

Franco Vazzoler

IL POETA, L'ATTRICE, LA CANTANTE.  
A PROPOSITO DI CHIABRERA NELLA VITA  
TEATRALE E MUSICALE DEL XVII SECOLO\*

Nel quinto canto dell'*Adone*, Venere, per convincere il suo giovane amante a recedere dalla passione per la caccia, lo fa assistere ad una tragedia, la 'favola' di Atteone. Il 'corago' di questa rappresentazione, Mercurio, «i personaggi appresta / ed essercita e prova ogn'Istrione; / e ciascun d'essi in lieta parte o mesta / secondo l'attitudine dispone»; ma – avverte Marino, in chiusa d'ottava – «Né seco già di recitar consente / turba vulgar di mercenaria gente»<sup>1</sup>. La discriminazione operata da Mercurio nei confronti dei comici «mercenari» – che non corrisponde al favore che incontravano nella Parigi di Maria de' Medici e di Luigi XIII le compagnie professionistiche dei comici italiani<sup>2</sup>, ma che potrebbe rivelare l'invidia e la preoccupazione del poeta per la concorrenza che questi potevano fargli sul mercato del prestigio e dei favori reali<sup>3</sup> – propone una radicale contrapposizione fra comici professionisti e

\* Pubblico qui, in una versione leggermente ridotta e alleggerita di alcune indicazioni bibliografiche e puntualizzazioni filologiche, il mio intervento al *Convegno internazionale di studi su Gabriello Chiabrera nel trecentocinquantesimo della morte* (Savona 3-6 novembre 1988) che apparirà negli *Atti*, ai quali rinvio per le integrazioni.

<sup>1</sup> G.B. Marino, *Adone*, c. V, ott. 122, vv. 2-8. Cito dall'ed. critica, a c. di M. Pieri, vol. I, Bari, Laterza, 1975, p. 308.

<sup>2</sup> Cfr., fra i più recenti contributi, S. Mamone, *Firenze e Parigi, due capitali dello spettacolo per una regina: Maria de' Medici*, Milano, A. Pizzi, 1988, p. 145 sgg.; ma soprattutto il classico A. Baschet, *Les comédiens italiens à la cour de France*, Paris, Plon, 1882 (reprint: Genève, Slatkine, 1962).

<sup>3</sup> Col doppio epiteto («vulgar» e «mercenaria») con cui sono qualificati gli attori, non credo che Marino voglia tanto individuare delle precise categorie all'interno del variegato mondo degli attori seicenteschi, quanto piuttosto riecheggiare la terminologia denigratoria adottata dal Guarini nel *Compendio* («gente sordida e mercenaria», cfr. G.B. Guarini, *Il Pastor fido e il Compendio della poesia tragicomica*, a c. di G. Brognoligo, Bari, Laterza, 1914, p. 246). Marino accennerà a rappresentazioni di comici italiani a Parigi (la compagnia dello Scala) nella lettera al Falconio, datata Parigi, 1615 (in G.B. Marino, *Lettere*, a c. di M. Guglielminetti, Torino, Einaudi, 1966, p. 549).

dilettanti (accademici, filodrammatici aristocratici, ecc...) che, pur ritornando periodicamente nelle polemiche cinque-seicentesche (e ripresa poi dal dibattito critico e storiografico, anche attuale), non sembra però riflettere, almeno in termini così radicali, la reale situazione dei rapporti fra queste due categorie di artefici dello spettacolo barocco.

Negli anni di Marino (e di Chiabrera) assistiamo al costituirsi di una élite di attori (Scala, gli Andreini) che, ponendosi al vertice di una gerarchia – con una negazione delle origini della professione che avrà poco dopo conseguenze anche traumatiche e che implicherà l'instaurarsi di una nuova gerarchia del riso<sup>4</sup> – attua una strategia di raccordo con la cultura ufficiale, su cui (dopo le fondamentali indicazioni di Roberto Tessari<sup>5</sup>) si è progressivamente fatta luce negli ultimi anni.

Non credo sia stato, al contrario, sufficientemente chiarito il quadro della ricezione di questo sforzo da parte della cultura letteraria ufficiale, al di fuori di quell'area controriformistica ampiamente documentata da Ferdinando Taviani<sup>6</sup>. In questa prospettiva, una serie di documenti letterari potrebbero costituire un test importante per sviluppare la nostra conoscenza dell'intreccio fra le istanze che provengono dai comici di professione, da un lato, e le ragioni di gusto e il sostrato ideologico dell'attività teatrale dei letterati e dei dilettanti aristocratici, dall'altro, nel primo Seicento.

La grande diffusione di componimenti poetici dedicati ad attrici, cantanti, ballerine – la predominanza dell'elemento femminile nei destinatari delle dediche mi sembra possa darsi per scontata e va messa sul conto anch'essa di una 'fascinazione' del teatro di stampo

<sup>4</sup> Cfr. al riguardo, D. Castellari, *La retorica dell'improvvisazione*, in «Intersezioni», VI (1986), pp. 435-453, in particolare a p. 448.

<sup>5</sup> Cfr. R. Tessari, *La Commedia dell'Arte. «Industria» e «arte giocosa» della civiltà barocca*, Firenze, Olschki, 1969. Su questo aspetto si veda in particolare il secondo capitolo: *Storia del mondo dei comici e teoria del teatro delle maschere*.

<sup>6</sup> Cfr. F. Taviani, *La Commedia dell'Arte e la società barocca: la fascinazione del teatro*, Roma, Bulzoni, 1969. Alcuni testi sono riportati di volta in volta nelle biografie di attori del Bartoli (*Notizie storiche de' comici italiani*, Padova, Conzatti, 1782, 2 voll.) e del Rasi (*I comici italiani. Biografia, bibliografia, iconografia*, Firenze, Bocca 1897-1905, 3 voll.); qualche osservazione su questo genere poetico è in I. Sanesi, *La commedia*, Milano, Vallardi, 1935, vol. II, pp. 43-46.

prettamente sensuale e laico-materialistico, al limite libertino, in cui la componente erotica ha una valenza molto forte – propone un'ampia rassegna di esempi (che potrebbe anche essere sintetizzata e formalizzata in alcuni topoi ricorrenti) della ricezione del fatto teatrale nell'ambito aristocratico e colto, di cui lo stesso Taviani ha fornito lo splendido specimen del sonetto di Tasso per Isabella Andreini: *Quando v'ordiva il prezioso velo*. Sonetto che rappresenta, fra l'altro, un unicum abbastanza eccezionale per la capacità tassiana di penetrare le 'ragioni' dell'attrice<sup>7</sup>.

In questo contesto va collocato il sonetto *Nel giorno che sublime in bassi manti* dedicato alla stessa Isabella da Chiabrera:

Nel giorno che, sublime in bassi manti  
Isabella imitava alto furore  
e, stolta con angelici sembianti,  
hebbe del senno altrui gloria maggiore;

alhor, saggia tra 'l suon saggia tra i canti,  
non mosse piè che non scorgesse Amore,  
né voce aprì che non creasse amanti,  
né riso fè che non beasse core.

Chi fu quel giorno a rimirar felice,  
di tutt'altro qua giù cesse il desio,  
che sua vita per sempre hebbe serena.

O di Scena dolcissima Sirena,  
o di Teatri italici Fenice,  
o tra' Coturni insuperabil Clio<sup>8</sup>.

Se è da considerarsi ormai senza fondamento l'aneddoto relativo al duello in cui Chiabrera sarebbe stato coinvolto a causa dell'at-

<sup>7</sup> Cfr. F. Taviani, *Bella d'Asia. Torquato Tasso, gli attori e l'immortalità*, in «Paragone Letteratura», XXXV (1984), pp. 3-76.

<sup>8</sup> Il sonetto compare per la prima volta nell'edizione delle *Rime* di Isabella (p. 200) pubblicate a Milano (Bordone e Locarni) nel 1601 (d'ora in poi tutte le citazioni, salvo altre indicazioni, s'intendono fatte da questa edizione) e sarà ristampato nelle successive. Lo si legge poi nella biografia di Isabella del Rasi (*I comici italiani*, cit., vol. I, p. 92), ma con qualche errore di trascrizione, e in F. Taviani-M. Schino, *Il segreto della Commedia dell'Arte. La memoria delle compagnie italiane del XVI, XVII e XVIII secolo*, Firenze, La Casa Usher, 1982, p. 123. Ne fa cenno, ma senza riportarlo, anche il Bartoli (*Notizie storiche*, cit., vol. I, p. 31).

trice, quand'essa era a Savona per recitarvi alcune commedie<sup>9</sup>, è anche improbabile che il sonetto sia stato scritto in occasione della venuta di Isabella a Savona, come i cronisti savonesi fanno credere<sup>10</sup>, dando notizia delle recite savonesi di Isabella (probabilmente nell'estate del 1584, dopo che i Gelosi furono a Genova<sup>11</sup>). È, invece, più probabile che Chiabrera l'abbia scritto in un'altra occasione, come sembrerebbero far pensare alcuni versi in dialetto, di un contemporaneo del Chiabrera – fatti conoscere dal Bruno – che si riferiscono ad Isabella e che, questa volta, a Chiabrera sono indirizzati

Voï porriesci, Gabriae, fâme o favö  
de reverenzia a ra genti Isabella  
che a risciarra re scene comme o sö,  
Venere arterc e doçe pastorella<sup>12</sup>.

<sup>9</sup> Gli studiosi che riportano questo aneddoto come vero sono: F.L. Belgrano, *Delle feste e dei giochi dei Genovesi. Dissertazione seconda*, in «Archivio Storico Italiano», terza serie, XV (1872), p. 425; N. Giuliani, *Ansaldo Cebà*, in «Giornale ligustico», X (1883), p. 438; A. Bruno, *Gabriello Chiabrera e Isabella Andreini*, in «Bollettino della Società Storica Savonese», I (1898), pp. 28-33, e *Vicende musicali savonesi dal secolo XVI sino al presente*, in «Atti e Memorie della Società Storica Savonese», II (1889-90), pp. 482-84; I. Sanesi, *La commedia*, cit., vol. II, p. 2 (riproposto in F. Taviani-M. Schino, *Il segreto*, cit., p. 95); R. Aiolfi, *Il teatro a Savona 1583-1984*, Savona 1984, pp. 19-21. Nessuno di loro si è, però, accorto che già A. Neri (*Letture inedite di Gabriello Chiabrera*, in «Giornale ligustico», XVI (1889), pp. 6-10) aveva chiarito che non poteva esserci alcuna relazione fra il duello in cui Chiabrera era stato coinvolto nel 1581 – e che gli era costato il bando da Savona fino al 1585 – e la presenza a Savona di Isabella (con ogni probabilità nel 1584), spiegando anche come l'equivoco fosse stato generato da un passo alquanto ambiguo della biografia chiabrerisca premessa dallo Spotorno ad un'edizione dell'*Amedeide* (Genova, Pagano, 1836).

<sup>10</sup> Per una più minuta discussione delle fonti cronachistiche (con le relative indicazioni bibliografiche) rimando alla mia relazione che apparirà negli *Atti* del Convegno ricordato all'inizio di questo saggio.

<sup>11</sup> Per la presenza a Genova dei Gelosi, sebbene andrebbe ormai arricchita di nuovi dati, rimane fondamentale la tavola cronologica approntata da L.T. Belgrano in appendice al cit. *Delle feste e dei giochi*, in «Archivio Storico Italiano», terza serie, XVIII (1873), pp. 112-137. Va qui, comunque, segnalata questa annotazione del diario di Giulio Pallavicino, in data sabato 9 giugno 1584: «Hoggi la Compagnia delli Gelosi ha fatto una bellissima Pastorale e vi era tutta Genova, con tanta Nobiltà quanto si possa dire». Cfr. *Invenzione di Giulio Pallavicino di scriver tutte le cose accadute alli tempi suoi (1583-1589)*, a c. di E. Grendi, Genova, Sagep, 1975, pp. 46-47. Che la «bellissima Pastorale» fosse la *Mirtilla* di Isabella mi sembra almeno probabile. In questa loro tappa genovese i Gelosi avevano dato la prima rappresentazione (una commedia) il 15 maggio (cfr. *ibidem*, p. 43).

<sup>12</sup> A. Bruno, *Gabriello Chiabrera e Isabella Andreini*, cit., p. 31. Il Bruno affer-

L'autore è Pantaleo Murassana, che in questo modo tramanda evidentemente il ricordo delle recite savonesi della Andreini; ma, come si può vedere, questa citazione non conferma soltanto questa notizia, ma soprattutto offre una notizia ulteriore sul repertorio messo in scena in quell'occasione e sui ruoli ricoperti da Isabella: l'accostamento della «Venere altera» e della «dolce pastorella» rimanda, infatti, alla *Mirtilla*, la favola pastorale in cui già sappiamo che l'attrice recitava il personaggio di Filli<sup>13</sup> ed in cui fu – come ora apprendiamo da questa testimonianza – anche la Venere del prologo.

Ma, se le cose stanno così, allora il Murassana, nei suoi versi, e Chiabrera, nel sonetto *Nel giorno che sublime*, non parlano dello stesso spettacolo: il sonetto di Chiabrera, infatti, in cui Isabella è lodata per la sua «imitazione» dell'«alto furore» si riferisce non alla *Mirtilla* bensì ad un altro celebre 'pezzo' del repertorio dell'attrice, la recita della *Pazzia*<sup>14</sup>. È probabile allora che Chiabrera l'abbia scritto in un'occasione in cui l'Andreini si esibì in questa rappresentazione: non è da escludere che questa occasione fosse quella delle feste fiorentine del 1589 in cui appunto Isabella presentò la *Pazzia*, presumibilmente per la prima volta. Così si spiegherebbe anche quell'incipit («Nel giorno...») con cui Chiabrera enfatizzava – quasi un'epifania – la singolarità del momento.

Secondo Taviani, nel sonetto di Chiabrera per Isabella (la quale, *sublime in bassi manti*, offre una visione insieme *stolta ed angelica*), non bisogna vedere tanto l'elogio di quella «unione degli opposti» che caratterizzerebbe la recitazione di Isabella come «accademia

ma di citarli da un manoscritto di sua proprietà (che non sono riuscito a rintracciare), da cui trasse altri componimenti del Murassana, pubblicati in *D'un verseggiatore in vernacolo del sec. XVI*, in AA.VV., *Strenna savonese per l'anno 1893*, a c. di V. Poggi, Savona, Stabilimento tipografico A. Ricci, 1893, pp. 121-133, dove però non è riportato il testo in cui si parla di Isabella. Nella stessa *Strenna* è però pubblicato (a p. 145) un curioso componimento di G.B. Garassini (datato 1892) che interessa la fortuna della leggenda del presunto amore fra il poeta e l'attrice (intitolato *A Isabella Andreini*) in cui si auspica il ritorno a Savona dell'attrice perché «ancor risuonino / de le Sue note l'archi de i Rovere» e si rievoca lo stesso Chiabrera: «I carmi tuoi forse vagheggia/ancora, e cerca ne la sua polvere / un atomo forse d'amore, / di quell'amore che a lui sacravi».

<sup>13</sup> Cfr. F. Taviani, *Bella d'Asia*, cit., p. 8.

<sup>14</sup> Così pensa anche Taviani (cfr. *Bella d'Asia*, cit., p. 49).

delle forme comiche» – secondo la definizione che Apollonio dava del teatro delle compagnie professionistiche – ma semplicemente il riconoscimento della grandezza e del fascino «della donna *malgrado* la riduzione cui veniva sottoposta dalla professione scenica»<sup>15</sup>. Certamente la convenzione retorica dell'omaggio – soprattutto nella terzina finale, costruita secondo un *climax* abbastanza tipico del Chiabrera encomiastico – è, alla prima lettura, la cifra dominante. Mi sembra però che non sia trascurabile, come elemento di una, in realtà più specifica, penetrazione del messaggio teatrale, il fatto che Chiabrera colga il fondamento anche tecnico dell'arte dell'attrice (due volte – si badi bene – è ripetuto l'aggettivo «saggia»: «saggia tra 'l suon, saggia tra i canti»; e l'arguta contrapposizione stolta/saggia non esclude che possa essere letto anche in questa accezione): la finzione che trae in inganno gli spettatori («ebbe del senno altrui gloria maggiore») si basa non sull'artificio illusionistico, ma sull'abilità tecnica, per cui la sorpresa e l'immedesimazione degli spettatori nell'evento teatrale (la 'fascinazione' della Sirena-Fenice-Clio) sono, anche, il risultato di quell'abilità. Ne risulta, sia rispetto al sonetto tassiano *Quando v'ordiva*, sia rispetto ad un altro testo poetico dedicato ad Isabella, il madrigale mariniano presente nelle *Pitture della Galeria, Ben la fronte serena*, una più originale ed attenta capacità di cogliere il rapporto fra scena e platea, con il concentrarsi (proprio nella seconda quartina che verrà banalizzata nella citazione che ne faranno i cronisti savonesi) sui tre elementi scenici, ben differenziati, ma tutti concorrenti al risultato unitario della recitazione, del «più», della «voce» e del «riso». E che questo elemento, posto come conclusione della triade (per cui, ad una più attenta riflessione, possiamo considerarlo come l'apice di un *climax* non evidenziato retoricamente, ma non meno rilevabile), fosse il più importante nella performance di Isabella, lo dimostra proprio la descrizione della recita della *Pazzia* fatta da un testimone oculare, il Pavoni, che

<sup>15</sup> F. Taviani, *Bella d'Asia*, cit., p. 52. La definizione di Apollonio a cui Taviani si riferisce è in *Storia del teatro italiano*, Firenze, Sansoni, 1954, vol. II, p. 52. Sulla recita della *Pazzia* si veda C. Molinari, *L'altra faccia del 1589: Isabella Andreini e la sua 'Pazzia'*, in AA.VV., *Firenze e Toscana dei Medici nell'Europa del '500*, II: *Musica e Spettacolo; Scienze dell'uomo e della natura*, Firenze, Olschki, 1983, pp. 565-573.

ne vede il momento culminante nella imitazione di «molti linguaggi, ma fuor di proposito», fino alla imitazione dei linguaggi «di tutti li suoi comici, come del Pantalone, del Gratiano, del Zani, del Pedrolino, del Francatrippa, del Burattino, del Capitano Cardona e della Franceschina»<sup>16</sup>.

\*\*\*

Il sonetto di Chiabrera non restò senza risposta. Isabella replicò, infatti, a sua volta, con un sonetto:

La tua gran Musa hor che non può? quand'ella  
me stolta fa de l'altrui senno altera  
vittrice; ond'è, ch'ogni più dotta schiera  
furor insano alto saver appella.

Queste mie spoglie, il canto, la favella,  
il riso, e 'l moto spiran grazie; e vera  
fatta (pur sua mercè) di Amor guerriera,  
avento mille a i cor faci e quadrella.

Ma s'ella tanto con lo stile adorno  
ha forza, in me co 'l suo valor accenda  
foco, onde gloria ne sfavilli intorno;

per lei mio carne a nobil fama ascenda,  
CHIABRERA illustre: ed avverrà che un giorno  
dego cambio di rime anch'io ti renda<sup>17</sup>.

<sup>16</sup> Cfr. *Diario descritto da Giuseppe Pavoni delle feste celebrate nelle solennissime nozze delli Serenissimi Sposi, il Sig. Don Ferdinando Medici e la Sig. Donna Christina di Loreno Gran Duchi di Toscana*, Bologna, Rossi, 1589, cit. da F. Marotti nella Appendice II della sua edizione del *Teatro delle Favole rappresentative* di F. Scala, Milano, Il Polifilo, 1976, vol. I, p. LXXV. Si noti la coincidenza del commento del Pavoni («mostrando nel recitar questa Pazzia il suo sano e dotto intelletto») con i versi di Chiabrera («Isabella imitava alto Furore / e stolta con angelici sembianti / ebbe del senno altrui gloria maggiore») che riprendono lo stesso concetto.

<sup>17</sup> I. Andreini, *Rime*, Milano, Bordone e Locarni, 1601, pp. 200-1; poi nella successiva edizione (ivi) del 1605 (p. 216) e in quella napoletana (Bulifon) del 1696. Non compare nell'edizione delle *Rime* chiabresche pubblicata da Piergerolamo Gentile a Venezia nel 1605, per essere invece accolto nell'edizione Geremia, insieme agli altri componimenti di Isabella indirizzati a Chiabrera, del 1731 (cfr. nota 8).

L'attrice, riprendendo l'ossimoro stoltezza/senno su cui si basa la prima parte del sonetto chiabreresco («La tua gran Musa hor che non può? quand'ella / *me stolta* fa dell'*altrui senno* altera / vittrice, ond'è ch'ogni più dotta schiera / *furore insano* alto saver appella»), mostra d'aver recepito il rapporto che il poeta ha instaurato fra la tecnica recitativa ed il suo effetto sul pubblico.

Ma Isabella propone, a sua volta, un tema che va ben al di là delle intenzioni presenti nell'omaggio rivoltole dal poeta. Isabella, infatti, esprime il presagio (che in realtà è un proposito) che, grazie all'aiuto della «gran Musa» del poeta, un giorno anche il suo «carne [di lei, Isabella] a nobil fama ascenda», in modo che in futuro anch'ella possa restituirgli «un degno cambio di rime». Il confronto poetico, implicito – ma mai davvero affrontato – nel rapporto di Isabella con Tasso<sup>18</sup>, si realizza dunque compiutamente con Chiabrera, non però nella prospettiva barocca della gara, ma in quella umanistica dell'emulazione e, ancor più, dell'imitazione.

Fra le *Rime* di Isabella, infatti, hanno un notevole spicco sia i componimenti poetici indirizzati a Chiabrera, sia un gruppetto di altri, vicini ai moduli stilistici e tematici chiabrereschi.

Questo fatto è di una certa rilevanza in una raccolta di rime di qualità letteraria non indifferente, come sono quelle della Andreini, e che a buon titolo potrebbe essere iscritta nel novero delle raccolte poetiche studiate da Besomi «intorno alla *Lira* del Marino»<sup>19</sup>. Isabella, infatti, vi sperimenta – pur mantenendosi su un versante meno estremistico, meno azzardato ed *outré* – un ampio ventaglio di soluzioni in sintonia con le esperienze poetiche più originali di fine Cinquecento. Né è senza significato che alcuni suoi versi fossero già apparsi, nel 1593, in una raccolta che comprendeva, fra le altre, liriche del Guarini e del bolognese Rinaldi<sup>20</sup>, mentre la raccolta

<sup>18</sup> Cfr. il più volte citato saggio di Taviani, in particolare per il paragrafo *La gara poetica*, pp. 26-31.

<sup>19</sup> Mi riferisco, ovviamente, all'ormai classico volume *Ricerche intorno alla «Lira» del Marino*, Padova, Antenore, 1969, dove Isabella non è ricordata.

<sup>20</sup> *Gioie poetiche di madrigali del Sig. Hieronimo Casone e d'altri celebri poeti*, Pavia, Bartoli, 1593, pp. 103-105; ma suoi componimenti sono in altre raccolte fra Cinque e Seicento: *Rime di diversi celebri poeti dell'età nostra*, Bergamo, Ventura, 1587; *Mausoleo [...] in morte di Giuliano Goselino*, Milano, da Ponte, 1589; *Nuova scielta di rime di diversi illustri poeti*, Bergamo, Ventura, 1592; *Le Muse toscane di diversi nobilissimi ingegni*, Bergamo, Ventura, 1594; *Fiori di madrigali*, Venezia,

definitiva delle *Rime* verrà dedicata a Cinzio Aldobrandini, vero e proprio punto di riferimento di più d'una generazione di poeti disponibili a varie ricerche innovative, a cavallo dei due secoli: da Tasso, a Grillo, a Marino, a Chiabrera stesso.

Nelle *Rime* sono compresenti le due anime culturali (quella letteraria e quella teatrale) di Isabella. Se da un lato, infatti, nei madrigali e nei sonetti, sviluppa le forme tardo-cinquecentesche in senso concettistico, riprendendo anche accenti sentimentali più accesi – più drammatici che patetici – del petrarchismo femminile<sup>21</sup>; dall'altro, poi, dialoga frequentemente con il teatro (con il proprio teatro), scrivendo sonetti d'amore in chiave maschile: assumendo, cioè, quel ruolo maschile che le piaceva rivestire sulla scena, ad esempio recitando il personaggio di Aminta nella pastorale del Tasso<sup>22</sup>.

Il fatto che in questo contesto Isabella, attuando davvero il proposito espresso nel sonetto *A tua gran Musa*, segua anche la sperimentazione poetica di Chiabrera, ad una altezza cronologica in cui il magistero chiabreresco non è ancora così scontato, testimonia la non banalità delle sue scelte nell'attuare una strategia di dialogo

Vincenti, 1598; *Tempio all'illustrissimo Cinthio Aldobrandini [...]*, Bologna, Rossi, 1600; *Ghirlanda dell'Amore*, Venezia, Giunti, 1608. Un'indagine completa su tutte le raccolte cinquecentesche e seicentesche è comunque indispensabile, sia per completare il corpus della produzione lirica di Isabella, sia per metterla in relazione, eventualmente, con le novità stilistiche chiabrerescche e della lirica premarinistica.

<sup>21</sup> Si vedano soprattutto la canzone, il madrigale e i due sonetti in morte di Laura Guidiccioni (pp. 123-125). Anche il rapporto di Isabella con la Guidiccioni andrebbe studiato attentamente. La poetessa lucchese, fra l'altro, partecipò proprio alle feste fiorentine del 1589 in cui Isabella recitò la *Pazzia*. Cfr. W. Kirkendale, *L'aria di Fiorenza id est il Ballo del Granduca*, Firenze, Olschki, 1972, pp. 46, 56, 59; N. Pirrotta, *Li due Orfei*, Torino, Einaudi, 1975<sup>2</sup>, pp. 254-55, e *La camerata fiorentina, in Scelte poetiche di musicisti*, Venezia, Marsilio, 1987 (ma la prima versione del saggio è del 1953), p. 183.

<sup>22</sup> Cfr. F. Taviani, *Bella d'Asia*, cit. pp. 6-9 e F. Cruciani, *Percorsi critici verso la prima rappresentazione dell'Aminta*, in AA.VV., *Torquato Tasso tra letteratura musica teatro e arti figurative*, a c. di A. Buzzoni, Bologna, Nuova Alfa Editoriale, 1985, pp. 179-192. È quello, d'altra parte, ch'ella stessa ricorda nel sonetto iniziale delle *Rime*: «È come ne' teatri or donna ed ora / uom fei...» (vv. 9-10). Ma si veda anche Giovambattista Andreini nel *Pianto d'Apollo*: «Piango Isabella, che 'n teatro altero / hor donna saggia, hor huom virile e forte, / Palla sembrava: ed in sembante fero / Marte sanguigno altrui sfidando a morte» (p. 25; per il *Pianto*, cfr. più avanti la nota 33).

con la cultura accademica e dimostra, anzi, la particolare tensione e la complessità culturale della sua ricerca intellettuale.

Isabella non si limita, infatti, a proporre un naturale riscontro fra l'esigenza di fama e di eternizzazione della memoria, legata alla propria professione attorica<sup>23</sup>, e i temi tipici della poesia chiabrerresca dispensatrice di fama – come è comunque evidente nel sonetto *A tua gran Musa* e nelle quartine *Vago di posseder* e *Faccia al gran Marte*; ma pare interessata ad una più ravvicinata adesione ai due aspetti più nuovi della poesia chiabrerresca: il versante gnomico, da un lato (nella già citata canzone *Faccia al gran Marte*, il cui tema è «Che la virtù fa il vero principe»), e quello metrico, dall'altro: infatti nei metri chiabrerreschi sono sia le quartine delle canzoni morali sopraccitate, sia i più agili ottonari e quaternari delle canzonette e degli scherzi, come ad esempio *Ecco l'Alba rugiadosa*<sup>24</sup>. Questa canzonetta, poi, è interessante anche dal punto di vista contenutistico, perché all'omaggio al 'maestro' («Ma s'avvien ch'opra gentile / dal mio stile / l'alma Clio giammai risuone, / si dirà: sì nobil vanto / dessi al canto / del ligustico Anfione»), si accompagna una precisa consapevolezza dello sforzo e dell'impegno che sottendono il suo approccio alla poesia.

Questo è evidente nella comparazione che Isabella propone fra il sorgere del sole e il proprio risveglio; il primo è descritto in un delizioso quadretto di grazia anacreontea:

Ecco l'Alba rugiadosa  
come rosa,  
sen di neve, pié d'argento,  
che la chioma inannellata  
d'or fregiata  
vezzosetta sparge al vento.

I ligustri, e i gelsomini  
da' bei crini  
e dal petto alabastrino  
van cadendo; e la dolce aura  
ne restaura  
con l'odor grato divino.

<sup>23</sup> Questo aspetto è stato ampiamente messo in luce da F. Taviani, *Bella d'Asia*, cit., in particolare nel paragrafo conclusivo del saggio, *L'immortalità*, pp. 53-61.

<sup>24</sup> Cfr. le *Rime*, cit., pp. 22-23.

Febo anch'ei la chioma bionda  
fuor de l'onda  
a gran passo ne discopre;

ma il sorgere del sole «desta» Isabella ai «pensieri [...] dell'usate opre»:

[...]  
Ecco il giorno,  
ond'anch'io lascio le piume.  
E 'nfiammar mi sento il petto  
dal diletto,  
che 'n me spiran le tue Muse,  
cui seguir bramo; e s'io caggio  
nel viaggio,  
bel desir teco mi scuse.

Anche l'ipotesi del successo del «bel desire» è subordinata al riconoscimento del magistero del poeta-modello

(Ma s'avvien ch'opra gentile  
dal mio stile  
l'alma Clio giammai risuone,  
si dirà: sì nobil vanto  
dessi al canto  
del ligustico Anfione),

ma l'idea della propria inferiorità non è più sul terreno della insicurezza della fama dell'attrice, rispetto a quella del letterato, ma si pone ormai esclusivamente su quello della poesia. È difficile dire quanto, a livello psicologico, questo superamento sia stato duraturo, ma credo che questi versi rappresentino il punto più alto della consapevolezza del proprio valore che Isabella ebbe in quanto poetessa e letterata.

A ben vedere, dunque, Chiabrera è l'interlocutore privilegiato (un interlocutore 'd'eccezione') delle *Rime* di Isabella: e questo ben oltre l'ambito dei versi che gli sono esplicitamente dedicati.

Altri otto componimenti, oltre *Ecco l'Alba rugiadosa*, sono scritti in metri brevi: *Io credea che tra gli amanti* (p. 49), *Dal furor del dubbio Marte* (p. 58), *Qual più vive in grave affanno* (p. 71), *Care gioie* (p. 72), *A che sguardi amorosetti* (p. 86), *Deh girate* (p. 115),

Con quei giri lascivetti (p. 163), *Movea dolce un zefiretto* (p. 179), che non sono esplicitamente dedicati a Chiabrera. L'uso dei vezze-giativi e dei diminutivi, la somiglianza di temi (la danza, gli occhi, lo sguardo, la bocca, il riso, ecc.) e delle metafore (la rosa, la viola, i gigli, i ligustri, i gelsomini – e spesso in coppia – i dardi, i lampi, i rubini, le nevi, ecc.) costituiscono un sistema d'immagini, di coppie aggettivo-sostantivo, di rime («belle rose», «parollette/vezzosette», «lampi/avampo», «scocchi/occhi», «labbra porporine», «acerbetti/diletti», ecc.) che hanno nelle canzonette chiabrerresche un modello evidentissimo.

L'alto numero di «canzonette morali» (ben dieci) e la presenza di non pochi componimenti d'ispirazione gnomica, fra cui spiccano i versi indirizzati ad un importante dedicatario del Chiabrera, Giovambattista Pinelli<sup>25</sup>, stanno ad indicare che sulla precedente, più antica, ricerca poetica (avviata nella chiave tardo-cinquecentesca d'uno stile metaforico-arguto in cui prevaleva – soprattutto nell'ambito del madrigale – ancora l'eredità della musicalità tassiana) ad un certo punto Isabella innestò il dialogo letterario con Chiabrera che verrà improvvisamente troncato dalla morte di lei.

\* \* \*

Proprio a fronte dell'importanza che riveste per Isabella il rapporto con Chiabrera, non può non sfuggire la mancata celebrazione della morte dell'attrice da parte del poeta savonese<sup>26</sup>, occasione per la quale, invece, il Marino scrisse il sonetto *Piangete orbi teatri, invan s'attende*.

Il sonetto funebre del Marino – che verrà stampato nel volume delle *Rime* di Isabella ripubblicate nel 1605 a Milano, per cura di Francesco Andreini<sup>27</sup> – non compare però fra i componimenti di vari

<sup>25</sup> Al Pinelli, cui Isabella dedica la canzonetta morale *Loda la vita pastorale* (p. 92), Chiabrera indirizzò la canzonetta *Damigella tutta bella*, pubblicata nelle *Rime* del 1605 (pp. 44-49) dal Gentile. Su di lui cfr. N. Giuliani, *Ansaldo Cebà*, cit., X (1883), pp. 418-419 e XI (1884), pp. 15-35.

<sup>26</sup> Come già aveva osservato il Giuliani, *Ansaldo Cebà*, cit., XI (1884), p. 31, in nota, non senza un commento («Oh poeti!») di ironica disapprovazione.

<sup>27</sup> Cfr. I. Andreini, *Rime* (1605), cit. p.n.n. Questa edizione è costituita da una *Prima Parte* (che corrisponde alle *Rime* del 1601) e da una *Seconda Parte* (che

autori raccolti dal figlio Giovambattista nel 1606 per celebrare la morte della madre ed usciti a Milano presso gli editori Bordoni e Locarni.

Questi componimenti – tutti di autori di secondo e terzo piano e di scarsissimo rilievo – precedono il testo di un poemetto funebre di Giovambattista (*Il Pianto d'Apollo*) e costituiscono una sezione a parte dell'intera pubblicazione, ben distinta dal *Pianto*, anche per caratteristiche tipografiche (come il diverso carattere di stampa), la quale, per il disordine della numerazione delle pagine, sembrerebbe esser stata apprestata all'ultimo momento, alla bell'e meglio, per l'evidente preoccupazione di riempire più d'un vuoto causato dal mancato invio di componimenti attesi e non giunti, o giunti troppo tardi, come – non è azzardato pensarlo – quelli di Chiabrera e Marino, che avrebbero dovuto dare lustro all'intera celebrazione<sup>28</sup>.

comprende quasi tutti i sonetti dell'edizione parigina del 1603 e molti altri inediti). Alla *Prima Parte* sono promessi alcuni componimenti in morte di Isabella, in pagine non numerate, preceduti a loro volta dall'epitaffio latino composto da Francesco Andreini. È quindi da pensare che l'iniziativa editoriale dei tipografi milanesi (che pubblicarono di seguito anche la *Mirtilla*) sia stata sollecitata (o comunque controllata) dal marito. Dedicando la *Seconda Parte* a Cinzio Aldobrandini, infatti, gli editori scrivono: «Hora noi ci facciamo prontissimi esecutori della mente della Testatrice, e di quella del Signor Francesco suo marito, e dei figli, che l'effetto ne desiderano». Il fatto che Giovambattista non sia nominato singolarmente fa nascere il sospetto che non si sia occupato di questa edizione e che l'iniziativa editoriale del *Pianto d'Apollo* (per cui cfr. la nota 33) sia da ritenersi una sua iniziativa autonoma e differenziata rispetto a questa. Ai componimenti dedicati da Marino a Isabella ho già accennato alla n. 18.

<sup>28</sup> Ne trascivo per intero il titolo, come nel frontespizio: *Pianto d'Apollo, rime funebri: in morte d'Isabella Andreini, Comica Gelosa e Accademica Intenta, detta l'Accesa, di Gio. Battista Andreini suo figliuolo. Dedicato alla Sereniss. Madama Leonora Gonzaga Duchessa di Mantova e di Monferrato, ecc... Con alcune Rime piacevoli sopra uno sfortunato poeta, dello stesso autore, in Milano, per Girolamo Bordoni et Pietro Martire Locarni, 1606. Il volume è in ottavo e consta di pp. 32 (le rime funebri e il *Pianto*) e pp. 44 (lo *Sfortunato poeta*). Le prime trenta pagine sono a loro volta divise in due sezioni: la seconda (da p. 16 a p. 29) contiene il *Pianto d'Apollo* di Giovambattista; la prima, le *Rime funebri* degli altri autori (in rari casi accompagnate da una *Risposta* di Giovambattista) che sono: Andrea Pastrovicchi, Giovanni Soranzo, Benedetto Pamoleo, Pietropaulo Pietropauli, Virginia Andreini detta Florinda; oltre a un *Sonetto fatto dall'autore* [cioè Giovambattista] *sopra il sepolcro di sua madre* e una *Lettera che finge l'Autore che sua madre gli scrivesse quando ella si conobbe mortale* (in quartine). Mentre la seconda parte è numerata regolarmente, la prima lo è in modo irregolarissimo; questa la successione nella numerazione delle pagine, dopo il frontespizio: 1, 4, 5, 4, 5, 8, 9, 6, 7, 12, 13, 10, 11, 16 (da qui comincia il *Pianto d'Apollo*). Come si vede nessuno degli autori che*

Nello stesso volume Giovambattista pubblicò, con diverso frontespizio, un poemetto che, come vedremo subito, ha qualcosa a che fare con Chiabrera: si tratta del poemetto in ottave *Lo sfortunato poeta* (che ha come sottotitolo *Rime piacevoli, con una essagerazione in prosa*) che altro non è che il primo abbozzo di quello che diventerà – molti anni più tardi, nel 1642 – l'*Olivastro*, chilometrico e farraginoso poema 'fantastico'<sup>29</sup>.

Già nel poemetto del 1606 sono raccontate le picaresche avventure di un giovane che decide di seguire la carriera poetica, ricavandone soltanto disgrazie e miseria. Ad indirizzarlo a questa carriera è un personaggio che alla fine, proprio per questo, verrà maledetto dal protagonista, che qui viene qualificato semplicemente come un «veglio». Nell'*Olivastro* – dove il tema delle disavventure è ulteriormente arricchito – questo ruolo di consigliere è affidato ad un personaggio dai contorni più definiti: Trulla, un oste con un passato di poeta che ne consente la non improbabile identificazione.

Innanzitutto non si tratta semplicemente di un poeta, ma di un tipo particolare di poeta, cioè di un poeta pindarico: «Pocchia tutto l'involve aurea catena / con Olivastro suo Pindareggiando» (XVI, 94, vv. 5-6); «Ebro già di Pindarica follia, / convien che lodi alle sue

partecipano al compianto per Isabella è di primo piano; tuttavia non priva d'interesse è la presenza di Virginia-Florinda: una sorta di omaggio, con cui però la moglie di Giovambattista rivendica anche il diritto di ricevere il testimone e di essere considerata l'erede di Isabella; esempio di *pietas* familiare, ma anche testimonianza del 'mestiere' e della vita professionale delle compagnie dell'Arte. *Lo sfortunato poeta* ha un suo frontespizio (*Lo sfortunato poeta. Rime piacevoli. Con una essagerazione in Prosa dello stesso. Di Gio. Battista Andreini, Comico fedele*, In Milano, Per Girolamo Bordoni e Pietromartire Locarni, 1606) e numerazione delle pagine a parte. Entrambi i frontespizi portano, dunque, concordemente la data del 1606, così come la lettera dedicatoria a Leonora Gonzaga (Milano, 1 luglio 1606). È quindi da correggere l'indicazione di S. Ferrone (*Commedie dell'Arte*, a c. di S.F., Milano, Mursia, 1985, vol. I, p. 47) che assegna il *Pianto d'Apollo* al 1605. Se il *Pianto d'Apollo* è dedicato a Leonora Gonzaga, anche la *Essagerazione* si conclude con le lodi dei Gonzaga: una premessa indispensabile per l'instaurazione di un rapporto organico di Giovambattista con la corte di Mantova che si instaurerà nel 1608. Ma tutto il discorso di Giovambattista è rivolto (anche se in forma spesso paradossale ed ironica: come nella polemica contro i ministri e i consiglieri che mettono in sospetto contro i musicisti, gli attori e i poeti) a difendere e ad incoraggiare gli investimenti in cultura ed in spettacolo, perché accrescono la gloria, la fama e il prestigio dei Principi.

<sup>29</sup> *L'Olivastro, o vero il Poeta sfortunato. Poema fantastico*, Bologna, Tebaldini, 1642.

lodi aggiunga» (XV, 96, vv. 5-6). Non sono molti, nel Seicento, ma un ulteriore elemento consente una identificazione più precisa: «Trulla, ardito Colombo, e volatore, / non l'arresta in camin rivolo, o sasso» (XV, 89, vv. 5-6). L'identificazione di Trulla con Chiabrera (si pensi all'*Autobiografia*: «Scherzava sul poetar suo in questa forma; diceva ch'egli seguia Cristoforo Colombo suo cittadino, ch'egli voleva trovar nuovo mondo, o affogare») è, a questo punto, abbastanza probabile; ma nell'ottava 81 dal canto XVII Trulla dà un ragguaglio della propria attività (anche sintattica e grammaticale), che non lascia dubbi:

E così parla: O musiche Sirene,  
anzi, Orfei ne le selve, Arioni in mare,  
di passaggi le gole avendo piene,  
votar fen d'uopo in melodie sì rare.  
Io vi risposi in boscherecce scene  
Galatea (Polifemo) a depredate.  
Hor tu di Aci sarai quel mio Rivale  
ch'atterrar ti dovrà fulmineo strale.

L'allusione alla *Galatea*, rappresentata a Mantova nel 1617, in occasione delle nozze di Ferdinando Gonzaga con Caterina de' Medici, per le musiche di Sante Orlandi e su libretto di Chiabrera<sup>30</sup>, rende inevitabile l'identificazione di Trulla con Chiabrera<sup>31</sup>.

<sup>30</sup> In quell'occasione si trovava a Mantova Giovambattista, di cui fu rappresentata, con musiche di Monteverdi, la *Maddalena*, ma non Chiabrera. L'incontro fra i due dovette avvenire nel 1608, in occasione della rappresentazione dell'*Idropica*. A quell'anno risale anche il primo progetto della *Galatea* chiabrerese. Cfr. E. Bevilacqua, *G.B. Andreini e la compagnia dei Fedeli*, in «Giornale Storico della Letteratura Italiana», XXIV (1894), pp. 98-101; A. Solerti, *Gli Albordi del melodramma*, Milano-Palermo-Napoli, Sandron, s.d. [ma 1905] vol. I, p. 119; P. Canal, *Della musica in Mantova. Notizie tratte principalmente dall'archivio Gonzaga*, in «Memorie del R. Istituto Veneto di Scienze, Lettere e Arti», XXI (1881), p. 171; S. Davari, *Notizie biografiche del distinto maestro di musica Claudio Monteverdi, desunte dai documenti dell'Archivio storico Gonzaga*, in «Atti e Memorie della R. Accademia Virgiliana di Mantova», X (1884-5), pp. 40-42; P. Fabbri, *Monteverdi*, Torino, EDT/Musica, 1985, p. 211; A. Neri, *Gabriello Chiabrera e la Corte di Mantova*, in «Giornale Storico della Letteratura Italiana», VII (1886), p. 342; A. Nen, *La «Galatea» di Gabriello Chiabrera*, in *Studi bibliografici e letterari*, Genova, Tipografia del R. Istituto Sordo-Muti, 1890, pp. 128-152.

<sup>31</sup> In forma più generica e dubitativa («Sarò io troppo indiscreto spingendo le mie ipotesi fino a ravvisare nel *Trulla*, unico laudatore dell'*Olivastro*, morto, dopo

Questo Chiabrera 'in maschera' è un unicum, a cui neppure la fantasia del Frugoni era arrivata<sup>32</sup>, i cui legami con il mondo dell'Arte sono innegabili ed evidentissimi: il nome, derivato dal verbo «trullare» – che leggerei nell'accezione «ingannare», «imbrogliare», piuttostoché nella variante scatologica di dantesca autorizzazione – rimanda ad un inevitabile contesto comico, confermato dalle gags e dai lazzi che lo vedono coinvolto: un vecchio nemico gli porge l'orinale dopo che ha declamato dei versi (XV, 43); è coinvolto in una rissa in cui «ogni decoro perde» (XV, 128-132); recita in chiave di comicità buffonesca e degradata, una scena con l'eco (XVII, 78). E, tuttavia, Trulla mantiene per tutto il poema – ed è l'unico personaggio a farlo – una solida complicità di fondo con Olivastro: condivide con lui la prigione (canti XXIII-XXIV) e lo assiste e lo conforta nel momento della morte, che viene dopo avvilenti tormenti, fra cui un assalto di mosche, all'ospedale (canto XXV).

Lo scherzo degradato e degradante si innesta, dunque, su un fondo di simpatia, di familiarità e d'amicizia, sigillando nei termini di una ambigua conflittualità (sotto le maschere di Trulla-Chiabrera e di Giovambattista Andreini-Olivastro) quella parabola cominciata con lo scambio della corrispondenza poetica fra Isabella e Chiabrera e che costituisce un capitolo rimasto fino ad ora sommerso dei non semplici rapporti fra l'arte dei comici e la letteratura colta nell'età del barocco.

\* \* \*

A Mantova ci rimanda pure un inedito chiabreresco, anch'esso di pertinenza teatrale, più precisamente pertinente il teatro per mu-

tormenti cinicamente anzi barbinescamente narrati, all'ospedale, il Chiabrera?) l'identificazione di Trulla con Chiabrera era stata proposta dal Giuliani (*Ansaldo Cebà*, cit., XI (1884), p. 31 in nota).

<sup>32</sup> Nel *Cane di Diogene* il poeta dialettale Gian Giacomo Cavalli scherza sulle condizioni economiche del Chiabrera: «Voi ben sapete, però che 'l sa tutto l'orbe poetico, il di lui credito sul quale nulladimeno comprar non si potea un quattrino d'insalata, onde portava il collare a lattuche, ma non teso ed azzurreggiante, per andar all'antica»; il che viene commentato in nota: «Il Chiabrera fu in gran credito, ma visse in debito» (in *Trattatisti e narratori del Seicento*, a c. di E. Raimondi, Milano-Napoli, Ricciardi, 1960, pp. 1012-1013).

sica. Si tratta di una lettera del 1610<sup>33</sup>, indirizzata ad Alessandro Striggio, il segretario ducale, autore del libretto dell'*Orfeo* monteverdiano, che già figura fra i destinatari mantovani delle lettere di Chiabrera pubblicate a suo tempo da Achille Neri. Ecco il testo della lettera:

Ill[ustrissi]mo Sig[no]re oss[ervandissi]mo  
[1]610. 10. 8bre

Savona

Il pedone da me mandato costì, al suo ritorno mi ha trovato in mano de medici, ma per Dio gratia con poco male; la stagione si lungam[ente] calda, et il comporre, et anco la temperatura del mio corpo mi ha posto un calore nel sangue in modo, che io diveniva eterico; è paruto bene al medico trarmi sangue, e con questo cessò alquanto di febre, la quale non havea radice; ma per intieramente rinfrescarmi vogliono sciopparmi e purgarmi leggermente, e così vo facendo; scrivo questa a di dieci; la medicina io non posso pigliare prima de 17, e poi secondo che potrò ristorarmi, metterò alcuni giorni. Questo conto così minuto fo a VS. Ill[ustrissi]ma per quella parte della sua [ette]ra ove dice che quanto prima io giunga costì, fie meglio. Hora narrato lo stato mio, io le dico, ch'ella senza dubbio sa à che io debba esser buono costì; e però la prego sinceram[ente] a manifestarmi, se in alcun modo posso // sodisfare al servitio di S.A.S. da lontano, e con scrittura; se si può io indugierei a farle riverenza a primi tempi; se non si può infallibilment[ente] io verrò tosto, che io sia reintegrato nelle mie forze. Io so, che io non vaglio con loro AA.SS. salvo per alcune loro ricreationi, e però non giudico simili ricreationi leggere; di novo prego a liberam[ente] significarmi quel, ch'ella stima bene à farsi. Intorno al rapresentare la favoletta io sono di parere, che le cose fino a qui non si accostino alla maniera antica; e questo avviene, che i musici non veggono il diritto della scena; et è argomento di ciò che noi

<sup>33</sup> ASMn, *Corrispondenza Striggio*, E. LXI. 7, busta 1980. La lettera occupa un foglio doppio ed è scritta su 1r-v, 2r; è ben conservata. Nella trascrizione, attenendomi ai criteri conservativi oggi in uso, trattandosi di un autografo, mi sono limitato a sciogliere in parentesi quadra le abbreviazioni (tranne VS., S.A.S., AA.SS. N.S.), rispettando ogni altra particolarità grafica (tranne che negli accenti che ho uniformato all'uso moderno), nella punteggiatura, nei legamenti delle parole. Ho però corretto un evidente errore (*recazioni per ricreationi*) alla riga 6 di 1v: «e però non giudico simili ricreationi leggere». La doppia sbarra indica il passaggio da 1r a 1v a 2r. La favola a cui Chiabrera fa riferimento è, con ogni probabilità, l'*Angelica in Ebuda* che sarà pubblicata a Firenze nel 1615 (se ne vedano il testo e le indicazioni bibliografiche in A. Solerti, *Gli Albari*, cit., vol. III, pp. 137-187); cfr. anche A. Neri, *Gabriello Chiabrera e la corte di Mantova*, cit., pp. 332-3. Giulio Cesare Alberighi, il personaggio nominato sul finire della lettera, è un prelado della chiesa di S. Lorenzo, che figura come recapito genovese per Chiabrera anche in una lettera al Castello (Cfr. *Lettere*, cit., p. 219).

habbiamo le tragedie greche, le quali si cantavano nei teatri; et esse possono anco rapresentarsi senza cantarle; ma le moderne cantate non possono già recitarsi senza canto, et haver gratia appresso gli uditori; ammaestrare i musici è cosa lunga; e però io ho composto in modo che basta p[er] // cantarsi; e se io dovessi mai servire a padroni, secondo el mio parere, vorrei mettere in scena una favola per sé grave, e darle tanta soavità di canto, quanta a lei fosse assai, e non guardare alle belle arie de musici; ma forse ciò non darebbe diletto al popolo; sì che l'esperienza ha da farne lume. Et altro sopra cio non m'occorre; Ringratio V.S. dell'opera fatta col tesoriero, ne io voleva lo sborso, salvo con sua commodità ma mandando l'homo a posta io ne feci molto per l'occasione bona; et incresemmi della noia data; E le dico che scrivendomi invii le lire al S[ignor] Giulio Cesare Alberighi in Genova raccomandandoli, perche vengano più prestam[ente] e securam[ente] e N.S. sia sempre seco. Di Savona li X ottobre 1610.

Di V[ostra] S[ignoria] Ill[ustrissima]  
Ser[vito]re aff[ezionatissimo]  
Gabiello Chiabrera

Sfuggita al Neri (ed a Severino Ferrari che per lui aveva compiuto le ricerche a Mantova<sup>34</sup>), questa lettera, segnalata per altro dal Luzio che la pubblicò solo parzialmente<sup>35</sup>, è stata fin qui trascurata dagli studiosi sia di Chiabrera sia del teatro musicale. Eppure il suo interesse è notevole, se è vero – come hanno subito rilevato Fabbri, Pompilio, Vassalli e Silke Leopold, in sede di discussione durante il convegno – che si tratta dell'unica esplicita dichiarazione di Chiabrera concernente il melodramma. Ma la sua importanza risiede poi, secondo me, in due elementi, che cercherò di sintetizzare. Il primo è che in questa lettera Chiabrera pone il problema del primato del testo poetico sulla musica («se io dovessi mai servire a padroni secondo il mio parere, vorrei mettere in scena una favola per sé grave e darle tanta soavità di canto, quanta a lei fosse assai, e non guardare alle belle arie de' musici») in termini che mi pare mettano in dubbio uno dei dogmi del classicismo musicale fiorentino, quello del «recitar cantando» come resurrezione del rapporto poesia-musica, come sarebbe stato attuato nella tragedia greca: «intorno al

<sup>34</sup> A. Neri, *Gabiello Chiabrera e la Corte di Mantova*, cit., p. 317, n. 1.

<sup>35</sup> *L'Archivio Gonzaga di Mantova*, a c. di A. Luzio, Verona, Mondadori, 1922, vol. II, p. 277, n. 1. La parte edita va da «Intorno al rapresentare...» a «l'esperienza ha da farne lume». Il Luzio, però, aveva letto *accardino*, là dove io leggo *accostino*, nella frase «...io sono di parere che le cose fino a qui non si accostino alla maniera antica».

rapresentare la favoletta io sono di parere che le cose non si accostino alla maniera antica...»<sup>36</sup>. Il secondo elemento d'interesse della lettera è la lucidità con cui Chiabrera individua il centro del problema, non nel rapporto fra parole e musica, ma nella drammaturgia: «i musici non veggono il diritto della scena».

La distinzione che Chiabrera propone fra le tragedie greche che «si cantavano nei teatri», ma che «possono anco rapresentarsi senza cantarle», da un lato, e quelle «moderne cantate», dall'altro, che «non possono già recitarsi senza canto et haver gratia appresso gli uditori» (si badi come Chiabrera non prenda in considerazione tutta l'esperienza della tragedia cinquecentesca, considerata evidentemente un fenomeno che non ha nulla a che vedere con le tragedie «moderne cantate») è di grande importanza, perché si basa essenzialmente sul risultato scenico e l'effetto sul pubblico («haver gratia appresso gli uditori»): un pubblico che (per il suo gusto, per il suo atteggiamento edonistico: «ma forse ciò non darebbe diletto al pubblico») appare come l'unico vero vincolo alla libertà del poeta.

Appare evidente come quello di Chiabrera sia atteggiamento non di teorico, ma di empirico, che cerca di ricavare dalla sua esperienza di spettatore e autore l'insegnamento: «sì che l'esperienza ha da farne lume». Dove mi pare Chiabrera non ripeta il topos, tipico dell'*Autobiografia*, con cui amava definirsi uno sperimentatore più che un vero poeta, ma piuttosto prenda davvero in seria considerazione le esigenze specifiche della comunicazione teatrale. Ed altre dichiarazioni di Chiabrera mi sembra lo confermino.

Non diversamente, infatti, affronta – dedicando al Salviani la *Meganira* – il problema dell'uso del verso rimato (o no) nelle favole pastorali, subordinando la scelta «al debito delle scene» cioè alle

<sup>36</sup> Cfr. quanto Chiabrera, per mezzo di Postumo, dice nel dialogo *Il Bamberini, ovvero Degli ardimienti del verseggiare*: «ben è vero che per le [strofe] lunghe potrebbesi canto ritrovare spedito e simigliante allo schietto favellare, ed io mi dò ad intendere che tale adoperassero i Greci nel recitare i cori della tragedia; ed in l'irenze, nelle reali feste, sopra le scene comincia a farsi sentire, ma secondo me non ancora perfettamente» (in *Opere di Gabiello Chiabrera e lirici del classicismo barocco*, a c. di M. Turchi, Torino, Utet, 1974, p. 587). Sulla presenza della musica nelle rappresentazioni tragiche cinquecentesche cfr. N. Pirrotta, *Andrea Gabrieli e i cori dell'«Edipo tiranno»*, in *Scelte poetiche di musicisti*, cit., pp. 43-61.

esigenze della rappresentazione<sup>37</sup>. E per lo stesso motivo sostiene – nella dedicatoria della tragedia *Erminia*<sup>38</sup> e nell'*Autobiografia*<sup>39</sup> – la necessità di usare nelle tragedie argomenti che siano noti al pubblico. Il fatto è che Chiabrera appare senz'altro consapevole della

<sup>37</sup> «Veramente alcuni, riguardando che il verseggiare in scena rappresenta il favellare vicendevole, vogliono, per rappresentare in ciò maggiormente la verità, che le rime se ne sbandiscano affatto. Alcuni altri stimano che 'l verso toscano privo della rima rimanga privo di sua propria soavità e forza e l'hanno rimato, ma senza ordine certo e con una larga licenza, onde si viene a soddisfare alla grazia del verso ed al debito delle scene. Quale sia l'opinione migliore io non so: credo che nell'uno e nell'altro modo si possa verseggiare senza colpa niuna» (G. Chiabrera, *Poesie boschereccie*, Firenze, Canoo, 1608).

<sup>38</sup> «Io ho, leggendo, osservato [...] che gli scrittori delle tragedie greche hanno volentieri trattato avvenimenti manifesti molto al popolo ed hanno in su la scena posti personaggi all'orecchie di ciascuno ben conosciuti; anzi vedesi che poche favole sono da Sofocle e da Euripide rappresentate, delle quali non sen'habbia ne i poemi di Omero alcuna contezza. Ciò fecero, secondo me, perché le poesie sposte ne i teatri alla moltitudine hanno mestiero di esser chiare e divulgate tra comuni e popolari ragionamenti. All'incontro, gli scrittori di tragedie nel vulgar nostro non hanno i lor passi posti per questa via; anzi: o nove persone affatto pongono inanzi allo spettatore o da strana ed antica istoria raccolte. Hassi fermamente da credere che forte ragione gli mova, né d'ingegni sublimi deesi giudicare altramente; non pertanto, quanto appartenga alla chiarezza, non so chi meglio sia consigliato. E stimo che alla plebe italiana più agevolmente sovrerà di Olimpja che d'Andromeda e di Goffredo che d'Anfiarao. Di qui emmi piacciuto fare una picciola prova ed ho una favoletta composta ed holla tratta dal poema del Tasso per la grande eccellenza sua, a ciascuna hora in mano de gli huomini ed ella fia di discorrere sopra ciò piacevole opportunità». Anche questo passo è da considerarsi come inedito. L'*Erminia, tragedia*, infatti, ancora segnalata nel Settecento nell'elenco delle opere di Chiabrera riportato dal tomo I delle *Poesie liriche* edite dal Masi [Londra, (ma Livorno), 1781, p. XXX], con l'indicazione di una edizione Pavoni, Genova, 1622, in 8°, era sfuggita alle ricerche del Varaldo che l'aveva inserita nella sua bibliografia (al n. 89) citandola di seconda mano, ma con diversa indicazione del formato (in 12°), dall'Allacci e da altri. Ne ho rinvenuto un esemplare (l'unico di mia conoscenza) presso la Civica Biblioteca Aprosiana di Ventimiglia (segnatura: S.1. 26/2). Ne trascivo qui il frontespizio, riservandomi di dare la descrizione completa dell'opuscolo (di p. 44) in altra occasione: ERMINIA / TRAGEDIA / DI / GABRIELLO / CHIABRERA. / ALL'ILLUSTRISSIMO / SIGNORE, IL SIG. / ANTONIO GIULIO / BRIGNOLE. / [impresa pavoniana] / IN GENOVA, / PER GIUSEPPE PAVONI. / MDCXXII. / Con licenza de' Superiori. A questa edizione si accenna nella corrispondenza fra l'Aprosio e l'Allacci, da cui si deduce che l'Allacci non la vide direttamente: cfr. G. Manacorda, *Della corrispondenza tra Leone Allacci ed Angelico Aprosio*, in «Giornale Storico e Letterario della Liguria», II (1901), p. 170 e n. 1.

<sup>39</sup> «Si diede ancora a far vedere se i personaggi della tragedia più si acconciassero al popolo, tolti da' poemi volgari e noti, che i tolti dalle scritture antiche; e mise Angelica esposta all'orca in Ebuda, quasi a fronte di Andromeda» (*Autobiografia*, in *Opere*, a. c. di M. Turchi, cit., pp. 514-5). Sui soggetti delle tragedie (se «di favola

specificata natura del testo teatrale, legata alla occasionalità dell'esperienza scenica ed alla possibilità di continue variazioni a seconda delle situazioni: così la scarsa considerazione che Chiabrera editore di se stesso dimostra per i propri testi teatrali rispecchia la più radicale consapevolezza della natura effimera delle parti più occasionali del testo teatrale, come ad esempio i prologhi. Pubblicando la *Meganira*, infatti, dichiara esplicitamente di aver stampato la favola pastorale priva del prologo, che aveva però evidentemente composto, «perciocché, quante volte le favole si recitano, tante pare, secondo i luoghi e i tempi, ch'abbiano bisogno di novelli prologhi». Ed allo stesso modo, le diverse versioni di alcune favolette (*Aci e Galatea*, *Polifemo geloso*) – si possono confrontare nell'edizione datane dal Solerti nel terzo volume degli *Albori del melodramma* – non sono dovute a correzioni o ripensamenti, ma riflettono invece l'adattamento a diverse occasioni spettacolari. Ed una versione ridotta ulteriormente di quasi tutte queste favolette – *Oritia*, *Amore sbandito*, *Pietà di Cosmo*, *Pianto d'Orfeo*, *Ballo delle grazie*, *Polifemo geloso* – in una rara edizione a stampa, per i tipi del Pavoni, del 1622, il cui titolo complessivo di *Vegghie*<sup>40</sup> indica già trattarsi di ulteriori varianti teatrali.

tutta finta» o ricavati dalla storia), Chiabrera ritornerà in una lettera a Pier Giuseppe Giustiniani del 29 settembre 1633 (in *Lettere*, cit., pp. 32-33).

<sup>40</sup> Trattandosi di un'edizione non segnalata in alcuna bibliografia, dò la trascrizione del frontespizio, riservandomi di dare la descrizione completa dell'opuscolo (di pp. 42) in altra sede: VEGGHIE / DI GABRIELLO / CHIABRERA. / ALL'ILLUSTRISSIMA / SIGNORA, LA SIGNORA / D. VERONICA DORIA. [impresa pavoniana] / IN GENOVA, / PER GIUSEPPE PAVONI. MDCXXII. / Con licenza de' Superiori. In realtà la serie dei titoli che costituiscono le *Vegghie* compare (ma ognuno come singola edizione) nella bibliografia del Varaldo (dal n. 90 al 96) con le stesse indicazioni tipografiche (Genova, Pavoni, 1622, in 8°) e con la stessa notazione nel frontespizio: «rappresentato innanzi all'Altezza di Firenze sotto nome di Vegghia»; nessuna è stata vista direttamente dal Varaldo, ma tutte sono citate (di volta in volta) dal Giustiniani, dall'Allacci, dall'Oldonini o da altre fonti; il Varaldo avanzando, comunque, l'ipotesi che potesse trattarsi di un'edizione in un unico volume. Ne ho reperito due esemplari: uno presso l'Aprosiana di Ventimiglia [segnatura: S. 1.26 (3)], l'altro presso la Biblioteca Civica di Mantova (segnatura: q. I. 66). Per tutti i testi esistono altre edizioni più complete, ma per *Amore sbandito* e *La pietà di Cosmo* si tratta degli unici testi pervenuti, tanto è vero che il Solerti (*Le favolette da recitarsi cantando*) di *Gabriello Chiabrera*, in «Giornale Storico e Letterario della Liguria», IV (1903), p. 233 e *Gli Albori*, cit., III, pp. 6-7) le aveva considerate ormai perdute e non aveva potuto pubblicarle. Frammenti del *Pianto d'Orfeo*, invece, ebbero una circolazione autonoma e separata in diverse raccolte delle *Canzonette*.

Si tratta di testi già rappresentati con successo in una versione molto più estesa (ed in quella alcuni erano anche già editi) a Firenze, in occasione di feste medicce. Ora, Chiabrera li ripropone, con una dedicatoria alla nobildonna genovese Veronica Doria (dedicatoria che contiene anche una interessante e fino ad ora sconosciuta descrizione delle rappresentazioni alla corte medicea<sup>41</sup>), proprio perché vengano allestiti nell'ambito aristocratico, ma più raccolto, delle rappresentazioni 'in villa', animate dalla nobiltà genovese<sup>42</sup>.

Ben voglio sperare ch'alla novella stagione dell'anno su le spiagge di San Piero d'Arna, piagge non d'arene o di lidi, ma Tempe d'Italia, ma delitie dell'universo cresceranno diletiti alla gentilezza de' vostri leggiadri pensieri; e tal'ora mirando le piane calme del mare soavemente increspato e tal'ora le selvagge falde de Monti riccamente habitate vi trastullerete con la memoria delle Nereidi e delle Oreadi, i cui nomi sono in questi versi rammentati piacevolmente; ed esse, son certo, verranno liete e farannosi altiere che loro avvenimenti, dalle Muse dettati, sieno da voi letti, o cortesemente ascoltati; ma, se per colmo di gratia, giamai vi disponeste a cantarli, all'ora le Sirenne, che al seno di queste onde riparano, vorranno apprenderli e farli risonare nell'aria, non perché essi per se medesimi il vagliano, ma perché voi degnandoli la vostra alta mercè, gli haverete tanto fatti valere.

Se i testi delle *Vegghie* sono un esempio della miniaturizzazione imposta dal trasferimento dello spettacolo cortigiano nell'ambito

<sup>41</sup> «io mi sono trovato nella Reggia del Serenissimo di Toscana a vederne la prova; e facevasi in questa maniera: in testa della sala, ove dovea danzarsi, alzavasi una scena e coprivasi con cortina e, prima che s'incorniciasse la danza, sonavasi alquanto; e poscia abbattevasi e si recitava una parte della poesia; ed indi rialzavasi la cortina ed attendevasi a' balli; e, quando pareva ch'essi fossero a tempo di riposarsi, calavasi un'altra volta la cortina e recitavasi; e ciò tante volte facevasi, quanto la festa si destinava con più lunghezza, o vero con più brevità. Ed era certamente bella cosa a riguardarsi belle prospettive dipinte variamente e via più bello ascoltare versi non spostati con semplice favella, anzi sostenuti da stromenti armoniosi e cantati con arie musicali, quando da un solo personaggio e quando da tutto un choro. E solevasi anche incominciare dalle danze e, poscia che si fosse danzato alquanto, far vedere la scena ed attendere a recitarsi; e ciò secondo l'altrui vaghezza o secondo l'opportunità. Si fatta maniera di feste io vidi più d'una volta in corte del Serenissimo Cosmo...» (ed. cit., p. 4).

<sup>42</sup> Va qui sottolineato anche il garbato rimprovero che Chiabrera rivolgeva alla Doria per la sua passione per le rappresentazioni in lingua spagnola, allora di moda, augurandosi che le sue «orecchie [...] volgessero alla lingua toscana, sì come son volte alla castigliana...».

della festa 'in villa' – per cui Chiabrera si preoccupa anche di offrire, attraverso la descrizione delle rappresentazioni fiorentine, il modello spettacolare per quella miniaturizzazione («parmi ben far motto della cagione del comporli e del modo con che composti si mettono in opera») – nella dedicatoria a Veronica Doria vengono delineati gli elementi ideologici e di gusto che stanno alla base di questo trasferimento spettacolare: l'*otium* della «nobile raunanza» di cavalieri e dame, l'«honorato diletto», la fusione dello spettacolo di villa nel paesaggio grazie all'eleganza colta del travestimento mitologico<sup>43</sup>.

\* \* \*

Che, in questo caso, la destinataria dei testi e del loro uso, la Doria, appaia come potenziale ascoltatrice, ma anche come possibile esecutrice, è un ulteriore interessante documento sulla natura, origine e destinazione di questi testi; ma funziona anche come spia dell'intreccio di rapporti culturali, di gusto e di costume che lega l'aristocrazia genovese al mondo degli attori, dei cantanti e dei musicisti. Che in questi rapporti, poi, Chiabrera avesse un ruolo non indifferente lo si può vedere da alcuni documenti – oltre che da quanto già detto su Isabella Andreini – che riguardano i suoi rapporti con Francesca Caccini e Francesco Rasi<sup>44</sup>.

Chiabrera aveva conosciuto Rasi, a Firenze, quando questi fu

<sup>43</sup> Cfr. L. Magnani, *Il Tempio di Venere. Giardino e villa nella cultura genovese*, Genova, Sagep, 1987, che raccoglie molte testimonianze di contemporanei sui rituali edonistici della vita 'in villa'. Più in generale, per il contesto italiano, fra la ricca bibliografia sull'argomento, si veda G. Venturi, *Picta poesis: ricerche sulla poesia e il giardino dalle origini al Seicento*, in AA.VV., *Storia d'Italia. Annali*, Torino, Einaudi, 1982, vol. V, pp. 663-749. Per una esemplificazione sull'area veneta: L. Puppi, *Il melodramma nel giardino*, in AA.VV., *Venezia e il melodramma nel Seicento*, a c. di M.T. Muraro, Firenze, Olschki, 1976, pp. 327-347.

<sup>44</sup> Dai documenti conosciuti appare, invece, legato ad una esperienza solo professionale il rapporto con Adriana Basile, per il quale mi limito a rimandare al celebre volume dell'Ademollo (*La bella Adriana ed altre virtuose del suo tempo alla corte di Mantova*, Città di Castello, Lapi, 1888, pp. 129-130), ai già citati studi del Neri, del Davari e del Canal, ma soprattutto ai testi pubblicati da B. Croce (*Poesie inedite del Chiabrera*, in «Giornale Storico e Letterario della Liguria», II (1901), pp. 35-39).

uno degli interpreti (forse Cefalo stesso) del *Rapimento*<sup>45</sup>. Si incontrarono, poi, a Savona nell'estate del 1604. Su questo incontro esiste la testimonianza in una lettera del Rasi al duca di Mantova, Vincenzo Gonzaga, in cui è ricordata la signorile familiarità dell'accoglienza:

Fui tanto honorato in Savona dal S[ignor] Chiabrera, dal S[ignor] Lelio Pavese e dalla S[ign]ora Donna Giovanna sua moglie, belliss[im]a e gentiliss[im]a Dama che invero non senza dispiacere lasciai così nobile conversazione<sup>46</sup>.

Una familiarità mai disgiunta dal rispetto e da una certa soggezione, da parte del Rasi, che si avvertirà ancora dopo molti anni – e dopo una frequentazione legata sia agli incontri a Mantova, quando Chiabrera si recherà presso quella corte, sia alle relazioni epistolari (di cui abbiamo notizia, ma non la documentazione diretta<sup>47</sup>) – quando Rasi, per incarico del duca di Mantova, tornerà a Savona nell'agosto del 1621, per invitare Chiabrera, dopo aver sperato invano di incontrarlo a Firenze, a recarsi a Mantova. È in quell'occasione, infatti, che il Rasi troverà lo spazio – dentro l'incarico ufficiale – di sottoporre al giudizio dell'anziano poeta le sue composizioni musicali: «Io ho avuto caro di conferir seco certi componimenti miei che so non li esser certo dispiaciuti»<sup>48</sup>.

E dell'apprezzamento del poeta per il Rasi rimane testimonianza l'epitaffio che Chiabrera scrisse per la morte del musicista – avvenuta di lì a poco<sup>49</sup> – in cui lo paragona ad Orfeo, che il cantante aveva impersonato nell'opera monteverdiana:

<sup>45</sup> Sui rapporti fra Chiabrera e Rasi cfr. A. Neri, *Gabriello Chiabrera e la corte di Mantova*, cit., pp. 342-43 e W. Kirkendale, *Zur Biographie der ersten Orfeo, Francesco Rasi*, in AA.VV., *Claudio Monteverdi. Festschrift Reinhold Hammerstein*, Laaber, Laaber Verlag, 1986, pp. 297-329; oltre alla relazione di Silke Leopold in questo stesso volume.

<sup>46</sup> Lettera del 12 luglio 1604, in ASMn, *Corrispondenza Stati esteri. Firenze, E. XXVIII*, 3, busta 1124, lett. 280. Cito dall'autografo, non essendo certo – come per altro suppongo – che la lettera sia inedita. Il viaggio di Rasi a Savona e Genova non è registrato dal Kirkendale (*Zur Biographie*, cit.), la cui ricostruzione della biografia del Rasi presenta una lacuna proprio in quest'anno.

<sup>47</sup> Cfr. A. Neri, *Gabriello Chiabrera e la corte di Mantova*, cit., pp. 337-339.

<sup>48</sup> *Ibidem*, p. 343.

<sup>49</sup> Cfr. W. Kirkendale *Zur Biographie*, cit. p. 321. L'epitaffio (*La bella cetra, che scolpita splende*) è in G. Chiabrera, *Opere*, Venezia, Geremia, 1730, vol. II, p. 284.

[...] e, s'egli alzava il canto,  
tacean i venti e s'arrestavan l'onde  
e chinavano i piè l'altre cime.

Quando, sei anni prima, Francesca Caccini, al massimo del successo e della fama, era a Genova, ospite di Gianfrancesco Brignole, sebbene in un primo tempo impedito da altri impegni, si recò appena possibile ad incontrare la cantante, come si affrettò a scrivere a Michelangelo Buonarroti il giovane, che a Francesca aveva affidato una lettera per il poeta:

I primi giorni che la Sig[no]ra Francesca giunse a Genova io mi trovai impedito, sì che subito non potei essere in barca per visitarla e servirla; sono passati otto giorni et vi sono venuto<sup>50</sup>.

C'è, in questo incipit epistolare, il segno della trepida curiosità per l'incontro con la famosa cantante, che trapassa rapidamente – e naturalmente – nelle lodi e nell'ammirazione:

la parte che tocca l'eccellenza di questa donna è da me, per quanto vaglio, autenticata; e che lo posso fare con quiete d'animo me n'assicura il suo valore.

Nella sua lettera Chiabrera non parla (ed è singolare questa reticenza) della familiarità instaurata con la cantante, la quale, invece, ne parla – e con non pochi particolari – nella lettera che anch'ella scrive, nello stesso giorno, al Buonarroti:

<sup>50</sup> Lettera da Genova, del 26 maggio 1617. L'autografo è conservato a Firenze presso la Biblioteca Laurenziana, *Archivio Buonarroti*, cod. 44 (527), ora temporaneamente in deposito presso il Museo Buonarroti. È stata pubblicata in M.G. Masera, *Michelangelo Buonarroti il giovane*, Torino, Bona, 1941, p. 101. Non avendo allora controllato sul volume della Masera, l'avevo pubblicata come inedita (ed approfittò qui per segnalare e correggere il mio errore) in F. Vazzoler, *Lettere inedite di Gabriello Chiabrera*, in «Rassegna della Letteratura Italiana», LXXIII (1969), pp. 34-35, edizione a cui rimando, comunque, per un più ampio commento della lettera. Qui ricordo solo che un primo accenno a Francesca è in una lettera al Titi del 20 dicembre 1607 (in A. Neri, *Lettere inedite di Gabriello Chiabrera*, cit., p. 361), che accompagnava il sonetto *La man c'hor lenta, hor quasi in aria un vento*. Nella *Eroica L* (*Mentre di più color per te nascea*) invitava, poi, il Bronzino a portare a termine il ritratto della cantante, che è ricordata anche nel primo dei *Sermoni* (vv. 26-28) per la «celeste voce», capace di «bear gli spiriti in terra».

diedi la lettera di V.S. al Sig[nor] Chiabrera il quale ha risposto ed è qui da noi alloggiato nella medesima casa del Sig[nor] Gio. Franc[esco] Brignole dove siamo alloggiati noi, che veramente è casa che si può chiamare mare d'ogni bontà e d'ogni amorevolezza e cortesia. Stiamo allegramente e come V.S. sa quanto il Sig[nor] Gabbriello beve con tanto gusto, spesso gli fa de' brindisi, et io gli rendo ragione per V.S., così spesso facciamo commemorazione di V.S.<sup>51</sup>

Al tempo stesso Francesca tace su un altro argomento, che invece Chiabrera non fa passare sotto silenzio: lo straordinario successo ch'ella aveva ottenuto («qui ella è udita per meravigliosa e senza contraditione et in pochi giorni la fama sua si è sparsa»), successo che dovette essere in qualche modo eccezionale per Genova, se Chiabrera stesso è portato a precisare che esso si è verificato «tuttoché la città sia numerosa et negotiosa», quasi ad indicare un tempo del divertimento che deve strappare il proprio spazio a quello dei commerci e delle attività produttive.

Ma Chiabrera sembra preoccuparsi soprattutto di un altro aspetto legato alla presenza di Francesca a Genova: che venga debitamente ricompensata. «Non sarà lasciata con le lodi sole, quantunque ancora si navighi alquanto lontano da' porti»: sembra quasi di capire – da queste parole scritte da Chiabrera al Buonarroti – che per trovare le forme ed il modo per compensare le prestazioni artistiche di Francesca si dovette intavolare una abbastanza laboriosa trattativa che coinvolse, evidentemente, esponenti dell'aristocrazia genovese. Trattativa di cui Chiabrera sembra essere molto informato e, forse, in parte anche partecipe, almeno per il ruolo di garante degli interessi di Francesca che in qualche modo si assume di fronte al Buonarroti.

Francesca Caccini fu, comunque, ricompensata convenientemente; e se ne dimostrò soddisfatta con il Buonarroti:

<sup>51</sup> Lettera da Genova del 26 maggio 1617, Firenze, *Archivio Buonarroti*, cod. 44 (446), pubblicata in M.G. Masera, *Alcune lettere inedite di Francesca Caccini*, in «La Rassegna Musicale», XIII (1940), pp. 179-180, ma con alcuni errori di trascrizione che qui correggo: ripristino *Gio.* (al posto di *Card.*, come la Masera aveva trascritto, pur in forma dubitativa) nel nome del Brignole, che è Francesco, figlio di Anton Giulio; ripristino anche il *sa* (nella frase «... come V.S. sa quanto...») che nella edizione della Masera era caduto. In questa lettera Francesca manifesta anche l'intenzione di proseguire il proprio tour per Savona, Milano, quindi Firenze. In questa sede va ricordata questa 'tappa' savonese, anche se non ne ho trovato altre citazioni e conferme.

I favori, poi, e le cortesie che abbiamo aute di donde siamo passati e che ci sono fatte qui in questa città sono più capaci e più credibili a vederli che a poterli esplicare: sì come parte ne dirò in viva voce a V.S. e gne ne farò vedere gli effetti.

Quella che traspare, da queste testimonianze, è una situazione organizzativa delle attività musicali non ancora legata all'esistenza di una vera e propria industria del divertimento e ad un suo mercato, ma in cui la garanzia economica è ancora quella offerta dal mecenatismo (la ricompensa di Francesca è misurata in «favori» ed in «doni»), anche se il ruolo del mecenate sembra essere assunto – almeno in questo caso – non da un solo individuo (Gio. Francesco Brignole partecipa, in quanto ospite, probabilmente solo alle spese di soggiorno della cantante), ma ad una 'società', un club, istituita per l'occasione.

Chiabrera – come s'è visto, per l'interessamento che dimostra nella lettera al Buonarroti – sembra avervi anch'egli un suo ruolo, probabilmente in virtù dei suoi legami con le corti italiane; un ruolo che illumina un tratto interessante e particolare della sua integrazione nella vita sociale dell'aristocrazia genovese, mettendo in evidenza l'importanza dei suoi rapporti con la gente di spettacolo, fuori della mera dimensione letteraria.

\* \* \*

L'aver portato il discorso su questa situazione organizzativa fluida, non legata cioè ad un impresariato, ma affidata al regime mecenatizio dei «favori» e dei «doni», in cui occupa un ruolo importante l'ospitalità data dalla committenza aristocratica, nelle proprie dimore principesche, al cantante o all'attore – consentendo, evidentemente, l'instaurarsi di legami di maggiore intimità e familiarità – consente di riproporre, sotto un aspetto diverso, il tema del teatro 'in villa', ritornando a Isabella Andreini e ad un capitolo meno noto della sua vicenda teatrale, quello della sua presenza a Genova.

Nelle *Rime* di Isabella un consistente numero di componimenti poetici (quasi tutti sonetti) è dedicato ad esponenti dell'aristocrazia genovese: Jacopo Doria (p. 65), Paolo Agostino Spinola (pp. 69-70), Placidia Grimaldi (p. 64), Carlo Doria duca di Tursi (p. 41), Alderano

Cibo marchese di Massa (p. 53), Gerolamo Centurione (p. 47), il letterato Giovambattista Pinelli (pp. 90-92)<sup>52</sup>. Nel sonetto *A che tardate neghittosi amanti?*<sup>53</sup> celebra le «Gentildonne di S. Pietro d'Arena», augurandosi che la località in cui si trovano le più belle ville genovesi («quest'amoso lido») non prenda più «il nome suo da la vicina arena», ma si chiami «da gli angeli», in virtù della bellezza delle nobili abitatrici. Un altro sonetto (*Tra quanti scopre il sol co' raggi ardenti*) è dedicato ad un Giannettino Spinola ed è introdotto da una curiosa didascalia: «Sopra l'essere caduto l'Illustr. Sig. Giannettino Spinola in un fiume»<sup>54</sup>. Giannettino, caratterizzato come appassionato amante («tra quanti scopre il sol co' raggi ardenti / per affetto leal cari ad Amore, / un v'ha che si di fede adorna il core / ch'altri non è che d'agguagliarlo tenti»), caduto nel fiume, «sorge e parla», sprezzando – nelle argute terzine del sonetto – le acque in cui è caduto, perché egli è «avezzo a' fiumi del suo pianto amaro» ed anzi spera che «d'Amor la fiamma» e il «vivace fuoco» che lo infiamma per Madonna, siano «saldo riparo» contro le «onde rapaci».

Isabella non fa capire se quelle parole siano indirizzate a lei (se, cioè, sia proprio lei la Madonna a cui Giannettino le rivolge), ma

<sup>52</sup> Cfr. anche F.L. Belgrano, *Delle feste*, cit., p. 424. Va qui segnalato che l'edizione delle *Rime* del 1605 considera erroneamente dedicato a Placidia Grimaldi anche il sonetto *Io veggio Anima mia fiera tempesta* (pp. 67-68), che nell'edizione del 1601 figura senza dedicatario (a p. 85).

<sup>53</sup> Cfr. *Rime* (1601), cit., p. 62.

<sup>54</sup> Cfr. *Rime* (1601) cit., p. 140. La figura (e, in parte, l'identità) di questo personaggio è tutta da ricostruire. Un Giannettino Spinola è più volte ricordato da Giulio Pallavicino nel suo diario, che ne registra anche la morte, dopo una breve improvvisa malattia, nel maggio del 1588, all'età di ventisei anni (cfr. *Invenzione*, cit., pp. 191-192); precedentemente è ricordato fra i giovani aristocratici genovesi che animano le mascherate durante il carnevale del 1586 (p. 113) del 1588 (p. 185). In alcune lettere autografe di un Giannettino Spinola (che non può, evidentemente, essere lo stesso), in cui si tratta la venuta a Genova di una compagnia di comici, mi sono imbattuto nella serie della *Corrispondenza Stati Esteri. Genova*, nell'Archivio di Stato di Mantova: cfr. lettere del 30 aprile e del 1 giugno 1607 (E. XXI. 3. busta 777). Anche fra i corrispondenti di Angelo Grillo figura con notevole frequenza (nei due tomi dell'ed. Venezia, Ciotti, 1616 ho contato oltre sessanta lettere indirizzategli) un Giannettino Spinola, colto ed appassionato intenditore di letteratura. Il sonetto di Isabella si riferisce, evidentemente, al Giannettino morto nel 1586 e deve essere datato al tempo delle recite genovesi del maggio-giugno 1584 (cfr. n. 11); rimane, invece, irrisolta per ora l'identificazione del corrispondente del Grillo, dal momento che, com'è noto, le lettere del benedettino sono pubblicate senza data. Mi propongo, comunque, di tornare sull'argomento in una prossima occasione.

certamente tutta la situazione descritta dal sonetto e l'arguzia della chiusa sarebbero difficilmente comprensibili senza una confidenza e una familiarità, non prive di complice intesa, fra l'aristocratico e l'attrice.

A questo punto, evidentemente, c'è da chiedersi se Isabella abbia potuto prender parte a qualcuna delle recite in villa, organizzate dalla nobiltà genovese, magari mischiandosi sulla scena con gli aristocratici dilettanti.

Uno dei maggiori studiosi di Chiabrera, il Mannucci, aveva dato per scontato che Isabella fosse stata l'interprete della *Geloepe*<sup>55</sup>, la «favola boschereccia» che nella seconda edizione – grazie ad alcune varianti introdotte da Piergerolamo Gentile, forse nell'occasione di una rappresentazione<sup>56</sup> – figura ambientata «in Premontorio, amenissimo luogo del sontuosissimo borgo di San Pietro d'Arena, nella riviera di Genova».

Purtroppo il Mannucci non ha dato prove documentarie (né io sono in grado di fornirle) di questo fatto, che allo stato attuale può essere considerato solo una suggestiva ipotesi. Tuttavia il testo della *Geloepe* può offrire qualche appiglio (non preso, però, in considerazione dal Mannucci) per non scartarla del tutto. Il primo riguarda il nome della protagonista: Geloepe. Nel contesto di una onomastica grecizzante e corrispondente al carattere o alla funzione dei personaggi (Filebo è l'amante appassionato e riamato, Telaira è il personaggio che condurrà a buon fine, con il proprio intervento, la vicenda), Geloepe – cioè colei che possiede la capacità, l'attitudine, l'arte di far ridere – non potrebbe indicare la «comica» di professione per cui Chiabrera scrisse il ruolo?<sup>57</sup> Non solo; anche una certa

<sup>55</sup> Cfr. F.L. Mannucci, *Gabriello Chiabrera, poeta e regista teatrale*, cit., pp. 26-27.

<sup>56</sup> Cfr. la nota al testo (pp. 14-15) della mia edizione della *Geloepe* (Genova, Marietti, 1988). Sebbene in quell'occasione avessi attribuito la paternità di quelle varianti al Gentile solo come ipotesi, adesso, sulla base di riscontri compiuti successivamente (che mi hanno consentito di stabilire che Gentile si comportò allo stesso modo in altre occasioni, e che documenterò in altra sede) mi sento di attribuirglielo con certezza.

<sup>57</sup> E in un genere, quello pastorale, in cui Isabella si era cimentata come attrice, ma anche come autrice (la *Mirtilla*). D'altra parte, che un testo teatrale, da rappresentarsi nelle recite private in villa, possa contenere, nel travestimento boschereccio, simili allusioni, mi sembra del tutto plausibile; ed è confermato, poi, sia dalla prassi dello stesso Chiabrera (il quale, dedicando a Pier Giuseppe Giustiniani l'*Alcippo*, lo

attitudine energica di Gelozea (rilevabile nella prima scena del quart'atto: la colluttazione con Licori), non dissimile da quella di Filli nella *Miriilla*, soprattutto nella scena col Satiro (III, 2); il suo travestimento maschile nel quarto e quint'atto, sulla linea della predilezione di Isabella per le parti virili, avvicinano senz'ombra di dubbio il personaggio (pur nell'ambito di una teatralità che ha comunque modelli canonici nella tradizione pastorale e, mi pare, soprattutto nel *Pastor fido*) a quei tratti della recitazione di Isabella che sono stati indicati da Taviani nella «tendenza ad un vigore scenico che la distingue dalle attrici specializzate nel ruolo di innamorata lirica e la spinge a cercare parti maschili, scene di eccesso e di forza»<sup>58</sup>.

Anche se suggestioni di questo genere non possono, e non devono, sostituirsi all'assenza di documenti, va comunque indicata la coerenza che lega questa ipotesi con quanto detto fin qui sul legame di una grande attrice come Isabella con l'aristocrazia genovese ed i riti del teatro 'in villa'. È anche in quest'ambito, infatti, e non solo in quello dei grandi rituali delle feste cortigiane che si realizzano le condizioni perché la «comica» Isabella possa partecipare – temporaneamente, ma a tutti gli effetti – della condizione aristocratica, alla pari con gli altri letterati; ed il letterato Chiabrera maturi, a sua volta, una più empirica e fattiva consapevolezza – pur senza condividere il destino dell'attrice – della pratica delle scene<sup>59</sup>.

inviterà a confrontare i propri amori con quelli sceneggiati dalla rappresentazione), sia da quella del già ricordato Pier Gerolamo Gentile, il quale – dedicando la sua edizione della *Gelozea* a Gio. Paolo Toriglia – sottolineerà ancor più decisamente la corrispondenza fra la vicenda rappresentata e la biografia del destinatario della dedica: «Leggala V.S. & ne gli amorosi accidenti di Filebo consoli i mesti, fin ad ora, ma forse lieti, avvenimenti del suo amore». Si ricordi (cfr. n. 8) che il Gentile fu il primo ad accogliere, nella edizione delle *Rime* del 1605, il sonetto per Isabella fra le opere di Chiabrera.

<sup>58</sup> Cfr. F. Taviani, *Bella d'Asia*, cit., p. 8 e p. 63 (alla n. 12).

<sup>59</sup> Un'importante introduzione all'analisi dei rapporti fra attori dilettanti e professionisti (su cui si era già soffermato Roberto Tessari nel paragrafo *I tre volti della Commedia dell'Arte* del suo libro citato, pp. 29-43) è quella di Luciano Mariti, *La collocazione del teatro nella società barocca: dilettanti e professionisti*, in AA. VV., *Alle origini del teatro moderno. La Commedia dell'Arte*, Atti del convegno di studi di Pontedera, a c. di L. M., Roma, Bulzoni, 1980, pp. 62-79. Su questo tema cfr. anche S. Ferrone, *Attori: professionisti e dilettanti*, in L. Zorzi-G. Innamorati-S. Ferrone, *Il teatro del Cinquecento*, Firenze, Sansoni, 1982, pp. 59-79.