suo male, che fu breve, l'assistenza di cavalieri, e dame lionesi non solo, ma anche di molti nobili italiani, che trovavansi in quella città. I Padri Cappuccini presenti alla sua morte non avevano bisogno di confortarla, che da se stessa seppe raccomandarsi a Dio, e con spirituali esortazioni incoraggiare il Marito e quanti erano intorno al suo letto. (Bartoli pp. 33-34).

Nella scena riportata da Bartoli, la Andreini è una donna devota, amata, e di successo. I suoi meriti vengono coronati in cielo ed è così certa della sua salvezza che non ha bisogno dei conforti dei preti, anzi, è la moribonda a dare conforto alla sua famiglia. Invece, Conforto usa il

⁷⁷ Tutte le altre fonti chiamano il secondo marito di Giulia de Caro Carlo Mazza incluso la supplica che la De Caro stessa scrisse al Viceré (Croce p. 179, di Giacomo p. 167, Maione p. 61). Domenico Conforto riferisce a Mazza come "il Signor Carlo seu Luccio Mazza". (cit. in di Giacomo p. 167).

necrologio come un'opportunità per diffamare la defunta cantatrice, allora inattiva e ritirata dalla vita pubblica da vent'anni (Maione p. 64). Conforto fa riferimento alla carriera della De Caro come prostituta tre volte nel breve brano e quando menziona la sua carriera di cantatrice, la mette in secondo posto dopo quella di prostituta, "la famosa un tempo puttana e cantarina". La figura di Isabella Andreini rappresentata da Bartoli è di una donna amata, circondata dalla sua famiglia, e una scorta di nobili. In contrasto, Conforto mette in rilievo la tristezza e solitudine della De Caro il funerale di cui era assistito di "solo [...] quattro preti." Mentre La Andreini è un esempio di virtù ricompensata per la sua devozione con una grande scorta di amici e sostenitori, la De Caro sembra essere punita per la sua impudicizia essendo "seppellita miserabilmente." (Conforto cit. in Croce p. 79).

Un altro punto di paragone tra i due brani è la rappresentazione delle due donne in quanto mogli e, come estensione di ciò, in quanto madri. Nella rappresentazione della Andreini, la diva incoraggia "il Marito e quanti erano intorno al suo letto" "con spirituali esortazioni" (Bartoli p. 34). Anche in punto di morire, Andreini esegue i suoi doveri di moglie devota dando conforto al coniuge. Gli accenni che Conforto fa alla famiglia della De Caro mancano di sentimenti e sembrano piuttosto dati legali. Sua figlia viene menzionata nel suo ruolo di erede della De Caro. Inoltre, sembra voluta l'insistenza sulla parentela della figlia come se Conforto volesse mettere in dubbio la legittimità della ragazza ("l'unica sua figliuola *procreata col detto suo marito*" "col *nome di padre e legittimo* amministratore della figliuola.")⁷⁸. Oppure, nel soffermarsi sulla legittimità della figlia mette in rilievo l'idea problematica che una donna con il passato sessuale della Ciulla avrebbe potuto avere una figlia legittima.

⁷⁸ Il corsivo è mio.

Giulia De Caro detta la Ciulla di Pignasecca aveva costruito il suo successo sulla sua duplice immagine pubblica di cantatrice e di 'principessa dei bordelli'. I legami di mecenatismo che la cantatrice creò essendo l'amante di vari nobili potenti la aiutarono a promuovere la sua carriera. Nell'abbracciare l'immagine pubblica di una donna sicura nella sua sessualità, la De Caro trovò una certa libertà e l'abilità di salire la scala sociale. Non doveva essere cauta della sua reputazione com'erano la Andreini e la Basile, ma esaltò il suo teatro esibendosi cantando attraverso un megafono nella baia di Napoli in maniera "pubblicitaria" affatto moderna. Però condurre una serie di relazioni con uomini potenti portò un certo rischio. La De Caro fu bandita da Napoli a causa della gelosia del viceré e l'insistenza della cantatrice di mantenere rapporti con suo nipote Guzman. La cantatrice fu anche vittima dell'invettiva dei "giornalisti" e scrittori napoletani che cercarono di rovinarla sia durante la sua vita che dopo la sua morte. Avendo abbracciato l'immagine pubblica di meretrice, alla De Caro non fu data l'opportunità di diventare moglie e madre legittima e mantenere il suo ruolo pubblico. Infine, la De Caro dovette scegliere tra la fama e la possibilità di avere una famiglia.

Conclusione

Isabella Canali Andreini, Adriana Basile e Giulia De Caro vivevano e lavoravano in ambienti diversi l'una dall'altra. Andreini fu la prima "Diva" della Commedia dell'Arte e con la sua compagnia di comici girovagava per le corti italiane del centro-nord e anche d'oltralpe. La Basile trovò il successo nella prima generazione di cantatrici professioniste di corte e cavalcò la scalata sociale alla corte dei Gonzaga a Mantova. La De Caro era una "star" e impresaria dell'opera imprenditoriale all'inizio dell'epoca d'oro dell'opera lirica a Napoli. Nonostante le differenze nelle loro biografie, tutte e tre erano donne di teatro, "performer" e professioniste. In un'epoca in cui le attrici e le "cantatrici" erano associate alla prostituzione e le donne "oneste" agivano dentro una sfera domestica e privata, queste tre attrici (emblematiche delle loro arti) dovevano promuoversi creando immagini pubbliche che rendevano conto dei ruoli femminili prescritti dalla società e dallo stigma associato al mestiere istrionico.

Date le circostanze ed esperienze diverse, ciascuna di queste donne scelse un'immagine pubblica diversa dalle altre. Isabella Andreini intraprese una strategia prossemica ai letterati della sua epoca (in particolare Torquato Tasso) per creare un'immagine di se stessa come letterata e intellettuale che superò le aspettative di un semplice comico (maschio o femmina); si presentò come un'attrice senza paragoni capace di affrontare le parti più varie e difficili; nonostante la sua bravura come attrice e il successo e l'ammissione (ricercata) nella cosiddetta Repubblica delle Lettere, Isabella Andreini dimostrò, anzi sottolineò la sua conformità alle norme dei ruoli sociali femminili dell'epoca sottolineando il suo essere di *mater familias* della "prima famiglia" (per grado) della Commedia dell'Arte – gli Andreini (Isabella, Francesco, Giovan Battista).

Adriana Basile si creò un'immagine pubblica come donna di palazzo allontanandosi dell'immagine di una cantatrice professionista e sfruttando una rete di mecenatismo per

mantenere amicizie con protettori principeschi. Nel pubblicare *Il teatro delle glorie della Signora Adriana Basile*, la Basile confermò la sua identità non solo come una cantatrice virtuosa e come una musa ispiratrice, ma lasciò anche la sua immagine pubblica alla posterità giovandosi dell'immortalità metaforica datale dalla parola stampata. Manteneva un equilibrio tra le immagini pubbliche di una cantatrice sensuale ed erotica e quelle di una donna onesta, moglie e madre devota e pia per diventare la "Innocente Sirena" lodata dai poeti, gli accademici e i principi, depotenziando così il concetto esotico ma anche erotico del binomio sirena-cantatrice. Anche Giulia De Caro doveva affrontare i ruoli sociali imposti dalla società e lo stigma di essere un'attrice (che nei secoli XVI e XVII, ma anche XVIII) voleva dire cantante, mentre gli attori, erano detti comici o istrioni, per lo più. Per via del suo passato come prostituta nelle osterie di Foggia e il fatto che suo marito l'aveva abbandonata, De Caro non poteva pretendere di essere una donna onesta. Abbracciò il titolo datale di "Principessa dei bordelli". Utilizzò la sua sessualità per attrarre mecenati e protettori potenti e nobili e sfruttò la sua infamia nei fogli pubblicati nella sua città (che in parte sono anche 'giornali scandalistici' per noi lettori in cerca di dati particolari) per fare pubblicità al suo teatro. Era un'abile donna di affari e dimostrò la sua capacità come impresaria del teatro San Bartolomeo, la maggior sala operistica di Napoli del tempo. Le immagini pubbliche che queste tre donne crearono dipendevano dalle loro circostanze individuali, ma in tutti e tre i casi rispecchiavano il rapporto fra la società, le donne e il teatro dell'epoca.

Tutte queste donne costruivano coscientemente un'immagine pubblica per autopromuoversi e per raggiungere successo in una professione competitiva e allo stesso tempo stigmatizzata. Com'è noto la carriera di un'attrice / cantatrice poteva offrire una mobilità sociale a una donna che altrimenti non avrebbe avuto l'opportunità di migliorare le sue condizioni socio-

economiche: la Andreini diventò un'accademica, la Basile diventò una baronessa e la De Caro si sollevò dalla vita di donna di bordello per diventare una diva e un'impresaria d'opera (col sospetto che fosse divenuta proprietaria di bordelli, e anche in questo caso fu un progresso). Le immagini pubbliche che queste donne costruirono su se stesse le aiutavano a raggiungere una certa libertà attraverso la mobilità sociale ma anche geografica (tournée, viaggi, soggiorni in diverse corti). Questa libertà, non era però infinita. Isabella Andreini e la "Bella Adriana" Basile dovevano proteggere gelosamente le loro reputazioni per non cadere in un pantano d'infamia. La De Caro sfidò i confini della sua libertà come figura pubblica quando si sposò con il giovane Mazza e si dovette ritirare dalla vita pubblica. La sua duplice immagine di diva e donna scandalosa le consentì di scalare la scala sociale fino ad essere l'amante del viceré e l'impresaria del teatro più importante di Napoli. Però non riuscì a creare un'immagine pubblica di donna onesta e moglie devota quando si sposò con Mazza. La Ciulla della Pignasecca, come era stata detta, era costretta a sacrificare la sua fama per ottenere la vita di moglie e madre che le suoi colleghe Andreini e Basile avevano sempre ostentato. Sebbene la Andreini, la Basile e la De Caro creassero volutamente e intenzionalmente le loro immagini pubbliche per promuovere le loro carriere, le immagini che idearono e seguirono rispecchiavano le loro circostanze ed esperienze ed i valori della società a loro contemporanea.

Le esperienze di queste tre donne e le loro strategie di autopromozione svelano il rapporto tra la società, il teatro e le donne tra il Cinque e Seicento e la dicotomia tra la realtà e la finzione. L'apparenza di attrici sui palcoscenici nella seconda metà del sedicesimo secolo, secolo teatrale importante, il secolo dell'opera barocca, riflettete l'esigenza sentita dalla società per verosimiglianza nelle esibizioni teatrali. I personaggi femminili interpretati da vere donne rendevano le messe in scena più 'realistiche'. Questa verosimiglianza tra personaggio e donne

vere fornita dalla presenza delle attrici problematizzava il rapporto tra teatro e donna, e tra attrice e società. Com'è noto G.D. Ottonelli S.J. scrisse il suo tomo *Della Christiana Modestione del Teatro* in tre libri fra 1646 e 1649 (Taviani & Schino p. 522). In questo lavoro il gesuita accusa le comiche di vendere non solo le loro performance ma anche i loro corpi (cit. in Taviani & Schino pp. 162-170). Ottonelli scrisse i suoi cinque volumi in risposta alla *Supplica*⁷⁹ del comico Nicolò Barbieri, in arte Beltrame in cui Barbieri cercò di legittimare la Commedia dell'Arte soffermandosi sui punti positivi e virtuosi del teatro all'improvviso (p. 206). Ottonelli negò l'idea posta da Barbieri che le azioni lascive da parte dalle attrici sono finzioni in scena e che non rispecchiano il carattere delle attrici stesse (p. 165). Isabella Andreini si soffermò sulla finzione nel primo sonetto delle sue rime quando dice "S'Alcun sia mai, che i versi miei negletti / Legga, non creda à questi finti ardori, / Che ne le Scene imaginati amori." (Rime 1,1). Le attrici crearono immagini fittizie delle donne sul palcoscenico che rispecchiavano i valori della società e nello stesso modo crearono immagini pubbliche che rifletterono i valori della società.

Una carriera come "performer" dette ad una donna una libertà limitata, circoscritta non solo dalle aspettative della società ma anche dalle esigenze biologiche di essere una donna. Una donna sessualmente attiva e senza problemi medici di fecondità si doveva confrontare con le realtà (spesso dure) di gravidanza e maternità. Le strategie di autopromozione delle attrici / cantatrici dovevano allora prendere in considerazione non solo i valori della società, ma anche la condizione femminile di partorire figli. Il legame tra immagine pubblica ed esigenze materiale e biologiche potrebbero essere uno spunto significativo per ulteriore ricerca. Isabella Andreini e

⁷⁹ Il titolo intero del volume era *La Supplica, discorso familiare di Nicolò Barbieri detto Beltrame diretta a quelli che scrivendo o parlando trattano de' Comici trascurando i meriti delle azioni virtuose. Lettura per que' galanthuomini che non sono in tutto critici né affatto balordi*, edita nel 1634 come un'integrazione/aggiunta di un opuscolo pubblicato nel 1627 (Taviani & Schino, p. 205).

Adriana Basile crearono le loro immagini pubbliche in parte sulla loro identità come madri devote. Basile subì complicazioni puerperali varie volte durante la sua carriera e Isabella Andreini morì di aborto spontaneo sulla via dalla Francia verso l'Italia. Le circostanze della sua morte rendevano Isabella Andreini, nei ricordi di suo marito Francesco Andreini e del suo biografo Francesco Bartoli una figura di santa. Sebbene avesse vissuto come attrice e letterata, morì come una donna che si sacrificò sull'altare della maternità. La Basile vinse la pietà del duca Vincenzo I Gonzaga (e poi di suo figlio Francesco) per via della difficoltà che aveva nel partorire i suoi figli. Per queste due performer lo sviluppo di una reputazione come madre devota non era soltanto un riflesso dei valori sociali dell'epoca ma anche di una realtà inevitabile nella condizione femminile fra il Cinque e Seicento: la maternità.

Forse più significativo dell'immagine di maternità creata dalla Andreini e dalla Basile, è che Giulia De Caro evitò il danno che una gravidanza e la prole illegittima avrebbe avuto sulla sua immagine pubblica come donna nubile e di *sex-symbol*. L'unico discendente noto alla storia di Giulia De Caro è la figlia di lei e Mazza, la quale era erede di sua madre (Croce pp. 79-80, Di Giacomo p.167). Dato quanto era sessualmente attiva De Caro sin dalla sua adolescenza, sembra improbabile che la Ciulla abbia avuto soltanto una gravidanza in vita sua. Sarebbe da indagare sulle pratiche di contraccezione, aborto e infanticidio all'epoca e quanto e come queste pratiche erano in uso da parte di attrici e cantatrici. La sua creazione di un'immagine pubblica come donna sensuale e desiderabile dipendeva dal fatto (o almeno dall'apparenza del fatto) che non aveva figli. La questione di gravidanza e maternità rappresenta l'immagine pubblica come la confluenza di valori sociali, realtà biologiche, e scelte personali.

Abbiamo visto le strategie autopromozionali che Isabella Andreini, Adriana Basile, e Giulia De Caro utilizzavano per creare immagini pubbliche di loro stesse per raggiungere

successo professionale e, come conseguenza di questo, mobilità sociale. Le immagini pubbliche da loro create erano un riflesso dei valori sociali e delle specifiche realtà biografiche di queste donne. Sfruttando la metodologia storica e biografica proposta da Siro Ferrone di svelare i “fossili” lasciati da questi tre personaggi, si vede come le loro vite personali e professionali confluivano nella creazione di un’immagine pubblica particolare a ciascuna delle tre e come tutte e tre dovevano affrontare le aspettative della società all’epoca, e le loro stesse aspettative. Sebbene interpretassero innumerevoli personaggi in scena, il ruolo definitivo delle vite di queste donne era quello che interpretarono fuoriscena, per i contemporanei ma anche per i posteri.

Bibliografia

Sources:

Andreini, Isabella. *Lettere*. Venetia: Sebastiano Combi, 1612. Print.

–. *La Mirilla: Pastorale*. Venetia: Appresso Marc' Antonio Bonibelli, 1598. Print.

–. *Rime D'Isabella Andreini Padovana: Comica Gelosa*. Milano: Appresso Girolamo Bordone & Pietromartire Locarni compagni, 1601. Print.

Andreini, Francesco. *Le Bravure Del Capitano Spavento*. Venetia: Appresso Giacomo Antonio Somasco, 1607. Print.

Andreini, Giovan Battista. *Lo Schiavetto. Comedia Di Gio. Battista Andreini, Comico Fedele Detto Lelio*. Milano: per P. Malatesta, 1612. Print.

Basile, Adriana; Domizio Bombarda. *Il Teatro Delle Glorie Della Signora Adriana Basile*. Venetia, et ristampato in Napoli, 1628. Print.

Scala, Flaminio. *Il Teatro Delle Favole Rappresentative, Ovvero, La Ricreatione Comica, Boscareccia E Tragica: Divisa in Cinquanta Giornate*. Venetia: Appresso Gio, 1611. Print.

–; Ferruccio Marotti. *Il Teatro delle favole rappresentative*. Milano: Il polifilo, 1976.

Tasso, Torquato. *Aminta: Favola Boscareccia*. In Vinegia: Aldus, 1581. Print.

Trincherà, Pietro. *L'Abbate Collarone*. Napoli: Stamperia Giovanni De Simone, 1749. Print.

Secondary Sources

Ademollo, Alessandro. *La Bella Adriana e Altre Virtuose Del Suo Tempo Alla Corte Di Mantova*. Città di Castello: S. Lapi Tipografo Editore. 1888. Print.

Allegri, Luigi. *Teatro e Spettacolo Nel Medioevo*. Roma-Bari: Laterza, 1988. Print.

Aristotle. *Aristotle Poetics*, edited by Leonardo Tarán, and Dimitri Gutas. Leiden: Brill, 2012. Print.

Barassi, Elena. “Saggi: Costume e pratica musicale in Napoli al tempo di Giambattista Basile.” *Rivista italiana di musicologia periodico della società italiana di musicologia*. 2, 1 (1967): 74–110. Print.

Bartoli, Francesco. *Notizie storiche dei comici italiani*. Sala Bolognese: A. Forni, 1978. Print.

Bianconi, Lorenzo, and Giorgio Pestelli, eds. *Storia Dell'Opera Italiana*. Turin: EDT Musica, 1987-88. Print.

Bianconi, Lorenzo, and Thomas Walker. "Dalla *Finta Pazza* alla *Veremonda*: Storie di Febiarmonici." *Rivista Italiana di Musicologia* 10 (1975): 379–454. Print.

Boorman, Stanley, et al. "Sources, MS." *Grove Music Online*. *Oxford Music Online*. Oxford University Press. Web. 10 March 2016.
<<http://www.oxfordmusiconline.com.proxy.library.georgetown.edu/subscriber/article/grove/music/50158pg10>>.

Castiglione, Baldassarre, and Carlo Cordié. *Il Cortegiano*. Milano: Arnoldo Mondadori Editore, 1991. Print.

Cicali, Gianni. *Attori e ruoli nell'opera buffa italiana del settecento*. Firenze: Le lettere, 2005. Print.

Chambers, D. S. "The 'bellissimo Ingegno' of Ferdinando Gonzaga (1587-1626), Cardinal and Duke of Mantua." *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes*, 50 (1987): 113–147. Print.

Cox, Virginia, and Muse Project. *The Prodigious Muse: Women's Writing In Counter-Reformation Italy*. Baltimore: Johns Hopkins University Press, 2011. *eBook Academic Collection (EBSCOhost)*. Web. 1 Jan. 2016.

Croce, Benedetto. *I Teatri di Napoli. Secolo XV-XVIII.*. Naples: Pierro, 1891, Print.

D'Ancona, Alessandro. *Origini del teatro italiano*. "Seconda edizione rivista accresciuta." Torino: E. Loescher, 1891. Print.

Di Giacomo, Salvatore. *La prostituzione in Napoli nei secoli XV, XVI e XVII: Documenti inediti*. Napoli: R. Marghieri, 1899. Print.

Dunsby, Jonathan. "Polyphony." *The Oxford Companion to Music*. Ed. Alison Latham. Oxford Music Online. Oxford University Press. Web. 10 March. 2016.
<<http://www.oxfordmusiconline.com.proxy.library.georgetown.edu/subscriber/article/opr/t114/e5271>>

Emerson, Isabelle P. *Five Centuries of Female Singers*. Westport (Conn.): Praeger, 2005. Print.

Ferrone, Siro. *Attori, Mercanti, Corsari. La commedia dell'arte in Europa tra Cinque e Seicento*. Torino: Einaudi, 2011. Print.

Glixon, Beth Lise, and Jonathan Emmanuel Glixon. *Inventing the Business of Opera: The Impresario and His World in Seventeenth-Century Venice*. Oxford; New York: Oxford University Press, 2006. Web.

Gordon, Bonnie. *Monteverdi's Unruly Women: The Power of Song in Early Modern Italy*. Cambridge: Cambridge University Press, 2004. Print.

Kerr, Rosalind. *The Rise of the Diva on the Sixteenth-Century Commedia dell'Arte Stage*. Buffalo, NY.: University of Toronto Press, 2015. Print.

MacNeil, Anne. *Music and Women of the Commedia dell'Arte in the Late Sixteenth Century*. Oxford: Oxford University Press, 2003. Print.

Maione, Paologiovanni. "Giulia De Caro: From Whore to Impresario. on Cantarine and Theatre in Naples in the Second Half of the Seventeenth Century," Society for Seventeenth Century Music. April 8-11, University of Virginia. 1999. Web.
<https://www.uibk.ac.at/musikwissenschaft/forschung/publikationen/daseigene/maione.pdf>

Maione, Paologiovanni. "Giulia De Caro <<seu Ciulla>> da commediante a cantatina: osservazioni sulla condizione degli <<Armonici>> nella seconda metà del seicento". *Rivista Italiana di Musicologia* 32.1 (1997): 61–80. Print.

Mamone, Sara. *Il teatro nella Firenze medicea*. Milano: Mursia, 1981. Print

Manfio, Carlo. *Isabella Andreini: Una letterata in scena*. Padova: Il poligrafo, 2014. Print.

Mazzoni, Stefano. "Isabella Andreini: vicende sceniche e registry di una interprete". In *Isabella Andreini. Da Padova alle vette della storia del teatro Nel quattrocentocinquantesimo anniversario della nascita*. Atti della giornata internazionale di studi, Padova 20 settembre 2012. Padova: Il Poligrafo. 2014. Print.

Molinari, Cesare. *La Commedia dell'Arte*. Milano: Arnoldo Mondadori, 1985. Print.

Monteverdi, Claudio, and Denis Stevens. *The Letters of Claudio Monteverdi*. Oxford: Clarendon Press, 1995. Print.

Newcomb, Anthony. "Courtesans, Muses, Or Musicians?" In *Women Making Music: The Western Art Tradition, 1150-1950*. Eds. Jane M. Bowers and Judith Tick. Urbana: University of Illinois Press, 1986. 90–115. Print.

Palisca, Claude V. "Bardi, Giovanni de', Count of Vernio." *Grove Music Online*. Oxford Music Online. Oxford University Press. Web. 13 March. 2016.
<<http://www.oxfordmusiconline.com.proxy.library.georgetown.edu/subscriber/article/grove/music/02033>>

Pirrotta, Nino, and Elena Povoledo. *Music and Theatre from Poliziano to Monteverdi*. Cambridge: Cambridge University Press, 1982. Print.

Rosand, Ellen. "Seventeenth-Century Venetian Opera as Fondamente Nuove." *The Journal of Interdisciplinary History* 36.3(Winter, 2006): 411–417. Print.

Rosenthal, Margaret F. "Veronica Franco's Terze Rime: The Venetian Courtesan's Defense." *Renaissance Quarterly* 42.2 (1989): 227-257. Web.

Saffioti, Tito. *I giullari in Italia. Lo spettacolo, il pubblico, i testi*. Naples: Liguori Editore, 2012. Print.

Sanders, Donald C., *Music at the Gonzaga Court in Mantua*. Lanham (Md.): Lexington Books, 2012. Web.

Solerti, Angelo. *Musica, ballo e drammatica alla corte medicea Dal 1600 Al 1637*. New York: B. Blom, 1968. Print.

Sterling, Charles, "Early paintings of the Commedia dell'Arte in France." *Bulletin of the Metropolitan Museum of Art*, n.s. 2 (1943): 11–32. Print.

Taviani, Ferdinando, and Mirella Schino. *Il segreto della commedia dell'arte: la memoria delle compagnie italiane Del XVI, XVII, XVIII secolo*. Firenze: Casa Usher, 2007. Print.

Taviani, Ferdinando. "Bella d'Asia, Torquato Tasso, Gli Attori e l'Immortalità." *Paragone. Letteratura* (1984): 3-76. Print.

Tessari, Roberto. *La Commedia dell'arte nel seicento: industria e arte giocosa della civiltà barocca*. Firenze: L. S. Olschki, 1969. Print.

Zorzi, Ludovico. *L'Attore, la commedia, il drammaturgo*. Torino, Italy: Giulio Einaudi editore s.p.a., 1990. Print.