



UNIVERSITÀ  
DEGLI STUDI  
FIRENZE

DOTTORATO DI RICERCA IN  
STORIA DELLE ARTI E DELLO SPETTACOLO

CICLO XXVIII

COORDINATORE Prof.ssa Maria Grazia Messina

*La «vicenda» di Aurelia ed Eularia.  
Vite in scena di Brigida Fedeli ed Orsola Cortesi  
tra le piazze italiane e la Comédie Italienne*

Settore Scientifico Disciplinare L-ART/05

**Dottoranda**

Dott.ssa Nencetti Caterina

**Tutore**

Prof. Ferrone Siro

**Coordinatore**

Prof.ssa Messina Maria Grazia

Anni 2012/2015

## INDICE

### PREMESSA

Dalla Toscana alla Francia p. 3

### INTRODUZIONE

Tra Aurelia ed Eularia: note di ricerca » 5

### I. LA FORMAZIONE

1. Nascita, cognomi, famiglie d'arte » 9

2. Le prime piazze in Italia » 22

3. Le *tournées* a Parigi negli anni quaranta del Seicento » 35

### II. LA MATURITÀ

1. Tra l'Italia e Parigi negli anni cinquanta del Seicento » 57

2. La «compagnia d'Eularia» » 75

3. A Parigi «a vicenda» » 94

4. Il repertorio parigino » 117

### III. LE OPERE

1. Le traduzioni dallo spagnolo: *L'inganno fortunato* di Brigida Fedeli e *La bella brutta* di Orsola Cortesi » 137

2. Musica e poesia » 165

### IV. A FINE CARRIERA

1. Affari d'attrice » 189

2. Ritiro ed eredità » 216

### APPENDICE

I. Notizie di spettacolo nei carteggi dei residenti medicei a Parigi (1640-1690) » 245

II. *L'inganno fortunato*: scenario della Biblioteca Riccardiana di Firenze » 277

III. *I rifiuti di Pindo*: poesie » 281

IV. Alcuni documenti in Italia: regesto e trascrizioni » 287

V. Alcuni documenti in Francia: regesto e trascrizioni » 291

**BIBLIOGRAFIA** » 319

**INDICE DEI NOMI** » 351

**INDICE DELLE OPERE TEATRALI** » 364

## Ringraziamenti

Il mio primo ringraziamento va al prof. Siro Ferrone e ai suoi preziosi insegnamenti durante questi tre anni ricchi di occasioni didattiche e scientifiche. La mia gratitudine alla cotutor, prof.ssa Françoise Decroisette, per i consigli ed i suggerimenti costanti. Alla prof.ssa Sara Mamone devo il carattere formativo e stimolante di questa esperienza dottorale. Semplicemente naturale è il ringraziamento per il prof. Alessandro Duranti. La mia riconoscenza, inoltre, ai professori Teresa Megale, Renzo Guardenti, Francesca Simoncini, Andrea Fabiano (Université Paris-Sorbonne), Stefano Mazzoni, Marzia Pieri, Mila De Santis e ancora: a Pierre-Charles Pradier (Université Paris-Sorbonne), al dott. Frédéric Pige (Archives départementales du Loiret), al dott. Carlo Tomassini, al dott. Andrea Soglia, all'architetto Maria Luisa Bisognin, nonché a tutto il personale che mi ha accolto nelle biblioteche e negli archivi italiani e francesi. Infine, ringrazio le persone a me care: la mia famiglia, Mattia, Learco, Stefania, Manuela, Valentina, Ilaria e chi ha vissuto con me quest'avventura dottorale, ovvero: Michela Zaccaria, Lorenzo Galletti, Chiara Schepis, Alice Pieroni, Maddalena Bonechi, Pasquale Focarile, Emanuela Agostini, Caterina Pagnini, Leonardo Spinelli, Adela Gjata, Gianluca Stefani e Lorena Vallieri.

## Abbreviazioni

AABO	Archivio arcivescovile di Bologna	c./cc.	carta/e
AdL	Archives départementales du Loiret	f.	filza
ANP	Archives nationales de Paris	n.	numero
ASBo	Archivio di Stato di Bologna	nn.	non numerate
ASF	Archivio di Stato di Firenze	p./pp.	pagina/e
ASLu	Archivio di Stato di Lucca	r	recto
ASMi	Archivio di Stato di Milano	s. l.	senza luogo
ASMn	Archivio di Stato di Mantova	s. d.	senza data
ASPr	Archivio di Stato di Parma	s. e.	senza editore
BCI	Biblioteca Comunale di Lucca	v	verso
BFPT	Biblioteca Forteguerriana di Pistoia	v./vv.	verso/i poetico/i
BnF	Bibliothèque nationale de France		
BRFi	Biblioteca Riccardiana di Firenze		
BSLu	Biblioteca Statale di Lucca		
MC	Minutier Central		
MdP	Mediceo del Principato		
PSMS	Parrocchia di S. Marco a Servigliano		

## Criteri di trascrizione

Nella trascrizione a testo, per una più agevole lettura delle citazioni tratte da manoscritti ed edizioni a stampa antiche, ho generalmente modernizzato. Nelle citazioni dai testi teatrali ho indicato l'atto in numeri romani, la scena in numeri romani maiuscoletti e la battuta in numeri arabi. Nelle citazioni dai testi poetici e nelle appendici ho mantenuto un criterio conservativo e ho segnalato lo scioglimento delle abbreviazioni.

## **PREMESSA**

### ***Dalla Toscana alla Francia.***

L'attività di ricerca si è sviluppata principalmente su due fronti: quello toscano e quello francese. Il recupero, la consultazione e lo studio delle fonti bibliografiche e archivistiche si è svolto presso i fondi regionali - soprattutto quelli fiorentini - e in quelli parigini. Lo spoglio del carteggio dei residenti medicei a Parigi nella seconda metà del secolo, conservato nell'Archivio di Stato di Firenze, ha permesso di ricostruire un quadro della spettacolarità italiana in Francia in quel periodo e ha fornito notizie particolari su alcuni artisti protetti dalla corte granducale. Allo stesso modo, i carteggi dei principi medicei hanno contribuito a chiarire i percorsi e le dinamiche di organizzazione e integrazione degli attori in Italia e oltralpe, precisando la cronologia dei loro viaggi. La peculiarità di Firenze, centro propulsore del professionismo artigiano ed artistico fin dall'età laurenziana, ha garantito la conservazione di una memoria minuziosa, dal respiro europeo. I manoscritti ed i testi a stampa presenti nelle biblioteche toscane, come la Riccardiana di Firenze, dimostrano l'impegno di funzionari, intellettuali e uomini di corte nella custodia di un patrimonio drammaturgico proveniente dalla Spagna in Italia e, da qui, in Francia. L'indagine presso alcuni fondi documentari italiani è stata un contributo indispensabile al sostegno dell'eccezionale mobilità di questi artisti così come la possibilità di un sondaggio in quelli parigini della Bibliothèque e delle Archives nationales ha confermato la trasmissione della cultura teatrale e letteraria italiana nella capitale francese, per il tramite degli attori che vi giunsero dalla penisola.



## **INTRODUZIONE**

### *Aurelia ed Eularia: note di ricerca.*

La vita e la carriera dei comici dell'Arte italiani riservano allo studioso scoperte, sconfitte e ripensamenti; in ogni caso, sorprese che mantengono viva la voglia di un approfondimento d'indagine. Così la mia ricerca, partendo da alcune conoscenze, qualche consapevolezza e svariate curiosità, si è proposta di confermare, smentire o precisare la storia di alcuni protagonisti della commedia dell'Arte, attivi tra le piazze teatrali italiane e quella parigina nella seconda metà del Seicento. La cronologia degli spostamenti dei singoli attori e delle compagnie, inseriti nello scenario storico, politico, culturale ed artistico del tempo, ha potuto beneficiare dei precedenti studi critici e registri documentari sull'argomento, arricchendosi grazie all'apporto di nuove notizie tratte dai fondi italiani e francesi. Ho tentato di ricostruire la composizione della fertile compagine spettacolare in cui convivevano le famiglie comiche che alimentarono il mercato attoriale ed incentivarono un virtuoso circuito di rappresentazioni. Due attrici, in particolare, sembravano chiedere che la loro storia biografica ed artistica fosse raccontata.

Brigida Fedeli (Servigliano, 1618 - Parigi, 1704) ed Orsola Cortesi (Bologna, 1638 - Montargis, 1718), in arte Aurelia ed Eularia, furono le comiche più celebri ad aver calcato i palchi italiani e francesi nel secondo Seicento. Se le loro vite, fuori e dentro la scena, hanno suscitato la curiosità di alcuni studiosi, questo lavoro propone la ricostruzione e rilettura delle loro esperienze private e spettacolari «a vicenda», termine tecnico che indicò, dal 1661, la condivisione del ruolo di prima amorosa da parte delle due protagoniste chiamate in Francia.

L'organizzazione in capitoli che ripercorrono la loro carriera segue un ordine prevalentemente cronologico, ma privilegia il confronto e l'approccio di ciascuna delle due attrici alle diverse fasi del lavoro teatrale, nella consapevolezza di quanto si nasconde dietro i venti anni di differenza che le separarono e dietro i loro stili di vita che furono a tratti affini a tratti opposti.

Nonostante entrambe appartenessero a importanti famiglie comiche, sul primo periodo della loro formazione restavano ancora molti dubbi che ho cercato di chiarire sulla base di fonti archivistiche. È stata quindi fondamentale la ricerca negli archivi italiani di

Firenze, Mantova e Parma che conservano la corrispondenza tra principi, signori e funzionari coinvolti nell'organizzazione delle stagioni teatrali. Allo stesso modo, l'indagine nei registri documentari disponibili in edizioni moderne ha contribuito ad una più chiara comprensione del panorama spettacolare in cui le loro prime *performances* si inserirono: le piazze italiane del centro-nord, controllate soprattutto dai Farnese, dai Medici e dai Gonzaga. Il racconto relativo a queste prime tappe della vita e della carriera, proposto sulla base delle fonti recuperate, mi ha permesso una prima riflessione sullo statuto dell'attrice professionista, sul ruolo, sulle possibilità, sulle difficoltà e sulla considerazione che ne avevano le compagnie comiche, la società civile, il potere dinastico e la chiesa.

Particolare attenzione ho dedicato all'analisi delle prime spedizioni parigine, a partire dagli anni quaranta. A queste partecipò soltanto Brigida Fedeli, diventando la *star* più richiesta dalla corte francese assieme a Tiberio Fiorilli (Scaramouche). Sulle *tournées* molti erano, e in parte restano, i dubbi e le imprecisioni, ma ho riservato loro lo spazio necessario per sfatare alcuni luoghi comuni, raccogliere le informazioni disseminate nei documenti (soprattutto nel fondo della Cancelleria milanese e in quello delle Archives nationales di Parigi), ma anche negli studi critici. In questo modo ho potuto precisare determinate tendenze nella migrazione degli artisti in Francia, riconsiderare tempi e modalità nell'organizzazione di quei viaggi e motivare il fascino che ebbero su corte e pubblico.

Questa stessa tipologia di approccio mi ha consentito di presentare anche la loro maturità artistica che ebbe tempistiche diverse: mentre Aurelia aveva impiegato forze e tempo nella conquista del ruolo di prima amorosa, continuando ad esibirsi tra le piazze italiane e quella parigina ed occupandosi dell'ingresso in compagnia dei figli, la carriera italiana di Eularia era stata molto rapida e le sue responsabilità nell'*ensemble* avevano messo in breve tempo in evidenza i suoi stretti rapporti con la corte mantovana, la frequentazione assidua delle piazze toscane e, soprattutto, le sue capacità manageriali.

Nel 1661 le due attrici, dal passato e dal profilo stilistico diverso, ma peculiare rispetto al resto delle colleghe, vennero richieste per recitare «a vicenda» nella *troupe* che il principe Alessandro Farnese stava organizzando per la corona francese. È il viaggio decisivo, quello che al di là dei rientri in patria, sempre meno frequenti, darà vita alla

Comédie Italienne stabile. A Parigi, dagli anni sessanta, Brigida Fedeli ed Orsola Cortesi si esibirono nelle diverse sale cittadine e a corte; i loro spettacoli furono prevalentemente comici, adeguati alle richieste di un pubblico diverso per lingua e per cultura. Orsola Cortesi sposò, nel 1663, Domenico Biancolelli (Arlecchino) e i due formarono una coppia artistica vincente che andò ad affiancarsi a quella di Aurelia e Scaramouche.

L'analisi del repertorio si è basata prevalentemente sullo *Scénario*, la raccolta di canovacci appartenuta a Biancolelli, ma anche sulle notizie fornite da periodici e commentatori contemporanei. Le fonti testimoniano *performances* miste, con interventi musicali, cantati e danzati, ma sottolineano anche una collaborazione tra le due attrici che permise loro di esibirsi in personaggi che esse andavano costruendo diversamente. La povertà di indicazioni che scaturisce dalla lettura degli scenari è allo stesso tempo una ricchezza se considerata in relazione alla biografia di Brigida Fedeli ed Orsola Cortesi. In Francia infatti, il pubblico dovette assistere alla proposta di una prima amorosa in cui Aurelia ed Eularia giocavano a scambiarsi la parte, per giunta sfruttando la somiglianza dei nomi d'arte: uno l'anagramma dell'altro. Erano in scena però anche due diversi personaggi, dal profilo ben marcato: Aurelia impegnò la sua intelligenza pratica e la frequentazione ventennale di quel pubblico, recitando il ruolo di prima amorosa matura, elegante e dai tratti melodrammatici; mentre Eularia, con la sua gioventù e le ambizioni coltivate in Italia, risultò più a suo agio in un personaggio fresco e malizioso, di fatto più simile alla seconda amorosa.

Il terzo capitolo si incentra sulle pubblicazioni delle attrici. Brigida Fedeli ed Orsola Cortesi furono le uniche due italiane in Francia che si dedicarono alla traduzioni di testi spagnoli. Aurelia dette alle stampe, nel 1659, *L'Inganno fortunato, ovvero l'amata aborrita*, mentre Orsola Cortesi pubblicò, nel 1665, sempre a Parigi, *La Bella brutta*. Anche in questo caso, ho cercato di spiegare il loro lavoro all'interno di una moda culturale e drammaturgica filo-spagnola che in Italia e in Francia si affermò grazie alle migrazione di compagnie e soggetti comici. Ho quindi proposto un'analisi volta a dimostrare che queste due pubblicazioni, sollecitate dalla fama delle attrici, furono un riflesso delle capacità performative abilmente trasferite sulla carta.

Mi sono poi concentrata sugli indizi, disseminati durante tutta la carriera delle due attrici, relativi alle loro capacità canore. In particolare, l'analisi della raccolta poetica *I*



*rifiuti di Pindo* (Parigi, Chenault, 1666) ha rivelato l'abitudine di Brigida Fedeli alla scrittura di poesia per musica.

L'ultimo capitolo si concentra prevalentemente sul periodo finale della carriera, grazie alla documentazione consultata a Parigi (Archives nationales) e ad Orléans (Archives départementales du Loiret); utili anche le ricerche nei fondi archivistici bolognesi ed imolesi. Le carte notarili sono difatti estremamente utili alla ricostruzione della storia economica delle famiglie, le quali sembrano sempre aver approfittato degli investimenti più vantaggiosi: le *rentes* in Francia e gli immobili in Italia.

Un ultimo sguardo si è riservato all'eredità scenica di Brigida Fedeli ed Orsola Cortesi e quindi ai figli che calcarono i palchi sulla scia del loro ritiro: Marc'Antonio Romagnesi, nella sua veste di scrittore e punto di riferimento della compagnia e le due sorelle Biancolelli, Catherine, creatrice della *Colombine* francese e Françoise, moglie di un giovane aristocratico.

Nella ricostruzione delle vicende delle protagoniste ho inserito alcune congetture interpretative che mi hanno permesso di restaurare frammenti della loro biografia.

## I. LA FORMAZIONE

### I. 1. *Nascite, cognomi, famiglie.*

Il 5 febbraio 1695, «gisante au lit, malade du corps» e «craignant d'être surprise par la mort»<sup>1</sup>, Aurelia comica manda a chiamare il notaio del quartiere, per affidargli le sue ultime volontà. Arrivano da lei in due, a sera. Salgono le scale fino al terzo piano del palazzo in rue du Petit Lion a Parigi. Entrano nella camera e dopo essersi accertati della sua capacità d'intendere e di volere, si apprestano a redigere il testamento. La donna inizia a parlare. Raccomanda la sua anima a Dio e sceglie la chiesa dove vuol essere sepolta. Divide tra familiari e persone a lei care l'eredità accumulata in almeno cinquant'anni di carriera sulle scene. Una finestra sbatte. Uno dei notai si alza per chiuderla, mentre l'altro le allunga l'ultimo foglio e la invita a firmare. Quindi si volta. Il vento ha fatto cadere il resto delle carte ed entrambi si perdono, borbottando, a raccoglierle. La mano di lei, ormai tremante e insicura, intanto ha iniziato a scrivere. L'inchiostro scivola piano, talmente piano che ha il tempo di asciugarsi al concludersi di ogni lettera. Ad ogni istante, il suo flusso è ricordo, è pura abitudine che si fissa chiaramente nera sul bianco, che mostra inconfondibile una vita. «Mais non! Qu'est-ce que vous écrivez? Aure...?». Lei sussulta, alza la testa verso il notaio, chiedendo con occhi ancora testardamente truccati<sup>2</sup> cosa ci sia di sbagliato. «No, Mademoiselle! Pas le nom en art ! C'est un acte juridique. Vous devez signer avec votre nom de baptême!». La donna, che morirà nove anni dopo, sospira. Gli stessi occhi domandano perdono per l'errore e seguono la riga che lo cancella. Un attimo dopo, la mano sollevata ricade sul foglio e poco più accanto riprende a scrivere: Brigida Fedely<sup>3</sup>.

---

<sup>1</sup> Testamento di Brigida Fedeli, Parigi 5 febbraio 1695, in ANP, MC, Étude XCI, f. 504bis, cc. nn., cit. in FONTIJN 2006, p. 342, trascritto in *Appendice*.

<sup>2</sup> Il riferimento all'attrice che, seppur anziana, continuava a truccarsi ed ingioiellarsi è ripreso da una notizia contenuta nel manoscritto di Thomas-Simon Gueullette (Parigi, 2 giugno 1683 – Charenton, 22 dicembre 1766), notaio, collezionista, drammaturgo, ricercatore e frequentatore appassionato del teatro italiano e francese. Tra le sue opere più importanti, si veda la traduzione manoscritta dello *Scénario* di Domenico Biancolelli (cfr. MS. OPÉRA) dove sono presenti anche molte notizie sulla vita e sulla carriera degli attori della Comédie Italienne. Il ricordo di Aurelia anziana viene fornito a Gueullette da Anna Elisabetta Costantini, moglie di Charles-Virgile Romagnesi (Leandro), nipote dell'attrice.

<sup>3</sup> Nel firmare, l'attrice attacca e in parte sovrappone nome e cognome come si può vedere dalla riproduzione in *Appendice*.

Una storia di Brigida Fedeli, in arte Aurelia, non esiste<sup>4</sup>. Nei testi sul teatro seicentesco in Italia e in Francia e nelle storie che si son volute ricostruire per ridare vita e valore alle carriere di alcuni comici dell'arte, difficilmente ci imbattemmo in questo nome. Brigida Bianchi<sup>5</sup>, Aurelia Bianchi e in altre rare occasioni, Brigida Romagnesi, ma mai Brigida Fedeli. L'attrice stessa, firmando il proprio testamento, avrà avuto bisogno che qualcuno la correggesse e le spiegasse che sul foglio doveva dichiarare chi era fuori dalla scena quando né Aurelia, né Romagnesi e né Bianchi facevano parte di quella sua vita che iniziava.

È per questo che alcuni storici, incuriositi dagli episodi della sua professione, leggendo delle sue *performances* tra i comici o di quando cantava, scriveva e traduceva, tanto da attraversare così quasi un secolo, hanno ritenuto utile tentare di capire da dove venisse, cercando di motivare sia quel cognome Fedeli<sup>6</sup> che saltava fuori ogni tanto dai documenti sia l'altro, Bianchi, presente molto più spesso.

Alcune di queste ipotesi sui cognomi sono già state smontate dalla più recente storia del teatro mentre altre, seppur attendibili, restavano prive di conferme documentarie. Tra le prime, la possibilità che l'attrice appartenesse ad una famiglia d'Arte, in quanto figlia di Giuseppe Bianchi (Capitan Spezzaferro), è stata una delle più suggestive e irriducibili, ma con Virginia Scott<sup>7</sup>, si è fatta sempre più largo la possibilità che il cognome Bianchi fosse giunto all'attrice non dal padre, ma dal secondo marito: Marc'Antonio

---

<sup>4</sup> Ritratti biografici e stilistici sull'attrice si trovano nei maggiori repertori moderni come BARTOLI 1781-1782, vol. I, pp. 123-124 (la versione *online* della scheda nel repertorio è curata da Giovanna Sparacello e consultabile all'indirizzo [www.irpmf.cnrs.fr](http://www.irpmf.cnrs.fr)); cfr. inoltre RASI 1897-1905, vol. I, pp. 419-423, LEONELLI 1940, vol. I, p. 136, EDS 1954-1968, vol. II, col. 459 e i più aggiornati *DBI*, voce a cura di Ada Zapperi, vol. X, 1968, pp. 71-72 e la voce presente in *AMAtI*, a cura di Francesca Fantappiè.

<sup>5</sup> L'attrice si firma Brigida Bianchi in occasione della pubblicazione della sua traduzione dallo spagnolo *L'Inganno fortunato* (cfr. BIANCHI 1659). Con tale nome appare anche in alcuni documenti francesi come ad esempio una rendita del 15 marzo 1700, conservata in ANP, *MC*, Étude XCI, f. 538, cc. nn., in cui si firma «Aurelia Brigida Bianchi».

<sup>6</sup> Il cognome Fedeli appare nella pubblicazione della sua raccolta poetica *I Rifiuti di Pindo* (cfr. FEDELI 1666). Allo stesso modo viene chiamata dal figlio Marc'Antonio Romagnesi in alcune poesie dedicate alla madre (cfr. ROMAGNESI 1673, pp. 137-138, 308-314 e 462). Generalmente, negli atti recuperati sinora presso le Archives nationales de Paris, l'attrice si firma quasi sempre come Brigida Fedeli con le varianti grafiche: Brigide, Fedely e Fidely; mentre altre volte sostituisce il nome proprio con quello d'arte: Aurelia Fedeli. Altri attori abbinavano nome d'arte e cognome anagrafico, specialmente in atti relativi alla professione, come contratti, riscossioni, pensioni etc.

<sup>7</sup> L'ipotesi che Brigida sia la figlia di Giuseppe Bianchi sembra risalire a SAND 1860, t. I, p. 198 e da lì sembra essere stata riportata con fiducia anche nei successivi studi critici. La confusione nasce dall'omonimia del cognome, ma già in SCOTT 1990, pp. 39-41 e nota 54 a p. 412 si dimostra come le fonti coeve o immediatamente successive (per primo MS. OPÉRA) in realtà non facciano alcun riferimento all'attore che verrà invece ricordato come capo della prima *troupe* di ritorno in Francia. Cfr. il paragrafo I. 3 del presente lavoro.

Bianchi<sup>8</sup>. Dal canto suo, Luigi Rasi aveva supposto che Fedeli potesse essere il cognome assunto da Brigida in onore della compagnia diretta da Giovan Battista Andreini<sup>9</sup>. Questo indicherebbe una sua giovanile militanza nell'omonimo gruppo, ma probabilmente nessuno (Rasi compreso) ha mai sfogliato carte che confermassero o almeno lasciassero presupporre una sua effettiva partecipazione tra i comici di Lelio<sup>10</sup>.

La contemporaneità e con essa l'aggiornato studio della musicologa Claire Fontijn, arrivano in aiuto e a correzione delle supposizioni della Scott: Marc'Antonio Bianchi (Orazio) è in realtà il terzo marito dell'attrice, preceduto da Agostino Romagnesi (Leandro) e da un altro tuttora sconosciuto<sup>11</sup>. Se la strada dell'indagine era stata in parte spianata, la chiave che apriva le porte alla verità era nel testamento. In quanto atto giuridico, il testamento esige il nome anagrafico. Se in esso la firma è, per qualche motivo, cancellata e corretta, molto probabilmente il secondo nome mostra, senza maschera, quello vero.

In ogni indagine che si rispetti però, una sola prova non è abbastanza quando assieme ad essa spuntano indizi depistanti. Alcuni tra i maggiori repertori e studi critici raccontano infatti la storia di Brigida Bianchi, nata nel 1613 circa a Roma, altri la considerano invece veneziana<sup>12</sup>. Cercare tracce della sua nascita in quelle città si sarebbe rivelato uno sforzo inutile mentre altri indizi, che sembravano lontani dal tempo e dallo scioglimento dello «gnommero», sarebbero giunti in soccorso.

Nell'atto di naturalizzazione, conservato presso le Archives Nationales de Paris, che rendeva l'attrice a tutti gli effetti francese, sarebbero riaffiorate, paradossalmente, le tracce della sua nascita in Italia. Vi si legge infatti di «Brigide Fidelle, native de Servilians, près Rome»<sup>13</sup>. Trovarsi a cercare Servigliano sulla cartina era la dimostrazione che il riferimento al paesino, attualmente in provincia di Fermo ed allora facente parte dello Stato

---

<sup>8</sup> Cfr. SCOTT 1990, p. 39. La studiosa ha cercato di motivare l'altro cognome attraverso possibili parentele con attori attivi a quel tempo.

<sup>9</sup> L'uso di assumere come proprio cognome quello della compagnia è infatti abbastanza diffuso tra i comici dell'Arte anche se riguarda soprattutto i capocomici e le prime donne. Spesso, inoltre, il nome della compagnia è preceduto dalla precisazione «comico/a». Tra gli esempi, lo stesso Giovan Battista Andreini che si firmava spesso Lelio Fedeli e sua madre Isabella Canali, in Andreini, che appare come «Isabella Andreini comica Gelosa».

<sup>10</sup> L'ipotesi si trova in RASI 1897-1905, vol. I, p. 422.

<sup>11</sup> Cfr. FONTIJN 2006, p. 59.

<sup>12</sup> Ben si spiega l'aggettivo «romana» col quale l'attrice viene definita nelle fonti dell'epoca in quanto il paese d'origine si trovava nello Stato della Chiesa. Si veda, ad esempio, la supplica inviata dalla compagnia dei Confidenti il 12 luglio 1636 al Teatro della Dogana di Firenze in cui Aurelia e Leonora [Castiglioni] vengono dette «romane». Cfr. EVANGELISTA 1984, p. 71. Secondo RASI 1897-1905, vol. I, p. 419, l'attrice nacque a Venezia. La notizia viene ripresa anche da Ada Zapperi per il citato profilo presente nel *DBI* e da Giovanna Sparacello che cura la scheda sull'attrice per la versione *online* di BARTOLI 1781-1782.

<sup>13</sup> L'atto è segnalato, ma non trascritto, in FONTIJN 2006, p. 342, ma la studiosa si confonde nell'affermare che Servigliano si trova in Umbria (cfr. Ivi, p. 59).

della Chiesa, era troppo preciso per essere casuale. A Servigliano, i credenti di oggi si ritrovano nella parrocchia di San Marco, come quelli di allora. Lì, battezzano i propri figli, come allora. La chiesa conserva nella propria sede i registri battesimali. Quindi, se Brigida era nata «Fedeli» a Servigliano, il suo nome doveva essere stato scritto per la prima volta proprio lì<sup>14</sup>. Lo spoglio di tutto il registro seicentesco lascia affiorare un'unica Brigida. Il cognome è Giuliani. Non si tratta quindi né di Fedeli né di Bianchi. Che fosse giusto dar ragione a chi la inseriva tra i Fedeli di Andreini? In tal caso, mancando le conferme documentarie relative a questo suo apprendistato, forse era giusto seguire proprio questa strada per trovarle. Chiuso il registro, delusa dal risultato, lo riapro solo per un ultimo tentativo. Fortunatamente la commedia dell'Arte ci ricorda che esistono i dialetti, anche con le loro varianti onomastiche. Lo risfoglio e adesso, un nome che in precedenza non avevo notato mi salta agli occhi. È Briscita. Si risale all'atto e vi si legge:

Addì 27 di giugno 1618. Briscita figliola di Ms. Michel'Angelo Fedele et di Madonna Perna sua moglie fu battezzata da me Don Giacinto Simonetti. Li Patrini furno il sig. Leonardo Pellicano et D. Liberato di Geronimo Palmisiani<sup>15</sup>.

Dalle Marche, nel giugno 1618, ha inizio la storia di Aurelia, nata Briscita Fedele.

In un fresco pomeriggio d'autunno, quando il sole, lasciato sfogo alla pioggia, è riapparso nel cielo, le giovani suore di Montargis passeggiano nel cortile del convento. Radunano le foglie spinte a terra prima del tempo, scostano quella che ha riparato il suo frutto, sorridono perché un ramo carico di gocce si è scrollato proprio sulla tunica della vecchia consorella e lei non si è accorta di niente. Ad un tratto, un gemito e il rumore sordo di un bastone che cade sul terreno bagnato. Poco dopo, tutte sono accorse ad aiutare la giovane suora trascinata a terra dalla mano della madre che teneva a braccetto, gli occhi inutilmente chinati sull'accaduto, avidi di capire, incapaci d'aiuto. Quando tutto le viene spiegato, Suor Marie-Candide fa scrivere ai propri fratelli che presto arriveranno. Poi, si aggrappa al capezzale della madre, per giorni, con l'intenzione di pregare senza sonno. La superiora, al suo scrittoio, fa due conti. Per quella *pensionnaire*, per i figli che la

---

<sup>14</sup> Mi preme qui ringraziare il dott. Carlo Tomassini senza il cui aiuto non sarei riuscita nell'impresa di risalire all'atto di battesimo di Brigida Fedeli. Se nelle ricerche presso gli archivi arcivescovili e parrocchiali accade spesso di imbattersi in persone e situazioni particolarmente ostili, le sue disponibilità e curiosità hanno invece facilitato e gratificato la ricerca.

<sup>15</sup> Atto di battesimo di Brigida Fedeli, in PSMS, *Registro primo dei Battesimi*, c. 141. La data di battesimo non indica necessariamente quella di nascita, ma tra le due non intercorrono molti giorni.

raggiungeranno da Parigi, può anche chiamare quel ciarlatano del paese. Il medico arriva con tutta calma e dopo una visita non altrettanto prolissa quanto la sua spiegazione, sembra più che sicuro che si sia trattato di un colpo apoplettico, ma che la donna sta meglio e «grâce à Dieu, peut être, elle ira se rétablir». È stata la paralisi a dar sollievo ai passi annoiati di Eularia, quei passi che avevano raggiunto Parigi cinquant'anni prima per calcarne le scene, ma che lì, da tempo, non si muovevano più per nessuno. Rimasta sola con la figlia, la donna ormai scossa dal torpore, le stringe la mano a cercarne l'ascolto: «Ho mal di testa, Apollina. Che cosa mi è successo?» le chiede «Quello gesticolava, non ha fatto altro che ragionare. Che cosa ha detto, Apollina? Che cos'ho? Non ho capito niente. Perché non parlava italiano?».

Ad un secolo esatto dalla nascita di Brigida Fedeli, si spegne, nel convento delle Filles de la Visitation di Montargis, l'altra grande amorosa che, assieme e in seguito alla Fedeli, aveva brillato al di sopra delle altre stelle comiche italiane in Francia: Eularia<sup>16</sup>. Sei settimane dopo la paralisi che le aveva procurato la perdita dell'uso della lingua francese, la sua morte chiudeva la vicenda teatrale secolare che aveva viste protagoniste lei ed Aurelia. Eularia aveva bussato al convento della Visitation di Montargis<sup>17</sup> nel 1704. Si era esibita almeno fino al 1695, quando il notaio Guellette ricorda di aver visto la sua figura in un «rôle muet», ed era ancora presente in compagnia l'anno successivo<sup>18</sup>. Aveva poi accettato il ritiro dalle scene e deciso di raggiungere una delle figlie, Marie-Apolline, la quale era divenuta, dal 1687, Marie Candide<sup>19</sup>.

Per Marie, l'appartenenza alla famiglia d'Arte dei Biancolelli, figlia del celebre Arlecchino Dominique<sup>20</sup>, non era stata una condizione obbligata per essere avviata alla

---

<sup>16</sup> I maggiori repertori che ne tracciano il profilo biografico-artistico sono: BARTOLI 1781-1782, vol. I, p. 126 (disponibile anche nella citata versione *online* la cui scheda è a cura di Giovanna Sparacello); RASI 1897-1905, vol. I, pp. 435-437; LEONELLI 1940, vol. I, p. 263; EDS 1954-1968, vol. II, col. 466; nel *DBI*, alla voce Biancolelli, curata da Ada Zapperi, vol. X, 1968, pp. 238-239 e in *AMAtI*, profilo a cura di Siro Ferrone.

<sup>17</sup> Dell'arrivo di Orsola a Montargis e della successiva paralisi che la colpì parla la madre superiora del convento in una lettera conservata nel manoscritto di Gueullette. Cfr. MS. OPÉRA, t. II, c. 959 e GUEULLETTE 1938, pp. 192-194.

<sup>18</sup> Cfr. l'obbligazione della *troupe* nei confronti di Angelo Lolli risalente al 7 settembre 1696, in ANP, *MC*, Étude XV, f. 349, cc. nn., in MIGLIORI 1973, pp. 136-137.

<sup>19</sup> Per le informazioni sulla figlia e sul convento si veda soprattutto VERDIER 1983, pp. 54-55 oltre alle note di Gueullette presenti nel suo manoscritto. Cfr. MS. OPÉRA, t. II, cc. 35<sup>ter</sup> e 959<sup>v</sup>.

<sup>20</sup> Domenico Giuseppe Biancolelli (Bologna, 31 agosto 1636 – Parigi, 2 agosto 1688). Innumerevoli sono gli studi critici che ne ricostruiscono la biografia e la carriera artistica. Cito, per comodità, tra gli altri, i profili biografici contenuti in: BARTOLI 1781-1782, vol. I, pp. 124-126 (disponibile anche nella scheda *online*, a cura di Giovanna Sparacello); CAMPARDON 1970, pp. 61-70; RASI 1897-1905, vol. I, pp. 430-435; LEONELLI 1940, vol. I, pp. 139-141; la voce a cura di Cesare Morinello, in EDS 1954-1968, vol. II, coll. 465-468; la voce a cura di Ada Zapperi, in *DBI*, vol. X, 1968, pp. 238-241 e quella in *AMAtI*, a cura di Siro Ferrone. Per quanto riguarda la produzione artistica di Biancolelli, a partire da MS OPÉRA, dove sono trascritti, in

carriera artistica. Persa la vista all'età di diciotto anni, per lei non era rimasto che il velo<sup>21</sup>. Mentre altri suoi fratelli e sorelle, colta l'eredità artistica dei genitori, la coltivavano sulle scene, la giovane entrò in convento e trascorse la vita tra quelle mura. I pochi documenti rimasti la descrivono come un'anima profondamente dedita al sacrificio, fervente, virtuosa, in altre parole pura, «comme l'or dans le creuset [crogiolo]»<sup>22</sup>. D'altronde, e secondo la consuetudine, la famiglia doveva aver omaggiato il convento con una cospicua donazione per chiedere alle religiose che la figlia vi fosse ammessa. A queste condizioni, il convento avrebbe chiuso un occhio sull'ambiente teatrale da cui la famiglia della giovane proveniva e che forse non aveva fatto in tempo a contaminarla. Un contesto di «grande allettamento al male»<sup>23</sup> che rendeva le attrici delle prostitute e gli attori dei ciarlatani. Tutti pronti a mostrare un corpo creato «a immagine e somiglianza di Dio» per raccattare denari; nessuno immune dal peccato.

Quando la madre, vedova mai risposatasi, chiese di raggiungere la figlia, elargì al convento un ulteriore donativo affinché il pio istituto fosse in grado di occuparsi anche di lei. L'accoglienza concessa alla nuova *pensionnaire* non poteva però avere lo stesso sapore di quella riservata alla giovane divenuta suora né, tanto meno, il medesimo valore di riscatto morale<sup>24</sup>. Misericordia cristiana da un lato, *rentes* e *meubles* dall'altro, non sarebbero infatti riusciti a cancellare la certezza che Orsola aveva sempre accettato, abitato e nutrito quel mondo teatrale e che quindi sarebbe rimasta, agli occhi delle religiose, una «donna trista»<sup>25</sup>.

---

traduzione francese, gli scenari e le parti scannate relative al suo personaggio, si segnalano: PARFAICT 1753, SPADA 1969, SCOTT 1990, GUARDENTI 1990, GAMBELLI 1971 e 1993 e MONALDINI 1996.

<sup>21</sup> La notizia, oltre che ad essere presente in VERDIER 1983, pp. 54-55, mi è stata fornita dal *guide conférencier* del Musée de Montargis, François-Xavier Papay, che ringrazio. Secondo le informazioni in suo possesso, Marie Apolline «perd la vue vers l'âge de dix-huit ans, ce qui lui interdit de monter sur les planches. Elle rejoint alors la communauté de Montargis».

<sup>22</sup> VERDIER 1983, pp. 54-55. Nel *Bulletin* si danno alcune informazioni su Marie Candide e sulla madre. Si riporta inoltre una descrizione della prima risalente al 16 dicembre 1649.

<sup>23</sup> Questa e la successiva citazione, riferite alla considerazione dell'ambiente comico da parte di alcuni uomini di chiesa del tempo, sono tratte da OTTONELLI 1652, vol. I, p. 88.

<sup>24</sup> Non essendo divenuta suora è assolutamente probabile che Eularia sia stata accolta come *pensionnaire*, ovvero con la stessa qualifica di altre anziane signore o giovani donne. La consuetudine dell'epoca voleva che la famiglia elargisse al convento un donativo tale da permettere il mantenimento del parente accolto. L'amministratore aggiunto del Musée de la Visitation, Jean Foisselon, che ringrazio, mi ha confermato che, all'inizio del XVIII secolo, les *visitandines* accoglievano giovani e anziane *pensionnaires* al fine di aumentare la rendita della comunità. Orsola può ben aver beneficiato di tale consuetudine, partecipando economicamente con una somma iniziale, dei mobili etc. Lo stesso Foisselon mi informa che in una circolare del 19 aprile 1718, la superiora parla di una comunità composta da «49 professes du voile noir, 7 du voile blanc, une novice, 16 pensionnaires et deux tourières [suore addette alla ruota]». È possibile che l'attrice fosse tra le sedici donne accolte.

<sup>25</sup> OTTONELLI 1652, vol. I, p. 88.

Prima dello scoccare di metà secolo, nel 1749, Marie-Apolline morì, non altrimenti che in grazia di Dio. Secondo l'uso, sarà stata sepolta all'interno del convento e una consorella avrà diligentemente segnato la data della sua dipartita nei registri della Visitation<sup>26</sup>. La madre invece si era spenta trent'anni prima, all'età di ottant'anni. I registri dell'*État civil* di Montargis che conservano le date di battesimi, matrimoni ed inumazioni, non fanno alcun cenno al suo addio al mondo<sup>27</sup>. Eppure il suo nome dovrebbe trovarsi lì, tra quelli di donne e uomini sepolti nel cimitero del paese, al pari di quello di una certa «servante» che svolgeva il suo umile lavoro presso la stessa Visitation. Invece, di lei, nessuna traccia. Non prese il velo come la figlia, ma visse in convento, da laica, come una serva. Lì, certamente, morì<sup>28</sup>. Forse registri o libri compilati e andati perduti delle *visitandines* conservavano anche il suo nome. Forse, in qualità di *pensionnaire* rimasta in convento per quattordici anni, avrà avuto il diritto ad essere sepolta, come accadeva per le suore, tra le sante mura del convento. Forse fu questo il suo destino. Un presentimento però sorge tristemente spontaneo, ovvero che tutti quegli anni di ritiro tra le suore non siano bastati a 'cambiarle i connotati' e che, nella morte, abbia scontato la vita. Eularia era stata un'attrice e come tale uscì di scena, senza poter posare il piede in quel palco di terra consacrata<sup>29</sup>.

Come quello di Aurelia, il nome di Eularia era destinato a creare confusione tra i contemporanei e, più ancora, tra i posteri. Seppure le due donne non fossero le uniche attrici che all'epoca erano chiamate rispettivamente col nome d'arte, col proprio e, ancora,

---

<sup>26</sup> Ho cercato di risalire al fondo documentario del convento di Sainte-Marie de Montargis, ma senza risultati. Dopo la Rivoluzione francese infatti, il monastero fu venduto alla città. Alcune sorelle tentarono di restaurare la comunità e le più giovani finirono per trasferirsi ad Orléans. I conventi sopravvissuti e appartenenti allo stesso ordine (tra cui Caen, Annecy, Denfert), non sono risultati essere gli eredi dei fondi di Montargis. Neanche la Bibliothèque nationale de France, così come le Archives nationales de Paris sembrano averli ereditati. Le informazioni qui riportate, oltre che dalle fonti sopracitate, sono state recuperate presso le Archives départementales du Loiret ad Orléans. Cfr. inoltre *Visitation et visitandines* 2001.

<sup>27</sup> Per quanto riguarda l'indagine svolta presso le Archives départementales du Loiret, mi preme ringraziare il dott. Frédéric Pige per l'aiuto e la gentilezza riservatemi sia nella ricerca sia nella trascrizione. I registri dello stato civile riportano i dati relativi a battesimi, matrimoni ed inumazioni.

<sup>28</sup> La notizia sulla morte dell'attrice appare in MS. OPERA, t. II, c. 959v. Gueullette riporta le informazioni ricevute dalla madre superiora del convento, la cui lettera allega alla fine del suo manoscritto. La sicurezza che la morte sia avvenuta nel convento a Montargis è da me fornita sulla base del ritrovamento dell'inventario dei beni dopo la morte di Orsola Cortesi, risalente al 1718 e conservato in AdL, *Montargis*, Étude 5, Notaire François Bannier, f. 3E 7748, trascritto in *Appendice*.

<sup>29</sup> I comici che, prima della morte, non riuscivano a confessarsi e a rinnegare la professione erano di fatto considerati scomunicati e non potevano essere sepolti in un cimitero. L'esempio più famoso di attore che non riuscì a ripudiare il teatro fu Molière, al quale venne concessa la sepoltura cristiana solo grazie alla richiesta inviata da Armande Béjart all'arcivescovo di Parigi e, soprattutto, grazie ad un intervento reale.



con quello del marito<sup>30</sup>, coincidenza vuole che anche per Eularia siano un testamento e una cancellatura a svelare la verità anagrafica. Isabella Franchini, madre di Biancolelli e celebre Colombina<sup>31</sup>, dettando il suo terzo e ultimo testamento:

suoi eredi universali ha fatto, istituito e di sua propria bocca e viva voce nominati e voluto che siano, tutti li figliuoli maschi, legittimi e naturali e nati di legittimo matrimonio del già signor Domenico Biancolelli, figlio premorto di detta signora testatrice e della signora Eularia Coris<sup>32</sup>.

Il nome della nuora «Eularia Coris» è però corretto in «Orsola Cortesi». Ancora una volta, nell'immediatezza del dettato, l'abitudine scenica aveva vinto sulla verità legale. Come è già stato dimostrato<sup>33</sup>, l'uso del doppio cognome Cortesi/Coris da parte di Orsola dipendeva dal doppio matrimonio della madre, Barbara Minuti (Florinda), sposatasi nel 1633 con Antonio Cortese (Bagolino) e nel 1639 con Bernardino Coris (Silvio)<sup>34</sup>. Nata a Bologna, il 9 aprile 1638, dal primo marito della Minuti<sup>35</sup>, Orsola aveva ricevuto il nome di nonna e bisnonna materne<sup>36</sup>. Successivamente, si sarebbe presentata anche col cognome del patrigno a cui aggiunse quello del marito e, ovviamente, il nome d'arte<sup>37</sup>. Ebbe diversi

---

<sup>30</sup> Si vedano, a titolo di esempio, due tra i diversi casi: Angiola Signorini, meglio conosciuta come Angiola Nelli perché nel 1643 sposò Ercole Nelli (Dottore) ed Angiola D'Orso, nota solo col cognome del marito Andrea d'Orso (in arte Fabrizio).

<sup>31</sup> Isabella Franchini, padovana, visse oltre ottant'anni e sopravvisse a tutti e tre i figli avuti dal primo marito, Francesco Biancolelli. Militò nelle diverse compagnie attive all'epoca, tra cui quella di Valerio (Giovan Andrea Bragaglia), esibendosi nelle diverse città italiane. Dopo la morte di Carlo Cantù si risposò, il 22 aprile 1659, con Giacomo Paganelli. Per un suo profilo artistico e biografico, nonché per gli atti relativi ai suoi affari nella città di Bologna, si rimanda a MONALDINI 1996 e al capitolo IV.1 nel presente lavoro.

<sup>32</sup> Il testamento è trascritto integralmente in MONALDINI 1996, pp. 153-156.

<sup>33</sup> Infatti, molte delle informazioni relative alla famiglia d'origine di Orsola che il presente lavoro ha qui raccolto sono tratte dal citato studio di Sergio Monaldini, il quale propone un ricco regesto di fonti raccolte presso i fondi notarili dell'Archivio di Stato di Bologna.

<sup>34</sup> Barbara Minuti, originaria di Cremona, si trasferì con la famiglia a Bologna, prima del 1633. Il padre, Giovan Battista, era un distillatore. Sposò Antonio Cortesi nella parrocchia di San Procolo a Bologna, il 3 novembre 1633. Il matrimonio ebbe come testimoni Girolamo Chiesa (Dottor Violone) e Pietro Baliani (Dottor Graziano Forbizzone da Francolino); per il contratto dotale testimone fu anche Giuseppe Albani (Guazzetto). Rimasta vedova a metà del 1638, l'attrice si risposò nella stessa chiesa con Bernardino Coris, il 26 aprile 1639. Per le fedeli matrimoniali, cfr. Ivi, pp. 118-122, mentre più in generale sull'attrice cfr. AMAtI, scheda a cura di Sergio Monaldini.

<sup>35</sup> L'atto è trascritto in MONALDINI 1996, p. 121, ma per comodità si riporta anche qui di seguito: «Die 10 mensis Aprilis 1638. Claudia Ursola filia d.ni Antonij de Cortesi et d.na Barbara de Menutis eius ux. nata heri vesp. hora 3 cum d. sub cap. S Proculi; bapt.z ut sup. comp. d.nus Iulis de Pelagio et d.na Isabella Crema».

<sup>36</sup> Barbara Minuti aveva dato alla figlia il nome in memoria della madre, Orsola Cavagni, e della nonna, anche lei, Orsola.

<sup>37</sup> Il nome d'arte di Eularia potrebbe essere stato scelto dalla Minuti in onore di Eularia de' Bianchi, l'amorosa morta improvvisamente nel giugno 1628 e sostituita nella compagnia dei Confederati da Prudenza Carpiani. Per lei Jacopo Antonio Fidenzi scrisse la *Raccolta di poesie volgari e latine in vita e in morte della signora Eularia de' Bianchi, comica confederata*, Padova, Guareschi, s. d. [1628]. L'ipotesi non ha alcuna conferma documentaria, ma è una proposta sulla base dell'omonimia e della frequentazione della piazza bolognese da parte della de' Bianchi. Orsola Cortesi si firma tale in quasi tutti gli atti e le lettere che si sono

fratelli. Il maggiore fu Angelo Maria. Altri sei maschi e almeno una femmina, Alessandra, nacquero dopo il matrimonio di Barbara con Bernardino<sup>38</sup>. La sua era una delle famiglie d'Arte più in vista tra quelle professionistiche italiane e il matrimonio della Cortesi con Biancolelli avrebbe sancito l'unione con l'altra, altrettanto celebre, della suocera. Questa, rimasta vedova di Francesco Biancolelli (Pulcinella)<sup>39</sup> si era risposata, nel 1645, con Carlo Cantù (Buffetto)<sup>40</sup>. Anche se le nozze di Eularia e Arlecchino sarebbero state celebrate molto tempo dopo, nel 1663<sup>41</sup>, le famiglie di Domenico ed Orsola risiedevano nella stessa parrocchia bolognese e si esibirono talvolta assieme<sup>42</sup>.

Bologna era infatti, già dalla fine del secolo precedente, la città che durante la quaresima spalancava le porte alle trattative per la formazione delle compagnie che si sarebbero mosse su tutta la penisola. Appartenente allo Stato della Chiesa, ma abbastanza lontana da Roma, Bologna era una comoda area franca dove i funzionari potevano fermarsi ad organizzare gruppi promossi e protetti dai principi e dai signori. Nel caso in cui i comici vi giungessero in *tourné*, si esibivano nella Sala del Podestà<sup>43</sup>. Per questo motivo, molti di

---

conservati. Pubblicando la sua traduzione dallo spagnolo, *La bella brutta*, l'attrice si definisce invece: «Orsola Coris Biancolelli fra i comici italiani detta Eularia». Cfr. CORTESI 1665.

<sup>38</sup> Monaldini sostiene che Angelo Maria, nato a Pavia e avviato alla professione comica, potrebbe essere figlio solo di Antonio Cortese. Gli altri fratelli, nati dopo il matrimonio di Barbara Minuti con Bernardino Coris, furono: Giovanni Battista, Marco Antonio, Giuseppe, Ottavio, Vittorio e Alessandra. Quest'ultima morirà a Parigi, ospite della sorella, il 2 maggio 1672. Cfr. JAL 1782, p. 217. Monaldini segnala anche la presenza di un'altra figlia, Leonora, probabilmente deceduta quand'era ancora molto piccola. Cfr. MONALDINI 1996, p. 121 e p. 126. Si veda inoltre la scheda su Barbara Minuti in AMAtI, a cura dello stesso Monaldini.

<sup>39</sup> Francesco Biancolelli, napoletano, fu uno dei primi interpreti della maschera di Pulcinella e lavorò principalmente nelle piazze italiane settentrionali. Notizie su di lui si trovano in CANTÙ 1646 che ne racconta anche la morte. In MONALDINI 1996 si precisa la data di quest'ultimo avvenimento: 19 aprile 1643. Biancolelli affogò nel fiume Taro, dopo una caduta da cavallo, mentre attraversava il ducato di Parma. La moglie Isabella assunse la tutela dei figli. Nell'atto trascritto da Monaldini si afferma che essi abitavano a Bologna nella parrocchia di Santa Maria della Baroncella e che avevano avuto tre figli (cfr. i documenti trascritti ivi, pp. 87-89). Oltre a Domenico, tra gli altri figli vi furono: Luca, che divenne religioso di Santa Maria dei Servi, e Niccolò, autore teatrale. Cfr. Ivi, p. 108.

<sup>40</sup> Carlo Cantù, milanese, in arte Buffetto, attivo in Italia e in Francia. Alla capacità comica aggiunse quella canora e musicale. Ebbe un ruolo organizzativo e direttivo nella compagnia di Francesco Maria Farnese. Sposò la Franchini il 15 aprile 1645, nel duomo di Parma. Il suo *Cicalamento*, che imitava e parodiava la *Vita nova* dantesca, è preziosa fonte per la ricostruzione di alcuni episodi riguardanti la storia della famiglia Biancolelli. Cfr. CANTÙ 1646.

<sup>41</sup> Il matrimonio fu celebrato nella parrocchia di Saint-Germain l'Auxerrois di Parigi, il 29 marzo 1663. Si veda il paragrafo II. 3 del presente lavoro.

<sup>42</sup> Al di là di *tournées* e trasferimenti, entrambe le famiglie abitarono nella parrocchia di S. Procolo. Cfr. MONALDINI 1996, p. 118. Sulle collaborazioni si rimanda al paragrafo I. 2.

<sup>43</sup> Sulle compagnie che si alternarono nella Sala del Podestà, cfr. MONALDINI 1995. Più in generale, sul sistema delle sale teatrali italiane e sulle *tournées* dei comici all'estero, si vedano i paragrafi I. 2 e I. 3 del presente lavoro.

loro la eleggevano volentieri per stabilirvi la propria residenza o per investire in beni immobili cittadini<sup>44</sup>.

Così fece anche il Pantalone della compagnia dei Confidenti: Marc'Antonio Romagnesi<sup>45</sup>. L'attore, ferrarese, scelse Bologna come sua patria elettiva e, dal 1625 al 1628, fu soprintendente della sala teatrale cittadina<sup>46</sup>. Per gran parte della vita, militò nella compagnia di don Giovanni de' Medici, guadagnandosi il rispetto dei colleghi e proponendosi come guida per i giovani comici, ossia quelli della generazione successiva alla propria. Certamente lo fu per Brigida Fedeli, che nel 1633 divenne sua nuora, avendone sposato il figlio Agostino (Leandro) in seconde nozze<sup>47</sup>. Questo matrimonio le avrebbe permesso il salto di qualità che consisteva nell'entrare a far parte di una famiglia d'Arte tra le più rispettate dell'epoca. Da Agostino, Brigida ebbe almeno due figli: Clarice<sup>48</sup> e Marc'Antonio (Cinzio)<sup>49</sup>, entrambi avviati alla professione comica.

Nuovamente vedova a partire dagli anni quaranta, la Fedeli convolò a nozze per la terza ed ultima volta, ma fu destinata a sopravvivere anche a Marc'Antonio Bianchi

---

<sup>44</sup> Per alcuni esempi si rimanda ai saggi: CHECCHI 1989, MONALDINI 1995, FERRONE 2011a e FERRONE 2014.

<sup>45</sup> Marc'Antonio Romagnesi, originario di Ferrara, ebbe un ruolo di primo piano nella compagnia dei Confidenti, in cui fu scritturato come Pantalone a partire dal 1614 e che diresse almeno dall'anno comico 1618-1619. Nel 1634 pubblicò, a Venezia, la traduzione dal francese: *Dichiaratione del Re Christianissimo, pubblicata nel Parlamento, nel quale si ritrovò il giorno 8 di gennaio 1634. Ricchiemando il Duca d'Orleans suo fratello. Tradotta dal francese da Marc'Antonio Romagnesi*. Su di lui si veda la scheda in AMATl, a cura di Francesca Fantappiè e FERRONE 2014. Un suo divertente ritratto si legge nella lettera di Flaminio Scala a don Giovanni de' Medici, Firenze, 29 novembre 1618, in *Comici dell'Arte. Corrispondenze* 1993, vol. I, n. 46, pp. 514-515: «[...] il Romagnesi matematico fa profondissima riverenza a Vostra Eccellenza e credo che in breve manderà fuori il cervello con qualche discorso di matematica. Signore, lui veglia tutta la notte, il giorno va alla scuola dal dottor Pieroni [Giovanni Pieroni] matina e sera; ha speso più di cento scudi in sfere, astrolabi, occhiali per veder ben la cometa: insomma io tengo per certo diventerà matto [...]». La passione per l'astrologia sarà ereditata dal nipote Marc'Antonio. Cfr. il paragrafo IV. 2 del presente lavoro.

<sup>46</sup> L'attore svolse l'incarico assieme al falegname Orazio Bergamino. Cfr. MONALDINI 1995, p. 44.

<sup>47</sup> La conferma si ha infatti in alcuni documenti francesi come l'inventario dei beni redatto dopo la morte dell'attrice dove Brigida è detta «veuve en secondes nocces d'Augustin Romagniecy» (cfr. il documento in ANP, MC, Étude XCI, f. 563, cc. nn., trascritto in *Appendice*). Ho trovato l'atto di matrimonio, e quindi notizia sull'anno certo in cui avvenne, all'Archivio arcivescovile di Bologna. Cfr. la sua trascrizione in *Appendice*.

<sup>48</sup> Non molte le notizie su Clarice che appare in compagnia con la madre, negli anni cinquanta, come amorosa. Clarice potrebbe essere solo il nome d'arte dell'attrice oppure anche quello anagrafico. Non risulta tra gli eredi del testamento di Brigida e quindi all'epoca doveva essere già morta.

<sup>49</sup> Marc'Antonio Romagnesi jr., in arte Cinzio, secondo i maggiori repertori, nacque a Verona, negli anni trenta del Seicento. Frequentò il Collegio clementino di Roma e le prime attestazioni di una sua scrittura in compagnia dell'Arte risalgono agli anni cinquanta. Di lui rimane la raccolta di *Poesie liriche* (cfr. ROMAGNESI 1673). In Francia si dedicò alla scrittura di canovacci per la *troupe* italiana e a fine carriera passò dal ruolo di amoroso a quello di Dottore. Morì nel 1706 e fu sepolto nella chiesa di Saint-Laurent, il 29 ottobre, come ricorda JAL 1872, p. 1082: «Marc-Antoine Romagnesy, âgé de 73 ans ou eviron, officier du Roy, décédé rue St. Denis, a esté enterré dans l'église, avec l'assistance de tous les pretes, en présence d'Augustin-Alexandre et de Charles de Romagnesy ses fils qui ont signé Charles de Romagnesy, Auguste-Alexandre de Romagnesi».

(Orazio)<sup>50</sup>. Chi deve averle dato più soddisfazioni professionali fu senz'altro Cinzio che era «un bon philosophe, sçavant dans les belles lettres, d'une conversation douce, les manières polies, et le sentimens pleins d'honnêteté»<sup>51</sup>. Dal 1667, il figlio la raggiunse in Francia dove divenne autore di canovacci e poesie. Da sua moglie, Giulia della Chiesa, Marc'Antonio ebbe almeno due figli che seguirono la sua carriera: Gaétan e Charles-Virgile de Belmont (Leandro)<sup>52</sup>. Nati negli anni settanta del secolo, i nipoti di Aurelia debuttarono su quelle scene che lei aveva ormai lasciato, pur non essendosi ritirata nel 1683, come era stato ipotizzato da Rasi<sup>53</sup>.

Quest'ultimo fu invece l'anno in cui altre giovani donne mossero i primi passi sul palco. Così racconta l'inviato medico Domenico Zipoli a Parigi, scrivendo al segretario Giovan Battista Gondi, il 1° gennaio 1683:

Arlichino ha tanto fatto che il Re ha ricevute le sue due figlie alla Commedia Italiana e dà a ciascheduna mille lire di pensione per anno, 36 mesi non averanno che mezza paga alla commedia, ma poi averanno la parte intera come le altre<sup>54</sup>.

Françoise-Marie (Isabelle) e Catherine (Colombine), nate rispettivamente nel 1664 e nel 1665, furono le prime figlie dei Biancolelli e anche le uniche, assieme al più piccolo,

---

<sup>50</sup> Marc'Antonio Bianchi (Orazio). Su di lui diverse affermazioni ed ipotesi, ma ancora molte incertezze. Nei repertori l'attore è spesso dimenticato e confuso con altri, in realtà mai esistiti: «N. Romagnesi» (cfr. MS. OPERA, t. I, c. 14r e PARFAICT 1753, p. 69) o Marco Romagnesi (GAMBELLI 1993, p. 221.), a cui veniva assegnato il nome d'arte del Bianchi e che veniva considerato come il padre di Marc'Antonio Romagnesi (Cinzio) al posto di Agostino Romagnesi, secondo marito di Brigida.

<sup>51</sup> COTOLENDI 1695, p. 291, cit. anche in PARFAICT 1753, vol. I, pp. 71-72.

<sup>52</sup> Gueullette, ripreso poi dai Parfaict, racconta che Marc'Antonio Romagnesi si sposò a Bologna, il 31 marzo 1653 e che la moglie morì a Londra nel 1675, durante una *tournee*. Del matrimonio sono riuscite a ritrovare l'atto conservato presso l'Archivio arcivescovile di Bologna. Cfr. *infra* al paragrafo II. 2. Tra i figli ricordati dal notaio: Augustin-Alexandre, militare legato alla corte del duca di Mantova e cavaliere dello Sperone d'Oro che Brigida nominerà suo esecutore testamentario. E ancora: Hippolyte, domenicano, attivo a Roma e allievo del pittore Domenico Maria Canuti; Gaétan, che entrò in Arte esibendosi alla Foire e che fu padre di Antoine, anch'egli attore del Nouveau théâtre italien; Hierome-Alexandre [Jérôme-Alexandre], interdetto per demenza e morto in manicomio e Charles-Virgile, nato il 7 maggio 1670 in rue Saint-Honoré, battezzato a Saint-Eustache e morto il 9 marzo 1731 a Saint-Laurent (cfr. JAL 1872, p. 1082). Charles-Virgile, in arte Léandre, debuttò come amoroso nel 1694. Sposò Anna Elisabetta Costantini, figlia di Angelo Costantini (Mezzetin). Cfr. PARFAICT 1753, vol. I, pp. 70-71 e RASI 1897-1905, vol. II, pp. 394-398. In JAL 1872, pp. 1081-1082 si citano altri figli: Pierre, nato il 23 settembre 1667 e battezzato il 3 ottobre a Saint-Germain l'Auxerrois; Charlotte-Marguerite, battezzata il 30 aprile 1669 a Saint-Eustache e Marguerite Mathilde, battezzata il 28 agosto 1671, che ebbe come padrino Joseph Susini, scenografo al Théâtre Italien.

<sup>53</sup> Cfr. RASI 1897-1905, vol. I, p. 421.

<sup>54</sup> Lettera di Domenico Zipoli al segretario Carlo Antonio Gondi, Parigi 1° gennaio 1683, in ASF, *MdP*, f. 4791, cc. nn., in *Appendice*.

Pierre-François, a seguire la strada dei genitori. Nell'arco di tempo che intercorre tra le loro nascite, ovvero in sedici anni, Eularia partorì undici volte<sup>55</sup>.

Orsola era ormai una donna di quarantadue anni e aveva già dato la vita a chi avrebbe raccolto la sua eredità scenica. Marc'Antonio Romagnesi fu per le figlie di Eularia, Caterina e Francesca, quel punto di riferimento professionale e morale quale poteva essere stato un tempo, per sua madre Brigida, il nonno da cui aveva ricevuto il nome. I nipoti di Aurelia quasi non potevano dirsi coetanei dei figli di Eularia. Correvano infatti almeno dieci anni tra le date dei loro debutti<sup>56</sup>. Il divario generazionale rispecchiava i vent'anni che intercorrevano tra la data di nascita dell'una (1618) e quella dell'altra (1638), così come le precoci e scarse gravidanze di Aurelia si contrapponevano a quelle tardive, ma praticamente annuali, di Eularia.

Orsola Cortesi continuò ad esibirsi durante quei sedici anni in cui passò da un parto all'altro. Brigida Fedeli, quarantatreenne, venne richiamata a Parigi nel 1661, per ricoprire il ruolo della prima amorosa «a vicenda»<sup>57</sup> con Eularia, che aveva venti anni meno di lei. Sembra che, per la scena, l'anagrafe fosse - e forse davvero lo è - un accidente assolutamente trascurabile, come afferma il Canio dei *Pagliacci* quando teorizza che «il teatro e la vita non son la stessa cosa».

Le storie di Brigida Fedeli ed Orsola Cortesi si svolsero tra viaggi, committenze ed ambizioni. Le loro vite si incrociarono con quelle di altri attori, attrici e famiglie. Brigida Fedeli inventò Aurelia ed incontrò Tiberio Fiorilli che era, per tutti, Scaramouche. Orsola

---

<sup>55</sup> Cfr. a tal proposito anche GAMBELLI 1993, pp. 260-261. In MS OPÉRA, cc. 37r, 95r e 35ter Gueulette si confonde riguardo al numero dei figli che, secondo gli atti di battesimo pubblicati in JAL 1872, pp. 215-218 furono undici. In ordine di battesimo: il 1° dicembre 1664, Françoise-Marie, in arte Isabella, moglie di Charles-Constantin de Turgis; il 26 ottobre 1665, Catherine, in arte Colombina, moglie dell'attore francese Pierre Le Noir de la Thorillière; il 9 novembre 1666, Louis, futuro ingegnere navale, il quale ebbe come padrino Luigi XIV (il re si fece rappresentare dal primo valet de chambre, Pierre de Niert). Uno dei figli di Louis, ovvero Louis-Dominique, fu battezzato il 6 luglio 1691 a Saint-Eustache ed ebbe come madrina, la nonna, Orsola Cortesi. Seguirono i primi tre figli: il 22 ottobre 1669, Anne-Gaietan [Anna Gaetana]; il 25 gennaio 1671, la già citata Marie-Apolline, futura suor Marie-Candide; il 18 ottobre 1673, Elisabeth-Charlotte, che morirà il 12 ottobre 1674 nella Maison du Lion d'or; il 15 luglio 1674, Charlotte-Marie che ebbe come padrino Charles Colbert, «conseiller d'État ordinaire et intendant de la generalité de Paris»; il 24 dicembre 1675, Louis, nato nella Maison du Lion d'or e morto due anni dopo, il 7 dicembre 1677. E ancora, il 29 maggio 1677, Philippe, che entrò in marina, morì il 18 novembre 1761 e fu sepolto a Saint-Eustache alla presenza del cognato Charles de Turgis; il 10 febbraio 1679, Charles, battezzato a Saint-André-des-Arts e morto probabilmente prima del 1690, in quanto non appare citato nell'inventario dei beni del padre redatto quell'anno; il 23 settembre 1680, Pierre-François, anche conosciuto come Dominique  *fils*, attore nelle maschere di Arlecchino, Pierrot e Trivellino, nonché drammaturgo per i teatri della Foire. Morirà il 18 aprile 1734, in rue Montorgueil.

<sup>56</sup> Charles-Virgile Romagnesi debuttò infatti il 24 agosto 1694, all'Hôtel de Bourgogne ne *Le départ des comédiens*, mentre Catherine e Françoise Biancolelli avevano esordito nel 1683.

<sup>57</sup> Due attrici recitano «a vicenda» quando, in compagnia, si esibiscono nello stesso ruolo e vi si alternano.

Cortesi divenne Eularia e sposò Arlecchino, sotto la di cui maschera batteva il cuore di Domenico Biancolelli. Insieme furono la doppia coppia che fece la fortuna della commedia dell'Arte seicentesca tra l'Italia e Parigi.

Ma se Scaramouche e Arlecchino sono universalmente conosciuti anche al di là di Tiberio e Domenico, la memoria di Brigida, Orsola, Aurelia ed Eularia si è persa nel tempo, tanto da rendere necessaria la rivalutazione del loro ruolo in quella stessa fortuna.

## I. 2. *Le prime piazze in Italia.*

Comm'un Giove in tri de' do  
sommo choro, così in talenti, in grazia, in dote  
canto  
fra ri comici Aurelia va un tesoro.  
Ben l'è unna donna d'oro,  
s'infin ro nomme mostra à ra  
desteisa  
ch'insomma à v' tant'oro quant'a  
peisa<sup>58</sup>.

Questi versi sono stati considerati, sinora, la prima notizia su Aurelia. La poesia, del 1634, è opera di Giuliano Rossi, scrittore ligure anche conosciuto come Todaro Conchetta<sup>59</sup>. Brigida Fedeli, che doveva essersi esibita a Genova, aveva colpito l'attenzione del poeta, il quale pensò di lodarla giocando in rima col suo nome d'arte. Rossi poteva aver assistito, in quell'occasione, ad una sua *performance* individuale o assieme ad altri artisti. Certo è che, nell'elogio poetico, Aurelia veniva inserita «tra i comici» e quindi, a quell'altezza cronologica, faceva già parte di una compagnia. Se col senno di poi brani celebrativi di questo tipo possono indurci ad anticipare qualità e particolarità stilistiche che matureranno e si paleseranno successivamente, è innegabile che l'apprezzamento del Rossi vada soprattutto alle capacità canore della Fedeli. Altrettanto ovvio è che quest'ultima, per lo meno a partire da quegli'anni, si presentava come attrice comica. Nell'ombra restano quindi gli anni precedenti.

Da Servigliano, dov'era nata nel 1618, quale percorso l'aveva portata tra i comici dell'Arte? Non sembra che i genitori fossero attori o, per lo meno, i loro nomi non sono abbastanza famosi da essere ricondotti ad alcuna compagnia professionistica del tempo. Servigliano e il Fermano più in generale erano invece delle zone assai vivaci dal punto di vista spettacolare. Fermo era sede di legazione, centro urbano tra i più importanti dopo Roma e Bologna e godeva di una relativa autonomia politico-amministrativa<sup>60</sup>. Sul finire del secolo precedente, il francescano Serafino da Montegranaro era arrivato persino ad ammonire i serviglianesi per aver osato profanare la festa del loro protettore con «giuochi, balli e bagordi», ma il popolo, senza dargli ascolto, aveva continuato a festeggiare con le

---

<sup>58</sup> RASI 1897-1905, vol. I, p. 419. Rasi riprende la poesia da Tommaso Belgrano, *Aurelia comica*, in «Caffaro», 28 marzo 1886.

<sup>59</sup> Giuliano Rossi, nato a Sestri Ponente e morto di peste nel 1656. La sua poesia scherzosa divertiva i salotti dell'aristocrazia genovese.

<sup>60</sup> Sul teatro di Fermo la maggior parte delle notizie riguarda il successivo Teatro dell'Aquila. Cfr. *Il teatro nelle Marche* 1997.

«solite antiche mattezze»<sup>61</sup>. L'ipotesi di un primo incontro tra Brigida e l'arte comica proprio in terra natia non è quindi azzardata, ma neanche confermata da fonti.

La scoperta di un documento inedito conservato presso l'Archivio arcivescovile di Bologna permette di dimostrare che la Fedeli aveva incontrato la famiglia dei Romagnesi precedentemente rispetto a questa sua apparizione genovese<sup>62</sup>. L'atto in questione viene a costituire quindi anche la prima notizia conosciuta, ad oggi, sull'attrice. Si tratta della registrazione del matrimonio che, il 26 aprile 1633, univa Brigida ad Agostino Romagnesi:

Anno 1633 die 26 Mensis Aprilis

Denunciationibus praemissis tribuis continuis diebus festivis, quarum prima, die \_ mensis \_ 163 \_ secunda, die \_ tertia, die inter Missa Parochialis solemnia, habita est, nulloq[ue] legitimo impedimento detecto, Ego Alexander Selbatinus Rector huius Parochialis Ecclesiae S. Felicis Augustinu filium de Romagnesis ex Parochia S. Felicis et D. Brigida filiam de Fedelis ex hac Parochia S. Felicis in Ecclesia praedicta interrogavi, forum[ue]; mutuo consensu habito, solemniter per verba de praesenti matrimonio coniunxi, praesentibus testibus notis videlicet D. Mastris de Landis, et [^^]. Postea eis ex ritu Sanctae Matris Ecclesiae in Missa celebratione benedixi (Si tamen nuptias benedixerit). Denunciationes huius Matrimonij factae sunt etiam à R. D. \_ Parocho Ecclesiae S. \_ sub cuius cura dictus \_ habitat, ut ex ipsius Parochi scripto servato apud me apparet. Denunciationem autem prima facta est, die \_ Secunda, die \_ tertia, die \_ inter Missa Parochialis solemnia, nullumque impedimentum canonicum detectum est<sup>63</sup>.

Le nozze furono celebrate nella parrocchia dei Santi Naborre e Felice, detta l'Abbadia dove, secondo i registri degli Stati delle anime, la Fedeli risulta residente anche in alcuni degli anni successivi<sup>64</sup>.

Se Agostino Romagnesi, conosciuto in arte col nome di Leandro, fu il secondo marito della Fedeli<sup>65</sup>, le prime nozze dovevano essere avvenute molto presto. Una volta

---

<sup>61</sup> Cfr. *Vita del beato Serafino da Montegrano* 1720. Secondo il racconto, i balli per la festa di San Gualtiero sarebbero costati alla popolazione di Servigliano un temporale e la conseguente distruzione di tutti i raccolti.

<sup>62</sup> Desidero ringraziare il dott. Simone Marchesani per l'aiuto e la gentilezza riservatami durante le ricerche presso l'Archivio Arcivescovile di Bologna.

<sup>63</sup> Cfr. l'atto di matrimonio di Brigida Fedeli e Agostino Romagnesi, 26 aprile 1633, in AABO, *Parrocchie soppresse*, SS. Naborre e Felice, detta l'Abbadia, b. 34/1 Matrimoni, f. 2 (1611-1678), cc. nn. Si tratta di un atto compilato a mano su un modello prestampato. Le linee indicano le parti lasciate in bianco dal parroco.

<sup>64</sup> Nel 1633, risultano residenti nella parrocchia dell'Abbadia, Marc'Antonio, il figlio Agostino ed un servo. Nel 1634 si unisce «Brigita». Ancora nel 1637, il nucleo familiare è composto da: Marc'Antonio, Laudomia (moglie di quest'ultimo, di cui fino ad oggi non si era a conoscenza), Agostino, Brigita e due servi. Passano alcuni anni in cui vengono registrate solo Laudomia e una serva. Ancora nel 1644, Brigida viene detta nuora di Laudomia Romagnesi e vive assieme a lei e ad una serva, Lucretia. Nel 1651, dopo il matrimonio di Brigida con Marc'Antonio Bianchi, la casa ospita: «Laudomia Romagnesi; Marc'Antonio, nipote; Lucretia, serva; Marc'Antonio Bianchi; Brigita, moglie; Alberto, servo». Nel 1653 si aggiunge Giulia della Chiesa, la moglie di Marc'Antonio Romagnesi e, almeno fino all'anno successivo, Brigida risulta ancora residente nella stessa parrocchia.



vedova, Brigida avrà seguito il canonico anno di lutto e quindi, almeno all'età di quattordici anni, doveva essere già sposata in prime nozze. Non sembra che questo primo matrimonio sia avvenuto nel paese natio, ma non lo si può affermare con certezza. Allo stesso modo, è difficile anche tentare di ricostruire per quanto tempo Brigida rimase a Servigliano perché la stessa parrocchia conserva i registri sullo Stato delle anime solo dal 1770 in poi<sup>66</sup>. Brigida si era sposata con un comico anche per le sue prime nozze? Oppure entrò in Arte solo dopo il matrimonio con Agostino? Iniziò a recitare e a cantare una volta lasciata la casa materna o quando ancora si trovava in famiglia? Restano ancora molti interrogativi.

Nel 1636, l'attrice risulta comunque scritturata nella compagnia del suocero, Marc'Antonio Romagnesi (Pantalone). I comici Confidenti avevano chiesto, nel luglio di quell'anno, la possibilità di recitare nello Stanzone delle commedie, ossia nel Teatro della Dogana di Firenze. Il segretario granducale, Andrea Cioli, si era occupato di concedere l'autorizzazione<sup>67</sup>. Una volta in città, gli attori avevano pensato di sfruttare il favore del pubblico e della corte e nel novembre si erano già proposti anche per l'autunno successivo (1637)<sup>68</sup>. Nella prima delle due suppliche Aurelia è indicata come «seconda recitante e musica»<sup>69</sup>. Il termine «musica» viene utilizzato anche per la prima donna della compagnia, Leonora Castiglioni<sup>70</sup>. Inoltre, il marito della Fedeli è segnato come «secondo musico» e sul Brighella della compagnia si precisa che «suona e canta»<sup>71</sup>. Se tra i due «secondi musicisti» è probabile che vi fossero dei duetti cantati, i Confidenti, più in generale, dovevano proporre un repertorio variegato. Oltre alle commedie a soggetto, il gruppo

---

<sup>65</sup> Come già ricordato nel paragrafo precedente, dai documenti francesi risulta infatti che Agostino Romagnesi (Leandro) fu il secondo marito di Brigida. Cfr. l'inventario dopo la morte dell'attrice, in ANP, *MC*, Étude XCI, f. 563, cc. nn., in *Appendice*.

<sup>66</sup> I registri matrimoniali della parrocchia di San Marco presentano infatti alcune lacune. Per queste notizie, debbo ringraziare nuovamente il dott. Carlo Tomassini.

<sup>67</sup> Cfr. la supplica per l'autunno presentata dalla compagnia dei Confidenti alla Dogana di Firenze, il 12 luglio 1636, in EVANGELISTA 1984, p. 71. Tra gli attori elencati: «Leonora [Leonora Castiglioni], prima donna recitante e musica; Aurelia [Brigida Fedeli], seconda recitante e musica, romane» e ancora: Isabella Cima (Olivetta, serva), Jacopo Antonio Fidenzi (Cinzio), Agostino Romagnesi (Leandro, secondo musico), «Fulvio grasso per parti gravi, Capitano Spantafortuna, spagnuolo nativo», Marc'Antonio Romagnesi (Pantalone), Niccolò Barbieri (Beltrame), Dottore Baluardo, «Brighella primo zanni suona e canta» (Fulvio Baroncini); Mezzettino, secondo (Ottavio Onorati). Sui meccanismi che regolano le *tournées* in Italia e all'estero, cfr. il paragrafo successivo I. 3.

<sup>68</sup> Cfr. la supplica della compagnia dei Confidenti e risposta, 5 novembre 1636, in ASF, *Dogana di Firenze*, f. 237, supplica n. 309, in EVANGELISTA 1984, pp. 71-72.

<sup>69</sup> Cfr. la supplica per l'autunno 1636 presentata dalla compagnia dei Confidenti alla Dogana di Firenze, il 12 luglio 1636, in *ivi*, p. 71.

<sup>70</sup> Su Leonora Castiglioni si veda la voce sull'attrice presente in AMAtI, a cura di Francesca Fantappiè.

<sup>71</sup> Supplica della compagnia dei Confidenti del 12 luglio 1636, cit. in EVANGELISTA 1984, pp. 71-72.

puntava sulle «opere nuove [...] balli spagnuoli et italiani, con musiche, condimenti»<sup>72</sup>. La varietà repertoriale era però la norma più che l'eccezione. Anche le altre compagnie attive all'epoca viaggiavano tra le corti italiane presentando un ampio ventaglio di generi. Un esempio riconducibile al 'cartellone' dello stesso teatro fiorentino in quegli anni è quello della compagnia di Francesco Gabrielli (Scappino)<sup>73</sup> la quale, nel marzo 1635, aveva inviato una supplica per la successiva estate fiorentina e senese, sottolineando che nelle *performances* erano compresi «balli spagnoli et italiani et canti»<sup>74</sup>. Tra i comici di Scapino, che avevano preceduto i Confidenti nel proporsi a Firenze, agiva sia la famiglia che darà la vita ad Eularia (ovvero Barbara Minuti e Antonio Cortesi) sia quella di Domenico Giuseppe Biancolelli, nato nel 1636 da Francesco Biancolelli e Isabella Franchini<sup>75</sup>. La giovane Brigida Fedeli incrociava e si scambiava a Firenze proprio con loro.

Nel 1637, dopo la morte di Francesco Gabrielli e l'uscita dal gruppo di sua moglie e della figlia<sup>76</sup>, la compagnia fu diretta dal genero Giovan Andrea Bragaglia (Valerio)<sup>77</sup> ed apparve nella Sala del Podestà di Bologna<sup>78</sup> durante l'autunno e l'inverno di quell'anno<sup>79</sup>. Alcuni componenti erano gli stessi della compagnia che, nel novembre, Francesco Rinuccini propose a Giovan Carlo de' Medici<sup>80</sup>. Il gruppo citato era organizzato e protetto

---

<sup>72</sup> *Ibidem*.

<sup>73</sup> Francesco Gabrielli (Firenze, 1588 – Bologna, 1636), attore, cantante e strumentista, celebre nella maschera di Scapino. Fu in Francia nel 1623 con la compagnia di Giovan Battista Andreini. Su di lui si rimanda alle voci contenute nei repertori: BARTOLI 1781 (voce per la versione *online* a cura di Giovanna Sparacello); RASI 1897, vol. I, pp. 957-966 e la voce a cura di Teresa Megale per il *DBI*, vol. LI, 1998, pp. 91-92.

<sup>74</sup> Cfr. EVANGELISTA 1980, p. 176. Nella supplica i comici chiedono di recitare da maggio ad agosto compreso. L'autorizzazione è concessa per il 1636, ma in quell'anno Francesco Gabrielli muore. La compagnia proposta è formata da: Pulcinella (Francesco Biancolelli); Dottor Graziano Campanella (forse Bartolomeo Zito); Pantalone (Francesco Zancone); Dottor Coviello (forse Ambrogio Buonomo), Virginio Innamorato (Lorenzo Cecchini); Flaminio (Marco Napolioni); Silvio (Bernardino Coris); Ortensio da Capitano (Francesco Antonazzoni); Diana (Giulia Gabrielli); Florinda (Barbara Minuti); Colombina (Isabella Franchini) e Spinetta (Gabrielli, moglie di Francesco).

<sup>75</sup> La notizia è riportata da SPADA 1969, p. XXV e corretta da MONALDINI 1996, p. 89. La data di nascita non è infatti il 30 agosto 1636, ma il 31 dello stesso mese.

<sup>76</sup> Sulla sua morte, avvenuta nel 1636, si rimanda a MONALDINI 1995, pp. 113-115.

<sup>77</sup> Sull'attore le notizie sono scarse. Monaldini cita il testamento, risalente al 1643, dal quale si ricava che Bragaglia, figlio di Matteo Bragagli, è sposato con Ippolita Gabrielli e ha due figlie, Camilla e Francesca. Cfr. Ivi, p. 116, nota 172.

<sup>78</sup> Nel novembre viene messo in scena il *Solimano* di Guidobaldo Bonarelli, con un'imponente macchinaria scenica. Monaldini ipotizza che potrebbe essere stato realizzato dalla stessa compagnia dei comici. Cfr. Ivi, p. 117.

<sup>79</sup> La formazione era la seguente: Marco Napolioni (Flaminio), Francesco Manzani (Capitan Terremoto), Ippolita Gabrielli (Ippolita), Barbara Minuti (Florinda), Beatrice Vitali (Beatrice), Isabella Franchini (Colombina), Francesco Biancolelli (Pulcinella), Francesco Zancone (Pantalone), Giovanni Antonio Lolli (Dottore Baloardo), Antonio Cortesi (Bagolino), Giovan Battista Fiorilli (Trappolino), una giovine spagnola. Cfr. le notizie presenti in Ivi, pp. 115-116 e MONALDINI 1996, pp. 93-94.

<sup>80</sup> Cfr. la lettera di Francesco Rinuccini a Giovan Carlo de' Medici, Venezia 28 novembre 1637, in ASF, *MdP*, f. 5307, cc. 682r-683r, in MAMONE 2003b, n. 114, p. 70. Nella lista appaiono: Valerio (Giovan Andrea

dal marchese Pio Enea Obizzi. L'offerta di Rinuccini non fu probabilmente accolta perché un'altra compagnia, ancora quella dei Confidenti, aveva ottenuto l'autorizzazione per quelle recite<sup>81</sup>. Brigida Fedeli tornava quindi a Firenze con la compagnia dei Confidenti per il secondo autunno consecutivo. La *troupe*, sotto la guida di Cinzio, si stava facendo largo tra le altre, rimanendo tra quelle più in vista nel panorama spettacolare italiano degli anni trenta e sfruttando l'ottimo connubio di attori e di un repertorio di successo.

Dal 1638, per Fidenzi iniziarono i primi fastidi. Il gruppo era a Roma per il Carnevale e poteva vantare la nomina a «compagnia del duca di Parma Odoardo Farnese»<sup>82</sup>. Brigida Fedeli, assieme al marito e al suocero, manteneva il ruolo di seconda amorosa, mentre Leonora Castiglioni conservava quello di prima. Entrambe vennero citate nell'opera *Infermità, testamento e morte di Francesco Gabrielli, detto Scappino*<sup>83</sup> con le attrici più importanti dell'epoca, prova che la Fedeli era già conosciuta ed apprezzata. È però innegabile che la celebrità di Leonora, la quale aveva esordito prima di Brigida, era superiore, come dimostrano i riconoscimenti a lei riservati negli anni precedenti. Nel febbraio 1634, a Ferrara, la Castiglioni aveva ottenuto un grande successo nell'opera musicale *I sette infanti dell'Ara*, messa in scena con i Confidenti. I colleghi si erano lamentati perché, assieme al marito Fulvio Castiglioni e ad altri, l'attrice si sarebbe giovata di una sbilanciata spartizione dei compensi nonché del solito *extra* di cui godeva per le sue

---

Bragaglia) e Virginio (Lorenzo Cecchini) innamorati; Terremoto, ovvero Hortensio Capitano (Francesco Antonazzoni); Ippolita (Gabrielli); Ardelia; Colombina (Isabella Franchini); Graziano il Nelli; Pantalone Guazzetto; Buffetto Primo Zanni (Carlo Cantù); Mescolino; Policinella (Francesco Biancolelli). Cfr. anche EVANGELISTA 1984, p. 65. Cfr. inoltre la lettera di Carlo Cantù a Giovan Carlo de' Medici da Bologna del 9 aprile 1637 in cui «inteso per via de lettere dal Signor Ortenzio [Francesco Antonazzoni]» l'attore chiede di poter recitare con la compagnia a Firenze «avanti quella del signor Cintio, la quale è obblighatta per questo autunno». La lettera è conservata in ASF, *MdP*, f. 5307, c. 626r, in MAMONE 2003b, n. 106, pp. 67-68.

<sup>81</sup> Cfr. la lettera del granduca Ferdinando a Mattias de' Medici, Firenze 10 ottobre 1637, in ASF, *MdP*, f. 5390, c. 491r, in MAMONE 2013, n. 61, p. 39. Cfr. inoltre la supplica della compagnia dei Confidenti e risposta del 5 novembre 1636, in ASF, *Dogana di Firenze*, f. 237, in EVANGELISTA 1984, p. 65 e pp. 71-72. Quello di novembre è probabilmente il secondo tentativo e, nonostante ciò, non fu accolto, visti i precedenti accordi con la compagnia del Fidenzi, la cui presenza in città è di fatto confermata dalla stessa lettera del granduca del 10 ottobre 1637. Cfr. inoltre MEGALE 1993b.

<sup>82</sup> La formazione annoverava: Jacopo Antonio Fidenzi (Cinzio, capocomico); Agostino Romagnesi (Leandro); Stefano Castiglioni (Fulvio); Niccolò Barbieri (Beltrame); Marc'Antonio Romagnesi (Pantalone); Leonora Castiglioni (Leonora, prima amorosa); Brigida Fedeli (Aurelia, seconda amorosa); Fulvio Baroncini (Brighella). Cfr. *Comici dell'Arte. Corrispondenze* 1993, vol. I, p. 186, pp. 227-228 e p. 276 e vol. II, n. 29, pp. 36-37. Cfr. inoltre la voce su Jacopo Antonio Fidenzi in AMATi, a cura di Claudia Burattelli. In una lettera del Fidenzi si accenna ai problemi tra Antonio Cortesi e Giovan Battista Fiorilli che erano «venuti fra loro a rompimento di capo» (lettera di Jacopo Antonio Fidenzi, Roma 12 febbraio 1638, cit. in PANDOLFI 1988, vol. II, p. 31). Probabilmente il Cortesi faceva parte della compagnia, ma morirà a metà di quest'anno.

<sup>83</sup> Cfr. GABRIELLI 1638. Vi vengono menzionate: Angelina senese (Angela Signorini Nelli), Lavinia (Maria Dorotea Antonazzoni), Leonora (Leonora Castiglioni), Aurelia (Brigida Fedeli), Diana (Giulia Gabrielli), Celia (Maria Malloni), Flaminia (Orsola Posmoni), Lidia (Virginia Rotari), Spinetta (la moglie Gabrielli), Olivetta (Isabella Cima), Colombina (Isabella Franchini).

prove canore. Come ricorda Giovan Battista Galvani, «quando la signora Leonora fa qualche maggior fatica nell'opere, la compagnia non si scorda di lei»<sup>84</sup>.

Nel 1638 era probabilmente giunto per Brigida il momento di rischiare. Poteva decidere di continuare ancora per qualche stagione come seconda amorosa o tentare di scavalcare la Castiglioni, diventando la *star* della compagnia. Il suo profilo artistico era simile a quello di Leonora e, come lei, Brigida aveva una famiglia che l'avrebbe sostenuta nel salto di qualità. In fondo suo marito, anche in seguito, non sarebbe stato estraneo a liti e a dissidi<sup>85</sup>. Nel febbraio del 1638, Fidenzi si trovò a descrivere le pene della Castiglioni, vittima di pubblici attacchi:

La povera Leonora, ricercata da tutti i comici, che non ha sofferto? Scritture e quasi detti come libello infamatorio, promulgati fra' cavalieri e quasi affissi su' cantoni. Messo male fra' principi acciò non la regalino, com'è succeduto a Fiorenza<sup>86</sup>.

Brigida era spalleggiata dalla famiglia e da Fulvio Baroncini (Brighella)<sup>87</sup>, i quali si erano schierati contro il capocomico, mentre Leonora subiva le conseguenze di quelle malignità, probabilmente diffuse dagli stessi colleghi. L'immagine della seconda donna di compagnia doveva uscirne vincente. Così, i Castiglioni venivano ripagati della stessa moneta: la prima donna poteva ambire ad una maggiore celebrità e ad un compenso più alto ed era naturale tentare di raggiungere quest'obiettivo.

Il conflitto interno alla *troupe* era degenerato in minacce di scontri e duelli e l'intervento pacificatore di Niccolò Barbieri (Beltrame) non era stato sufficiente a sedare gli animi<sup>88</sup>. Il fuoco degli screzi si alimentava poi di altre scintille che scoccavano per motivi diversi dalla competizione tra le amorose così che i Romagnesi seppero approfittare delle polemiche per puntare al vertice della compagnia. In questa occasione, il vecchio Pantalone Romagnesi che, a differenza del figlio, non era stato incline alle scaramucce, apparve schierato con la famiglia e, con essa, rischiò di essere cacciato dalla compagnia. Se nessuno avesse fatto un passo indietro, Fidenzi sarebbe stato infatti pronto ad

---

<sup>84</sup> Lettera di Giovan Battista Galvani ad Enzo Bentivoglio, Ferrara 20 febbraio 1634, in FABRIS 1999, p. 457.

<sup>85</sup> Si veda ad esempio il successivo scontro con Carlo Cantù nel 1639 citato in questo paragrafo.

<sup>86</sup> Lettera di Jacopo Antonio Fidenzi ad Enzo Bentivoglio, Roma 12 febbraio 1638, in RASI 1897-1905, vol. I, pp. 880-881. Cfr. inoltre la lettera di Leonora Castiglioni ad Enzo Bentivoglio, Roma 13 febbraio 1638, in *ivi*, vol. I, pp. 606-607 e *Comici dell'arte. Corrispondenze* 1993, vol. II, n. 30, p. 37, nonché le voci su Stefano e Leonora Castiglioni, in AMAtI, a cura di Francesca Fantappiè.

<sup>87</sup> Grazie alle sue virtù canore il Baroncini sarà una presenza costante accanto a Brigida Fedeli anche negli anni successivi. Su di lui cfr. la voce in AMAtI della stessa Fantappiè.

<sup>88</sup> Leonora dichiara che il marito non si è impegnato in un duello solo perché «in atto [impossibilitato] all'armi per la infermità della podagra». Lettera di Leonora Castiglioni a Enzo Bentivoglio, Roma 13 febbraio 1638, in RASI 1897-1905, vol. I, pp. 606-607.

‘esonerare’ il gruppo dei Romagnesi e Fulvio Baroncini, progettando l’unione dei restanti comici con la compagnia di Marc’Antonio Carpiani (Orazio)<sup>89</sup>, a suo dire adatto a prendere il posto sia di Leandro che di Pantalone<sup>90</sup>. Con Orazio sarebbero giunti Giovan Battista Fiorilli (Trappolino) e la moglie Beatrice Vitali<sup>91</sup> e se i Romagnesi si erano rivelati per Fidenzi un problema, con i Fiorilli la situazione non sarebbe certo andata a migliorare.

Su come si sia conclusa la vicenda rimangono alcuni dubbi. Sembra che alla fine i Castiglioni abbiano ceduto, lasciando, almeno temporaneamente, la *troupe*: Leonora riapparirà infatti legata alla compagnia farnese nel carnevale del 1640<sup>92</sup>. Il gruppo aveva comunque accolto alcuni comici di Carpiani e i Romagnesi dovettero insistere anche in favore di Baroncini, ma senza risultati. Sempre nel 1638, Fidenzi aveva proposto la sostituzione di quest’ultimo con Carlo Cantù (Buffetto), nonostante la consapevolezza che il duca non avrebbe gradito lo scambio<sup>93</sup>.

Per il carnevale 1639 la compagnia si spostò a Ferrara e Agostino apparve palesemente schierato contro Buffetto che era riuscito ad entrare nel gruppo, come racconta un corrispondente dei Bentivoglio: «averà Illustrissimo inteso il sfreso di Buffetto fattogli da Leandro e questo per causa della comedia che gli scrissi fu recitata l’ultimo giorno di carnevale»<sup>94</sup>. Inoltre, a Ferrara, la compagnia risultava ulteriormente modificata dall’arrivo di alcuni membri di quella di Giovan Andrea Bargaglia (Valerio)<sup>95</sup>. A questo punto però giunse una proposta che scombinò ogni piano e durante la quaresima la

---

<sup>89</sup> Sull’attore si veda la voce in AMAtI a cura sempre di Francesca Fantappiè.

<sup>90</sup> Fidenzi afferma che Carpiani è «buono nella sua parte e suavissimo di costumi [...] da Pantalone meraviglioso». Lettera di Jacopo Antonio Fidenzi a Enzo Bentivoglio, Roma 12 febbraio 1638, in RASI 1897-1905, vol. I, pp. 880-881. A dimostrazione dei rapporti tra i due, sempre nel 1638, viene pubblicata a Milano la raccolta poetica *L’arpa ossequiosa, per le lodi della signora Leonora Castigliona, comica ammiratissima, poesia del signor Carlo Torre, dedicata da Bartolomeo Pilotti al signor Cintio Fidenzio, comico di ragguardevole valore*, Milano, Ramellati, 1638, in cui uno dei sonetti è di Marc’Antonio Carpiani.

<sup>91</sup> Sulla coppia si veda la voce a cura di Teresa Megale del *DBI*, vol. XLVIII, 1997, pp. 186-188 e *MEGALE* 1994.

<sup>92</sup> L’informazione manca alla voce di Leonora Castiglioni di AMAtI, ma MONALDINI 2002, p. 98, a conferma della sua presenza, cita l’*Applauso poetico alla signora Leonora Castiglioni comica recitante in Ferrara il carnevale dell’anno 1640. Dell’ineguale accademico intrepido*, Ferrara, Suzzi, 1640.

<sup>93</sup> Fidenzi scrive: «v’è Buffetto; dirà Vostra Eccellenza, questo non brama il Signor Duca». Lettera di Jacopo Antonio Fidenzi a Enzo Bentivoglio, Modena 12 febbraio 1638, in RASI 1897-1905, vol. I, pp. 880-881.

<sup>94</sup> Lettera di Alessandro Laziosi a Cornelio Bentivoglio, Ferrara 24 marzo 1639, citata parzialmente in MONALDINI 2002, p. 96.

<sup>95</sup> La presenza di Bargaglia è confermata da una polizza di pagamento ai comici per la consegna dei bollettini al Maestro cittadino. Vi si legge: «È passato partito questo 10 di marzo 1639 che si paghino al signor Valerio Bragagli capo de’ comici che ’l presente carnevale hanno recitate comedie qui in Ferrara, lire cinquanta». La polizza è conservata all’Archivio di Stato di Ferrara e trascritta in MONALDINI 2002, p. 96. Nella compagnia vi erano: Jacopo Antonio Fidenzi (Cinzio, capocomico); Agostino Romagnesi (Leandro); Giovan Andrea Bragaglia (Valerio), Niccolò Barbieri (Beltrame) Marc’Antonio Romagnesi (Pantalone) Ippolita Gabrielli; Brigida Fedeli (Aurelia), Carlo Cantù (Buffetto).

compagnia si sciolse. Oltre ad organizzare le stagioni italiane, i comici dovevano rispondere alle richieste della corte francese.

Nello stesso 1639, un anno dopo la nascita di Orsola, Barbara Minuti sposò a Bologna Bernardino Coris<sup>96</sup>. Silvio sostituì Bagolino nella coppia comica con Florinda e i due apparvero insieme almeno a partire dal 1643<sup>97</sup>. Quest'ultimo fu l'anno della morte di Francesco Biancolelli<sup>98</sup>: la carriera della vedova, Isabella Franchini, pur col carico dei tre figli (Luca, Niccolò e Domenico Giuseppe), non ebbe tuttavia grandi intoppi. Tra l'estate e il settembre, assieme ad Angela Nelli<sup>99</sup>, l'attrice fu la maggior attrazione per il pubblico toscano. Due anni dopo si risposò con Carlo Cantù<sup>100</sup>. Nel 1649 Tiberio Fiorilli (Scaramouche)<sup>101</sup>, coadiuvato dal funzionario medico Ferdinando Cospi, riuscì a mettere insieme la compagnia dei comici Uniti sotto la protezione del principe Leopoldo de' Medici e del granduca. Anche Barbara e Bernardino ne facevano parte<sup>102</sup>. L'anno comico 1651-1652<sup>103</sup>, vide i Coris entrare a far parte, dopo lunghe e complicate trattative, della compagnia protetta da Francesco I d'Este, duca di Modena<sup>104</sup>. Nella quaresima del 1652 il

---

<sup>96</sup> Il matrimonio fu celebrato il 26 aprile 1639 nella Chiesa di S. Procolo di Bologna. Cfr. MONALDINI 1996, p. 121.

<sup>97</sup> Cfr. la lettera di Tommaso di Savoia a Francesco I d'Este, Ivrea 13 gennaio 1643, in RASI 1897-1905, vol. I, p. 701. Il principe si scusa per aver richiesto i due comici: non era infatti al corrente che essi si erano già impegnati con il duca di Modena.

<sup>98</sup> L'attore affoga nel fiume Taro dopo una caduta da cavallo, il 19 aprile 1643. Cfr. i documenti di ASB, *Notarile*, notaio Paolo Forti, 1643, c. 36r, in MONALDINI 1996, pp. 87-89.

<sup>99</sup> Cfr. la lettera di Niccolò Strozzi a Giovan Carlo Medici, Firenze 16 luglio 1643, in ASF, *MdP*, f. 5302, cc. 341r-342r, in MAMONE 2003b, n. 206, p. 108, in cui si legge: «Son venuti li comedianti e già l'Angela et la Colombina tengano visite da questi giovanotti». Cfr. inoltre la lettera di Lelio Talentoni a Leopoldo de' Medici, Livorno 16 settembre 1643, in ASF, *MdP*, f. 5553, c. 365r, in ALESSANDRI 2000, n. 47, p. 321. Su Angela Nelli si veda FANTAPPIÉ 2009.

<sup>100</sup> Il matrimonio fu celebrato nel Duomo di Parma, il 15 aprile 1645. Cfr. MONALDINI 1996, pp. 98-100.

<sup>101</sup> Tiberio Fiorilli, in arte Scaramouche, è forse l'attore più celebre tra quelli che operarono tra Italia e Francia. La sua carriera si svolse per quasi tutto l'arco del XVII secolo. Su di lui si vedano la schede nei maggiori repertori: BARTOLI 1781; RASI 1897; EDS 1954-1968, vol. V, coll. 366-368; GUARDENTI 1990, in *DBI*, voce a cura di Teresa Megale, vol. XLVIII, 1997, pp. 191-193; AMAtI, voce a cura di Siro Ferrone; oltre agli studi FERRONE 2009 e FERRONE 2011b.

<sup>102</sup> Assieme alla coppia Minuti-Coris vi erano: Tiberio Fiorilli e la moglie Lorenza Elisabetta del Campo (Marinetta), Marco Napolioni (Flaminio) e la moglie (Fragoletta), Lorenzo Cecchini (Virginio), Angelo Bindoni (Pantalone), Lodovico Lupari (Dottor Spadazza), Giovan Battista Isola e la moglie. Cospi spera di ottenere uno zanni prima dell'autunno. Cfr. la lettera di Ferdinando Cospi a Giovan Carlo de' Medici, Bologna 6 aprile 1649, in ASF, *MdP*, f. 5345, c. 317r, in MAMONE 2003b, n. 290, p. 145. Cfr. anche la lettera di Giovan Battista Andreini a Carlo II Gonzaga-Nevers, Ferrara 7 aprile 1650, in *Comici dell'arte. Corrispondenze* 1993, vol. I, n. 75, p. 164. La compagnia fu a Firenze nell'autunno-inverno ed ottenne la licenza per recitare in Toscana anche nella primavera-estate successive.

<sup>103</sup> Sull'anno comico 1651-1652 e la difficile formazione della compagnia estense si veda il saggio MONALDINI 2008. Prima della quaresima, ovvero nel carnevale 1651, i Coris si trovavano a Venezia.

<sup>104</sup> Nella quaresima il duca di Modena chiede a Eustachio Lolli (Fichetto) di entrare nella nuova *troupe* da lui protetta. Lolli accetta ad un'unica condizione: che anche i Coris lo seguano. La compagnia dopo diverse

sogno estense svanì e la *troupe* si sciolse. Bernardino e Barbara formarono una compagnia assieme a Domenico Locatelli (Trivellino)<sup>105</sup> e accolsero Carlo Palma (Truffaldino) che inizialmente doveva unirsi agli altri fuoriusciti della *troupe* estense, ovvero Giovanni Andrea Zanotti<sup>106</sup> e i coniugi Nelli, i quali ottennero invece al suo posto Tiberio Fiorilli<sup>107</sup>.

In questi anni, Orsola non compare nelle liste che comprendono la madre e il patrigno. Secondo alcuni studiosi, nel 1651, l'attrice si troverebbe a Roma assieme a Scaramouche, ma la notizia non è confermabile<sup>108</sup>. Che la famiglia l'avesse ceduta al Fiorilli, con cui aveva lavorato, ma che era pur sempre estraneo alla famiglia? Un percorso di affiancamento e a seguito della madre sembra più plausibile. Eularia poteva aver partecipato agli spettacoli come comparsa o in ruoli minori o ancora in rappresentazioni per le quali non restano testimonianze nelle fonti.

Si spiegherebbe così la sua partecipazione alla *Maddalena lasciva e penitente* di Giovan Battista Andreini, messa in scena a Milano nella primavera-estate del 1652<sup>109</sup> dalla

---

trattative risulterà composta da: Angela Nelli (Angela), Barbara Minuti (Florinda), Luisa Gabrielli (Lucilla), Giovanni Andrea Cavazzoni Zanotti (Ottavio), Giacinto Bendinelli (Valerio), Bernardino Coris (Silvio), Isabella Franchini (Colombina), Eustachio Lolli (Fichetto), Domenico Locatelli (Trivellino), Giuseppe Antonio Fiala (Capitano Sbranaleoni), Ercole Nelli (Dottore), Giuseppe Albani (Pantalone). I comici trascorreranno la primavera a Milano, poi ad agosto si sposteranno a Verona e a fine settembre a Ferrara; da metà ottobre a dicembre saranno a Venezia, poi di nuovo a Ferrara per il carnevale che concluderanno a Modena. Per le trattative, cfr. MONALDINI 2008.

<sup>105</sup> Anche Locatelli, in arte Trivellino, fu una delle anime delle spedizioni italiane in Francia. Su di lui cfr. BARTOLI 1781; RASI 1897; *DBI*, voce a cura di Teresa Megale, vol. LXV, 2005, pp. 354-355 e FERRONE 2014.

<sup>106</sup> Giovanni Andrea Cavazzoni Zanotti (Caselle, 1622 – Bologna 1695), in arte Ottavio. Il cognome Zanotti deriva dallo zio Vincenzo che lasciò l'eredità al nipote a patto che questi assumesse il suo cognome. Negli anni quaranta Zanotti iniziò a recitare a fianco di attori come Marco Napolioni (Flaminio), Carlo Cantù (Buffetto), Ercole Nelli (Dottore) e Domenico Locatelli (Trivellino) della cui moglie, Luisa, Zanotti s'innamorò. Fu al servizio del duca di Modena Francesco I d'Este per molti anni e durante il carnevale del 1652 recitò nel teatro della città. Sposò, in prime nozze, Teodora Blesi, di Bologna. Nel 1661 esordì a Parigi come secondo amoroso e nel 1667 subentrò a Giacinto Bendinelli come primo. Sposò in seconde nozze Marie Marguerite Enguerant di Abville. Tradusse in italiano due *pièces* di Corneille: *Le Cid*, col titolo di *Honore contro Amore, tragedia ricavata da soggetto spagnuolo vestita alla francese e tradotta in italiano* [...] (Bologna, Longhi, 1691) e *Héraclius, empereur d'Orient* col titolo *L'Eraclio imperatore d'Oriente* (Bologna, Monti, 1691). Nel 1684 ripartì per Bologna dove morì il 17 settembre 1695. Su di lui cfr. CAMPARDON 1880, vol. II, p. 214; RASI 1897-1905, vol. II, pp. 742-747 e la voce nel *DBI*, a cura di Nicola Longo, vol. XXIII, 1979, pp. 66-68.

<sup>107</sup> Cfr. MONALDINI 2008, pp. 93-94.

<sup>108</sup> La notizia appare in CARANDINI e MARITI 2003, pp. 206-207. MONALDINI 2008 mette in dubbio la presenza di Fiorilli a Roma nel 1651, posticipandola al 1652, ma Scaramouche appare presente nel 1651 perché citato in alcune lettere del carteggio leopoldiano. Cfr. le lettere di Gabriello Ricciardi a Leopoldo de' Medici, Roma 29 luglio e 14 agosto 1651, in ASF, *MdP*, f. 5548, c. 323r e c. 326r, in ALESSANDRI 2000, n. 673-674, pp. 641-642. Cfr. inoltre FERRONE 2014.

<sup>109</sup> Giovan Battista Andreini (Firenze, 1576 – Reggio Emilia 1654), in arte Lelio, figlio di Francesco ed Isabella Andreini. Su di lui, cfr. le voci presenti in BARTOLI 1781; RASI 1897; AMATI, voce a cura di Siro Ferrone, oltre a CARANDINI e MARITI 2003, ANDREINI 2006, FERRONE 2011a e FERRONE 2014. Sulla messa in scena della *Maddalena*, cfr. CASCETTA e CARPANI 1995. Sullo stesso tema Andreini aveva scritto un

compagnia dei Fedeli<sup>110</sup>. Orsola aveva quattordici anni. Alla sua età Brigida era già sposata. Che le fosse stato concesso il ruolo della protagonista in un'opera dell'Andreini, a fianco e in posizione di rilievo rispetto alla seconda moglie di quest'ultimo (Virginia Rotari, in arte Lidia)<sup>111</sup> nei panni di Marta, sembra un azzardo. La figlia della Minuti avrà dovuto dimostrare al vecchio capocomico di poter reggere la sfida e di non temere l'esibizione nel canto e nella recitazione in versi<sup>112</sup>. La storia della peccatrice redenta<sup>113</sup>, come altre appartenenti alla teatralità sacra, rientrava nella drammaturgia di Lelio, attore e scrittore sempre incline alla commistione di generi e alla ricerca di nobilitazione morale per i propri testi<sup>114</sup>.

Dare corpo ed anima a Maddalena significava per un'attrice giocare il ruolo della donna spavalda che, nello spazio della rappresentazione, assurgeva a santa cristiana. La conversione implicava una metamorfosi dello stile e del registro recitativo, da basso ad alto, e un'opposizione fisica e psicologica. Postura, gestualità ed espressione del volto della martire dovevano proporsi in contrasto con quelle della donna lasciva. L'attrice, da sempre associata alla cortigiana e alla prostituta, impersonava colei che era riuscita a redimersi dal peccato. Sul palco, protagonista e compagnia chiedevano venia per il loro mestiere e per quelle produzioni che spesso accoglievano oscenità e trivialità, dimostrando di saper affrontare anche temi alti e con essi riabilitarsi<sup>115</sup>.

Secondo il testo pubblicato da Andreini<sup>116</sup>, Eularia entra in scena circa a metà del primo atto. Fino alla conversione, gli altri personaggi contribuiscono a disegnare un'atmosfera di malizia ed immoralità, sfruttando doppi sensi e oggetti - come i fiaschi di

---

poemetto nel 1610, una sacra rappresentazione nel 1617, con ristampe a Praga e a Vienna nel 1628 e nel 1629. Sembra quindi che la rappresentazione abbia preceduto la pubblicazione risalente all'agosto del 1652.

<sup>110</sup> Non vi sono ulteriori notizie sulla formazione di questa compagnia. Probabilmente Andreini sfruttò attori legati ai Coris, che infatti nell'autunno-inverno dello stesso anno si spostarono a Bologna nella Sala del Podestà. Tra essi anche Domenico Locatelli. Cfr. MONALDINI 1995, p. 115.

<sup>111</sup> Su Virginia Rotari, seconda moglie di Andreini, cfr. FERRONE 2011a e FERRONE 2014.

<sup>112</sup> In diversi punti del testo sono infatti presenti oltre a cori e danze, canzoni e scherzi musicali in cui la stessa protagonista deve esibirsi, ma è anche vero che spesso le giovani cantanti erano scelte più per la loro bellezza che non per eventuali doti canore.

<sup>113</sup> Secondo un equivoco che risaliva al Medioevo, nel personaggio di Maria Maddalena erano riunite tre donne: Maria Maddalena di Magdala, Maria Maddalena di Betania nonché la peccatrice che lavava i piedi a Gesù. Cfr. ANDREINI 2006.

<sup>114</sup> Cfr. FERRONE 2011a ed in particolare il capitolo su *Lelio bandito* alle pp. 233-285.

<sup>115</sup> Cfr. FERRONE 2014.

<sup>116</sup> Il testo pubblicato da Andreini poteva non corrispondere a quello andato in scena, ma testimoniare delle modifiche d'autore apportate in un secondo tempo.



vino - che rimandano ad un clima di ebbrezza<sup>117</sup>. Maddalena alterna momenti in cui scherza, giocando il ruolo dell'innocente con la serva Rachele, ad altri in cui si diverte a stordire gli amanti, disposta persino a sfidare Dio in duello. Finché, nella terza scena del terzo atto, riappare «disornata a crin mezzo sciolto, uscita appena volgendo il viso da quella istessa parte dov'ella fece l'uscita» e, piangendo, esclama:

Addio gioie, addio vanti,  
lussi e dilette addio,  
addio per sempre addio.  
Addio schiere fallaci  
di pensier vani e lascivi amori;  
la seguace d'amanti,  
la fugace d'onori,  
la superba, la vana,  
la peccatrice è convertita alfine.  
[...]  
la chimera, la iena  
la furia alfin l'arpia,  
più non giace tra voi, ella è sparita<sup>118</sup>.

Preso coscienza della propria narcisistica e peccaminosa condotta di vita, il personaggio, che ha corpo e voce di Eularia, è pronto alla trasformazione e dimostra come sia possibile la purificazione. Più il bestiario con cui si definisce sarà duro e dispregiativo più se ne apprezzerà la riforma. Con l'esemplificazione sul palco della parabola maddaleniana, il teatro dell'Arte, fatto di travestimenti ed equivoci si sacrifica e torna alla naturalezza originaria. In una delle poesie in lode dell'attrice che precedono il testo, è chiara la sua funzione catartica ed emblematica:

Flora di Palestina  
se rappresenti, o vaga  
rapisci i cor, com' il tuo bel gli appaga;  
e tra schiere d'amanti porti d'un ciel sereno in faccia i vanti:  
ma poi se'n gonna humil fatta pentita,  
piangi gli error de la passata vita,  
fai sì ch'ogn'un nel tuo dolore immerso  
il cor riacquista al ciel nel mal sommerso<sup>119</sup>.

---

<sup>117</sup> Ad esempio, nella terza scena del primo atto, Baruc afferma: «E che vedi Baruc? Veggio sovente / nel dispulciar camicie / certe tettine di giocata belle, / che aguzzan l'appetito, / nel gustarle, a leccar fin le scodelle». ANDREINI 1652, I, III, 4.

<sup>118</sup> Ivi, III, III, 1.

<sup>119</sup> Ivi, *Alla signora Eularia mentre rappresentò la Maddalena penitente*, pp. nn.

Il dolore ed il martirio di Maddalena è quello di ogni essere umano. La sua assoluzione varrà, anch'essa, per tutti: per l'attrice, per i compagni, per l'autore e per lo spettatore.

Rassicurati dalla consapevolezza che arriverà il momento della verità e della redenzione, è possibile anche suggerire una rilettura, in chiave provocatoria, di questa esperienza testuale e spettacolare. La spalla della protagonista era, come ricordato, Marta, impersonata da Virginia Rotari. L'attrice doveva servire da contraltare a Eularia, in rivale dei sentimenti di pietà, prudenza e maturità cristiana. L'assennata e matura Marta era quello che Maddalena sarebbe diventata. Era l'accortezza contro la spregiudicatezza. Era l'umiltà contro l'orgoglio. Era la vecchiaia contro la giovinezza. Andreini avrà quindi puntato su un'attrice in cui l'aspetto fisico e la gioventù sottolineavano, accanto alla sua Lidia, la differenza tra cielo e terra, tra pudicizia e disinibizione. Eularia era quella che, a fine opera, «qual ramo verde in foco, che 'n fra lacrime fuma, e stridendo s'incende a poco a poco»<sup>120</sup>, avrebbe raggiunto la gloria celeste.

Ma se si guarda all'organizzazione e ai tempi dello spettacolo, chi e cosa vinceva su quel palco? La conversione di Maddalena avveniva nella scena terza del terzo atto. Ciò implica che più della metà della rappresentazione ruotava attorno alla Maddalena lasciva ed Eularia riappariva vestita di cilicio solo nella nona scena dello stesso atto. Nel frattempo, sciolti i capelli, strappatisi di dosso i gioielli e «lacerata la veste», aveva dichiarato che «solo negli occhi santissimi di Dio»<sup>121</sup> risiedeva il suo tesoro. L'attrice restava senza veli sul palco e, mentre all'orecchio dello spettatore arrivavano le sue parole di redenzione, gli occhi ne intravedevano la carne. Andreini era uomo di teatro e come tale, non avrebbe rinunciato alla forza sensuale del corpo della giovane, al suo effetto sul pubblico, pur nel momento della conversione cristiana. Anche il lessico non si era adattato a quest'ultima e Maddalena penitente si trovò a parlare con i termini della profana. Il suo disprezzarsi avveniva attraverso un 'bestiario' che si rafforzava. E ancora: se secondo l'iconografia della Maddalena<sup>122</sup>, Eularia poteva portare un drappo giallo, simbolo delle cortigiane, che al momento della redenzione veniva strappato via, per contrasto la sua

---

<sup>120</sup> Ivi, III, IX, 20.

<sup>121</sup> Ivi, III, III, 1.

<sup>122</sup> Sull'argomento cfr. FERRONE 2011a e 2014. Tra gli altri oggetti simbolo della Maddalena, presenti nell'opera, il teschio e il crocefisso.

chioma, «una massa d'oro»<sup>123</sup>, restava «scapigliata»<sup>124</sup> e attaccata a lei sino alla fine. Se non esistevano confini netti in tutto ciò, come le attrici di compagnia le avranno consigliato di interpretare l'estasi della beatitudine se non nell'unico modo terreno e sensuale che conoscevano?

E riaffiora così la curiosità proposta in precedenza: chissà se molti anni dopo, tra le *visitandines*, ad Eularia sarà stato sufficiente vivere in convento per essere accettata tra i morti cristiani. A quel tempo, solo una giovane che si affacciava al teatro come lei poteva rispondere con grinta e spavalderia a chi le ricordava «ch'ogni alba ha sera»:

Vuoi che da terra al Ciel faccia salita.  
Gioventù nol consente,  
poiché al volar tant'alto  
punger d'ali le penne appena io sento.  
Prima il fior; poscia il frutto  
dassi il mirar su pianta:  
io qui son su 'l fiorire,  
di giovinezza in ramo, ond'è ben vano  
che nel fior spicchi il frutto in un la mano.  
Quinci fastosa in cumulo di vanti  
pindareggiando, così avvien ch'io canti:  
quando vecchia i' mi farò  
ben saprò  
indefessa  
genuflessa  
graffiar gota e sveller crine;  
convertita poscia al fine,  
a tutte albe, a tutte sere  
dirò teco il miserere<sup>125</sup>.

Per il cilicio c'era tempo.

---

<sup>123</sup> ANDREINI 1652, I, v, 15. Sia nelle poesie iniziali sia nel corso del testo si sottolinea che i capelli dell'attrice protagonista erano biondi. È la prima volta in cui si fa riferimento al colore dei capelli di Eularia.

<sup>124</sup> Ivi, III, IX, didascalia iniziale.

<sup>125</sup> Ivi, II, v, 4.

### I. 3. *Le tournées a Parigi negli anni quaranta del Seicento.*

Parigi, a cavallo della metà del Seicento, era una città che accoglieva quasi quattrocentomila abitanti. I suoi edifici si erano adattati, nei secoli, al corso della Senna, dispiegandosi sulle due rive. Le strette *rues* medievali sembravano averli costretti a stringersi e puntare i tetti verso il cielo. I luoghi del potere, come ad approfittare della spaziosità concessa, si erano invece distesi sul tessuto cittadino, nelle vesti di residenze, palazzi, chiese, piazze e giardini<sup>126</sup>. Chi vi giungesse per la prima volta, avrebbe dovuto rimanere inevitabilmente sperso: nel cuore un «natio borgo», mentre davanti agli occhi si spalancava la metropoli. Il racconto del sacerdote bolognese, Sebastiano Locatelli, si offre come spontaneo omaggio alla città, meta del suo viaggio:

All'ora di pranzo ci vedessimo in faccia a Parigi, città, salvo Roma, stimata la più bella, e più di Roma dieci volte popolata. Poco prima di scoprirla, m'ero gloriato col compagno di essere mai caduto in cavallo in così lungo viaggio, cosa di che non poteva gloriarsi lui, ma poco dopo ciò detto mi cadde il cavallo sotto, perché forse facessi più conveniente saluto a quella bella spalliera d'un million di case e di sì alti palazzi, cupole e molini da vento che in quantità intorno a Parigi girano<sup>127</sup>.

Il confronto con la madrepatria, che quella visione d'insieme poteva suscitare, era naturale per un qualsiasi viaggiatore che arrivasse a Parigi, a qualsiasi categoria sociale appartenesse, fosse mercante o principe. Il viaggiatore 'italiano' però, a differenza di altri dalla diversa provenienza, approdava - ne fosse consapevole o meno - a un lido politicamente e culturalmente ben ancorato a quello da cui era salpato. Le due regine medicee, Caterina e Maria<sup>128</sup>, avevano importato in Francia, a partire dal secondo

---

<sup>126</sup> Nella Francia del Cinque e Seicento, governata da un re 'cristianissimo' che obbedisce solo alle leggi di Dio e della natura, si possono ben considerare luoghi del potere temporale anche le chiese. I tentativi di conciliazione e le guerre di religione conclusero con la promulgazione da parte di Enrico IV dell'editto di Nantes (1598) avrebbero infatti modificato solo temporaneamente l'assetto del regno. Con l'editto di Alès, la presa de La Rochelle (1628) e la revoca definitiva dell'editto di Nantes (Editto di Fontainebleau, 1685), già nella pratica disatteso, ogni politica di tolleranza verso gli ugonotti avrebbe lasciato il posto ad un regno cattolico, ad una religione di stato e ad un Re la cui sovranità era un diritto divino. Inoltre, finanziamenti ed elargizioni reali alle chiese si aggiungevano alle celebrazioni di battesimi, matrimoni e funerali di esponenti della casa regnante. Un esempio, fra i tanti, di come gli episodi della vita del sovrano potessero entrare nella vita religiosa è quello del gennaio 1687: per festeggiare la recuperata salute di Luigi XIV, tutte le chiese parigine fecero a gara nel rendere grazie a Dio con *Te deum* e messe in musica. Per quest'ultimo episodio cfr. DE LA GORCE 2002, pp. 341-345.

<sup>127</sup> LOCATELLI 1990, p. 194.

<sup>128</sup> Caterina de' Medici (Firenze, 13 aprile 1519 - Blois, 5 gennaio 1589), figlia di Lorenzo de' Medici, duca di Urbino e moglie nel 1533 del futuro Enrico II. Più volte reggente, cercò un accordo politico con gli ugonotti (i quali però furono massacrati nella notte di S. Bartolomeo il 24 agosto 1572) e una politica matrimoniale di pacificazione europea organizzando le nozze delle figlie Elisabetta con Filippo II di Spagna (1559) e di Margherita con Enrico III di Navarra (1572). Alla morte di quest'ultima (1599) Enrico, divenuto nel frattempo Re di Francia (1589) sposò nel 1600 Maria de' Medici (Firenze, 26 aprile 1573 - Colonia, 3

Cinquecento, il modello di governo fiorentino, che si serviva di architettura e spettacolarità per sottolineare la magnificenza della casa regnante. La città veniva allestita e trasformata in occasione degli eventi politico-dinastici<sup>129</sup>. La figura del sovrano, novello Ercole<sup>130</sup>, era celebrata, promossa e divinizzata attraverso la rappresentazione artistica e spettacolare e grazie agli artigiani provenienti dalla penisola. Un ricco bagaglio di competenze tecniche giungeva in Francia in seguito al trasferimento di professionisti dalle corti italiane. Apparatori, fuochisti, ingegneri, macchinisti, decoratori, idraulici, pittori, scultori ed architetti venivano invitati dalla corte francese. A Parigi, la loro sapienza artistica e artigianale serviva a valorizzare occasioni e simboli del potere: matrimoni, funerali, entrate in città o ancora palazzi e castelli. La loro avanzata maestria artistica e tecnologica, messa a servizio di un programma di propaganda reale, doveva celebrare la grandezza del re. Che ordinasse la costruzione di una nuova residenza, che chiedesse un ciclo pittorico sulla propria vita<sup>131</sup>, che elargisse spettacoli per un pubblico di corte selezionato o ‘cittadino’<sup>132</sup>, il sovrano ostentava sempre la ricchezza del proprio regno fino ad ammettere l’intera città a partecipare, almeno ufficialmente, della munificenza reale. Ricompensava e proteggeva talenti ed opere. Sul modello fiorentino dell’epoca di Lorenzo il Magnifico e del Rinascimento italiano più in generale, il sovrano possedeva ciò che offriva<sup>133</sup>.

---

luglio 1642), figlia di Francesco I, granduca di Toscana e di Giovanna d’Austria. Dopo l’assassinio del marito (1610), Maria portò avanti una politica filo-spagnola e filo-cattolica. Promosse il matrimonio del figlio Luigi con Anna d’Austria e della figlia Elisabetta col futuro Filippo IV di Spagna. In rotta col figlio, abbandonò la Francia e non vi poté più tornare.

<sup>129</sup> Sul tema della politica di rappresentazione e autocelebrazione medicea si rimanda a MAMONE 2003a ed in particolare per quanto concerne l’influenza del modello di spettacolarità fiorentino in Europa al capitolo *Il lascito europeo* (pp. 169-192). Su Maria de’ Medici cfr. inoltre MAMONE 1987.

<sup>130</sup> Il mito di Ercole, uomo divinizzato dalle proprie gesta, è uno dei più sfruttati nel programma encomiastico ed auto-propagandistico dei principi d’Europa (cfr. MAMONE 2003a, pp. 81-105).

<sup>131</sup> Si veda ad esempio la costruzione del Palais du Luxembourg che ebbe come prototipo il fiorentino Palazzo Pitti o tra le opere d’arte, il ciclo rubensiano per Maria de’ Medici. Cfr. sempre MAMONE 1987.

<sup>132</sup> Come scrive a questo proposito Siro Ferrone, il proliferare, tra la metà del Cinquecento e l’inizio del Seicento delle sale teatrali, se da un lato è la risposta al netto aumento demografico delle capitali europee, dall’altro: «l’autorizzazione ad una libera vendita dello spettacolo in spazi esterni alle corti, relativamente autonomi, significa ammettere, implicitamente, la liceità, l’utilità o la necessità del teatro come “spia” di un mondo basso e disordinato» (FERRONE 2011a, p. 52).

<sup>133</sup> Se gli attori che recitavano a corte erano spesso gli stessi che operavano, dalla fine del Cinquecento, negli stanziamenti cittadini, accessibili per un pubblico pagante, ciò non comportava, in questi ultimi casi, l’esclusione dei mecenati dal sistema di organizzazione teatrale. Affidandosi a dei protettori che li tutelassero, li premiassero e li finanziassero con anticipi o rimborsi durante le *tournées*, gli attori ne portavano la bandiera ed erano ad essi obbligati. La gestione delle stanze pubbliche, come il Teatro di Baldracca a Firenze era infatti spesso curata, direttamente o attraverso magistrature, dalla famiglia al potere (nel caso fiorentino, la Dogana e il granduca, appunto). Inoltre, anche nei molti casi in cui l’incasso era devoluto per opere di beneficenza, la corona poteva intervenire strategicamente. È il caso ad esempio di Maria de’ Medici che pagò l’affitto ai Confrères de la Passion per permettere alla compagnia degli italiani di recitare all’Hôtel de Bourgogne, controllando, in tal modo, l’intero sistema teatrale cittadino. Cfr. MAMONE 1987, p. 253.

Tra gli italiani chiamati a corte, non potevano mancare gli attori. La *tournée* del 1600, con il richiestissimo Tristano Martinelli<sup>134</sup>, creatore di Arlecchino, era stata voluta dagli sposi Enrico IV e Maria de' Medici e si inseriva in una serie di viaggi che diverse compagnie italiane intrapresero, prima e dopo quella data. Dagli anni settanta del Cinquecento, oltrepassarono le Alpi: la compagnia di Zan Ganassa, i Gelosi, gli Accesi, i Confidenti e i Fedeli<sup>135</sup>. Nel corso dei decenni, queste *troupes* contribuirono alla nascita del gusto e del repertorio italiano in Francia, influenzarono la tipologia e l'organizzazione di diverse sale teatrali e crearono il retroterra ideale per le compagnie che sarebbero giunte in seguito<sup>136</sup>. Difatti, se gli eventi traumatici che caratterizzarono gli anni trenta del Seicento<sup>137</sup>, uniti alla morte o al ritiro dalle scene dei principali protagonisti<sup>138</sup>, rallentarono le spedizioni e l'attività teatrale, nuove generazioni di comici, cantanti, musicisti e ballerini sarebbero giunte ad innestarsi sull'eredità lasciata dai loro predecessori in Arte, nutrendosene ed alimentandola. Quelle precedenti il sacco di Mantova erano state *tournées* di compagnie già esistenti, le cui fila venivano tirate da almeno due forze in campo (la corona francese e i protettori italiani), a cui si aggiungevano necessità e sogni di attori e capocomici. Nella prima metà del Seicento, la domanda di queste trasferte da parte della corona francese e l'offerta italiana più o meno si equilibravano. Col tempo invece le compagnie destinate all'esportazione del teatro italiano cominciarono ad essere messe insieme esclusivamente in funzione della piazza francese<sup>139</sup> e i viaggi persero parte del loro carattere istintivo e costitutivo. I comici italiani, come alla deriva su quei lidi, si

---

<sup>134</sup> Tristano Martinelli (Marcaria, 1557 - Mantova, 1630). Comico, acrobata, funambolo, capocomico, inventore della maschera di Arlecchino. Attivo in Italia, nelle Fiandre, a Londra, a Parigi e a Madrid. Su di lui e sulla *tournée* del 1600, si veda FERRONE 2006, 2011a e 2014.

<sup>135</sup> Un ottimo panorama su queste compagnie, sugli attori, i viaggi e le opere si trova in FERRONE 2014.

<sup>136</sup> Le compagnie professionistiche italiane tra Cinque e Seicento erano organizzate e strutturate sulla base di ruoli e parti. Proponevano un teatro all'improvviso, ovvero una drammaturgia incentrata sul canovaccio. Il repertorio comprendeva commedia, tragedia, opera regia, pastorali etc. In Francia, gli attori italiani si trovarono a dover adattare e semplificare le proposte spettacolari per renderle più comprensibili per un pubblico diverso culturalmente e linguisticamente. Vennero ben presto apprezzati nel genere comico che finì per essere il più richiesto dagli spettatori francesi che gelosamente vollero conservare il diritto del teatro alto (tragico) agli autori e attori nazionali.

<sup>137</sup> Tra gli eventi che più scoraggiarono le *tournées* ci furono le guerre di successione di Mantova e del Monferrato, col sacco del 1630. Oltre alle ovvie difficoltà di vita e di mobilità che si crearono. Questi conflitti coinvolgevano la casa dei Gonzaga, privando le formazioni professionistiche di uno dei maggiori protettori e finanziatori.

<sup>138</sup> Al triennio 1623-1625 risale l'ultima spedizione dei Fedeli di Giovan Battista Andreini. Il padre Francesco, capocomico dei Gelosi assieme alla moglie Isabella (morta nel 1604), muore nel 1624 (così come Flaminio Scala, capo dei Confidenti); la prima moglie di Giovan Battista, Virginia Ramponi, nel 1631. Tra i comici Accesi, Tristano Martinelli, preceduto di molto dal fratello Drusiano (ante 1606), morirà a Mantova nel 1630, mentre Pier Maria Cecchini passerà a miglior vita nel 1641.

<sup>139</sup> Sempre più spesso, nel corso del Seicento e come si vedrà più dettagliatamente, le compagnie spedite in Francia sono messe insieme per tale scopo. Esse sono solo in parte preesistenti, più spesso nascono da trattative che riguardano un gruppo di attori legati a determinati protettori o l'aggiunta di coppie e singoli.

sistemarono in Francia, scelsero cioè quella destinazione dove un tempo arrivavano per creare curiosità, meraviglia, sconcerto. Disfecero il bagaglio e dettero l'impressione di essere lì da sempre e di poterci rimanere per sempre<sup>140</sup>. Si trasformarono in realtà addomesticate, conosciute, frequentate e pressoché stabili sul territorio. Al di là delle diverse sale in cui si esibirono, rappresentavano una piccola roccaforte italiana a Parigi che il decreto regio del 1697, fatalmente, abbatté.

Andando per ordine, si considerino quei viaggi che, dopo la fase di stallo degli anni '30 del Seicento, furono intrapresi da una nuova generazione di comici. Gli organizzatori si avvalsero, almeno in parte e almeno all'inizio, delle abitudini e pratiche in uso, prima di loro, presso le compagnie cinquecentesche. Le trattative avevano durata variabile e si svolgevano generalmente tra attori, protettori ed intermediari. Della corrispondenza tra comici ben poco è giunto sino a noi. Più cospicua è quella tra gli attori e le famiglie al potere i cui archivi hanno in parte conservato gli scambi epistolari<sup>141</sup>. Questi potevano avvenire direttamente o tramite magistrature, segretari ed esponenti della nobiltà locale. Oltre al re di Francia, al granduca di Toscana o al principe di Parma e agli altri signori e principi italiani, la trattativa poteva coinvolgere mecenati e funzionari dal diverso profilo<sup>142</sup> che, secondo piani e modalità differenti, intervenivano nella preparazione delle maggiori *tournées*. Se da un lato infatti gli attori potevano sentirsi liberi, viaggiando, dalla sudditanza ad un'unica corte, dall'altro non potevano fare a meno di protettori in Italia e all'estero. Alla partenza dovevano avere denaro e lettere patenti che consentivano loro di muoversi attraverso gli Stati<sup>143</sup>.

---

<sup>140</sup> Il viaggio è un tratto distintivo della commedia dell'Arte. Le spedizioni degli attori provocano uno scarto, una frattura (drammaturgica, performativa, linguistica, culturale) allorquando si propongono come 'diversi', portatori di un altro mondo ad un pubblico non abituato e col quale si misurano. Messi alla prova dalle incertezze e dai rischi dello stesso migrare, portano sulla scena la loro biografia di 'stranieri'. Ad ogni viaggio, rinnovano la speranza di essere tollerati ed accolti, ma anche di sorprendere, comunicare ed emozionare. La stabilità e la stanzialità degli italiani in Francia non comporterà il blocco assoluto degli spostamenti attoriali, ma certamente li limiterà. Saranno i singoli a tornare in patria quasi sempre per motivi di tipo finanziario, come la gestione di beni mobili e immobili. Sul tema del viaggio si rimanda al capitolo *L'invenzione viaggiante*, in FERRONE 2011a, pp. 3-51.

<sup>141</sup> Alcune delle più ricche raccolte a questo proposito sono: *Comici dell'arte. Corrispondenze* 1993; MONALDINI 2001; MAMONE 2003b; MAMONE 2013.

<sup>142</sup> I principi medicei, ad esempio, oltre al granduca: i fratelli Giovan Carlo, Mattias e Leopoldo o ancora il marchese Ferdinando Cospi che da Bologna informava la corte toscana degli spostamenti dei comici. Sulla corrispondenza si rimanda ad ALESSANDRI 2000, MAMONE 2003b, MAMONE 2013. Si veda inoltre il ruolo delle famiglie Bentivoglio e Colonna in MONALDINI 2001.

<sup>143</sup> Nelle corrispondenze per l'organizzazione delle trasferte, appaiono formule come «conforme il solito» che rimandano ad una consuetudine nel portare avanti le trattative. Le compagnie avevano bisogno di soldi per mettersi in viaggio e per pagare i mezzi di trasporto su cui viaggiavano (barche, muli, cavalli, carrocci), ma

In Italia si preferivano calendari e piazze sicure, senza però che si arrivasse a riproporre, a distanza ravvicinata, la stessa compagnia e gli stessi spettacoli al medesimo pubblico. Per la Francia si privilegiavano gli itinerari collaudati che preparavano e tutelavano dai fattori di rischio del viaggio: clima, conformazione del territorio, incidenti, assalti, furti, sequestri, guerre, malattie ed altro<sup>144</sup>. Le trasferte sfruttavano le vie di terra e di acqua. Al nord, gli attori seguivano un itinerario che attraversava l'Italia orizzontalmente, in parte servendosi del Po e dei suoi affluenti. Bologna era la città in cui attori e compagnie sostavano durante la quaresima, per curare interessi e preparare la stagione successiva. Da questa città, raggiungevano poi Ferrara, Parma o Modena ed eventualmente Mantova o Venezia. In generale, per arrivare in Francia era necessario toccare Milano e Torino per avviarsi verso Lione e continuare poi fino a Parigi. Gli attori potevano scegliere però anche un altro tipo di percorso, verticale, che dallo Stato Pontificio (a volte in nave da Civitavecchia) o dal granducato di Toscana (Firenze, Pisa, Lucca) li conduceva poi, per mare, da Livorno fino a Genova e da lì verso nord. A volte, potevano approfittare del 'passaggio' di ufficiali o diplomatici<sup>145</sup>.

Gli spostamenti nella penisola e in Europa erano così organizzati in modo da costituire un sistema assodato, avanzato e competitivo. Inoltre, i vincoli di parentela che legavano le varie corti straniere e nostrane facilitavano i negoziati. Quando i viaggi in Francia ripresero, quindi, tutte le parti in gioco sapevano come muoversi e cosa chiedere. Si veda, a tal proposito, la lettera di Tommaso Venturini inviata da Firenze, il 28 gennaio 1640, a destinatario sconosciuto in Ferrara:

Com'è noto a Vostra Signoria la compagnia del signor Valerio comico, che oggi si ritrova in Parigi, ha finito le loro fatiche ed opere delle loro commedie. Ora, avendosi a provvedere quella corona d'altra compagnia, dall'Illustrissimo signor Luigi Hessellino [Louis Hesselin], al quale si aspetta la protezione di voi altri

---

molto spesso il grosso del pagamento arrivava come rimborso una volta che il gruppo era giunto a Lione. I lasciapassare venivano forniti dalle cancellerie, come ad esempio quella spagnola di Milano, sulla base di una lettera patente. In essi, si indicava l'elenco dei componenti o più spesso, come nel caso dei salvacondotti, si nominava soltanto il capo della compagnia.

<sup>144</sup> Gli attori si muovevano generalmente sulla base di una memoria collettiva ormai sedimentata di generazione in generazione e di famiglia in famiglia. Si inoltravano per itinerari conosciuti, non necessariamente, ma i più agili, ad esempio evitando gli Appennini. Poteva capitare che gli attori subissero il sequestro delle «robbe» al passaggio dalla dogana. Anche le malattie o i parti potevano rivelarsi fatali. Si pensi alla morte di parto di Isabella Andreini, avvenuta nel 1604, di rientro da Lione.

<sup>145</sup> Un esempio, a tal proposito, risale al 1646 quando alcuni musici dovranno partire per la Francia con l'occasione del rientro di un'armata navale. Cfr. la lettera di Giovanni Bentivoglio a Cornelio Bentivoglio, Fontainebleau 29 settembre 1646, in MONALDINI 2001, n. 14, pp. 5-6. Sempre in una lettera appartenente a queste trattative e risalente al 20 ottobre 1646, Elpidio Benedetti, che si occupava di alcuni musici di Roma, aggiunge: «potendosi inviare sopra l'armata ricorreremo come si ordina al mezo di Monsù Brachet; et in altro caso vi inviaranno a Livorno dove non mancaranno occasioni di passaggi» (cfr. Ivi, la lettera n. 20, p. 8).



comici, come carica sua, mi viene scritto che io sia con Vostra Signoria, credendo egli, che Lei dimori qui in Firenze. Ma perché Vostra Signoria si ritrova costì in Ferrara, non posso far quell'ufitio che da lui mi è ordinato, che sarebbe di abboccarmi con Vostra Signoria, esortandola ad andare a suo tempo in Parigi con la compagnia; che di presente ha però giudicata da questo Signore squisita per quella occasione, e se pure avesse per concetto di migliorarla, di aver occhio di condurre seco Zanni ridicoli, che faccino delle cascate; amando e gustando quelli a quelli Signori più d'ogn'altra cosa coteste cascate. Io, che ho in pratica per la lunga servitù con questo Signore, credo il tutto che da lui mi è detto, e mi duole di non poter mostrare a Vostra Signoria la lettera che egli mi scrive, la quale tratta dell'utile e conto che è messo a cotesto Valerio l'aver fatto questo viaggio, avendoli lui dato, come Tesauriere di Camera di quella Corona, scudi 2000 e secondo, come per una lettera si può vedere sempre, gli altri regali. Se in ogni caso Vostra Signoria facesse tale risoluzione di andare, io son qua per procurarli il passaporto come è solito farsi; e se poi Vostra Signoria avesse altra difficoltà, Vostra Signoria me ne dia avviso, sì come m'accenna il detto Signore. Ed ancora vorrebbe che ella scrivesse al Re di suo pugno, mostrando essergli cosa grata l'andare a servirlo (se però Vostra Signoria fusse del tutto risoluto di andare). Prego Vostra Signoria dirmi perciò il suo parere, affine che io possa soddisfare al debito mio con questo Signore al quale professo vivergli servitore devoto [...] <sup>146</sup>.

Questa lettera rivela che il ritorno degli italiani in Francia avvenne almeno tra 1639 e 1640. Come vi si legge infatti, la compagnia di Valerio vi si trovava nel gennaio del 1640, pronta per rientrare in patria dopo aver servito sua maestà. In base ai documenti e alle tempistiche che regolavano abitualmente stagioni e trasferte <sup>147</sup>, i comici dovevano essere arrivati a Parigi già per l'estate dell'anno precedente, in modo da impegnarsi in «fatiche ed opere delle loro commedie». L'organizzazione e la protezione degli attori italiani spettava al sovrintendente Louis Hesselin <sup>148</sup> il quale, si deduce, si era rivolto a Venturini per trovare una compagnia che giungesse in sostituzione della 'dimissionaria'. Come garanzia, quest'ultimo ricordava all'ignoto destinatario <sup>149</sup>, la ricompensa e i doni guadagnati dai comici <sup>150</sup>; lo assicurava sulla faccenda del passaporto che avrebbe potuto

<sup>146</sup> Lettera di Tommaso Venturini a destinatario sconosciuto in Ferrara, Firenze 28 gennaio 1639 *ab incarnatione* [1640], in Biblioteca comunale Saffi di Forlì, *Fondo Piancastelli*, Comici italiani, secc. XVII-XVIII, trascritta in FABRIS 1999, n. 1006, pp. 469-470.

<sup>147</sup> In generale, la partenza dei comici avveniva in primavera col favore della stagione. I comici arrivavano quindi ad inizio estate e potevano esibirsi anche per tutta la stagione invernale, ripartendo per l'Italia all'inizio dell'anno successivo. Cfr. FERRONE 1989, pp. 45-62 e FERRONE 2011a, pp. 3-51.

<sup>148</sup> Louis Treslou Cauchon detto Hesselin (1602-1662), signore di Condé, maestro di camera di Luigi XIII e coreografo. Fece almeno due viaggi in Italia: nel 1632-1633 e nel 1637.

<sup>149</sup> L'ignoto destinatario doveva essere un attore, forse un capocomico, in quanto Venturini gli si rivolge con l'espressione «voi altri comici» e lo chiama in causa come referente della compagnia. Il mittente precisa inoltre che egli avrebbe dovuto trovarsi a Firenze, ma invece è a Ferrara. Potrebbe trattarsi dello stesso Jacopo Antonio Fidenzi che, come dimostrato più avanti, si trovava con la compagnia in questa città per la stagione del carnevale.

<sup>150</sup> Oltre ai guadagni della compagnia, alcuni attori o cantanti potevano ricevere delle ricompense per le capacità individuali dimostrate durante le esibizioni a corte. A titolo di esempio, si legga quanto racconta il residente medico Giovan Battista Barducci nella lettera da Parigi del 14 aprile 1645 (in ASF, *MdP*, f. 4650, cc. nn., in *Appendice*), al momento della partenza della cantante romana Leonora Baroni: «Partì di qua lunedì

procurare loro e lo invitava a scrivere direttamente al re Luigi XIII<sup>151</sup>, qualora - e solo qualora - si fosse deciso ad accontentarlo. A metà lettera, la condizione più importante: la compagnia che si avvicenderà è, sì, ritenuta «squisita»<sup>152</sup>, ma gli italiani devono «aver occhio di condurre seco Zanni ridicoli, che faccino delle cascate» perché questo è il genere che viene apprezzato e atteso da «quelli Signori più d'ogn'altra cosa»<sup>153</sup>. Dall'Italia partivano e partiranno artisti promotori delle più svariate tipologie di spettacolo: dai singoli compositori, cantanti e ballerini impegnati nella grande opera musicale di corte fino agli artisti di strada meno qualificati, ma quando si richiedevano le compagnie dei comici professionisti, ai loro spettacoli si voleva ridere.

La lettera contribuisce a far luce su uno dei misteri più intricati riguardo agli anni 1639-1641: la questione della ripresa delle *tournées* italiane in Francia e dei loro protagonisti<sup>154</sup>. Per questo periodo le fonti sono infatti avare d'informazioni o addirittura sembrano contraddirsi, mentre gli studi critici si sono limitati a riportare poche notizie più o meno sicure. La presenza di Brigida Fedeli, ad esempio, è data per certa, ma è d'obbligo invece tentare di rivedere e ridisegnare il quadro di quegli anni con il contributo delle informazioni sugli attori che si trovavano in Italia.

---

la signora Lianora cantatrice e tornerà a Roma dove se ne va carica di ricchi presenti che gl'hanno fatte non solo le Regine, ma quasi tutte le Principesse e Dame della corte et ad imitazione di queste il simile hanno fatto molti principi e signori sì che detta signora averà l'occasione di lodarsi della Francia e di conservarsi la protezione del signor cardinale Mazzarini della quale quanto che dalle sue virtù deve riconoscere tutti i beni».

<sup>151</sup> Luigi XIII di Borbone (Fontainebleau, 27 settembre 1601- Saint-Germain-en-Laye, 14 maggio 1643), figlio di Enrico IV di Francia e Maria de' Medici. Re di Francia e Navarra dal 1610. Con l'assassinio del favorito della madre, Concino Concini, e l'allontanamento di quest'ultima, venne meno anche la politica di pace con la Spagna. La successiva influenza del primo ministro Richelieu segnerà il rafforzamento della potenza francese in Europa.

<sup>152</sup> Il giudizio sulla compagnia può significare che effettivamente Hesselin o altri funzionari della corte francese avevano avuto modo di assistere alle *performances* dei comici in questione oppure che la corte aveva avuto informazioni su di loro negli scambi epistolari con l'Italia e, come in un trobadorico *amour de loin*, li avesse richiesti per la loro fama, ritenendoli adatti «per quella occasione». Un'ulteriore ipotesi, seppur meno probabile, è che fossero stati gli stessi comici presenti a Parigi a suggerire i nomi dei colleghi che potevano rimpiazzarli.

<sup>153</sup> Oltre alla componente comica, che diventerà tratto pertinente degli spettacoli dell'Arte italiani in Francia, altrettanto fondamentale per gli attori professionisti sarà la capacità di esibirsi in rappresentazioni miste, musicali e coreutiche, per le quali è necessaria un'opportuna formazione atletica ed acrobatica.

<sup>154</sup> Maurice Sand nel suo poco attendibile *Masques et bouffons* afferma che la spedizione del 1639 era capitanata da Giuseppe Bianchi (Capitan Spezzaferro) facendo poi una gran confusione sui nomi dei partecipanti che a suo avviso furono: «Barbançois (Polichinelle), Bastona, Bonnetti, Caluci, Cialace (Pantalon), Bonami (Dansuer), Franchi, Grandini, Micael Lardi, Merli, Magni, Nardo, Nicoli, Pozzi, Rinaldi, Usili» e tra le attrici: «Brigida Bianchi, Orsola Bianchi, Luigia Bianchi, Gambelli, Marizini» (SAND 1860, t. I, p. 198). Virginia Scott invece fa iniziare il suo lavoro sulla commedia dell'Arte a Parigi all'altezza del 1644. Cfr. SCOTT 1990, pp. 200-201. Anche in GUARDENTI 1990 e in GAMBELLI 1993 si accenna alla prima *tournee* sulla base di queste stesse fonti.

Col nome d'arte di Valerio era attivo in quel periodo Giovanni Andrea Bragaglia, marito dell'attrice Ippolita Gabrielli<sup>155</sup> e genero del famoso Scapino Francesco Gabrielli di cui aveva ereditato la compagnia alla morte (1636). Come già ricordato, nell'autunno-inverno del 1637 la *troupe* era stata presente a Bologna, nella Sala del Podestà<sup>156</sup>, con una formazione che annoverava, tra gli altri, alcuni attori della compagnia organizzata da Pio Enea Obizzi e proposta per Firenze<sup>157</sup>, laddove aveva in programma di andare anche Jacopo Antonio Fidenzi<sup>158</sup>, in arte Cinzio, con i suoi Confidenti. Da Bologna si erano spostati a Roma per il carnevale successivo (1638)<sup>159</sup>. Già questo primo sunto lascia intravedere la complessità e, spesso, la confusione che era alla base dell'aggregazione e della dislocazione dei comici sul territorio italiano. Si tratta di una confusione positiva dal punto di vista della varietà e della disponibilità delle forze in campo, ovvero se si considerano i numeri, la qualità e la molteplicità di attori e compagnie coinvolte; ma il caos di complicazioni nell'organizzazione di gruppi e *tournées*, le suppliche inascoltate, le proposte disattese, le rinunce degli attori o le smentite dei promotori, a cui si aggiungono gli scambi e i litigi fra coppie, le coincidenze, la sovrapposizione di responsabili o di ruoli e quant'altro, sembrano sintomatici di un'incurabile patologia alla radice dell'Arte stessa, il vizio naturale di chi nasce comico e di chi con i comici ha a che fare<sup>160</sup>. I pochi indizi isolati che escono da questo groviglio di notizie sono quelli che ci conducono al marzo 1639 e che dovrebbero far luce sulla prima *tournee* in Francia, ancora decisamente avvolta nell'ombra.

<sup>155</sup> Anche per lei i repertori sono poveri di notizie. Ippolita era figlia di Francesco Gabrielli e dell'attrice Spinetta e recitava come innamorata. Cfr. RASI 1897, vol. I, p. 967.

<sup>156</sup> Cfr. la già citata licenza rilasciata a Giovanni Andrea Bragaglia, in ASB, *Legato, Expeditiones*, n. 162, c. 292v, cit. in MONALDINI 1995, pp. 115-116 e in MONALDINI 1996, pp. 93-94.

<sup>157</sup> Cfr. la già citata lettera di Francesco Rinuccini a Giovan Carlo de' Medici, Venezia 28 novembre 1637, in MAMONE 2003b, n. 114, p. 70. Nella lista sono citati oltre a Valerio: Virginio (Lorenzo Cecchini), Terremoto (Francesco Manzani), ovvero Hortensio Capitano (Francesco Antonazzoni); Ippolita (Ippolita Gabrielli); Ardelia; Colombina (Isabella Franchini); Graziano (Ercole Nelli); Pantalone Guazzetto (Francesco Zancone); Buffetto Primo Zanni (Carlo Cantù); Mescolino (forse Pietro Re); Policinella (Francesco Biancolelli).

<sup>158</sup> Jacopo Antonio Fidenzi (Firenze, 1585 - post 1652), in arte Cinzio. Attore, capocomico, drammaturgo e autore di opere poetiche. Su di lui si veda: BARTOLI 1781, vol. I, pp. 211-213; RASI 1897, vol. I, pp. 880-885; EVANGELISTA 1984, pp. 50-72; *DBI*, voce a cura di Giusi d'Alessandro, vol. XLVII, 1997, pp. 410-412 e *AMAtI*, voce a cura di Claudia Burattelli.

<sup>159</sup> Su queste vicende cfr. il paragrafo precedente I. 2. Più in generale si veda: *Comici dell'Arte. Corrispondenze* 1993, vol. I, p. 186, pp. 227-228 e p. 276 e vol. II, n. 29-30, pp. 36-37. Cfr. poi la lettera di Leonora Castiglioni a Enzo Bentivoglio, 13 febbraio 1638, pubblicata in RASI 1897, vol. I, pp. 606-607.

<sup>160</sup> Le compagnie dei comici dell'Arte erano spesso costruite su base familistica, ma a differenza delle generazioni precedenti, a partire da questi anni, si registra una maggiore flessibilità nei movimenti di attori e coppie da un gruppo all'altro. Le fonti possono suggerire informazioni contraddittorie, ma si deve considerare che questi organizzatori non sempre proponevano liste di comici sicuri. A volte inviavano dei progetti di compagnia oppure indicavano delle opzioni o la possibilità di una seconda scelta, in quanto mai potevano dirsi del tutto certi della disponibilità di determinati attori che guardavano all'"appetibilità" delle piazze proposte o ai guadagni offerti più che al rispetto della parola data.

Se nel gennaio 1640 Valerio era pronto a rientrare in patria, nel marzo dell'anno precedente doveva averla lasciata. Così recita una supplica del marzo 1639:

Illustrissimo et Eccellentissimo Signore, li comici confidenti umilissimi servitori di Vostra Eccellenza, sono chiamati dalla Maestà del Re di Francia ad andare colà a recitare per trattenimento della Maestà di quella Regina, come Vostra Eccellenza può vedere dalli recapiti, che esibiscono, se così resta servita, né potendo di meno di non trasferirsi colà; ricorrono a Vostra Eccellenza resti servita darle libero e franco salvacondotto e passaporto per tutte le parti ove si trovano le armi e sudditi di Sua Maestà Cattolica, acciò possano liberamente loro colla famiglia e bagaglio passare per questo Stato ed altri luoghi dove si trovano le armi di Vostra Eccellenza e di sua Maestà cattolica et commettere a qualsivoglia ministro di giustizia e di guerra che non impediscano li supplicanti, loro famiglie nel passaggio et dimora, anzi gli prestino ogni aiuto, scorta e favore necessario, perché non siano offesi nelle persone, famiglie e robbe<sup>161</sup>.

Il 30 marzo 1639 la compagnia dei Confidenti aveva quindi chiesto licenza per recarsi a Parigi e il medesimo giorno le era stato concesso il passaporto:

Don Antonio Briceno Ronquillo Cavagliere dell'Abito d'Alcantara del Consiglio Reale e Secreto di Sua Maestà e suo Grancancelliere dello Stato di Milano, essendo capitato in questa città di Milano Valerio Bregaglia con la sua compagnia di comici, e volendo passarsene in Francia, in virtù della presente e per ordine di Sua Eccellenza. se gli concede ampio e libero passaporto di poter liberamente andare e di passare per tutte le parti di questo Stato dove gli sarà bisogno con la sua famiglia e bagaglio, e si comanda a tutti li ministri et ufficiali, così di giustizia come di guerra, daziari, gabellieri, portinari, et ad ognuno a chi spetta che non gli diano molestia ne impedimento alcuno ma più tosto ogni aiuto e favore, et osservino e facciano osservar la presente valitura per questa volta solamente<sup>162</sup>.

È evidente che si tratta dello stesso gruppo, seppur i due documenti riportino diversi appellativi («dei Confidenti» e «di Valerio»)<sup>163</sup>. I Confidenti sono però, da

---

<sup>161</sup> PAGLICCI-BROZZI 1892, p. 54. La lettera apparteneva al fondo *Carteggio generale*, già *Documenti diplomatici*, divenuto *Carteggio delle cancellerie dello Stato di Milano (1535-1623)* e faceva probabilmente parte della busta 471 (gennaio – marzo 1639) la quale, come le altre successive al 1623 e come ho potuto constatare presso l'Archivio di Stato di Milano, è andata perduta a causa del bombardamento del 1943.

<sup>162</sup> Il passaporto è conservato in ASMi, *Registri delle cancellerie* [...], s. XXI (*Patenti* [...]), b. 32, c.119v, in DAOLMI 1998, p. 520. Citata, ma non trascritta da Daolmi, la parallela autorizzazione conservata in ASMi, *Registri delle cancellerie* [...], s. XXIII (*Tesoreria*), b. 3 (fine marzo 1639).

<sup>163</sup> Nel documento della tesoreria si parla poi di un certo Lelio Bragaglia e DAOLMI 1998, p. 520 suppone che sia un passaporto individuale per l'attore «forse al seguito, ma distaccato» dalla compagnia. Visto l'atto della cancelleria (in cui si scrive di «Valerio Bregaglia con la sua compagnia») ritengo questa supposizione abbastanza infondata. Non si hanno poi notizie di attori dal nome Lelio Bragaglia nel periodo in questione. L'attore potrebbe aver pensato di modificare il proprio nome, in vista del viaggio in Francia, con quello del celebre Andreini, ma se così fosse l'avrebbe mantenuto e invece nella lettera del gennaio 1640 si torna a parlare di Valerio. È più verosimile che sia un errore o un'abbreviazione e, a sostegno di questa ipotesi, si vedano i passaporti concessi dalla cancelleria milanese che solitamente si ritrovano, alla stessa data, anche

tempo<sup>164</sup>, capeggiati da Cinzio Fidenzi e infatti, con questo nome e in questo anno, la loro presenza è attestata in Italia<sup>165</sup>. La contraddizione è forse spiegabile.

All'inizio del marzo 1639, molti attori sono a Ferrara, sotto il patrocinio del duca Odoardo Farnese. Nella corrispondenza dell'epoca ne sono citati alcuni appartenenti alla *team* di Fidenzi, già modificato dall'arrivo di altri della compagnia di Marc'Antonio Carpiani (Orazio)<sup>166</sup>, nonché Giovan Andrea Bragaglia coi suoi. Ulteriori cambiamenti devono essere avvenuti nel periodo successivo, della quaresima, per garantire la spedizione richiesta dalla corona di Francia. Chiarisce la situazione l'atteggiamento dello stesso Fidenzi che, nelle trattative per portare i comici a Firenze nell'autunno, viene descritto come addolorato di «non aver potuto far meglio compagnia per esser restati in Italia pochi de' buoni»<sup>167</sup>. In altre parole, i Confidenti che inviano la licenza per passare dallo Stato di Milano si firmano come tali sia perché tra essi vi erano degli attori del gruppo originario, come lo stesso Cinzio afferma lamentandosene, sia perché Bragaglia, riferimento di quelli in partenza, non si sarà lasciato sfuggire l'occasione di presentarsi sotto l'insegna di un nome celebre e di antica memoria come quello dei Confidenti.

Appurato che una compagnia italiana era partita per la Francia nel marzo 1639 e precisato che nel dicembre erano stati richiesti altri due attori per rinforzarne le fila<sup>168</sup>,

---

negli atti della tesoreria. Si tratta qui più probabilmente di un'unica delibera registrata dai due diversi organi di governo.

<sup>164</sup> Il Fidenzi è a capo dei Confidenti almeno dal 1626 (cfr. la voce sull'attore a cura di Claudia Burattelli, in AMAtI)

<sup>165</sup> Nella primavera-estate Fidenzi è a Milano da dove scrive a Ferrara per organizzare il carnevale successivo. Cfr. la lettera di Jacopo Antonio Fidenzi a destinatario ignoto a Ferrara, Milano 1° giugno 1639, in ASFe, Bentivoglio, *Lettere sciolte*, b. 249, c. 17r, in FABRIS 1999, n. 1010, p. 471. Cfr. anche MONALDINI 2002, pp. 97-98, che corregge la data 1° luglio 1639 in 1° giugno. Inoltre, i Confidenti sono, nell'autunno-inverno, a Firenze, da dove scrivono al segretario granducale ed accennano al debito che hanno contratto per il costo del viaggio che li ha condotti lì da Milano. Cfr. CASTELLI 1997, pp. 387-393.

<sup>166</sup> In una lettera si accenna ad un nuovo diverbio che ha come protagonista Agostino Romagnesi, stavolta con Carlo Cantù. Cfr. la lettera di Alessandro Laziosi a Cornelio Bentivoglio, Ferrara 24 marzo 1639, in ASFe, Bentivoglio, *Lettere sciolte*, b. 248, c. 131r., in MONALDINI 2002, p. 96.

<sup>167</sup> Lettera di Ferdinando Cospì a Giovan Carlo de' Medici, s.l., 5 aprile 1639, in ASF, *MdP*, f. 5351, c. 793r, in MAMONE 2003b, n. 144, pp. 84-85. Cfr. anche le lettere successive: n. 145 e 147, p. 85. La compagnia, priva di alcuni elementi importanti, teme infatti la concorrenza dei comici spagnoli giunti in città: «Li comici Confidenti che al presente recitano a Firenze, avendo presentito come la compagnia degli Spagnuoli ha ottenuto una stanza per recitare pubblicamente, et essendo ciò a detti Confidenti di grandissimo danno, suplicano Sua Altezza Serenissima ad impedirli» (lettera dei comici Confidenti al granduca di Toscana, Firenze, s. d. [novembre 1639], in ASF, *MdP*, f. 1413, fasc. 3, ins. 5, c. 401r, in CASTELLI 1997, pp. 387-393.

<sup>168</sup> Cfr. la lettera al duca di Parma, Parigi 22 dicembre 1639, in ASPr, Carteggio Farnesiano e Borbonico Estero, *Francia*, b. 24 (1601-1643), cc. nn. La lettera è in parte rovinata ed illeggibile: «Monseigneur, la compagnie des comedians [Italiens] qui sont en cette cour aiant besoing pour estre parfaite d'un nommé Guilio [Giulio] Bertocchi qui represente le personnage du Docteur et d'un autre nommé Joseph Iltane [forse Albani] qui fait celuy du Pantalon, l'un et l'autre estants a Boulogne. V[otre] A[ltesse] fera grand plaisir au Roy de les luy [env]oyer dont jay [j'ai] creu [cru] qu'elle trouveroit bon que je luy donnasse avis comme je fais par cette lettre sa[vant/sachant] que V[otre] A[ltesse] sera bien aise que cette occasion se presente a elle [sic] de faire chose agreable a sa *majesté* [?] qui prend un très grand divertissement en la comédie italienne

resta ancora da capire chi ne facesse parte, dove recitassero e per quanto tempo. Tutte e tre le questioni restano aperte e dipendenti tra loro. Sul punto centrale si può affermare che, come appare dai pochi documenti citati, gli attori certamente furono invitati ad esibirsi di fronte alla corte, ma non è da escludere l'ipotesi di recite in un teatro pubblico<sup>169</sup>. A suffragarla, la notizia contenuta in un documento del settembre 1641, che informa dell'esistenza di un «portier des comédiens italiens»<sup>170</sup>. Questa notizia si ricollega al terzo quesito: quanto è durato il primo soggiorno italiano a Parigi? Considerando che non si hanno notizie su nuove partenze dall'Italia tra il marzo 1639 e il 1641<sup>171</sup>, potremmo pensare che il *portier* del '41 lavorasse per gli stessi *italiens* giunti nel '39, ma che gli attori siano restati lontani dall'Italia e dai propri interessi due interi anni è una supposizione davvero azzardata. Le informazioni sui comici attivi in Italia in quegli anni potrebbero consentire di escludere la loro presenza in Francia. Infatti, le parole di Ferdinando Cospi al granduca di Toscana, nel febbraio 1640, sono chiare:

In conformità di quanto Vostra Signoria Illustrissima mi comandò ho exequito circa l'aiutar Aurelio comico nel formar una buona compagnia per venir questo autunno a servir coteste Altezze et in effetto per li personaggi ch'ora si trovano in Italia (essendovi molti in Francia) si è messo insieme i migliori conforme nella inclusa lista<sup>172</sup>.

Se ne deduce che, ad un mese esatto dalla lettera del Venturini in cui si prospettava il rientro della compagnia di Valerio, essa era in realtà ancora a Parigi. Ergo, gli attori che

---

sur ce je supplie très humblement V[otre] A[ltesse] de croire que je suis avec plus de passion que personne du monde, votre [...]».

<sup>169</sup> Dal 1629 l'assetto dei teatri attivi nella capitale francese si era modificato. Nel dicembre, la *troupe* di Charles Le Noir aveva lasciato l'Hôtel de Bourgogne, in rue Mauconseil (laddove rimaneva quella di Robert Guérin) e si era trasferita, dopo alcuni spostamenti, nel 1634, presso il Jeu de Paume in rue Vieille-du-Temple, detto Les Marestz, che darà il nome alla *troupe* (Marais). Vi era poi un Jeu de Paume nel sobborgo di Saint-Germain.

<sup>170</sup> ANP, MC, Étude XV, f. 114. Il 10 settembre 1641 Quietanza tra Ambroise Le Veusle e Nicolas Robillard il cui lavoro è descritto come «portier des comédiens italiens». Il documento è citato in *Le théâtre professionnel à Paris* 2000, pp. 110-111 e 203. Vi si citano anche dei contratti relativi all'affitto dell'Hôtel de Bourgogne da parte di comici italiani e inglesi (in ANP, MC, Étude XXXV, f.373bis).

<sup>171</sup> Richelieu il 16 aprile 1641 fa firmare a Luigi XIII una dichiarazione sulla professione dei comici in cui li si diffida «de représenter aucunes actions malhonnêtes ni d'user d'aucunes paroles lascives où à double entente qui puissent blesser l'honnêteté publique», ma allo stesso tempo ne afferma la dignità professionale: «en cas que lesdits comédiens règlent tellement les actions du théâtre qu'elles soient, du tout, exemptes d'impuretés, nous voulons que leur exercice, qui peut innocemment divertir nos peuples de diverses occupations mauvaises, ne puisse leur être imputé à blâme au préjudice de leur réputation dans le commerce public: ce que nous faisons afin que le désir qu'ils auront d'éviter le reproche que l'on leur a fait jusques ici leur donne autant de sujet de se contenir dans les termes de leur devoir et représentations publiques qu'ils feront, que la crainte des peines qui leur seraient inevitables s'ils contrevenaient à la présente déclaration» (MONGREDIEN 1966, pp. 12-13).

<sup>172</sup> Lettera di Ferdinando Cospi al granduca di Toscana, Bologna 28 febbraio 1640, in ASF, *MdP*, f. 1413, fasc. 3, ins. 5, c. 409r.

non appaiono nelle trattative italiane dopo il marzo 1639 e che le fonti francesi attestano - seppur senza darne la certezza - in quello stesso periodo in Francia, dovrebbero, a rigor di logica, risultarvi presenti. Invece, anche su questo punto, il rischio che l'illazione sia facilmente smentibile è alto.

I repertori francesi settecenteschi citano, per gli anni '40, la presenza di almeno due italiani che diverranno delle celebrità a Parigi: lo Scaramouche Fiorilli ed Aurelia, appunto. L'aneddoto a cui tutti attingono è una nota di Thomas-Simon Gueullette, il notaio appassionato di spettacoli e amico dei comici, al quale si devono molte delle notizie sul teatro italiano in Francia tra Sei e Settecento. Egli riscrive così la conversazione avuta con l'attore e capocomico Luigi Riccoboni<sup>173</sup> a proposito dei due attori:

Aurelia et Scaramouche entre autres avoient fait plusieurs fois ce voyage mandez par la cour, et Monsieur Riccoboni m'a raconté à ce sujet un trait assez particulier de Scaramouche, qui ainsy qu'Aurelia jouèrent icy la Comédie sous Louis XIII, bien avant l'année 1640. Cette femme qui avoit infiniment d'esprit estoit fort considerée de la reine Mere, qui aimoit pareillement beaucoup Scaramouche. Un jour ils estoient l'un et l'autre dans la chambre du Dauphin (depuis Louis XIV), la reine presente. Le prince estoit alors de tres mauvaize humeur, crioit, et pleuroit sans raison. Il avoit un peu plus de deux ans, rien ne pouvoit l'appaiser; Scaramouche prit la liberté de dire que Sa Majesté vouloit permettre qu'il prit Monseigneur le Dauphin entre ses bras. Il se flattoit de le mettre en de bonne humeur. La reine le permit. Scaramouche alors (dans son habit ordinaire) fit au prince des grimaces, et des figures si plaisant que cet excellent pantomime [le] fit cesser de crier, qu'il se mit à rire, et qu'après une scene des plus Comiques qui rejoüit infiniment la reine, le Dauphin se vuida sur les mains et sur l'habit de Scaramouche, ce qui redoubla les eclats de rire de la reine et de toutes les Dames et Seigneurs qui estoient alors dans cet appartement; Scaramouche pouvoit alors avoir 35 ans, et toutes les fois qu'il venoit à la cour il avoit ordre de se rendre chez le Dauphin qu'il amuzoit infiniment, et qui l'aimoit beaucoup. En sorte qu'il fut dans tous les temps mandé d'Italie, ainsy qu'Aurelia, lorsque l'on en fit venir des troupes [...]<sup>174</sup>.

---

<sup>173</sup> Luigi Riccoboni (Modena, 1676 - Parigi 6 dicembre 1753), in arte Lelio. È il capocomico che riporterà gli italiani in Francia dopo la cacciata del 1697 e che darà vita al nuovo Théâtre Italien. Fu marito di Elena Balletti, in arte Flaminia e collaboratore di Marivaux.

<sup>174</sup> MS. OPÉRA, t. I, cc. 61v-62v. L'aneddoto è poi ripreso da PARFAICT 1753, p. 7: «Louis XIII dans l'enfance du Dauphin (depuis Louis XIV) fit venir une troupe italienne, qui s'en retourna l'année suivante; cela se fit plusieurs fois ainsy qu'Adrien et Beltrame (deux célèbres acteurs d'Italie) nous assurent dans leurs ouvrages». Questa la nota di Gueullette riportata: «Il est nécessaire de savoir qu'avant l'année 1660, la troupe des Comédiens Italiens n'étoit pas stable à Paris; on faisoit venir ces Comédiens, on payoit leur voyage, il restoient à Paris, ou à la suite de la cour; et après quelques années, on leur donnoit une somme pour satisfaire aux frais de leur retour. C'est un fait qui m'a été confirmé par Monsieur Riccoboni le père, qui le tenoit de ces Comédiens d'Italie, dont les pères et mères, ou parens étoient aussi venus en France et qu'Aurelia et Scaramouche, entr'autres (dont on parlera incessamment) avoient fait plusieurs fois le voyage. Note de Monsieur Gueullette». Cfr. anche D'ORIGNY 1970, p. 7, dove si legge: «Louis XIII, quelques années après la naissance du Dauphin, (depuis Louis XIV) se procura une Troupe Italienne, qui resta environ un an, tant à Paris qu'à la suite de la Cour».

Brigida Fedeli è effettivamente assente dal 1639 nella corrispondenza tra attori e funzionari delle corti italiane recuperata fino ad ora e, come lei, il marito Agostino Romagnesi (Leandro). Lo stesso vale per Tiberio Fiorilli, se non fosse che già nel maggio 1640, egli risulta nuovamente in patria, a Firenze<sup>175</sup>. Inoltre, se si crede alle parole dell'attore Carlo Cantù (Buffetto)<sup>176</sup>, anche la moglie Isabella Franchini (Colombina), all'epoca sposata con Francesco Biancolelli (Pulcinella)<sup>177</sup>, aveva attraversato le Alpi con quest'ultimo negli stessi anni<sup>178</sup>. La compagnia di Valerio rientrò in Italia in un momento successivo alla lettera del Cospi, orientativamente nella primavera del 1640? Oppure solo alcuni rimpatriarono? E chi erano gli *italiens* che avevano un *portier* nel 1641? L'indagine è ancora aperta. Nel 1666 la Fedeli dichiarerà infatti di essere giunta a Parigi per la prima volta ventisei anni prima<sup>179</sup>. Sembra quindi possibile che l'attrice facesse parte degli attori della compagnia di Valerio, così come sarebbe stata, qualche anno più tardi, tra quelli che arrivarono in una Parigi il cui assetto politico era decisamente cambiato.

---

<sup>175</sup> La notizia di pagamento a Tiberio Fiorilli è conservata in ASF, *Camera del Granduca*, registro n. 21b, c. 36r, maggio 1640 e citata in MEGALE 1994, p. 85, nota 78. Si veda anche il contratto di affitto del 4 dicembre 1640 per un appartamento a Bologna, in MONALDINI 1995, pp. 60-61. Dello stesso appartamento si parla in un atto notarile del 30 ottobre 1641 in cui Fiorillo deve saldare un debito all'erede di Niccolò Barbieri (Beltrame), alla presenza di Jacopo Antonio Fidenzi (Cinzio) e di Lorenzo Cecchini (Virgilio), figlio di Pier Maria che sembra abitasse una delle stanze. Cfr. CHECCHI 1989, pp. 85-97. Che saldi il debito con i guadagni parigini? Nel novembre, Fiorilli è comunque a Firenze in compagnia con Angela Nelli. Cfr. la lettera di Giovan Carlo al fratello Mattias de' Medici, Firenze 8 novembre 1641: «Fornisco [finisco] qui perché ho qui in camera una manna di gente che mi aspettano per andare alla comedia e Scaramuccia fa il diavolo» (ASF, *MdP*, f. 5392, c. 360r, in MAMONE 2003b, n. 179, p. 98). Cfr. inoltre la lettera di Lorenzo Strozzi a Mattias de' Medici, Firenze 19 ottobre 1641, ASF, *MdP*, f. 5421, c. 468rv, in FANTAPPIÉ 2009, p. 221, poi in MAMONE 2013, n. 104, p. 60 e la lettera di Leopoldo de' Medici a Mattias de' Medici, Firenze 27 ottobre 1641, in ASF, *MdP*, f. 5393, c. 80r, in FANTAPPIÉ 2009, p. 221, poi in *ivi*, n. 108, pp. 62-63: «Qua ci sono i commedianti che hanno grande applauso stante Scaramuccia, et una che dicono sia fanciulla chiamata Angiola che recita benissimo».

<sup>176</sup> Nel suo *Cicalamento*, Carlo Cantù afferma che le doti di Isabella Franchini erano a Parigi «molto ben conosciute, per aver in altro tempo servito le maestà loro col defunto marito» e ancora, sui maggiori guadagni oltralpe, si rivolge a lei affermando: «se ciò è vero, voi lo sapete meglio di me, havendo voi con il defunto vostro marito praticato in queste parti simili fortune» (CANTÙ 1646, pp. 44 e 55). Cfr. anche MONALDINI 1996, p. 90.

<sup>177</sup> Per la coppia Biancolelli-Franchini si rimanda ai paragrafi I. 1 e I. 2 e, più in generale, a MONALDINI 1996.

<sup>178</sup> Una conferma si ha dai documenti già citati nel paragrafo I. 1 che seguono alla morte di Francesco Biancolelli, avvenuta il 19 aprile 1643 mentre l'attore attraversava il ducato di Parma. Nell'atto in cui la moglie Isabella Franchini assume la tutela dei figli, si afferma che l'eredità lasciata comprendeva denaro (versato a Bologna e in Francia), abiti e oggetti d'argento e un credito nei confronti di Marco Napolioni. Cfr. i documenti trascritti in MONALDINI 1996, pp. 87-89. Almeno prima del 1643 essi dovevano quindi aver messo piede nel territorio francese. Anche Bernardino Coris, il consuocero, appare nell'atto di matrimonio di Caterina Biancolelli con Pierre Le Noir de la Thorillière ed è detto «comédiens du Roy». Anch'egli doveva quindi essere stato a Parigi. Cfr. ANP, *MC*, Étude I, f. 183, cc. nn., in MIGLIORI 1973, pp. 106-109.

<sup>179</sup> FEDELI 1666, *Lettor discreto*, p. 7: «Ventisei anni trascorrono che ho hauto in sorte di prestar l'ossequio della servitù mia a questa Gloriosissima corte».



Nella primavera del 1643, il residente medico a Parigi, Ferdinando Bardi, racconta così gli ultimi giorni di Luigi XIII:

Fu osservato che il Re partita tanta gente della sua camera, fece aprir le finestre et contemplò la chiesa di San Dionigi, che si scopre da quelle, chiamandola con gran serenità di volto la sua ultima casa. [...] Il medesimo giorno furono fatte privatamente nella cappella di San Germano le cerimonie del Battesimo del Serenissimo Delfino, essendo compare il Cardinal Mazzarini, et comare la Principessa di Condé, et fu nominato Luigi<sup>180</sup>.

Erede del suo regno è il figlio Luigi, nato nella residenza di Saint-Germain-en-Laye il 5 settembre 1638, a distanza di ventitré anni dalle nozze del padre con la principessa asburgica Anna d'Austria<sup>181</sup> che, investita della reggenza dopo la morte del consorte, è coadiuvata dal cardinale Giulio Mazzarino<sup>182</sup>. Nel dicembre, i reali rientrano a Parigi e si trasferiscono nel Palais Royal<sup>183</sup>, voluto dal defunto Richelieu<sup>184</sup>. Quello stesso anno, due opere pubblicate in Francia dall'attore Giovan Battista Andreini (Lelio) registrano, nelle dediche, il passaggio delle redini del regno: *Le Lagrime [...] al cristianissimo Luigi e L'Ossequio alla Maestà clementissima e realissima della regina Anna*<sup>185</sup>. L'attore era tornato a Parigi dopo quasi dieci anni<sup>186</sup>, trovando il «Re giusto» vicino alla fine. Per gli attori alla ricerca di protezione in vista di spettacoli o composizioni, era ormai tempo di rivolgersi alla reggente.

---

<sup>180</sup> Lettera del residente medico Ferdinando Bardi al granduca di Toscana, Parigi, 24 aprile 1643, in ASF, *MdP*, f. 4650, cc. nn., in *Appendice*.

<sup>181</sup> Anna d'Austria (Valladolid, 22 settembre 1601 - Parigi, 20 gennaio 1666), figlia di Filippo III di Spagna e Margherita d'Austria. Il matrimonio con Luigi XIII avvenne per procura nel 1615 e per volere di Maria de' Medici. Avversa a quest'ultima e al cardinale Richelieu, vittima del disinteresse del Re, nel 1640 fu madre di un secondo figlio, Filippo, duca d'Orléans (Saint-Germain-en-Laye, 21 settembre 1640 - Saint-Cloud, 8 giugno 1701).

<sup>182</sup> Giulio Raimondo Mazzarino (Pescina, 14 luglio 1602 - Vincennes, 9 marzo 1661), vice-legato pontificio ad Avignone (1634), nunzio apostolico a Parigi (1634-36), naturalizzato francese (1639), diviene cardinale dal 1641. Alla morte di Richelieu (1642) entra nel consiglio reale di Luigi XIII. Durante la reggenza di Anna d'Austria collabora alla fine della guerra dei trent'anni (Trattato di Vestfalia, 1648). Esiliato due volte a causa della Fronda parlamentare e dei principi, rientra a Parigi nel febbraio 1653.

<sup>183</sup> Cfr. la lettera di Ferdinando Bardi al granduca di Toscana, Parigi 23 maggio 1643, in ASF, *MdP*, f. 4650, cc. nn., in *Appendice*: «Giovedì dell'altra settimana giorno dell'Ascensione, alle due ore dopo mezzo giorno, il Re Luigi XIII passò a miglior vita. Venerdì la Regina et il nuovo Re, accompagnati dai Duchi d'Angiou et d'Orleans in mezzo a tutti le guardie a piede et a cavallo con concorso incredibile di popolo entrono a Parigi, et andorno a dirittura a smontare al Louvre». Cfr. *ivi*, anche la lettera di Giovan Battista Barducci, Parigi, 9 ottobre 1643, in *Appendice*.

<sup>184</sup> Armand-Jean du Plessis (Parigi, 9 settembre 1585 - Parigi, 4 dicembre 1642), duca di Richelieu, cardinale dal 1622, entra nel Consiglio di Stato due anni più tardi. Oppositore dei nobili e degli ugonotti, influenza la politica estera del sovrano rendendo la Francia lo Stato predominante in Europa.

<sup>185</sup> Cfr. ANDREINI 1643a e ANDREINI 1643b.

<sup>186</sup> L'ultima *tournée* dei Fedeli risaliva infatti al 1623-1625. Questa volta è probabile che Andreini fosse partito da solo. Secondo Emile Picot, egli avrebbe visitato in Provenza i luoghi di culto di Maddalena, santa protettrice della Francia e sarebbe arrivato a Parigi tra il marzo e l'aprile del 1643. Cfr. PICOT 1901, pp. 61-67. Si veda inoltre sull'attore FERRONE 2011a e FERRONE 2014.

Ad un anno dalla morte del re, la Regina e il cardinale richiedono artisti italiani per Parigi: attori e musicisti. Per questi ultimi, Mazzarino si rivolge alla corte medicea<sup>187</sup>. Nell'ottobre 1644, si imbarcano da Genova il castrato Atto Melani assieme al fratello Jacopo e alla cantante Anna Francesca Costa<sup>188</sup>. Per i comici, la scelta di interlocutori privilegiati, che favoriscano la conclusione delle trattative, ricade sui Farnese. Il duca di Parma, oltre ad essere appena uscito indenne dalla guerra di Castro<sup>189</sup>, grazie all'intervento di mediazione della Francia, è lo stesso che, nel 1639, si era impegnato con l'invio di una *troupe* alla corte reale di Luigi XIII. Quali che fossero stati i partecipanti a quella *tournee*, Odoardo Farnese aveva risposto all'appello del Re, spendendo oltralpe un gruppo di comici appartenenti alla propria orbita di protezione.

Come da consuetudine, anche questa volta i comici si erano organizzati nella primavera. Fulvio Baroncini (Brighella) aveva scritto a Cornelio Bentivoglio pregandolo di inviargli la lista a Parigi «con celerità, per poter trovar li denari in Leone [Lione]»<sup>190</sup>. Il debutto avvenne nel giugno 1644, come testimonia il diario di Olivier Le Fevre d'Ormesson<sup>191</sup>. Ad agosto, «ils jouèrent *Don Gaston de Moncada*, et firent fort bien»<sup>192</sup>. L'opera, tratta dalla drammaturgia spagnola, era stata messa in scena da un gruppo di comici al Teatro della Dogana di Firenze nel dicembre 1641, forse su soggetto di Giacinto Andrea Cicognini, che in seguito la scrisse distesamente per l'ambiente accademico<sup>193</sup>.

Nella compagnia attiva a Firenze nell'inverno 1641 era presente almeno Tiberio

---

<sup>187</sup> Sulle trattative cfr. le lettere nel carteggio di Giovan Carlo de' Medici trascritte in MAMONE 2003b, n. 215-219, pp. 113-116. Cfr. inoltre le lettere n. 224-226 e 230-233, in MAMONE 2013, pp. 116-121. Su Atto Melani rimandiamo alla scheda curata da Daniela Sarà per AMATf e a FREITAS 2009. In realtà alcuni cantanti italiani erano già presenti a corte; tra essi: Eleonora Baroni, detta Leonora. Cfr. la lettera di Atto Melani a Mattias de' Medici, Parigi 22 novembre 1644, in ASF, *MdP*, f. 5433, c. 240r, in MAMONE 2013, n. 247, pp. 126-127.

<sup>188</sup> Su Anna Francesca Costa cfr. MEGALE 1992 e 1993a.

<sup>189</sup> Odoardo Farnese (Parma, 28 aprile 1612 – Piacenza, 11 settembre 1646), figlio di Ranuccio I e Margherita Aldobrandini, duca di Parma dal 1622 al 1646, sposò nel 1628 Margherita de' Medici. Il ducato di Castro fu al centro di una lotta con i Barberini. Urbano VIII e famiglia tentarono di riappropriarsi del feudo laziale. Gli scontri si inasprirono fin quando, grazie all'intermediazione francese, non si arrivò ad un accordo.

<sup>190</sup> Lettera di Fulvio Baroncini a Cornelio Bentivoglio, Bologna 22 marzo 1644, trascritta in MONALDINI 2000, p. 176: «Illustrissimo Signore e Padron Colendissimo, mando a Vostra Signoria Illustrissima la lettera sottoscritta da tutti gli compagni, a ciò che ci onori di mandarla a Parigi con celerità per poter trovar li denari in Leone [Lione] al nostro arrivo colà. Il tutto è aggiustato. La compagnia è ottima e con gusto universale. Spero che la fortuna non sarà mediocre, poiché le fatiche saranno avvantaggiate. Vostra Signoria Illustrissima come nostro benignissimo protettore non cessi di beneficiarci, che noi tutti siamo tenuti schiavi alla sua innata cortesia. Ci raccomandandi di core all'Illustrissimo signor Abate in Parigi e qui umilmente gli bacciamo le mani».

<sup>191</sup> Cfr. D'ORMESSON 1860, vol. I, pp. 190-191: «L'aspresdinée je fus avec M[onsieur] de Breteuil à la comédie italienne, qui avoit commencé depuis trois jours; leur troupe estoit bonne».

<sup>192</sup> Ivi, p. 211.

<sup>193</sup> Sull'argomento cfr. MICHELASSI 2000, pp.317-318, dove si trascrive la lettera di Leopoldo de' Medici a Mattias del 10 dicembre 1641, conservata in ASF, *MdP*, f. 5460, c. 40r e da cui si deduce che la rappresentazione è avvenuta nello Stanzone della Dogana e non a corte.

Fiorilli<sup>194</sup>, che potrebbe aver rielaborato temi e situazioni del canovaccio, sfruttandoli per il pubblico parigino. È infatti confermata la presenza a Parigi di Scaramouche e della moglie Isabella del Campo (Marinetta) che qui, nell'estate del 1644, battezzarono il loro terzogenito<sup>195</sup>. La coppia faceva quindi parte del gruppo di Fulvio Baroncini, così come Domenico Locatelli (Trivellino) e la moglie Luisa Gabrielli (Lucilla/Spinetta), anch'essi novelli genitori nel gennaio 1645<sup>196</sup>. I maggiori repertori e studi critici danno come presenti anche Brigida Fedeli e di conseguenza, presumibilmente, il marito Agostino Romagnesi (Leandro). Manca ad oggi però una conferma documentaria. Dai carteggi medicei possiamo trarre notizie relativamente al gennaio 1644, allorché si annuncia l'arrivo a Firenze dell'attrice assieme a Niccolò Zecca, come racconta il gentiluomo di camera Giovanni Poggi Cellesi: «È arrivata la signora Aurelia e Bertolino e [...] faranno la loro prima commedia»<sup>197</sup>. In una lettera al principe Mattias de' Medici si precisa che sarebbero giunti in sostituzione di Beatrice e Trappolino (Beatrice Vitali e Giovan Battista Fiorilli):

Gl'altri commedianti hanno ricominciato da due dì in qua a recitare allo stanzone solito, et in cambio di Trappolino e di lei [Beatrice Vitali] hanno fatto venire Bertolino [Niccolò Zecca] e l'Aurelia [Brigida Fedeli], la quale oltre al recitare meglio di Beatrice, a' mia occhi pare anco più bella e graziosa e fo conto che quando Vostra Altezza vien qua s'abbi a innamorare anco di lei, tenendo fermo che, se la Beatrice ha avuto tanto spirito di farla imbarcare, questa abbia da esser bastevole di farcela entrare fino a gola<sup>198</sup>.

Assicurato il principe circa l'irresistibile fascino dell'attrice, ideale per non spezzare l'incantesimo portato avanti da Beatrice Vitali, dentro e fuori la scena, il

---

<sup>194</sup> Nella compagnia, insieme a Tiberio Fiorilli, vi era Angela Nelli. Cfr. la lettera di Lorenzo Guicciardini a Giovan Carlo de' Medici, Parma 8 novembre 1641, in ASF, *MdP*, f. 5308, c. 89r, in MAMONE 2003b, n. 178, p. 98. Cfr. inoltre la lettera di Lorenzo Strozzi a Mattias Medici, Firenze 19 ottobre 1641, in ASF, *MdP*, f. 5421, c. 468rv, in FANTAPPIÉ 2009, p. 221, poi MAMONE 2013, n. 104, p. 60: «Son comparsi i commedianti, e la prima sera ebbero numerosissima audienza ma poi è andata scemando. Son tutti buoni e ridicolosissimi particolarmente Scaramuccia, che sodisfa a pieno ognuno. Delle donne ci è Angelina che è giovane, bella e fanciulla (secondo dicono) e recitano tutti bene e con sodisfazione della città» e la lettera di Leopoldo de' Medici a Mattias de' Medici, Firenze 27 ottobre 1641, in ASF, *MdP*, f. 5393, c. 80r, in FANTAPPIÉ 2009, p. 221, poi in MAMONE 2013, n. 108, p. 62.

<sup>195</sup> Il battesimo di Luigi, terzo figlio della coppia avviene il 20 agosto 1644 nella Chiesa di Saint-Germain l'Auxerrois. L'atto è citato in CAMPARDON 1970, pp. 222-234 e in CHECCHI 1989, p. 94.

<sup>196</sup> Cfr. JAL 1872, p. 813 che cita l'atto di battesimo di Charles-François, figlio di Domenico Locatelli e Luisa Gabrielli, avvenuto nella chiesa di Saint-Germain d'Auxerrois il 9 gennaio 1645.

<sup>197</sup> Giovanni Poggi Cellesi, *Diari di corte in forma d'appunti (1643-1645), gentiluomo di Camera del Granduca Ferdinando II*, in ASF, *Miscellanea medicea*, 302/1, c. 119v.

<sup>198</sup> Cfr. la lettera di Francesco Barbolani de' Conti di Montauto a Mattias de' Medici, Firenze 13 gennaio 1643 [1644], in ASF, *MdP*, f. 5426, cc. 185r-186r, in MAMONE 2013, n. 192, pp. 102-103. Sulla Vitali confronta anche due lettere precedenti, in ASF, *MdP*, f. 5426, c. 227r e f. 5405, c. 44r, in MAMONE 2013, n. 190-191, pp. 101-102.

corrispondente medico lascia intuire che la sostituzione abbia riguardato solo la coppia dei Fiorillo così che la Fedeli e lo Zecca si sarebbero trovati nella compagnia presente in città già dall'inverno. In realtà, il diario del Poggi Cellesi continua a ricordare i Fiorillo come presenti a Firenze per tutto l'anno, mentre il nome di Aurelia scompare. Si citano la Vitali con Diamantina e Ippolita Gabrielli<sup>199</sup>. Nel novembre 1644, mentre Niccolò Zecca si trasferisce con quest'ultima a Bologna, i comici dello stanzone mettono in scena *Belisario* e al posto della Gabrielli appare Moscheta (Isabella Chiesa)<sup>200</sup>. Si può ipotizzare che Aurelia, arrivata a Firenze nel gennaio 1644, vi abbia trovato Fulvio Baroncini, giuntovi alla fine dell'anno precedente, vincitore, per poco, sul raccomandato dai Medici Bertolino<sup>201</sup> e forse anche lo stesso Tiberio Fiorillo<sup>202</sup>. Finito il carnevale, i tre potrebbero essere ripartiti per Bologna e da lì per la Francia.

All'inizio del 1645, gli italiani proseguono le rappresentazioni a cui assiste anche la regina d'Inghilterra, Enrichetta Maria di Borbone, giunta a Parigi nell'estate precedente<sup>203</sup>. Nel marzo, Anna d'Austria si rivolge nuovamente ai Farnese perché la compagnia dei comici è incompleta:

Mon cousin, la troupe des comédiens italiens estant retenue en France et entretenue par le Roy, Monsieur mon fils, ne se trouve pas si complete que l'on n'aye besoing de quelques acteurs qui sont dans vos états. C'est qui m'oblige à vous faire ce billey [billet] pour vous prier de vouloir permettre au nommé Buffette [Carlo Cantù] de venir en France avec Anjuline [Angela d'Orso], femme de Fabricio [Andrea

---

<sup>199</sup> Cfr. Giovanni Poggi Cellesi, *Diari di corte in forma d'appunti (1643-1645)*, cit., cc. 121r-153r.

<sup>200</sup> La compagnia ripropone lo spettacolo anche a Siena. Cfr. la lettera di Giovanni Poggi Cellesi a Mattias de' Medici, Poggibonsi 8 novembre 1644, in ASF, *MdP*, f. 5433, c. 351rv, in MAMONE 2013, n. 240, pp. 123-124: «I comici al stanzone recitano *Bellisario* che cascando in disgrazia del re gli richiese l'anello, [...] La signora Beatrice [Vitali] non li si conosce innamorati alcuno, Diamantina [Patrizia Adami] n'ha molti [...] La Moschetta [Isabella Chiesa] il Cavalier Giomi, che però si tiene certo ch'arichiranno». Sul *Belisario* cfr. MICHELASSI 2011, pp. 324-325.

<sup>201</sup> Sulla rivalità tra Fiorilli, Zecca e Baroncini si veda la voce su Niccolò Zecca a cura di Francesca Fantappiè in AMAtI. Nel mese di ottobre, Trappolino, Beatrice, il Brighella Baroncini e Marc'Antonio Carpiani (Orazio) sono ancora a Bologna, mentre il resto della compagnia è già partito e forse giunto a Firenze. Considerando che Trappolino verrà sostituito nel gennaio 1645 da Niccolò Zecca, si deve supporre che quest'ultimo non vi fosse arrivato in precedenza e che probabilmente il Fiorilli fosse riuscito a portare con sé Baroncini. Cfr. la lettera di Giovan Battista Fiorillo a Giovan Carlo de' Medici, Bologna 4 ottobre 1643, ASF, *MdP*, f. 5345, c. 207r, in MAMONE 2003b, n. 211, pp. 110-111. Vedi anche la lettera successiva di Beatrice Fiorillo in cui l'attrice spiega i problemi occorsi con le lettighe e il conseguente ritardo. Cfr. Ivi, n. 212, pp. 111-112.

<sup>202</sup> Cfr. la lettera di Desiderio Montemagni [per conto di Giovan Carlo de' Medici] al Signor Cavalier Gradi, [Firenze], 26 febbraio 1643 [1644], in ASF, *MdP*, f. 5343, c. 174r, in Ivi, n. 214, pp. 112-113. Così afferma poi Giovan Battista Fiorilli: «dov'è Trappolino non si saria mai creduto che vi fusse loco per Bertolino, tanto più che si deve aggiungere Scharamuza» (lettera di Giovan Battista Fiorillo a Desiderio Montemagni, Bologna 5 marzo 1643, in ASF, *MdP*, f. 1498, cc. 406r-407r, in Ivi, n. 883, pp. 420-422).

<sup>203</sup> Cfr. la «Gazette de France», mars 1645, p. 180 «Le 28, le Roy donna à disner à la Reine d'Angleterre, à la Reine, à Monsieur le duc d'Angiou, à Monseigneur le Duc d'Orléans oncle de sa Majéste et à Mademoiselle [...] Sur le soir il y eut Comédie Italienne dans la grande salle et un ballet dancé par plusieurs Seigneurs de la Cour».

d'Orso], napolitain; et si elle ne pouvait venir Ipolita [Ippolita Gabrielli] ou Diana [Giulia Gabrielli] pourront prendre la place. Je vous demande aussi Jean Baptiste Balbi dit Tasquin, danseur et décorateur de Théâtre appelé Camillo [...]<sup>204</sup>.

Nell'aprile, la cancelleria milanese concede a Carlo Cantù (Buffetto) e Giulia Gabrielli (Diana) un passaporto in direzione della Francia<sup>205</sup>. La richiesta esplicita di uno zanni e di un'amorosa, per il cui posto la Regina cita Angela d'Orso, in arte Angelina e le sorelle Gabrielli, Ippolita o Giulia, ha favorito l'ipotesi che Brigida Fedeli e Fulvio Baroncini avessero lasciato Parigi e che quindi fossero necessari dei sostituti<sup>206</sup> oppure, al contrario, che i due se ne fossero andati proprio in seguito all'invito reale rivolto ad un'altra coppia comica che li avrebbe costretti in secondo piano<sup>207</sup>. La Regina non richiede Aurelia perché l'attrice è già a Parigi oppure perché sta per andarsene dalla città francese? E ancora, perché la corte decide di puntare su altre attrici italiane? E quali furono le sorti di Agostino Romagnesi, marito di Brigida? Su quest'ultimo punto è possibile avanzare l'ipotesi che il Romagnesi fosse già morto, circostanza che spiegherebbe anche il sodalizio artistico con altri attori come Niccolò Zecca e lo stesso Fulvio Baroncini. Se fosse stato ancora vivo e attivo sul palco infatti, Agostino avrebbe dovuto essere in coppia con la moglie ed invece, dal 1639, di lui si perdono le tracce<sup>208</sup>.

Brigida Fedeli invece ricompare a Firenze, nel novembre 1645. Il residente medico a Parigi chiede che le sia consegnata una lettera:

La lettera qui aggiunta per la Signora Aurelia comica m'è stata raccomandata con gran premura da Monsignor Girò che m'ha fatto anco istanza di procurare la risposta in riguardo dell'istesso io mi piglio la sicurtà di raccomandarla a V. S. Ill.ma supplicandola a volerne ordinare il sicuro recapito et di inviarmene la risposta che ne possa avere<sup>209</sup>.

Aurelia era rientrata in Italia nella primavera 1645 e il protettore o ammiratore

---

<sup>204</sup> Lettera di Anna d'Austria a Odoardo Farnese, Parigi 12 marzo 1645, trascritta in PRUNIÈRES 1913, p. 67.

<sup>205</sup> Cfr. il passaporto del 30 aprile 1645, in ASMi, *Registri delle cancellerie* [...], s. XXI, *Patenti, salvacondotti* [...], n. 33, f. 54r, trascritto in RASI 1897-1905, vol. I, pp. 571-572. Il passaporto è registrato anche in ASMi, *Registri cancellerie* [...], s. XXIII, *Tesoreria*, n. 7, 9 maggio 1645. Alla *tournee* partecipano anche il piccolo Domenico Biancolelli (cfr. MONALDINI 1996 e GAMBELLI 1997) e Pietro Paolo Leoni, marito di Giulia Gabrielli che accusa Cantù di aver trattenuto per sé tutti i soldi per il rimborso che furono depositati a Lione. Cfr. la lettera di 21 luglio 1645, trascritta in PRUNIÈRES 1913, p. 69.

<sup>206</sup> Cfr. MONALDINI 2000, p. 176.

<sup>207</sup> Cfr. la voce sull'attrice in AMAtI, a cura di Francesca Fantappiè.

<sup>208</sup> Le ultime notizie su di lui si hanno relativamente ad un contrasto con Carlo Cantù a Ferrara nel 1639. Cfr. la lettera di Alessandro Laziosi a Cornelio Bentivoglio, Ferrara 24 marzo 1639, cit. in MONALDINI 2002, p. 96. Inoltre, nelle lettere relative agli anni comici successivi, si fa riferimento ad Aurelia e al suocero, senza mai nominare Leandro.

<sup>209</sup> Lettera di Giovan Battista Barducci al granduca di Toscana, Parigi 25 novembre 1645, in ASF, *MdP*, f. 4651, c. 347rv, in *Appendice*.

parigino sapeva di trovarla a Firenze nel novembre così da inviarle una lettera? Oppure non aveva mai lasciato l'Italia? Viene da chiedersi se la sostituzione di Baroncini e Fedeli con Cantù e Gabrielli sia davvero avvenuta nel carnevale 1645 oppure se non si sia stato attribuito a quell'anno uno scambio che fu richiesto per l'anno successivo e che coinvolgeva gli stessi protagonisti.

Raggiunti a Parigi dal coreografo Giovan Battista Balbi e dall'ingegnere e scenografo Giacomo Torelli, comici e cantanti avevano infatti portato al successo, il 14 dicembre 1645 al Petit Bourbon, *La Finta pazza* di Giulio Strozzi<sup>210</sup>, con musiche di Francesco Saccati. Carlo Cantù e Giacomo Torelli avevano rispettivamente lamentato, con la Regina e con i referenti italiani, le difficoltà incontrate nella loro collaborazione<sup>211</sup>. Buffetto era inoltre in pena per la moglie, Isabella Franchini (Colombina), che aveva sposato poco prima di partire<sup>212</sup> e che ancora non lo aveva raggiunto. Nella primavera del 1646, stanco di aspettare, Cantù torna in Italia. Per sostituire lui e Giulia Gabrielli, il Re chiede ad Odoardo Farnese, su invito della madre, Brigida Fedeli e Fulvio Baroncini:

Je vous écris la présente par l'avis de la Reine régente [M]adame ma mère pour vous prier d'envoyer icy Briguelle [pour] tenir la place de Buffette et Aurelia pour remplir celle [de] Diana, et encore que la dite Aurellia [Aurelia] soit malade, et [qu']elle ne puisse venir d'envoyer Hipolita au bien d'elle<sup>213</sup>.

---

<sup>210</sup> *La finta pazza* aveva debuttato a Venezia nel gennaio 1641. Cfr. *Feste teatrali per la Finta pazza 1645 e Balletti d'Invenzione nella Finta pazza 1645*. Si hanno notizie certe solo sulle interpreti del *Prologo*: la cantante Margherita Bartolotti (Aurora) e l'attrice Luisa Gabrielli (Flora). Molti gli studi dedicati all'opera, tra cui: MICHELASSI 2000 e 2011. La presenza a Parigi di Giovan Battista Andreini ha portato la critica ad ipotizzare una sua possibile partecipazione alla messa in scena. Si pensa inoltre che egli possa aver scritto il prologo dell'opera. Cfr. CARANDINI e MARITI 2003, pp. 370-372.

<sup>211</sup> Cfr. la lettera di Giacomo Torelli al marchese Gaufredi, Parigi 11 giugno 1645, trascritta in PRUNIÈRES 1913, pp. 371-372: «[...] trovo di aver a servir li comedianti, cosa contro il mio genio e costume. Con tutto ciò, essendo questo comando della Regina, io non mi allontanerò da suoi comandi» e ancora quella dell'11 settembre 1645: «[...] io non entro nelle loro [dei comici] provisioni, né nelli interessi delle loro comedie ridicole, ma solo nelle opere che si fanno con grandissima riputazione et parti in musica» trascritta in *ivi*, pp. 372-373. Cfr. anche la lettera di Carlo Cantù da Fontainebleau, 4 febbraio 1646, in ASPr, *Teatri e spettacoli farnesiani*, b. 1, mazzo II, fasc. 3, sottofasc. 14, trascritta parzialmente in PRUNIÈRES 1913, pp. 375-376 e integralmente in BOCCHIA 1922, pp. 217-219. Sull'episodio in generale si veda MONALDINI 2000, pp. 181-183.

<sup>212</sup> Cfr. MONALDINI 1996, pp. 98-100 e MONALDINI 2000, pp. 175-193. Come già ricordato, il matrimonio venne celebrato il 15 aprile 1645 nel duomo di Parma. Isabella Franchini avrebbe dovuto raggiungere il marito a Parigi già nel luglio 1645 (cfr. la lettera di Carlo Cantù a Cornelio Bentivoglio, Parigi 1° luglio 1645, in MONALDINI 2002, p. 105, nota 35), ma Tiberio Fiorilli e la moglie Isabella del Campo volevano evitare l'alternanza con un'altra coppia comica, come racconta lo stesso Cantù nella medesima lettera da Fontainebleau del 4 febbraio 1646: «[...] mia moglie mi scrive da Milano che Scaramuzza stante l'interesse de sua moglie Marinetta ha fatto che mia moglie non viene».

<sup>213</sup> Lettera di Luigi XIV ad Odoardo Farnese, Parigi 9 marzo 1646, in ASPr, Carteggio Farnesiano e Borbonico Estero, *Francia*, b. 26, gennaio-maggio 1646, cc. nn., già cit. in AMAtI. La lettera è rovinata su tutto il lato sinistro. Nello stesso fascicolo, con la stessa data sono conservati altri due documenti. Si tratta della richiesta da parte della corona del solo Brighella e del passaporto per entrambi: «[...] Fulvio Baroncini e Brigida Rimaniessi [Romagnesi] venant d'Italie en France avec leurs bagage et equipage sans leurs donner

È possibile quindi che le due coppie artistiche si siano date il cambio nel carnevale 1645 e in quello 1646, ma non è da escludere che la sostituzione avvenuta in uno dei due anni abbia influenzato e confuso, a posteriori, il racconto delle vicende dell'altro.

Nella primavera del 1647 Brigida Fedeli è in Italia e comunica a Jacopo Antonio Fidenzi (Cinzio), attivo nella compagnia di Ranuccio II Farnese, nuovo duca di Parma, il suo prossimo arrivo a Bologna<sup>214</sup>. È possibile che l'attrice fosse di rientro da Parigi o che, a causa del suo stato di salute - nella missiva citata è detta «malade» -, in realtà non fosse mai partita. Infatti, dalle lettere del capocomico conservate presso l'Archivio di Stato di Parma si comprende che quelli non furono anni semplici per la Fedeli la quale dovette affrontare malesseri e problemi economici, a cui si aggiunsero le solite baruffe per una maggior visibilità scenica. Racconta Fidenzi: «la signora Beatrice [Vitali] non vorrebbe Aurelia al fianco con la vicenda cos'io so che Aurelia gli farà qualche vantaggio, ma non vorrà essere conculcata affatto»<sup>215</sup>, precisando due settimane dopo che «di vantaggio la signora Aurelia fa da seconda donna per non gridare»<sup>216</sup>. Nonostante il precoce tentativo di Aurelia di diventare prima donna al posto della Castiglioni, già in atto sul finire degli anni '30, le fonti degli anni '40 non la disegnano chiaramente come tale. Essere richiesta in Francia, ma dover combattere, in Italia, con il forte carisma di altre amoroze, come la Vitali, l'avevano forse costretta a smorzare i toni e ad accontentarsi di viaggiare a doppio regime: *étoile* a Parigi, seconda amorosa in Italia.

Sempre nella primavera del 1647 l'attrice lamenta insieme a Cinzio, Fulvio Baroncini e Girolamo Chiesa (Dottore) il comportamento disonesto del capocomico Marc'Antonio Carpiani (Orazio) il quale continua a percepire la parte della moglie che non recita più<sup>217</sup>. Nell'ottobre le difficoltà aumentano perché Aurelia «ha il figlio

---

aucun arrest trouble ou empechement [...]». Sfortunatamente, gran parte delle lettere del carteggio relative a questi anni sono gravemente danneggiate ed è difficile, quando non impossibile, riuscire a leggerle.

<sup>214</sup> Cfr. la lettera di Jacopo Antonio Fidenzi a ignoto della corte di Parma, Bologna 13 maggio 1647, in ASPr, *Teatri e spettacoli farnesiani*, b. 1, mazzo II, fasc. III, sottofasc. 16, cc. 152-155. La lettera è segnalata in *Herla*, C-1014. Fidenzi racconta: «[...] la signora Aurelia scrive che sarà in breve a Bologna».

<sup>215</sup> *Ibidem*.

<sup>216</sup> Cfr. la lettera di Jacopo Antonio Fidenzi a ignoto della corte di Parma, Bologna 27 maggio 1647, in ASPr, *Teatri e spettacoli farnesiani*, b. 1, mazzo II, fasc. III, sottofasc. 16, cc. 156-158, segnalata in *Herla*, C-1015. Nella lettera del 29 aprile aveva precisato: «il Principe Tommaso [Farnese] stima molto la signora Beatrice e la signora Aurelia; mi ha comandato ch'io procuri con Sua Altezza Serenissima che le faccia star unite come vedrà della lettera del segretario Niccoli». Cfr. inoltre la lettera di Jacopo Antonio Fidenzi a ignoto della corte di Parma, Bologna 29 aprile 1647, in ASPr, *Teatri e spettacoli farnesiani*, b. 1, II, cc. 160-161, cit. in *Herla*, C805.

<sup>217</sup> *Ibidem*. Cfr. inoltre la lettera di Marc'Antonio Carpiani a Ranuccio II Farnese, s.l., s. d. [1647], in ASPr, *Teatri e spettacoli farnesiani*, b. 1, mazzo II, fasc. III, sottofasc. 15a, c. 87.

ammalato»<sup>218</sup>. Se non si conoscono con precisione gli spostamenti della coppia Fedeli-Baroncini tra Italia e Francia, è però probabile che questi siano avvenuti e che il duo sia piaciuto alla Regina. Ad anno nuovo infatti, quando ormai gran parte degli italiani è rientrata alla base<sup>219</sup>, ecco all'orizzonte la possibilità di una nuova partenza e la corona non ha dubbi: richiede ancora una volta Aurelia e Brighella. È l'attrice stessa a scrivere a Cornelio Bentivoglio per sapere quali sono gli ordini del duca:

Illustrissimo et Eccellentissimo Signore ricevo la sua poco dopo che dal signor Hermes rimango avvisata come vostra Eccellenza ha di già mandato la lettera del Re a Sua Altezza Serenissima la quale li dimanda i personaggi che sono nella sua compagnia; onde credo che Sua Altezza compiacerà sua Maestà; se bene io ho ricevuto una lettera dal signor marchese Gaufridi [Gaufredi] che dice non volere il signor Duca altrimenti ch'io mi parta da la compagnia, nonostante ch'egli a Piacenza mi desse licenza e che la signora Duchessa mi desse lettere di favore perché il signor Ciro Marescotti mi proteggesse et difendesse da qual si voglia violenza de cavalieri, ma le cose si sono mutate; se il signor Fulvio [Baroncini] abbi auto licenza io non lo so, non essendo neanche giunto a Bologna né sapendo de la lettera del Re. So bene ch'io ho risposto che ho promesso a Vostra Eccellenza di andare in Francia a benché non abbia riceuto risposta in questo particolare. Staremo a vedere, quanto posso dirli è che non sono né in cielo né in terra per l'incertezza del mio stato e che quando mi sarà data licenza dipenderò dai comandi di Vostra Eccellenza. Fratanto mi onori di ricordarmi serva riverente alla signora Marchesa, mentre io con tutto l'affetto gli prego da dio felice la santa Pasqua augurandogli ogni bramato e meritato bene e li faccio umilissima riverenza. Bologna li 7 aprile 1648, Di Vostra Signoria Illustrissima et Eccellentissima Umilissima et devotissima Serva Aurelia Romagnesi<sup>220</sup>.

Che Ranuccio II non fosse intenzionato a cedere la coppia è confermato anche dalle altre lettere presenti nella corrispondenza dei Bentivoglio. Da un lato, Anna d'Austria

---

<sup>218</sup> Cfr. la lettera di Jacopo Antonio Fidenzi a ignoto della corte di Parma (potrebbe trattarsi di Marc'Antonio Carpiani), Pavia 8 ottobre 1647, b. 1, mazzo II, fasc. III, sottofasc. 16, c. 163, segnalata in *Herla*, c. 1016.

<sup>219</sup> Nel marzo 1647 molti attori sono ancora a Parigi. Alcuni appaiono come testimoni in un contratto di matrimonio del 12 marzo 1647. Vengono nominati sette «comédiens italiens pour les plaisirs du roi»: Tiberio Fiorilli, Domenico Locatelli, Giuseppe Albani, Agostino Grisanti, Pietro Re, Lorenzo Selas et Jean L'Ange Latty [forse Lolli]. Il documento è conservato in ANP, *MC*, Étude XLVI, f. 41, cc. nn., citato e trascritto in *Le theatre professionnel* 2000, pp. 125-126 e n. XX. Il 4 settembre 1647, Tiberio Fiorilli e la moglie Isabella del Campo, sono in procinto di lasciare la città e per il viaggio assumono a servizio una giovane, Marguerite Charles. L'accordo col padre, Hery Charles, è conservato in ANP, *MC*, Étude CXXI, f. 11, cc. nn., in MIGLIORI 1973, pp. 80-81. Sul finire dell'anno, anche altri comici dovevano essere rientrati a Bologna, come si evince dalla lettera di Antonio Legnani ad Annibale Bentivoglio, Bologna 25 novembre 1647, in ASFe, *Archivio Bentivoglio*, Lettere sciolte, b. 291, c. 503r, in MONALDINI 2001, n. 38, p. 24: «[...] ho procurato conoscere quanto sia la stima che facio dei suoi comandi, con interporre le mie parti con questi comici venuti di Francia, che la ricevano [Patricia Coradini] nella compagnia». Sembra invece che Domenico Locatelli ad inizio anno fosse ancora a Parigi, come si evince dalla lettera del fratello Marco (Traccagnino), che voleva raggiungerlo. Cfr. la lettera di Marco Locatelli a Cornelio Bentivoglio, Firenze, 4 aprile 1648, in ASFe, *Archivio Bentivoglio*, Lettere sciolte, b. 293, c. 26r, in MONALDINI 2001, n. 2, p. 25. Cfr. inoltre MONALDINI 1996, pp. 110-111.

<sup>220</sup> Lettera di Aurelia Romagnesi a Cornelio Bentivoglio, Bologna 7 aprile 1648, in ASFe, *Archivio Bentivoglio*, Lettere sciolte, b. 293, c. 76rv, in MONALDINI 2001, n. 4, pp. 25-26.



«domanda ogni giorno de commedianti»<sup>221</sup>, dall'altro, diversi comici vorrebbero approfittare dell'irremovibilità del Farnese, che «non ha voluto concedere né Aurelia né Brighella»<sup>222</sup>, per proporsi al loro posto. Le parole di Brigida Fedeli lasciano intendere che, in un primo momento, i duchi avevano deciso di compiacere la Regina, poi avrebbero cambiato idea, con il risultato che l'attrice è in possesso di licenze e lettere di favore, ma non sa se mai le serviranno. La forza attrattiva dei comici più famosi e ricercati dalle corti italiane ed europee, il loro potere di contrattazione è forse maggiore rispetto a quello dei colleghi più in ombra, ma come per questi ultimi, l'obbedienza ai dettami del potere è d'obbligo. Se il protettore si oppone, se non vuole smembrare la compagnia, magari proprio per le particolarità che rendono una coppia di artisti necessaria punta di diamante del gruppo, questi dipenderanno sempre dai suoi comandi: quando si vedranno così garantiti spazi e tempi, ma anche quando, in tal maniera, sarà limitata la loro libertà e preclusa la possibilità di promozione artistica fuori dalla penisola.

Ancora nel giugno, Giovanni Bentivoglio tentò di smuovere la risoluta corte dei Farnese, scrivendo «di novo al signor Duca di Parma per aver Aurelia e Brighella». Niente lascia presumere che ci sia riuscito.

---

<sup>221</sup> Lettera di Giovanni Bentivoglio a Cornelio Bentivoglio, Parigi 10 aprile 1648, in ASFFE, *Archivio Bentivoglio*, Lettere sciolte, b. 293, c. 107r, in *ivi*, n. 7, p. 27.

<sup>222</sup> Lettera di Ercole Nelli ad Annibale Bentivoglio, Milano 20 maggio 1648, in ASFFE, *Archivio Bentivoglio*, Lettere sciolte, b. 293, c. 379rv, in *ivi*, n. 11, p. 28. Cfr. inoltre la lettera di Claudio Claudij ad Annibale Bentivoglio, Parigi 8 maggio 1648, in ASFFE, *Archivio Bentivoglio*, Lettere sciolte, b. 293, c. 291rv, in MONALDINI 2001, n. 9, p. 28.

## II. LA MATURITÀ

### II. 1. *Tra l'Italia e Parigi negli anni cinquanta del Seicento.*

Lo spoglio delle lettere inviate in Toscana dal residente medico a Parigi, Giovan Battista Barducci<sup>1</sup>, chiarisce quel particolare momento politico e sociale che prese il nome di Fronda<sup>2</sup>, in cui anche gli attori italiani si trovarono loro malgrado coinvolti. Il movimento, che obbligò gran parte dei comici al rientro in Italia, tenne sotto scacco la monarchia francese almeno dal 1648 al 1653 e trovò il suo principale nemico nel cardinale Mazzarino. Pressione fiscale, arbitrarietà delle decisioni regie e attacco ai privilegi parlamentari erano alcune delle principali cause che avevano portato alla rivolta del parlamento. Nell'autunno del 1648, il residente racconta:

Qui si continua a vivere nelli accennati sospetti, che fra la corte et il Parlamento sia per seguire un'aperta rottura crescendo sempre più le loro comuni diffidenze, et i rimedi che si vanno applicando invece di guarire il male piuttosto l'inaspriscono, et lo fanno maggiore per non essere proporzionati<sup>3</sup>.

Nel gennaio dell'anno successivo, la corte lasciava Parigi per il castello di Saint-Germain-en-Laye, Mazzarino assediava la città e il Parlamento di contro proclamava un decreto che lo metteva al bando. L'8 gennaio 1649 la situazione era scoperta:

Finalmente la corte ha levata la maschera contro del Parlamento et le cose son ridotte a segno da non vedersene il fine che con la rovina di esso, che sin'ora non si vede che egli pigli bene il verso per divertire la tempesta che lo minaccia, et benché si fidi nella moltitudine di questo popolo è da temersi per lui, che non sarà sempre dalla sua, et che i patimenti et le miserie lo faranno mutar ben presto per sottrarsene quanto prima, oltre che non avendo sin ora dat'alcun ordine effettivo per respignere la forza con la forza, et trovandosi già tutte le forze del Re cioè un grosso numero di soldatesche, si può dire alle mura della città, poiché hanno occupato tutti i villaggi più vicini di esse, sarà difficile il discacciarnele et in conseguenza verranno ad essere chiusi tutti i passi alle vettovaglie tanto necessarie al sostentamento di una città tanto popolata; et benché sin'ora il medesimo Parlamento apparisca saldo a conservarsi unito et a voler più tosto perire ch'acconsentire ch'alcuno di loro si

---

<sup>1</sup> Il già citato Barducci fu sacerdote e residente in Francia per molto tempo. Nei primi mesi del 1643, il granduca di Toscana gli assegnò la qualifica di residente medico come successore del conte Ferdinando Bardi di Vernio.

<sup>2</sup> Sull'argomento si rimanda ad alcuni contributi di Joël Cornette, tra cui: *Versailles au siècle de Louis XIV* 1993, *L'état classique* 1996 e Cornette 2000.

<sup>3</sup> Insetto di Giovan Battista Barducci all'Illustrissimo signor senatore bali Gondi, Parigi 25 ottobre 1648, in ASF, *MdP*, f. 4653, c. 1222r, in *Appendice*.

sacrificato per placare lo sdegno della Reggenza, molti affermano che nell'intrinseco vi sia non poco disunione, la quale in breve tempo sia per scoprirsi<sup>4</sup>.

Il Parlamento nominava quindi Generalissimo della Fronda per la difesa della città il principe di Conti, fratello del principe di Condé, ma l'assedio e l'impossibilità di forniture lasciavano la popolazione in preda alla fame, agli stenti e ai saccheggiamenti. In primavera si giunse finalmente ad un accordo<sup>5</sup> e nell'agosto la corte rientrò a Parigi. Per le sale di corte e le strade della città non era quindi il momento dell'accoglienza né il tempo del divertimento. Seppur non si possa parlare di un rientro di massa degli artisti italiani verso la patria, è innegabile che per loro non vi fossero alternative. In fondo, il cardinale italiano era il capro espiatorio dello scontento parlamentare e sociale. Le sue decisioni antiliberali e impopolari lo rendevano, agli occhi dei francesi, un soggetto inadeguato. Mazzarino aveva promosso svaghi e passatempi per un potere ritenuto ingiusto. Alla vigilia della Fronda e alla sua conclusione, il residente mediceo la incorniciava riportando l'atteggiamento del cardinale. L'immagine, che forse rifletteva un'impressione generalizzata, era quella di un uomo i cui interessi e compiti non erano né sarebbero mutati. Il primo di marzo del 1647:

Il signor cardinale Mazzarino oltre le sue occupazioni ordinarie dei negozi più importanti, è stato talmente applicato a sollecitare la perfezione della gran Commedia in musica, sommamente desiderata dalla Maestà della Regina che il signor cardinale ha voluto assistere più volte alle prove che se ne sono fatte, e ben spesso è andato a rivedere le machine, et ad affrettare i lavoranti, che pure sono cagione che sin'ora non s'è potuta recitare<sup>6</sup>.

Si trattava dell'*Orphée* di Francesco Buti e Luigi Rossi, rappresentato alla presenza del Re<sup>7</sup>, per la quale il cardinale si era «affaticato fuori di modo»<sup>8</sup>, badando bene a

---

<sup>4</sup> Insetto di Giovan Battista Barducci all'Illustrissimo signor senatore balì Gondi, Parigi 8 gennaio 1649, in ASF, *MdP*, f. 4654, c. 13r, in *Appendice*.

<sup>5</sup> Il 1° aprile 1649 si firmò la Pace di Saint-Germain.

<sup>6</sup> Insetto di Giovan Battista Barducci all'Illustrissimo signor senatore balì Gondi, Parigi 1° marzo 1647, in ASF, *MdP*, f. 4653, c. 4r, in *Appendice*.

<sup>7</sup> Le scene erano di Giacomo Torelli. Vi si esibirono, tra gli altri, i toscani Atto e Jacopo Melani, Checca e Margherita Costa (cfr. CARADINI e MARITI 2003, p. 205). Secondo quanto affermato da Siro Ferrone nella sua voce sul comico Marco Napolioni in AMAtI l'ipotesi di una sua partecipazione alla rappresentazione nei panni di Momo sarebbe infondata. Cfr. inoltre la lettera di Venanzio Leopardi al cardinal Rinaldo d'Este, Parigi 10 maggio 1647, in ASMo, *Cancellaria ducale carteggio ambasciatori Francia*, b. 109, in PRUNIÈRES 1913, p. 383.

<sup>8</sup> Lettera di Giovan Battista Barducci al granduca di Toscana, Parigi 8 marzo 1647, in ASF, *MdP*, f. 4653, c. 11v, in *Appendice*.

ricompensare i musicisti, ed in particolare le donne, «di gioielli e di diamanti di gran prezzo»<sup>9</sup>.

Sette anni dopo, quando la Fronda si era conclusa e nel resto dell'Europa soffiava il vento delle novità inglesi, Mazzarino sembrava non occuparsi delle novità politiche. Il 24 aprile 1654, il residente riporta l'auspicio che il cardinale:

si *applichi* a fare maggiori prevenzioni anche contro li Inglesi, invece d'essere, com'è, tutto intento a dar gusto al Re con le frequenti rappresentazioni del balletto et della commedia in musica al sacro della Maestà Sua, et alle nozze delle sue nipoti, poiché potendo tralasciarsi o differirsi ad altro tempo simili azioni, i malevoli dell'Eccellenza Sua avrebbero campo d'insultare contro il di lui governo, se per le medesime egli negligesse di riparare all'inconvenienti che potessero succedere alla Corona da una nuova guerra con li Inglesi et coloro che desiderano novità nel Regno se la rappresentano per ben vicina, et si sforzano di persuaderla ad altri<sup>10</sup>.

I nemici del cardinale sostenevano e sottolineavano una mancata vigilanza da parte di Mazzarino negli affari politici scottanti e, secondo gli stessi, questa andava di pari passo col suo sconfinato impegno ricreativo, altrettanto amplificato nel racconto del residente. Alla Fronda parlamentare era seguita la cosiddetta Fronda dei principi. Mazzarino partì in esilio e rientrò solo nel febbraio del 1653. Gli attori lasciarono Parigi e ridistribuirono le *tournées* in terra patria, nell'attesa che sua maestà e la città riaprissero le porte all'allegria<sup>11</sup>.

Così, dopo le ripetute ed inascoltate richieste giunte alla corte parmense dalla Francia, desiderosa di avere oltralpe Aurelia e Brighella, a partire dalla seconda metà del 1648, ebbe inizio una fase di stallo e di silenzio<sup>12</sup>. Negli anni successivi, Brigida Fedeli rimase legata ai comici protetti dal duca Ranuccio II. In maggio, essi furono tra Modena e Bologna, come racconta un corrispondente di Annibale Bentivoglio: «subito che io ebbe

---

<sup>9</sup> Lettera di Giovan Battista Barducci al granduca di Toscana, Parigi 11 maggio 1647, in *ivi*, c. 116v, in *Appendice*.

<sup>10</sup> Insetto all'Illustrissimo signor senatore balì Gondi, Parigi 24 aprile 1654, in ASF, *MdP*, f. 4658 c. 41r, in *Appendice*.

<sup>11</sup> Nel periodo della Fronda gli spettacoli non erano assenti. L'*Andromède*, «tragédie à machines» di Corneille, andò in scena nel febbraio 1650 all'Hôtel de Bourgogne. Il *Ballet de Cassandre*, dove apparve per la prima volta lo stesso Luigi, e ancora il *Ballet des fêtes de Bacchus*, furono rappresentati nel 1651. Si trattava comunque di spettacoli francesi che non appartenevano al repertorio comico dell'Arte.

<sup>12</sup> La compagnia di Ranuccio II Farnese è attestata per il carnevale a Ferrara. Cfr. FABBRI 2002, p. 154. Brigida Fedeli aveva inviato la lettera sopracitata nell'aprile, da Bologna. Da questa città dovrà poi partire al seguito della compagnia.

rezepto la lettera io l'ho inviata a Bologna alla signora Aurelia, che sono quattro giorni che sono partiti de qui e si tratenerano per qualche tempo in Bologna»<sup>13</sup>; a novembre la compagnia è invece attestata a Mantova<sup>14</sup>. Nella primavera del 1650 Aurelia era certamente a Bologna. Nella stessa parrocchia in cui aveva sposato Agostino Romagnesi infatti, Brigida convolò a nozze con Marc'Antonio Bianchi, in arte Orazio. I registri dei Santi Naborre e Felice rivelano:

Anno 1650 die 20 Mensis Aprilis

Denunciationibus praemissis tribuis continuis diebus festivis, quarum prima, die \_ mensis \_ 163 \_ secunda, die \_ tertia, die inter Missa Parochialis solemnna, habita est, nulloq[ue] legitimo impedimento detecto, Ego Joes Bap[tis]ta; Mirandula Rector huius Parochialis Ecclesiae S. Nab[orre] et Fel[ice] D[ominus] Marchus Ant[oni]us filium N. de Blanchis ex Parochia S. Proculi et D. Brigita filiam N. de Fidelibus ex hac Parochia S. Nab[orre] et Fel[ice] in Ecclesia praedicta interrogavi, eorumq[ue]; mutuo consensu habito, solemniter per verba de praesenti matrimonio coniunxi, praesentibus testibus notis videlicet R. Vic. Lac. Mar.a [^] fratre Ant. de Sgargis et Jac. Bap[is]ta de Felipinus. Postea eis ex ritu Sanctae Matris Ecclesiae in Missa celebratione benedixi (Si tamen nuptias benedixerit). Denunciationes huius Matrimonij factae sunt etiam à R. D. \_ Parocho Ecclesiae S. \_ sub cuius cura dictus \_ habitat, ut ex ipsius Parochi scripto servato apud me apparet. Denunciationum autem prima facta est, die \_ Secunda, die :\_ tertia, die \_ Inter Missa Parochialis solemnna, nullumque impedimentum canonicum detectum est<sup>15</sup>.

Quello con Marc'Antonio Bianchi era quindi per la Fedeli il terzo matrimonio che, grazie a questo documento inedito, ha finalmente una data.

L'anno comico 1649-1650 vide affacciarsi sulle scene la formazione già citata degli Uniti, messa insieme da Tiberio Fiorilli<sup>16</sup>, quella di Angiola d'Orso, protetta dal Principe Tommaso di Savoia (e l'anno successivo da Alessandro Farnese)<sup>17</sup> e quella di Ercole Nelli, tra 1651 e 1652 al centro delle trattative imbastite dal duca di Modena, Francesco I

---

<sup>13</sup> Lettera di Giovanni Grechi ad Annibale Bentivoglio, Modena 15 maggio 1649, in ASFe, *Archivio Bentivoglio*, Lettere sciolte, b. 297, c. 272r, in MONALDINI 2001, n. 5, p. 31.

<sup>14</sup> Lettera di Don Camillo Gonzaga a Mattias de' Medici, Mantova 12 novembre 1649, in ASF, *MdP*, f. 5445, cc. 673r-675r, in MAMONE 2013, n. 590, pp. 280-281. Alla c. 674v si legge: «Alla sera vanno alle commedie de' comedianti quali veramente son esquisite, e fanno opere degne d'esser viste. Questa è la compagnia del Ducca di Parma, dove entra Orazio Carpiano [Marc'Antonio Carpiani], Beatrice [Vitali], Cintio [Jacopo Antonio Fidenzi] ed altre parti tutte esquisite. Si sta attendendo questa *Psiche* opera in musica, nella quale dicono vi saranno bellissimi voli, e machine, con musici esquisite».

<sup>15</sup> AABo, *Parrocchie soppresse*, SS. Naborre e Felice detta l'Abbadia, b. 34/1 Matrimoni, f. 2 (1611-1678).

<sup>16</sup> Sulla compagnia, già citata nel cap. I, 2, si veda la lettera di Ferdinando Cospì a Giovan Carlo de' Medici, Bologna 6 aprile 1649, in ASF, *MdP*, f. 5345, c. 317r, in MAMONE 2003b, n. 290, p. 145. Cfr. anche la lettera di Giovan Battista Andreini a Carlo II Gonzaga-Nevers, Ferrara 7 aprile 1650, in *Comici dell'arte. Corrispondenze* 1993, vol. I, n. 75, p. 164.

<sup>17</sup> Sugli spostamenti e sulle vicissitudini della compagnia d'Orso in questi anni, cfr. GRIFI 2010, pp. 62-65.

d'Este<sup>18</sup>. Con quest'ultima e in questi anni si alternò la compagnia parmense di cui, non avendo notizie contrarie, si deve immaginare che Brigida avesse continuato a far parte. Forse l'attrice continuava ad affiancare la Vitali come seconda amorosa, ma non vi sono conferme. Paradossalmente però, nella confusione creatasi in quell'anno comico, il nome di Aurelia apparve nettamente sullo 'scalino' gerarchico che le conveniva. Nel marzo 1651, su richiesta del principe Tommaso di Savoia, Giovanni Andrea Zanotti inviò una lista di comici che comprendeva i principali tra quelli attivi a quel tempo. In vetta: «Beatrice o Aurelia»<sup>19</sup>. La Fedeli era riconosciuta dai colleghi alla stregua di Beatrice e quindi 'qualificata' come eventuale prima donna di compagnia.

L'anno comico proseguì tra complicazioni e scambi di compagnie. Nelli e compagni dovettero rinunciare all'ingaggio per la primavera nel Teatro Obizzi di Padova, lasciando il posto alla compagnia del duca di Parma<sup>20</sup>. Passarono a Milano tra maggio e metà agosto<sup>21</sup>, da dove si spostarono a Verona, incrociando nuovamente quella di Ranuccio, che vi aveva appena terminato le recite. Mentre quest'ultima ottenne Brescia per ottobre, il Nelli fu a Ferrara<sup>22</sup>. Sul finire dell'anno, a novembre, la compagnia del duca di Modena arrivò a Venezia, dove venne sostituita per le rappresentazioni di dicembre ancora dalla compagnia parmense e dovette quindi deviare, da lì, nello stesso mese, verso Modena<sup>23</sup>. Le polemiche che accompagnarono e seguirono la gara delle due compagnie per l'accaparramento di città e scene furono molte. Una delle più interessanti fu innescata dalle rivendicazioni del Nelli<sup>24</sup> che da Verona se la prese con i comici di Ranuccio, affermando che questi avevano «stancata la città con la recitazione di trenta commedie»<sup>25</sup> aggiungendo: «non contenti d'averci stancato le città dove dovevamo andarci noi, cercano ancora di non lasciarci fare le nostre opere che sono mie»<sup>26</sup>. La minaccia della concorrenza era duplice.

---

<sup>18</sup> Cfr. le notizie in MONALDINI 2008.

<sup>19</sup> Lettera di Giovanni Andrea Zanotti a Girolamo Graziani, Bologna 16 marzo 1651, in ASMò, *Comici*, cc. nn., cit. parzialmente in RICCI 1920, pp. 25-26, poi in MONALDINI 2008, pp. 58-59.

<sup>20</sup> Cfr. le lettere di Ercole Nelli a Girolamo Graziani, da Bologna, del 12 aprile e 15 aprile 1651, in *ivi*, pp. 67-70 e cfr. inoltre CASCETTA e CARPANI 1995, pp. 298-299.

<sup>21</sup> Cfr. MONALDINI 2008, p. 85 dove viene trascritta la lettera di Girolamo Graziani ad Ercole Nelli, Sassuolo 17 agosto 1651. Cfr. inoltre FANTAPPIÈ 2009, pp. 254-255.

<sup>22</sup> Cfr. MONALDINI 2008.

<sup>23</sup> A Modena la compagnia terminò la stagione di carnevale. Vi fu anche una rissa che coinvolse Domenico Locatelli e Giovanni Andrea Zanotti. Cfr. RASI 1897-1905, vol. II, p. 28.

<sup>24</sup> La compagnia di Ranuccio II chiedeva di subentrare con anticipo a quella di Modena per poter mettere in scena opere previste dal programma della stessa.

<sup>25</sup> Lettera di Ercole Nelli ad un segretario ducale in Modena, Verona 10 agosto 1651, in MONALDINI 2001, pp. XLVII-XLVIII.

<sup>26</sup> Lettera di Ercole Nelli al duca di Modena, Verona 8 settembre 1651, cit. in RASI 1897-1905, vol. II, pp. 181-182, poi in MONALDINI 2008, pp. 86-86.

Si temeva per le tempistiche<sup>27</sup> e per il repertorio<sup>28</sup>. Con la fine del carnevale e dei contrasti, finiva anche l'esperienza della compagnia estense<sup>29</sup> e gli attori erano nuovamente come carte pronte a rimescolarsi per essere ridistribuite sul tavolo delle *tournées*.

Nell'ottobre 1652 i reali tornarono a Parigi da dove la maggior parte dei *frondeurs* furono costretti ad allontanarsi. Una volta rientrato anche Mazzarino, all'inizio dell'anno successivo, la corona riprese ad interessarsi a *les Italiens*. Tra aprile e maggio, i Bentivoglio s'impegnarono nel tentativo di creare una compagnia per rispondere alle esigenze francesi che, in fondo, non erano cambiate di molto. Così si raccomandava Annibale, scrivendo al fratello Cornelio:

in Francia vogliono ridicoli, e quanto più se ne manda meglio è, onde se Scaramuza riuscisse di sviare Trivellino, la compagnia del certo non sarebbe inferiore, anzi la stimo meglio di quella fatta per Gallicano<sup>30</sup>.

Difatti, la proposta non poteva essere incompatibile né doveva intralciare i piani di Pompeo Colonna, principe di Gallicano<sup>31</sup>, il quale, a sua volta, richiedeva una compagnia per il carnevale romano<sup>32</sup>. Nella stessa lettera, Annibale proponeva una lista composta da: «Beatrice», ossia la Vitali, «la moglie di Trivellino», Luisa Gabrielli, «se andrà Trivellino, se no un'altra donna», «Marinetta», Isabella del Campo; «Gratiano, Pantalone a vostra elettione», «Trappolino» Fiorilli, «Scaramuza» Fiorilli, «Trivellino» Locatelli,

---

<sup>27</sup> Ancora nell'Avviso da Ferrara del 3 ottobre 1651 si legge: «Li comici del Serenissimo di Modena diedero principio mercoledì passato a recitare comedie, se bene con poco concorso per esser la maggior parte de cittadini fuori della città» (MONALDINI 2008, p. 87).

<sup>28</sup> Vi furono anche dei tentativi di compromesso su sei opere. Cfr. MONALDINI 2008, pp. 86-87.

<sup>29</sup> Alla fine del carnevale 1652 la compagnia si sciolse e probabilmente solo i coniugi Nelli e lo Zanotti restarono per i festeggiamenti in onore dei principi di Innsbruck, gli arciduchi d'Austria Ferdinando Carlo e Anna de' Medici con il principe ereditario Sigismondo Francesco d'Asburgo nell'aprile 1652.

<sup>30</sup> Lettera di Annibale Bentivoglio al fratello Cornelio, Roma 26 aprile 1653, in ASFe, *Bentivoglio*, Lettere sciolte, b. 313, cc. 644r-645r, trascritta in MONALDINI 2001, n. 25, p. 67. E ancora, in un'altra lettera: «Se ne va da Vostra Signoria Illustrissima Scaramuzza per agiustar la compagnia ch'ella desidera mandar in Francia conforme a gli ordini ch'ella ne ha ricevuto dalle loro Maestà. E si come il detto Scaramuzza è particolarmente dimandato costà, così prego Vostra Signoria Illustrissima restar servita di sopire tutte le difficoltà che potrebbero opporsi alla di lui partenza» (lettera di Bailly de Vallancay, ambasciatore francese a Roma a Cornelio Bentivoglio, Roma 28 aprile 1653, in ASFe, *Bentivoglio*, Lettere sciolte, b. 313, c. 651r, trascritta in ivi, n. 26, p. 68). Cfr. inoltre l'Istruzione al signor Vincenzo Luzago aiutante di camera di Alessandro Farnese, Bologna 24 maggio 1653, in ASF, *MdP*, f. 5322, cc. 679r-680r, in MAMONE 2003b, n. 397, pp. 194-195.

<sup>31</sup> Su di lui si rimanda alla voce curata da Franca Petrucci nel *DBI*, vol. XXVII, 1982, pp. 414-416 e ad ADEMOLLO 1888.

<sup>32</sup> Tra il febbraio ed il marzo 1653, il duca di Parma Ranuccio II concede al Colonna i seguenti attori: Fulvio Baroncini, Giovanni Agostino Grisanti, «Armellina» e il Capitano spagnolo. A maggio, il Colonna viene a sapere che anche il principe Alessandro Farnese progettava di inviare a Roma la propria compagnia al completo. Viene così richiesto l'intervento di Giovan Carlo de' Medici per evitare un incidente diplomatico. Cfr. MAMONE 2003b, n. 395, 397 e 400, pp. 193-197.

eventualmente «Tracagnino» (forse Marco Locatelli)<sup>33</sup>; Flaminio (Marco Napolioni)<sup>34</sup>, «Leandro»<sup>35</sup> e un «Capitano a vostra elettione». Ancora una volta, i repertori ritengono che anche Brigida Fedeli si sia recata a Parigi, partecipando alla spedizione italiana dell'estate 1653<sup>36</sup>. Le trattative si erano protratte e gli attori venivano segnalati in Francia in agosto. Nella *lettre* di Jean Loret del 16 agosto 1653 si legge:

Une troupe de gens comiques,  
venus des climats italiques,  
dimanche dernier, tout-de-bon,  
firent dans le Petit Bourbon  
l'ouverture de leur théâtre  
par un sujet assez folâtre,  
où l'archy-plaisant Trivelin,  
qui n'a pas le nez aquilin,  
fit et dit tout plein de folies  
qui semblèrent assez jolies.  
au rapport de plusieurs témoins,  
Scaramouche n'en fit pas moins;  
mais pour enchanter les oreilles,  
pâmer, pleurer, faire merveilles,  
Mademoiselle Béatrix  
emporta ce jour-là le prix<sup>37</sup>.

Dando credito ad Annibale Bentivoglio, la presenza di Scaramouche e Trivelin e quella delle rispettive consorti, oltre alla 'stella' della compagnia, Beatrice, con Trappolino suo marito, basterebbe a rendere improbabile quella di Aurelia. La lista del Bentivoglio doveva aver subito poche modifiche.

La Fedeli intanto era stata citata da Niccolò Zecca (Bertolino) nel gennaio dello stesso anno, ma la lettera non chiarisce dove l'attrice potesse essere:

Illustrissimo et Eccellentissimo mio Padron Colendissimo  
Dalla signora Aurelia comica mi vien accennato che Vostra Eccellenza si degna  
ch'io l'inviï alcuna sua lettera per importanti suoi affari, vengo con questa ad

<sup>33</sup> Sull'attore cfr. MONALDINI 1996, pp. 111-114.

<sup>34</sup> Domenico Locatelli lamenta un contrasto con Tiberio Fiorilli perché entrambi credono di dover raggruppare gli attori per la Francia. Cfr. la lettera di Domenico Locatelli al marchese Bentivoglio, Bologna 6 maggio 1653, in ASFe, *Bentivoglio*, Lettere sciolte, b. 313, c. 677r, in MONALDINI 2001, n. 28, p. 68. Al posto di Napolioni venne raccomandato anche Agostino Grisanti (Mario). Angela Nelli era stata citata nelle trattative nell'aprile 1653, ma non partì, perché trattenuta da Pompeo Colonna, il quale sembra si fosse innamorato di lei. Cfr. sempre la citata lettera di Annibale Bentivoglio del 26 aprile 1653.

<sup>35</sup> Forse si tratta di Bernardino Ricci che appare legato alla coppia Beatrice e Trappolino anche in futuro. L'anno seguente Leandro è citato assieme ai due Fiorilli di rientro da Torino, città dalla quale si passava di ritorno dalla Francia. Cfr. la lettera di Ferdinando Cospi a Desiderio Montemagni, Bologna 13 ottobre 1654, in ASF, *MdP*, f. 1508, cc. 440r-441r, in MAMONE 2003b, n. 1030, pp. 491-492.

<sup>36</sup> Cfr. SCOTT 1990, p. 27. La studiosa sostiene che anche Brigida e il marito Marc'Antonio Bianchi fossero a Parigi.

<sup>37</sup> *Lettre du 16 août 1653*, in LORET 1857, t. I, vv. 157-172.



apportarli quest'incomodo, supplicandola di farli recapitar l'inclusa in mano propria, che oltre il ringraziamento che la detta signora Aurelia renderà alla benignità di Vostra Eccellenza io non mancherò pregare Nostro Signore per l'intero felicità da lei desiderate<sup>38</sup>.

Da lì riapparve a Bologna, nell'ottobre 1653 e scrisse ad Ippolito Bentivoglio, il 10 del mese:

Io non lascerò mai di scrivervi (per non dir, d'importunarvi) se prima, non resto onorata d'una sola risposta, ancor che mi siate tenuto di due altre; senza la presente, da che avete tralasciato di ragguagliarmi di vostra salute e favorirmi di vostre nuove; scrissi parimente a Ferrara; credendo foste ritornato; e ne procurai la certezza, per non essere incerta, di scrivervi a Roma; ma sapendo che siete ancor di stanza, in seno ad Amor, dietro la traccia de' perduti fogli, questo pur anche oh mio marchese invio rimprovero novello al vostro oblio; etc. La nostra compagnia ha principiato in Bologna dove di tratterà tutto l'autunno: di poi faremo vela ancor noi verso le latine sponde; per passar quivi il carnevale, non ho voluto mancar però di riverirvi e darvene parte spettando di rimaner gratiata di vostre carte e mentre con impazienza l'attendo col più devoto affetto vi riverisco e prego in mio nome riverir Monsignor Nuntio vostro zio e Signore quale spero non picciolo favore per mio negotio che saprete ancor voi [...]

Di voi mio Signore

Humilissima et devotissima serva  
Aurelia Bianchi comica

[Ps.] dell'opera non vi dico nulla mai<sup>39</sup>.

Difficile credere che Aurelia fosse salita a Parigi in agosto, rientrata per l'ottobre o prima, così da scrivere a Ferrara e a Roma al Bentivoglio, continuando a preoccuparsi di vecchi (quelli citati dallo Zecca) o nuovi suoi «affari» e di una certa «opera» (forse in musica) su cui niente lascia trapelare.

Inoltre, dei colleghi emigrati si continuava ad avere notizie, soprattutto grazie alla precisione ed assiduità delle lettere dei corrispondenti medicei. Da Parigi, tra il settembre 1653 e il gennaio 1654, Scaramouche e Marinetta si preoccupano di far arrivare in Toscana «una cappelliera entro cui due cappelli di castoro per servizio del Serenissimo Principe et altri due simili per il Principe Leopoldo»<sup>40</sup>. Ancora nel dicembre dello stesso anno si accenna al cambio di sala e ad alcuni problemi tra comici. Il 12 dicembre 1653 Giovanni Battista Barducci scrive alla corte medicea:

---

<sup>38</sup> Lettera di Niccolò Zecca a Cornelio Bentivoglio, Piacenza 28 gennaio 1653, in ASFe, *Bentivoglio*, Lettere sciolte, b. 313, c. 318r, in MONALDINI 2001, n. 10, p. 63.

<sup>39</sup> Lettera di Aurelia Bianchi a Ippolito Bentivoglio, Bologna 10 ottobre 1653, in ASFe, *Bentivoglio*, Lettere sciolte, b. 314, c. 141r, in MONALDINI 2001, n. 38, pp. 71-72. Aurelia usa il cognome del marito.

<sup>40</sup> Lettera del residente mediceo Giovan Battista Barducci al granduca di Toscana, Parigi 26 settembre 1653, in ASF, *MdP*, f. 4657, cc. nn, in *Appendice*. Per le altre lettere cfr. sempre l'*Appendice* di questo lavoro.

si va preparando il Salone del piccolo Borbone dove sinora hanno rappresentato le loro commedie i Comici Italiani a quali è stato destinato per l'istesso loro uso il Salone del palazzo Reale dove reciteranno per servizio del pubblico et per quando il Re voglia la commedia nel Louvre è riservato loro una gran sala dell'istesso palazzo ancorché le dissertazioni che sono tra di loro diminuisca non poco il gusto che la Maestà Sua prende delle loro rappresentazioni et se non si riaggiusteranno insieme si penserà a licenziarne alcuni et a farne venire altri in luogo di essi<sup>41</sup>.

Anche il fratello di Fiorilli, Trappolino, e la nuora Beatrice sono segnalati ancora in Francia nel giugno del 1654<sup>42</sup> e nel settembre sono attesi a Bologna da Torino per spostarsi a Venezia<sup>43</sup>. Tiberio invece ottenne di restare. Nel maggio il «gusto del re» era che Scaramuccia potesse trattenersi a Parigi «al suo servizio ancora per un anno et ch'essendosi questo scusato di potercisi fermare di vantaggio per essere di già spirato il tempo della licenza concessagliene da Sua Altezza per un anno, Sua Maestà desiderava che Sua Altezza si compiacesse di prorogargliela ancora per altrettanto tempo»<sup>44</sup>. Chiesta ed ottenuta la proroga dai principi toscani, la corte poté disporre di lui liberamente<sup>45</sup>.

Con ogni probabilità, Aurelia era quindi rimasta in Italia nel 1653. Secondo Gueullette<sup>46</sup>, il figlio Marc'Antonio si era sposato quell'anno, a Bologna, con Isabella della Chiesa, il cui nome anagrafico doveva essere Elisabetta Giulia. Il notaio non si era sbagliato nel riportare la data del matrimonio, che avvenne esattamente il 31 marzo 1653, come si legge nei registri matrimoniali della parrocchia dei Santi Naborre e Felice di Bologna<sup>47</sup>.

Le nozze del figlio sono, per la Fedeli, un ulteriore motivo per restare in patria. Sono infatti gli anni '50 che vedono le prime menzioni, oltre che di Cinzio, delle due giovani: Clarice e Isabella, figlia e nuora della Fedeli.

---

<sup>41</sup> Lettera di Giovan Battista Barducci al granduca di Toscana, Parigi 12 dicembre 1653, in ASF, *MdP*, f. 4657, cc. nn., in *Appendice*.

<sup>42</sup> Cfr. la lettera di Tommaso di Savoia al cardinale d'Este, Parigi 5 giugno 1654, in RASI 1897-1905, vol. I, p. 930 e MEGALE 1994, p. 77. Cfr. la lettera Ferdinando Cospi a Giovan Carlo de' Medici, Bologna 19 settembre 1654, in ASF, *MdP*, f. 5347, c. 692<sup>rv</sup>, in MAMONE 2003b, n. 471, p. 231. Cfr. sull'argomento anche le lettere successive trascritte nella raccolta.

<sup>43</sup> Nell'ottobre la coppia arriva a Bologna e nel dicembre è attestata alla Villa Ambrogiana di Firenze. Cfr. la lettera di Leopoldo al fratello Mattias de' Medici, dall'Ambrogiana 12 dicembre 1654, in ASF, *MdP*, f. 5393, c. 545<sup>r</sup>, in MAMONE 2013, n. 915, p. 433: «Questa sera si è fatto la commedia per la seconda volta de' soli tre recitanti, Trappolino, Beatrice e Leandro ed è ricevuta benissimo». Cfr. anche la lettera dello stesso Leopoldo a Giovan Carlo de' Medici, dall'Ambrogiana 21 novembre 1654, in ASF, *MdP*, f. 5329, c. 161<sup>r</sup>, in MAMONE 2003b, n. 491, p. 242.

<sup>44</sup> Lettera del residente medico Giovan Battista Barducci, Parigi 29 maggio 1654, in ASF, *MdP*, f. 4658, c. 89<sup>r</sup>. Per l'intero brano riguardante Scaramouche, cfr. l'*Appendice*.

<sup>45</sup> Lettera del residente medico Giovan Battista Barducci, Parigi 17 luglio 1654, c. 180<sup>r</sup>, in ASF, *MdP*, f. 4658, c. 89<sup>v</sup>, in *Appendice*.

<sup>46</sup> Cfr. MS OPÉRA, c. 41, poi PARFAICT 1753, vol. I, pp.70-71.

<sup>47</sup> AABO, *Parrocchie soppresse*, SS. Naborre e Felice detta l'Abbadia, b. 34/1, f. 2, Matrimoni.

Nelle fonti sinora consultate, entrambe si affacciano sulla scena delle trattative spettacolari nel 1650. La prima è già sposata con l'attore Giangurgolo (o Giovan Gurgolo) probabilmente Giovan Battista Isola<sup>48</sup>. Pio Enea Obizzi scrive a Mattias de' Medici:

Il signor marchese Lignani mi scrive di Bologna oggi, che tiene ordine dalle Loro Altezze di metter insieme una compagnia di comici, e che tra gli altri desideran Giovan Gurgolo e la moglie, e Mario figliolo di Scapino, che ora recitano non solo qui in Padova in una compagnia aggiustata, ma hanno ottenuto col mio mezzo le scene di Vicenza, di Verona e forse di Venezia per l'autunno, e di Ferrara per il carnevale proponendo in loro cambio l'Angiolina col marito, e perché intendo che questo è svantaggio di Trappolino, che anche altre volte ha tentato di seminar zizanie nelle compagnie che qui recitavano, essendo migliore assai l'Angiolina proposta di Clarice<sup>49</sup>.

Nel settembre 1652, Clarice e Giangurgolo appaiono nuovamente nel carteggio mediceo mentre sono di rientro da Roma verso Firenze<sup>50</sup>. Nel 1654, le fonti confermano che l'attrice è la figlia di Brigida perché nella lista inviata da Ferdinando Cospi a Giovan Carlo de' Medici si legge: «Aurelia prima donna, Clarice seconda è sua figliola», «Oratio Moroso» (il marito Marc'Antonio Bianchi), «Mario moroso» (Giovanni Agostino Grisanti); «Colombina fantesca» (Isabella Franchini) «et il figliolo di Colombina pure da Zanni» (Domenico Biancolelli), «Fabio da Pantalone», «Brentina Dottore e terzo moroso nelle occasioni» (Giovan Antonio Lolli), «Brighella primo zanni» (Fulvio Baroncini) e «Giovan Gurgolo secondo»<sup>51</sup>. Aurelia e Orazio con Clarice e Giovan Gurgolo si trovavano quindi tutti assieme. Tra le intenzioni di Brigida c'era probabilmente quella di ricreare un forte gruppo familiare che fornisse e garantisse una base solida per la compagnia. Assieme a loro, la Franchini col figlio Domenico. Il Cospi aveva assicurato il principe mediceo circa l'arrivo della compagnia, ma il Baroncini, a cui l'attrice era ormai artisticamente legata da

---

<sup>48</sup> Cfr. MAMONE 2013, p. 283, ma con questo nome d'arte sono conosciuti vari attori. Cfr. MONALDINI 2001.

<sup>49</sup> Lettera di Pio Enea Obizzi a Mattias de' Medici, Padova 20 maggio 1650, in ASF, *MdP*, f. 5446, c. 614r, in MAMONE 2013, n. 628, pp. 299-300.

<sup>50</sup> Cfr. la lettera del cardinale Virginio Orsini a Giovan Carlo de' Medici, Roma 1 settembre 1652, in ASF, *MdP*, f. 5320, c. 683r, in MAMONE 2003b, n. 358, p. 176 che così recita: «Venendo a Fiorenza Clarice comica moglie di Giangurgolo a servire il Serenissimo Granduca e Vostra Eccellenza, mi son fatto lecito d'accompagnarla con la riverenza de miei uffici».

<sup>51</sup> La lista segue la lettera di Ferdinando Cospi a Giovan Carlo de' Medici, Bologna 7 luglio 1654, in ASF, *MdP*, f. 5347, c. 283r, in ivi, n. 458, p. 224. Si veda anche la lettera precedente del Cospi, in ivi, n. 457, pp. 223-224. Secondo quando riportato dal funzionario mediceo, la compagnia si trovava a Genova nel luglio. La notizia della morte di Giangurgolo viene fornita direttamente da Orsola Cortesi che in una lettera al duca di Mantova del 7 giugno 1658 da Livorno, ricorda che ha saputo della morte dell'attore. Cfr. la lettera di Orsola Cortesi al duca di Mantova, Livorno 7 giugno 1658, in ASMn, *Gonzaga*, b. 1135, cc. 147-148, in RASI 1897-1905, vol. I, p. 700.

più di dieci anni, dovette disimpegnarsi perché già obbligato per Milano a fine estate e per Venezia nell'autunno<sup>52</sup>.

L'altra coppia, Cintio e Isabella, aveva ricevuto due nomi d'arte che, in assenza di precisazioni, possono essere facilmente fraintesi. Per fortuna, Isabella o Isabellina si differenziava dalla madre Isabella Negri, moglie di Girolamo Chiesa, perché quest'ultima era meglio conosciuta come Moscheta<sup>53</sup>. Nel 1650, un' «Isabella, figliola di Moscheta» è presente nella compagnia di Angiola d'Orso<sup>54</sup>. Il nome di Cintio, che compare nelle trattative portate avanti dal Cospi nella primavera del 1655, è stato invece quello con cui, in tutte le fonti di primo Seicento, si era indicato il capocomico Jacopo Antonio Fidenzi, col quale Brigida aveva portato avanti progetti e baruffe<sup>55</sup>. Di lui si erano perse le tracce tra 1652 e 1653 circa, allorquando aveva pubblicato a Piacenza della raccolta *Poetici capricci*<sup>56</sup>. Nel novembre 1655:

aveva il Serenissimo Granduca fatto fermare Cintio nella compagnia di questi comici, benché impegnato in quella protetta dal Signor Principe Alfonso di Modena, [...] ma il Signor Principe non ha voluto nonostante concederlo, sotto pretesto di aver impegnata tutta la compagnia ai cenni del Signor Principe Luigi suo zio<sup>57</sup>.

Per capire chi si nasconde dietro il Cintio che si vorrebbe a Firenze, giunge in aiuto il carteggio di Leopoldo de' Medici dove, già nell'aprile di quell'anno, Ferdinando Cospi raccontava al principe cos'era andato storto nella formazione della compagnia da inviare per l'autunno:

---

<sup>52</sup> Cfr. la lettera di Fulvio Baroncini a Giovan Carlo de' Medici, Genova 25 luglio 1654, in ASF, *MdP*, f. 5347, c. 270r, in MEGALE 1994, p. 85, nota 49, poi in MAMONE 2003b, n. 465, p. 228.

<sup>53</sup> Per la coppia si vedano le due voci in AMATl a cura di Francesca Fantappiè.

<sup>54</sup> Cfr. la lettera di Francesco Toschi al duca d'Este, San Felice 22 maggio 1650, in MARIGO 1990, pp. 86-87 e la lettera di Giovan Battista Andreini a Carlo II Gonzaga-Nevers, Ferrara 7 aprile 1650, in *Comici dell'arte. Corrispondenze* 1993, vol. I, n. 75, p. 164. Cfr. anche la già citata lettera di Giovanni Andrea Zanotti a Girolamo Graziani, Bologna 16 marzo 1651, cit. parzialmente in RICCI 1920, pp. 25-26, poi in MONALDINI 2008, pp. 58-59.

<sup>55</sup> Si veda sull'argomento il paragrafo I. 2.

<sup>56</sup> Cfr. FIDENZI 1652. Sempre da Piacenza, con la protezione della duchessa di Parma Margherita de' Medici, Fidenzi rivendica dei diritti sugli incassi del Teatro della Dogana. Cfr. la lettera di Margherita de' Medici a Giovan Carlo de' Medici, Piacenza 3 ottobre 1652, in ASF, *MdP*, f. 5319, c. 289r, in MAMONE 2003b, n. 364, p. 179 e la lettera dello stesso Fidenzi a Giovan Carlo de' Medici, Piacenza 14 novembre 1652, in ASF, *MdP*, f. 5320, c. 736r, cit. in MEGALE 1993b, pp. 79-83, poi in MAMONE 2003b, n. 370, pp. 181-182. Secondo FABBRI 2002, p. 158 la compagnia con Fidenzi e Armellina si esibì nella Sala Grande di Ferrara nel Carnevale 1653.

<sup>57</sup> Lettera di Francesco Panciatichi a Giovan Carlo de' Medici, Firenze 9 novembre 1655, in ASF, *MdP*, f. 5350, cc. 91r-92r, in MAMONE 2003b, n. 532, p. 258.

Questi [Trappolino e Beatrice] si credevano farla assai buona, et avevano procurato avere un tal Cintio che fu figliolo del Romagnese, et sua moglie Isabellina, figliola della Moschetta buoni, ma il Signor Principe Alfonso di Modena li ha voluti lui nella sua compagnia, nonostante che fussero in qualch'impegno con Trappolino quale se non ha questi al tempo del venir costà resta senza compagnia com'ora, che è qui senza recitare; che però se Vostre Altezze Serenissime vogliono compagnia per Firenze bisognerà aiutarlo con favori perché la faccia, ma sarà difficile<sup>58</sup>.

Non ci sono quindi dubbi sull'identità della coppia. Cintio ed Isabellina erano rispettivamente il figlio di Agostino Romagnesi e la figlia di Isabella Negri. La corte medicea non si arrese e ancora nell'agosto cercò di ottenere la coppia assieme a Trappolino e Beatrice<sup>59</sup>. Finalmente, nel novembre, il Cospi lasciò intendere che sarebbe stato meglio rinunciare. Aveva infatti inteso:

ho sentito che la moglie di questo Cintio era andata a Modena per far rumore, ma tutto vien dal marito che è così solennissimo briccone, che fu pur chi disse, o dissero, e si fece chiamar a Modena per mancare di quello havea promessi a Trappolino<sup>60</sup>.

L'anno dopo i principi medicei tentarono ancora una volta di creare una stagione comica di alto livello. Leopoldo trattò con Alessandro Farnese la venuta della sua compagnia per l'autunno fiorentino. Nella lista inviata in Toscana vi erano nuovamente «Cintio, primo moroso» e «Isabella seconda morosa»<sup>61</sup>. Stavolta gli attori avrebbero dovuto recitare nel Teatro del Cocomero<sup>62</sup> perché quello della Dogana, gestito dal fratello Giovan Carlo, era stato promesso alla compagnia di Ranuccio II, sempre diretta da Fulvio Baroncini. Nel gruppo di quest'ultimo continuavano a comparire Brigida, il marito, la figlia e il genero, nonché la Franchini e il figlio Arlecchino<sup>63</sup>. In realtà il Brighella Baroncini, senza rifiutare la proposta fiorentina, si era lasciato la porta aperta anche verso Torino e Venezia<sup>64</sup>. Alla fine ci pensò la pestilenza a mettere tutti d'accordo, rendendo gli

---

<sup>58</sup> Lettera di Ferdinando Cospi a Leopoldo de' Medici, Bologna 27 aprile 1655, in ASF, *MdP*, f. 5531, c. 106r, in ALESSANDRI 2000, n. 492, p. 556.

<sup>59</sup> Cfr. le lettere di Ferdinando Cospi del 27 luglio, del 21 e 24 agosto e del 17 ottobre, in *ivi*, pp. 557-561.

<sup>60</sup> Lettera di Ferdinando Cospi a Leopoldo de' Medici, Bologna 20 novembre 1655, in ASF, *MdP*, f. 5531, c. 94r, MEGALE 1994, p. 82.

<sup>61</sup> La lista è annessa alla lettera di Alessandro Farnese a Leopoldo de' Medici, Parma 29 maggio 1656, in ASF, *MdP*, f. 5549, cc. 690r-690bisr, in *ivi*, n. 461, pp. 538-539. Gli altri attori erano: Angiola, prima donna; Diamantina, serva; Oduardo, secondo moroso; Capitano Sangue e Fuoco; Fabrizio, quarto moroso; Pantaleone, Cappellino; Dottor Lanternone; Fichetto, primo zanni e Zaccagnino, secondo.

<sup>62</sup> Il teatro era stato edificato nel 1650. Sull'argomento si veda SARÀ 2004.

<sup>63</sup> Monaldini fa notare come questa sia una delle prime menzioni di Biancolelli col nome di Arlecchino. Cfr. MONALDINI 1996, pp. 115-116.

<sup>64</sup> Cfr. la lettera di Giovanni Andrea Spinola a Giovan Carlo de' Medici, Genova 11 luglio 1656, in ASF, *MdP*, f. 5327, c. 597rv, in MAMONE 2003b, n. 550, p. 265. Nella lettera viene annessa la lista degli attori:

spostamenti attraverso gli Appennini assai difficili<sup>65</sup> e l'arrivo di compagnie, improbabile<sup>66</sup>.

Anche tra 1655 e 1656 quindi, Aurelia sembra rimanere nella *troupe* protetta da Ranuccio, assieme alla famiglia. Alcune fonti e repertori invece la vorrebbero ancora a Parigi dal 1653 o, altresì, richiamata dal Re nel maggio del 1655<sup>67</sup>. In Francia era rimasto sicuramente Tiberio Fiorilli, una volta ottenuta la licenza dai principi toscani e, assieme a lui, il Trivellino Locatelli e un Pantalone<sup>68</sup>. I tre partecipano et «représentent à leur tour une pièce courte et ridicule»<sup>69</sup> nel *Ballet des Plaisirs* del 4 febbraio 1655, in scena al Palais du Louvre. Per i suoi meriti, Scaramouche ricevette dei regali dalle maestà francesi<sup>70</sup> e in primavera tornò in Italia<sup>71</sup>. Nel febbraio dell'anno successivo, l'attore fu nuovamente in Francia dove apparve nella «mascarade» *La Galanterie du temps*<sup>72</sup>. Forse la pestilenza del

---

«Mario, primo amante» (Giovanni Agostino Grisanti); «Orazio, secondo» (Marc'Antonio Bianchi); «Flavio, terzo»; «Aurelia, prima donna» (Brigida Fedeli); «Lavinia» (Antonia Isola Torri) e «Clarice a vicenda da seconde donne» (Clarice Romagnesi); «Colombina, Serva» (Isabella Franchini); «Pantalone il vecchio del Serenissimo di Parma»; «Brighella, primo zanni» (Fulvio Baroncini); «Arlecchino, secondo» (Domenico Biancolelli) e «Gio. Gurgolo da Capitano».

<sup>65</sup> Così scrive Alessandro Farnese a Leopoldo de' Medici: «Truovasi qui in Parma la compagnia di miei comici, quella che con permissione del Serenissimo Granduca fu destinata di venire a recitare in Firenze nel prossimo autunno, ma, in riguardo delle presenti turbolenze del contagio, si dubita che possa incontrarsi costì ancora qualche difficoltà nell'esser ammessa» (lettera di Alessandro Farnese a Leopoldo de' Medici, Parma 1° settembre 1656, in ASF, *MdP*, f. 5549, c. 697r, in ALESSANDRI 2000, n. 461, p. 539. Cfr. anche le lettere successive, n. 462-466.

<sup>66</sup> Nel novembre Leopoldo si dette per vinto e chiese al nipote Alessandro una soluzione. Venne così spedito Flaminio (Marco Napolioni). Cfr. la lettera di Alessandro Farnese a Leopoldo de' Medici, Parma 5 dicembre 1656, in ASF, *MdP*, f. 5549, c. 689r, in *ivi*, n. 469, pp. 543-544. La sua compagnia, protetta dal duca di Mantova, comprendeva Beatrice e Trappolino. Cfr. la lettera di Ugucione Pepoli al duca di Mantova, Bologna 26 novembre 1656, in ASMn, *Gonzaga*, b. 1175, c. 378r, in MONALDINI 1996, pp. 115-116. Cfr. inoltre i pagamenti all'inizio dell'anno successivo in ASF, *Camera del Granduca*, registro n. 28b, c. 33r (gennaio 1657), in MEGALE 1994, p. 85: «A Flaminio comico scudi cinquantacinque disse Sua Altezza»; «A Trappolino commediante quindici scudi disse Sua Altezza».

<sup>67</sup> Nella voce su Brigida Fedeli in AMaI si legge che il Re richiamò lei e il marito il 18 maggio 1655, ma non si fornisce la fonte di tale informazione. In SCOTT 1990, p. 29 si indica invece come fonte della presenza di Aurelia la lettera del duca d'Aumele, citata in MS. OPÉRA, t. I, c. 65r, secondo la quale a Fontainebleau il duca avrebbe visto uno spettacolo con Trivellino, Aurelia, Flaminia, Lucilla e Marinetta. Scott sostiene che la lettera potrebbe risalire a quell'anno, ma ammette che non se ne ha la certezza. Da ricordare che il nome d'arte Flaminia è attestato per Marzia Narici Fiala che però appare attiva solo più avanti nel corso del secolo.

<sup>68</sup> Nessuna notizia sulla sua identità.

<sup>69</sup> Così si legge nel libretto di Isaac de Benserade. Alla messa in scena collaborano: Jean-Baptiste Boësset, Jean-Baptiste Lully e Louis de Mollier. Lully partecipa come attore e ballerino. Cfr. DE LA GORCE 2002, pp. 66-67 e 75.

<sup>70</sup> Cfr. SCARRON 1655, p. 59-60. Il Re gli regalò una saliera e una brocca, la regina un grosso candelabro, il duca d'Anjou una zuccheriera e il cardinale Mazzarino uno scaldaletto e una tazza.

<sup>71</sup> Nel maggio si ha infatti una notizia di pagamento nei suoi confronti. Cfr. ASF, *Camera del Granduca*, registro n. 26b, c. 40r, maggio 1655, cit. in MEGALE 1994, p. 85, nota 78. A fine giugno, si hanno notizie su un suo figlio a Siena. Cfr. la lettera di Giovan Battista Quaratesi, Siena 30 giugno 1655, in ASF, *MdP*, f. 5459, c. 5rv, in MAMONE 2013, n. 980, p. 464.

<sup>72</sup> *La Galanterie du Temps* andò in scena il 3 febbraio 1656, al Palais du Louvre. La musica, perduta, sembra fosse stata composta interamente da Lully e il libretto probabilmente era di Francesco Buti. Lully imitava Trivelin mentre Beauchamps, Scaramouche. Fiorilli partecipò facendo fuggire i «grands maistres de logique» ovvero altri quattro personaggi che tentavano di emularlo. Cfr. DE LA GORCE 2002, pp. 76-77.

1656 aveva 'sconsigliato' gli spostamenti in patria e spinto gli attori verso Parigi. Da Genova, dove si trovava nell'estate, anche Brigida Fedeli potrebbe essersi trasferita in Francia ed aver partecipato tra 1656 e 1657 ad alcuni spettacoli italiani<sup>73</sup>. Non vi sono però elementi che sostengano questa congettura. Anzi, i pochi indizi inducono a pensare che questa supposizione possa valere solo per un periodo successivo.

I rischi della peste non saranno svaniti col cambio d'anno, come sottolinea Francesco Amedeo Martinengo, in una lettera spedita da Bergamo a Cornelio Bentivoglio, il 27 maggio 1657:

Mi sarà facile il suader a Vostra Eccellenza che questi della città non corrispondino a miei desideri, benché di convenienza [...] Perciò fattane passare l'istanza per li comici col mezzo d'amici, per non ricever io l'esclusiva con arrossimento, frappongo pure molte difficoltà, oltre quella del contagio. [...] Credami Vostra Eccellenza da sincerissimo servitore e cugino obbligatissimo, che potendole sortir con altri mezzi, io sia per assistere a e medesimi comici con tutto il possibile: e per la signora Aurelia precisamente per corrispondere alle premure de suoi desideri, ed adempire le mie parti con tutto spirito<sup>74</sup>.

Che Brigida fosse salita a Parigi tra l'autunno 1656 e la primavera 1657 sembrerebbe quindi da escludere. Nel giugno 1657 è attesa a Brescia, ma il suo arrivo non è certo. Così scrive Girolamo Bucchia:

Suppongo che vi sarà la signora Aurelia motivatami da Vostra Eccellenza e subito ho procurato certificarmi se vi siano stanze in palazzo che possano accomodarsi, ma certamente non vi sono, onde converrà procurargliele in luoco il prossimo che possa trovarsi, a che contribuirò quanto occorresse et ad ogni altra opportunità, perché resti ben servita, et io consolato nel verificarmi, qual so d'essere sopra ogni paragone<sup>75</sup>.

Tra tante supposizioni, i documenti francesi riservano finalmente una certezza. Il 19 dicembre 1657, a Parigi, gli attori italiani si obbligano per un prestito fornito loro da Maure Rambaulti, adducendo la motivazione che i soldi servono «pour employer aux frais qu'il

---

<sup>73</sup> Agli anni 1656-1657 viene fatta risalire la *Précieuse* de l'abbé de Pure, su cui si tornerà più avanti nel corso di questo lavoro. Inoltre, nel carteggio del residente medico Piero Bonsi si accenna ad una commedia italiana del settembre 1656. Cfr. la lettera di Pietro Bonsi, Parigi 22 settembre 1656, c. 188r: «Finita la colazione fu l'ospite Regina servita et accompagnata a Compiègne et qui subito dato principio ad una commedia italiana che piacque grandemente, dopo la quale fu cominciato un ballo che durò sino all'alba del giorno [...]».

<sup>74</sup> Lettera di Francesco Amedeo Martinengo a Cornelio Bentivoglio, Bergamo 27 maggio 1657, in ASFe, *Bentivoglio*, Lettere sciolte, b. 326, c. 534r, in MONALDINI 2001, n. 9, p. 119.

<sup>75</sup> Lettera di Girolamo Bucchia a Girolamo Contarini, Brescia 14 giugno 1657, in ASFe, *Bentivoglio*, Lettere sciolte, b. 327, c. 68r, in *ivi*, n. 14, p. 121.

convient faire pour la représentation d'une machine que nous devons faire et jouer au carnaval prochain»<sup>76</sup>. Le firme sono di Jacques [Giacomo] Torelli, Domenico Locatelli, Fulvio Baroncini, Marc'Antonio Bianchi, Giuseppe Giarantoni, Giuseppe Maioni [Maiani], Tiberio Fortunati e Tiberio Fiorilli. Se il marito di Aurelia si trovava a Parigi è probabile che anche lei fosse presente, così come saranno state in città altre donne e mogli che non firmarono l'atto<sup>77</sup>. Il progetto era quello di trattenersi per tutto il carnevale 1658 ed il denaro sarebbe servito soprattutto per le macchine del Torelli<sup>78</sup>. Il 20 marzo 1658, fu la volta della «grande pièce» *Rosaure Impératrice de Constantinopoli*, «représentée au petit Bourbon par la troupe italienne avec des plus agréables et magnifiques vers, musique, décorations, changements de théâtre et machines, entremêlée entre chaque acte de ballets d'admirable invention»<sup>79</sup>.

Dall'ottobre 1658, l'organizzazione della sala parigina destinata agli italiani dovette cambiare. Era giunta infatti in città la compagnia di Molière, cosiddetta «de Monsieur» perché protetta dal fratello del Re. Secondo il *Registre* di La Grange, la compagnia ottenne di potersi esibire al Petit Bourbon assieme agli italiani, a cui Molière e compagni dovettero pagare 1500 lire per le recite nei giorni straordinari (lunedì, mercoledì, giovedì e sabato)<sup>80</sup>. Italiani e francesi iniziavano a condividere una sala, influenzandosi reciprocamente nel repertorio e nella messa in scena<sup>81</sup>. Dall'anno successivo però, il cardinale Mazzarino pensò alla costruzione di un più grande salone teatrale adatto agli spettacoli che necessitavano di un importante apparato macchinistico. Nel giugno 1659 giunsero a Parigi l'architetto Gaspare Vigarani con i figli Carlo e Ludovico. La costruzione di una sala, ad estensione del Louvre, avrebbe portato alla demolizione del Petit Bourbon poi rimandata all'ottobre 1660.

All'inizio del 1659, la Fedeli si trovava ancora a Parigi, dove dette alle stampe *L'inganno fortunato ovvero l'amata aborrita, commedia bellissima, transportata dallo spagnuolo, con alcune poesie musicali composte in diversi tempi da Brigida Bianchi*

<sup>76</sup> Cfr. il documento conservato in ANP, MC, Étude VII, f. 104, cc. nn., citato, ma non trascritto in MIGLIORI 1973, p. 103, nota 74.

<sup>77</sup> Difatti, spesso, il capofamiglia firmava anche per la moglie o la sorella.

<sup>78</sup> Altre notizie sui comici italiani nel luglio 1657 sono contenute in VILLIERS 1861, p. 197 e in MONTPENSIER 1858, août-novembre 1658.

<sup>79</sup> Titolo completo dell'*Argument de la grande pièce* [...], Paris, Baudry, 1658, in PARFAICT 1753, pp. 39-51. L'argomento potrebbe essere opera di Locatelli che ricevette il privilegio reale per la pubblicazione. Cfr. inoltre le notizie nella «Gazette», 23 mars 1658 e *Lettre du 23 mars* 1658, in LORET 1857, t. II, vv. 17-80.

<sup>80</sup> Cfr. LA GRANGE 1972, p. 3.

<sup>81</sup> Sulle influenze tra le due *troupes* e soprattutto tra Molière e Scaramouche si vedano: FERRONE 2009 e FERRONE 2011b.



*comica detta Aurelia*<sup>82</sup>. La dedica alla Regina le valse, nel giugno, l'omaggio di due orecchini preziosi, come racconta Jean Loret, il quale ne annuncia poi la partenza:

Et je n'apprends, qu'avec tristesse,  
qu'icelle doit partir mardi,  
soit devant, soit après midi,  
et retourner en diligence,  
a Rome, Venise, ou Florence,  
pour exercer, en ces lieux-là,  
les aimables talents qu'elle a<sup>83</sup>.

Il mese successivo, il *Registre* di La Grange informava invece che «la troupe italienne retourna en ce tems en Italie. Trivelin et Aurelia resterent»<sup>84</sup>. Le parole di La Grange possono indurre a pensare che la Fedeli e il marito (non Trivellino quindi, ma Orazio) si fossero trattenuti in Francia<sup>85</sup>. Una ventina di giorni prima, ovvero il 7 giugno 1659, Baldassarre Sannazzaro aveva scritto alla corte mantovana:

I comici non ponno essere a servire vostra Altezza, sono partiti e divisi, qua non vi è più che Scaramuccia con due altri, e dice che non vole più recitare<sup>86</sup>.

Forse i «due altri» sono proprio Aurelia e Orazio. È certo che in Italia si stavano organizzando per riaccoglierli<sup>87</sup>. Giovan Carlo de' Medici, Alessandro Farnese e il Principe Colonna erano al tavolo delle trattative. Il primo voleva una compagnia per l'autunno fiorentino che fosse adatta anche alla rappresentazione di opere<sup>88</sup>. La compagnia avrebbe poi proseguito per Roma così da passarvi il carnevale. Il Colonna gli aveva promesso di formarne una e si era rivolto ai Farnese, convinto di poter ottenere i loro protetti di rientro dalla Francia.

Il 2 giugno 1659, Ranuccio II rassicurava Giovan Carlo:

---

<sup>82</sup> Cfr. BIANCHI 1659.

<sup>83</sup> *Lettre du 28 juin 1659*, in LORET 1857, t. III, vv. 128-134.

<sup>84</sup> LA GRANGE 1972, p. 8.

<sup>85</sup> Marc'Antonio Bianchi è citato in un documento del 28 giugno 1659 firmato da Tiberio Fiorilli e Giacomo Torelli. Cfr. ANP, *MC*, Étude LXXIII, f. 441, cc. nn., cit. in FONTIJN 2006, p. 342.

<sup>86</sup> Lettera di Baldassarre Sannazzaro alla corte di Mantova, Parigi, 7 giugno 1659, in ASMn, *Gonzaga*, E. XV. 3, b. 686, c. 49v.

<sup>87</sup> Nel frattempo in Francia si diffuse la falsa notizia che Tiberio Fiorilli era morto. Cfr. *Lettre du 11 octobre 1659*, in LORET 1857, t. III, vv. 205-258.

<sup>88</sup> Cfr. la lettera di Giovan Carlo de' Medici ad Alessandro Farnese, Firenze 15 maggio 1659, in ASF, *MdP*, f. 5288, c. 129r, in MAMONE 2003b, n. 661, p. 312 e la lettera di Alessandro Farnese a Giovan Carlo de' Medici del 31 maggio 1659 in *ivi*, n. 664, p. 314.

Quando vengano qua i comici di Francia, come Vostra Eccellenza suppone sia per seguire, interporrò i miei uffici in ordine al di Lei desiderio coll'Aurelia e col marito, ond'ella conosca che saranno sempre a sua disposizione i miei arbitrii<sup>89</sup>.

Così come il 16 agosto Pompeo Colonna scriveva allo stesso Medici:

Inviava al Signor Cardinale una lettera del Signor Duca di Parma, dove mi diceva che venendo Aurelia ed il marito avrebbe fatto che stessero per serare la compagnia ch'ancora non è compita [...] Ora invio lettera che mi scrive il Signor principe Alessandro per quell'altra coppia di Siena, cioè Vittoria e suo marito, una delle quali coppie con Trappolino perfezionano la compagnia, che se poi verrà Scaramuccia potria aggiungervi<sup>90</sup>.

Oltre ad Aurelia ed Orazio, il Colonna era riuscito a mobilitare molti altri attori e a coinvolgere altrettanti funzionari. Il risultato fu un gran numero di equivoci e promesse disattese. Negli scambi epistolari furono chiamati in causa un po' tutti i comici attivi sulla piazza<sup>91</sup>. Intervennero nelle trattative anche gli altri principi medicei. Leopoldo cercava di rispondere alle richieste di Alessandro Farnese che voleva inviargli una compagnia per Livorno<sup>92</sup>, mentre Mattias incaricò Francesco Angelilli di riunirne un'altra per servire Firenze e riparare ai danni del Colonna, che nella sua smania organizzatrice, aveva obbligato chissà quanti comici<sup>93</sup>. In una lettera ricevuta da Mattias relativa ai problemi interni alla compagnia di Firenze, si legge:

---

<sup>89</sup> Lettera di Ranuccio Farnese a Giovan Carlo de' Medici, Parma 23 giugno 1659, in ASF, *MdP*, f. 5333, c. 480r, in *ivi*, n. 668, p. 316.

<sup>90</sup> Cfr. la lettera di Pompeo Colonna a Giovan Carlo de' Medici, Orvieto 16 agosto 1659, in ASF, *MdP*, f. 5333, c. 550rv, in *ivi*, n. 674, p. 320. La lettera è preceduta da un'altra dal tenore simile del 28 giugno, da Siena, in cui Pompeo Colonna scriveva sempre a Giovan Carlo de' Medici, ipotizzando che Aurelia e il marito fossero già a Bologna di ritorno dalla Francia. Cfr. la lettera di Pompeo Colonna a Giovan Carlo de' Medici, Siena 28 giugno 1659, in ASF, *MdP*, f. 5333, c. 461rv, in *ivi*, n. 670, pp. 317-318.

<sup>91</sup> Il Colonna aveva chiesto al duca di Parma Ranuccio II ed al fratello Alessandro anche Giovan Andrea Cavazzoni Zanotti (Ottavio) perché nella formazione farnesiana sarebbe comunque rimasto un valido attore, ovvero Giovanni Agostino Grisanti (Mario). Contava inoltre sui fratelli Giovan Battista e Tiberio Fiorillo con le rispettive mogli Beatrice Vitali e Isabella Del Campo. Cfr. sempre la lettera di Ranuccio Farnese a Giovan Carlo de' Medici, Parma 23 giugno 1659, in ASF, *MdP*, f. 5333, c. 480r, in *ivi*, n. 668, p. 316 e la lettera di Pompeo Colonna a Giovan Carlo de' Medici, Siena 27 giugno 1659, in ASF, *MdP*, f. 5333, c. 460rv, in *ivi*, n. 669, pp. 316-317: «Ottavio ch'è il miglior innamorato comico ch'oggi ci sia, mi fa sapere che il suo desiderio sarebbe di servir la nostra compagnia e che per questo s'è partito di Francia, ma esso non è bastante ad ottenere per se stesso licenza dal Signor Principe Alessandro [...]».

<sup>92</sup> Cfr. la lettera di Alessandro Farnese a Leopoldo de' Medici, Venezia 1 marzo 1659, in ASF, *MdP*, f. 5549, c. 701r, in ALESSANDRI 2000, n. 474, p. 547 dove si legge: «Non ebbi risoluzione alcuna da Vostra Altezza intorno al desiderio dei comici della mia compagnia di portarsi a recitare in Livorno perché l'Altezza Vostra mi rispose non averne potuto passar ufficio col Serenissimo Granduca in riguardo della di lui assenza. Sono stato sinora attendendo altro avviso da Vostra Altezza, la quale suppongo che avrà avuta comodità di passar l'ufficio da me richiestale, ma vedendo ritardarmisi il favore delle sue lettere mi fo lecito di nuovo di pregar Vostra Altezza [...]».

<sup>93</sup> Cfr. la lettera di Francesco Angelelli a Giovan Carlo de' Medici, Firenze 14 agosto 1659, in ASF, *MdP*, f. 5333, c. 566rv, in MAMONE 2003b, n. 673, pp. 319-320.

i padroni dovendo avere parti superflue aderiscono più presto a procurar l'Aurelia a vicenda con l'Eularia che è la prima donna d'oggi di, e che nonostante non sarebbe difficile a poterla avere<sup>94</sup>.

Se Aurelia aveva intrapreso viaggi e nuove esperienze, nel frattempo Eularia non era certo rimasta a guardare.

---

<sup>94</sup> Lettera di Leonardo Martellini a Mattias de' Medici, Firenze 2 ottobre 1659, in ASF, *MdP*, f. 5472, cc. 137r-138r, cit. in MICHELASSI 2000, pp. 345-346, poi MAMONE 2013, n. 1341, p. 661.

## II. 2. *La compagnia d'Eularia.*

Nelle fonti sinora recuperate è quindi il 1659 l'anno in cui, seppur sulla carta, i nomi di Aurelia ed Eularia si incrociarono per la prima volta. A questa data, la prima aveva appena superato i quarant'anni ed era in Arte da più di venti. Il percorso artistico che, in Italia, l'aveva portata ad essere prima amorosa di compagnia era stato lento e graduale. Ancora sul finire degli anni quaranta, la Fedeli aveva diplomaticamente lasciato che la Vitali facesse da prima donna, accontentandosi del secondo posto, mentre la corte francese continuava a chiamarla ripetutamente, assieme al Brighella Baroncini, perché entrambi avevano dimostrato e garantito qualità e successo in tutte le occasioni passate. Nello stesso 1659, Aurelia aveva lasciato la Francia con una pubblicazione a stampa che comprendeva una traduzione dallo spagnolo e delle poesie musicali. Quella che Martellini definiva «la prima donna d'oggi di»<sup>95</sup>, aveva invece ventuno anni e dal suo presunto debutto non ne erano passati neanche dieci. Non solo, nelle trattative di quell'anno si parlava di «compagnia dell'Eularia», etichetta che rivelava la sua posizione predominante all'interno della compagnia e suggeriva un ruolo di tipo capocomicale rispetto ai compagni. In accelerata, Eularia aveva raggiunto Aurelia e si apprestava a superarla. Tra gli anni della sua partecipazione alla *Maddalena* e quelli delle trattative tra Farnese, Medici e Colonna, la Cortesi era rimasta insieme alla madre e al patrigno nella cui compagnia aveva continuato ad esibirsi come amorosa. Col tempo, il suo profilo e la considerazione che pubblico e protettori avevano di lei si erano trasformati ed evoluti, così che quella giovane attrice non era più soltanto la «filiola di Florinda»<sup>96</sup>. Il nome di Eularia rappresentava a quel punto un'intera compagnia.

Dopo la parte da protagonista nella messa in scena milanese della *pièce* andreiniana, la compagnia di Silvio si spostò, per l'autunno-inverno 1652, nella Sala del Podestà di Bologna<sup>97</sup>. Con il Coris: almeno la moglie, la figlia, Domenico Locatelli e Carlo Palma<sup>98</sup>. Il programma era quello di trasferirsi da lì a Venezia. I comici probabilmente declinarono l'invito di Cornelio Malvasia, fatto su richiesta di Carlo II Gonzaga, di servire

---

<sup>95</sup> Cfr. la citazione precedente dalla lettera di Leonardo Martellini a Mattias de' Medici, Firenze 2 ottobre 1659.

<sup>96</sup> Cfr. la lettera di Serena Mansani a Mattias de' Medici, Firenze 18 ottobre 1653, in ASF, *MdP*, f. 5455, cc. 562r-563r, in MARETTI 1997, pp. 398-399, poi in MAMONE 2013, n. 855, pp. 407-408.

<sup>97</sup> Cfr. MONALDINI 1995, p. 115.

<sup>98</sup> Cfr. MONALDINI 2008, pp. 93-94.

la corte mantovana e si diressero, come da accordi, verso la laguna<sup>99</sup>. L'anno successivo, si presentavano sotto la protezione di Alessandro Farnese, ottenendo il Teatro della Dogana di Firenze per l'autunno<sup>100</sup>. Nella lista inviata a Firenze vi erano: «Angiolina e Florinda, a vicenda, Eularia sua figlia, seconda donna» e, con loro, «Silvio e Fabrizio, a vicenda» oltre ad un terzo amoroso<sup>101</sup>. Eularia si riconfermava quindi seconda donna, dopo la madre. Per le rappresentazioni avrebbe riscosso una parte intera<sup>102</sup>. Sulle questioni di *cachet* si hanno notizie dalle lamentele di una collega in Arte, protetta medicea, la quale dovendo recitare a vicenda con lei, protestava perché destinata a riscuotere solo mezza parte. L'amorosa Serena Mansani scriveva così al principe Mattias de' Medici, nell'ottobre:

Arivorno qua i comedianti e mi trovorno in stato di pensare più alla morte che alle commedie, [...] e già avanti che arrivassino in Fiorenza mi mandarono delle commedie e dei prologhi acciò li mandassi a memoria e avevo già cominciato a durar fatica e ero pronta a dar principio con li altri se il male non mi sopravveniva [...] pretendono darmi solo mezza parte e in questo ancora mi sarebbe fato torto tirando la filiola di Florinda con la quale devo fare a vicenda una parte intera<sup>103</sup>.

Oltre a quello economico, lo sfogo della Mansani fornisce anche un dato repertoriale significativo, rivelatore del *modus operandi* dei comici che comprendeva l'invio di testi (prologhi e commedie da memorizzare, canovacci e testi scritti) a componenti della *troupe* momentaneamente assenti o ad attori che dovevano unirsi ad essa.

---

<sup>99</sup> Cfr. la lettera di Cornelio Malvasia a Carlo II Gonzaga, Villa di Panzano 27 dicembre 1652, in ASMn, *Gonzaga*, b. 1175, c. 259<sup>rv</sup>, in MONALDINI 2008, pp. 93-94. Monaldini fa notare che la presenza di due compagnie comiche a Venezia nel carnevale 1653 potrebbe far pensare che una fosse quella di Silvio, il quale manteneva gli accordi presi.

<sup>100</sup> Cfr. la lettera di Orazio Farnese a Leopoldo de' Medici, Parma 12 aprile 1653, in ASF, *MdP*, f. 5549, cc. 761<sup>r</sup>-761<sup>bisr</sup>, in ALESSANDRI 2000, n. 456, pp. 535-536. Vedi anche la lettera dello stesso Orazio Farnese a Leopoldo de' Medici, Parma 8 maggio 1653, in ASF, *MdP*, f. 5549, c.759<sup>r</sup>, in *ivi*, n. 457, p. 536 in cui si afferma: «Maggior contentezza non poteva ricevere il signor principe Alessandro di quella gli ha recata l'avisio di che si sia concesso a questa sua compagnia di comici il teatro di Firenze [...] Agl'istessi comici si è fatto intendere che converrà che unitamente formino memoriale, e tutti sottoscrivano la nota costà trasmessa, in conformità de' cenni che l'Altezza Vostra ne fa, in riguardo de' quali averà pur anche nella compagnia, per il tempo che reciterà costì, il luogo richiesto quella tal Serena, il cui merito viene ad esser molto grande, mentre dall'Altezza Vostra è commendato. Il Pantalone sarà Capellino, stimato ottimo, e, se per serva non si averà la Colombina, che ora si ritrova inferma, servirà l'Armeline [...]».

<sup>101</sup> La lista è annessa alla lettera di Orazio Farnese a Leopoldo de' Medici del 12 aprile 1653 e comprende anche Colombina, serva; Audelio (è probabile che si tratti di Aurelio); Capitan Sbranalioni; Pantalone; Dottor Lanternone; Mescolino, primo Zanni; Zaccagnino, secondo Zanni. Angiolina e Fabrizio sono i coniugi d'Orso. Colombina dovrebbe essere la Franchini anche se appare qui senza il figlio Domenico. La compagnia subì i cambiamenti indicati nella lettera dell'8 maggio inviata dallo stesso Farnese.

<sup>102</sup> Il guadagno della compagnia era diviso tra gli attori in parti. Si poteva riscuotere una parte intera, tre quarti, mezza e così via. Difficile dire a che cifra potesse equivalere la parte intera di Orsola in questi anni.

<sup>103</sup> Lettera di Serena Mansani a Mattias de' Medici, Firenze 18 ottobre 1653, cit., in MAMONE 2013, n. 855, pp. 407-408. Nell'articolo di Maretti si ha una delle prime proposte di identificazione tra Eularia Coris ed Orsola Cortesi.

Le sue rimostranze, la sua esibita afflizione celavano in realtà una grande paura, quella della rivale. Più che l'ingiustizia del compenso, al di là del tentativo di saggiare il grado d'interesse e di protezione del principe, Serena prevedeva forse che nelle esibizioni sarebbe stata 'seconda di seconda'.

Quella che la Mansani aveva sminuito con l'appellativo «filiola di Florinda», come a sottolineare che la giovane brillava solo di luce riflessa, aveva invece un nome già conosciuto, come avevano dimostrato le poesie in suo onore annesse al testo della *Maddalena*, l'anno precedente. Serena forse lo sapeva e tentò di correre ai ripari. Si rivolse al protettore, toccando un po' le corde della benevolenza e della pietà, un po' quelle della giustizia e della solidarietà. Sembrò funzionare, perché il 27 ottobre 1653 Mattias scrisse al fratello Leopoldo<sup>104</sup>, raccomandando l'attrice e questi si impegnò in suo favore<sup>105</sup>. L'appello dell'attrice non era quindi rimasto inascoltato, ma la vera sfida si sarebbe svolta sul palco. E qui la tattica della Mansani funzionò molto meno, se fa fede il commento impietoso di Francesco Panciatichi del 2 novembre: «La Serena si è svergognata, perché in otto o dieci battute non ha detto sei parole e la gente è stata tacca tacca a farli le fischiate»<sup>106</sup>. Poi, a fine mese, il riscatto, quando finalmente la Mansani «recitò egregiamente»<sup>107</sup>. Di Eularia nessuna ulteriore notizia. Serena era pur sempre l'attrice protetta e 'sponsorizzata' dai Medici ai Farnese<sup>108</sup>. I giudizi interni si concentrarono perciò su di lei. Si ragionava, forse, interrogandosi se fosse o meno valsa la pena di sostenerla. Da quel momento, l'attrice sparì, così com'era apparsa, tra le carte medichee. La sua fama e le sue *performances* non oltrepassarono probabilmente di molto i confini del granducato. Eularia, ospite inattesa, in rivincita del momentaneo silenzio locale, avrebbe invece continuato a superarli fino a Parigi.

In seguito a questo primo incontro, i rapporti tra Eularia e Firenze (o la Toscana, più in generale) si sarebbero intensificati. Nel 1654, la compagnia del padrigno Bernardino Coris (Silvio) rimase sotto le insegne farnesi. Secondo quanto riferito da Ferdinando Cospi,

---

<sup>104</sup> Cfr. la lettera di Mattias al fratello Leopoldo de' Medici, Siena 27 ottobre 1653, in ASF, *MdP*, f. 5500, c. 150r, in MARETTI 1997, p. 399.

<sup>105</sup> Cfr. la lettera di Leopoldo a Mattias de' Medici, dal Poggio 28 ottobre 1653, in ASF, *MdP*, f. 5455, c. 469r, in MAMONE 2013, n. 859, p. 409. Vedi anche le successive n. 861-862, p. 410.

<sup>106</sup> Lettera di Francesco Panciatichi a Desiderio Montemagni, Firenze 2 novembre 1653, in ASF, *MdP*, f. 1507, ins. 4, cc. nn., in MAMONE 2003b, n. 1002, p. 480.

<sup>107</sup> Lettera di Niccolò Strozzi a Mattias de' Medici, Firenze 29 novembre 1653, in ASF, *MdP*, f. 5455, c. 611r, cit. in MARETTI 1997, p. 400, poi in MAMONE 2013, n. 862, p. 410.

<sup>108</sup> Cfr. sempre la lettera di Orazio Farnese a Leopoldo de' Medici, Parma 8 maggio 1653, in ASF, *MdP*, f. 5549, c. 759r, in ALESSANDRI 2000, n. 457, p. 536.

si trattava del secondo gruppo protetto dal principe Alessandro, il più debole rispetto a quello dei coniugi d'Orso. Il Cospi non sapeva dire dove Silvio avesse intenzione di passare l'autunno, ma riferiva che il Coris aveva in programma di andare a Venezia nel carnevale 1655<sup>109</sup>. Dopo un 1656 su cui non si hanno notizie<sup>110</sup>, Eularia torna a Firenze, dove la sua presenza è attestata nell'ottobre 1657. Un dispaccio anonimo da Firenze recita infatti:

Continuano queste Signore commedianti ad essere corteggiate da una mano di Cavalieri, e molti le banchettano, e le regalano, ma però senza altro gusto che la conversazione [...] Hanno fatto una riffa di una rosetta, che è importata 150 scudi ed è toccata ad un Signor Marchese Malespini, che l'ha donata alla Euralia [Eularia]. Il Signor Iacopo Popoleschi fece un regalo anch'esso di vini, et altre galanterie, tale che passava il valore di 25 scudi<sup>111</sup>.

E ancora il giorno successivo, Giovan Carlo de' Medici racconta al fratello Mattias che «la Ularia [Eularia] viene corteggiata»<sup>112</sup>. La compagnia è guidata da Marco Napolioni (Flaminio)<sup>113</sup> il quale era stato presente in città anche nel gennaio, assieme a Giovan Battista Fiorilli. In quell'occasione i comici avevano partecipato alla messa in scena del *Convitato di pietra*. La rappresentazione, pur essendo stata allestita sul palco dei Sorgenti (ovvero al Teatro del Cocomero), fu infatti opera di comici professionisti, mentre gli accademici si occuparono degli intermezzi in musica. In passato, si è ipotizzata la partecipazione a questo spettacolo anche di Eularia e Truffaldino (Carlo Palma), ma resta certa solo la presenza di Flaminio e Trappolino, i quali potevano aver interpretato

---

<sup>109</sup> Cfr. la lettera di Ferdinando Cospi a Giovan Carlo de' Medici, Bologna 19 settembre 1654, in ASF, *MdP*, f. 5347, c. 692rv, in MAMONE 2003b, n. 471, p. 231: «Il Signor Principe Alexandro di Parma ha due compagnie; la prima è quella di Fabbrizio [...] la seconda è assai più debole ch'è quella di Silvio, questo qui non si sa dove sia, né meno dove si faccia l'autunno. Va bene a Venezia il carnevale [...]». Cfr. anche la lettera precedente, n. 470, p. 230.

<sup>110</sup> Nella voce dedicata a Barbara Minuti in AMAtI, Sergio Monaldini solleva l'ipotesi di un viaggio in Francia del gruppo collocabile nel 1656, ma lo studioso non riporta gli indizi che gli hanno suggerito questa possibilità. Ricordo che il 1656 fu l'anno della peste e quindi anche la mancanza di informazioni sulla compagnia di Eularia potrebbe essere causata dalla stessa epidemia.

<sup>111</sup> Dispaccio anonimo da Firenze, 13 ottobre 1657, in ASF, *MdP*, f. 5468, c. 106rv, in MAMONE 2013, n. 1185, pp. 569-570.

<sup>112</sup> Cfr. anche la lettera di Giovan Carlo al fratello Mattias de' Medici, Firenze 14 ottobre 1657, in ASF, *MdP*, f. 5460, c. 333r, in *ivi*, n. 1186, p. 570.

<sup>113</sup> Cfr. la lettera di Ferdinando Cospi a Giovan Carlo de' Medici, Bologna 5 settembre 1657, in ASF, *MdP*, f. 5323, c. 868r, in MAMONE 2003b, n. 560, p. 269. Vi si legge: «Viene questa compagnia di comici a servire il Serenissimo Granduca e le Altezza Vostre Serenissime spero ne averanno gusto, perché credo sia la meglio che vadia attorno, e qui son molto riusciti. Fra questi Flaminio, bene conosciuto da Vostra Altezza, è il capo, personaggio in quest'arte tanto virtuoso e cospicuo, che ben si crede degno della benignissima protezione dell'Altezza Vostra».

rispettivamente Don Giovanni e il servo Cola<sup>114</sup>. L'incertezza sulla composizione di alcune compagnie nella prima parte del 1657 ha più cause. Innanzi tutto, molti degli attori appartenenti alle *troupes* farnesi erano, in quanto tali, oggetto di prestiti e scambi tra esse. Le corti di Firenze e di Mantova, legate a quella parmense per vincoli di parentela<sup>115</sup>, potevano richiedere ai fratelli Ranuccio ed Alessandro gruppi che essi formavano per l'occasione, coinvolgendo attori da loro protetti. Inoltre, se in assenza della composizione esatta della compagnia non è possibile definire con certezza la partecipazione o meno di un attore ad uno spettacolo, né tentare un'associazione tra quest'ultimo e un personaggio, è lecita la constatazione dell'accoglienza da parte delle compagnie attive nelle città sopraddette di un repertorio e di temi di derivazione spagnola. Per cui, se Eularia probabilmente non partecipò al *Convitato di pietra*, in assenza di ulteriori notizie<sup>116</sup>, è attendibile l'ipotesi che l'attrice avesse un ruolo nel *Don Gastone di Moncada* di Giacinto Andrea Cicognini, tratto anch'esso dallo spagnolo e rimesso in scena nell'ottobre del 1657 al Teatro della Dogana di Firenze laddove, come dimostrato, Eularia fu certamente presente. Tendenzialmente, gli attori legati ai Farnese e ai Gonzaga che si esibivano soprattutto per essi e per i Medici, si aprirono ad un repertorio di tradizione spagnola che sfruttarono direttamente o tramite i riadattamenti di autori dal profilo più disparato<sup>117</sup>. È possibile quindi che le strade di Eularia, ormai punto di riferimento del gruppo familiare Coris, e di Flaminio, definito «capo» dei comici in arrivo a Firenze nell'autunno<sup>118</sup>, fossero confluite in un'unica via a partire dalla primavera nel 1657. La stessa dinamica può essere ipotizzata per i repertori.

---

<sup>114</sup> I pagamenti ai due comici sono attestati tra i documenti della Camera del granduca: «A Flaminio comico scudi cinquantacinque disse sua Altezza»; «A Trappolino commediante quindici scudi disse sua Altezza», in ASF, *Camera del Granduca*, registro n. 28b., c. 33r (gennaio 1657), in MEGALE 1994, p. 85. In TESTAVERDE 1997, p. 430 si ipotizza che, in base ai compensi, Giovan Battista Fiorillo possa aver interpretato il servo Cola mentre Napolioni, il Don Giovanni. In una lettera di Alessandro Farnese a Leopoldo de' Medici, risalente al dicembre 1656, si afferma che il ritardo dell'arrivo di Napolioni nel raggiungere Firenze era dovuto dalla reticenza di Isabella Clara d'Asburgo «ch'ha voluto trattenerlo per recitare avanti di lei alcune comedie» (lettera di Alessandro Farnese a Leopoldo de' Medici, Parma 5 dicembre 1656, in ASF, *MdP*, f. 5549, c. 689r, in ALESSANDRI 2000, n. 469, pp. 543-544).

<sup>115</sup> Margherita de' Medici, duchessa di Parma e madre di Ranuccio ed Alessandro Farnese, era infatti cugina di Isabella Clara d'Asburgo, moglie del duca di Mantova, Carlo II Gonzaga Nevers.

<sup>116</sup> Sembra infatti che Napolioni fosse stato chiamato a Firenze nell'autunno del 1656 da Leopoldo de' Medici, con l'intermediazione di Alessandro Farnese, per recitare tra la fine dell'anno e il gennaio 1657, in sostituzione di Leandro (forse Bernardino Ricci). Quindi è possibile che l'attore, assieme alla moglie e al figlio, si sia mosso alla volta di Firenze. Cfr. la voce di Marco Napolioni, in AMATI, a cura di Siro Ferrone.

<sup>117</sup> Su Giacinto Andrea Cicognini e in generale sul repertorio spagnolo si rimanda al paragrafo III. 1. Per *Il convitato di pietra*, che è stato uno dei testi di derivazione spagnola tra i più sfruttati (da Giovan Battista Andreini, dai comici italiani in Francia, da Molière etc.) si veda TESTAVERDE 1997 e ancora: MACCHIA 1991, CARANDINI e MARITI 2003 e FERRONE 2011a e 2014.

<sup>118</sup> Si veda la già citata lettera di Ferdinando Cospi a Giovan Carlo de' Medici del 5 settembre 1657.



Nel settembre dello stesso anno, Orsola scrisse ad un funzionario del duca di Mantova<sup>119</sup> che dalla compagnia le era stato dato «il piego in mancanza del signor Flaminio»<sup>120</sup>. Si trattasse di una semplice lettera o di una somma di denaro, di quel piego se ne sarebbe occupata lei. Difatti, come anticipato, la compagnia era sì diretta da Flaminio, ma si presentava come «compagnia d'Eularia» e l'attrice faceva le veci del capocomico quando questo, coinvolto altrove in diverse faccende, si trovava lontano dal gruppo. E ciò non avveniva di rado. Dopo le rappresentazioni fiorentine di settembre e ottobre, la compagnia si spostò nel Teatro San Samuele di Venezia<sup>121</sup>. Da lì andò a Mantova nel gennaio<sup>122</sup> e poi a Bologna. Dalla primavera 1658 i comici fecero nuovamente tappa in Toscana, dove si scambiarono con quelli protetti da Alessandro Farnese. In primavera furono a Lucca dove avevano ricevuto licenza per «recitare nel luogo delle solite commedie per quaranta giorni da cominciare dal giorno della loro venuta»<sup>123</sup>. Qui, il poeta Girolamo Altogradi venne ispirato da Eularia, «bella comica recitante» e decise di scrivere un sonetto in sua lode e «sopra un concetto dettato dall'amante che la sua lingua impiagava e sanava». La poesia, contenuta in un manoscritto della Biblioteca Statale di Lucca, recita così:

Hor ch'Eularia gentil con noi favella  
 Stupite o Cieli ad ascoltarla intenti:  
 E voi Castalie Dive, i bei concetti  
 Fermate per sentir donna sì bella

Al balenar dell'una, e d'altra stella  
 aventa dardi a innamorar possenti;  
 quando snoda la lingua in vaghi accenti  
 scocca da labri ad impiagar quadrella.

E se festante in luminose scene  
 d'Amor trionfa, al suo Trionfo appende  
 i cori avvinti, il dolci sue catene.

Impiaga, è vero, la sua lingua, e offende;  
 ma qual Asta d'Achille, al fin soviene

---

<sup>119</sup> Monaldini sostiene che la grafia della lettera sia in realtà quella di Barbara Minuti. Cfr. la voce di Barbara Minuti curata dallo studioso per AMAtI.

<sup>120</sup> Lettera di Orsola Cortesi ad un funzionario del duca di Mantova, Bologna 8 settembre 1657, in ASMn, *Gonzaga*, b. 1175, c. 399r, in MONALDINI 1996, p. 140.

<sup>121</sup> Lettera di Marco Napolioni ad un segretario del duca di Mantova, Bologna 30 agosto 1657, in ASMn, *Gonzaga*, b. 1175, c. 398r, in RASI 1897-1905, vol. II, pp. 175-176.

<sup>122</sup> Cfr. la lettera di Carlo II Gonzaga Nevers a Ferdinando II de' Medici in Firenze, Mantova 19 aprile 1658, in ASF, *MdP*, f. 6107, c. 300r, cit. nella voce di Barbara Minuti in AMAtI.

<sup>123</sup> Cfr. PELLEGRINI 1914, p. 162.

che se toglie la vita, anco la rende<sup>124</sup>.

Da Lucca la compagnia si trasferì a Livorno per l'estate<sup>125</sup> mentre i comici del Farnese furono: nello stesso periodo a Siena<sup>126</sup>, a Firenze nel settembre (laddove fu concesso loro di esibirsi prima che arrivassero «quelli dell'Ularia»)<sup>127</sup> e a Lucca per tutto novembre<sup>128</sup>. In verità, era stato Flaminio ad ottenere le licenze per la Toscana, ma poi si era allontanato dal gruppo e non accennava a tornare.

Nel maggio, Eularia scrisse al protettore che la compagnia aveva ricevuto lettere del Napolioni, ma che in esse l'attore «non parlava mai di venire», lasciando tutti in una «grandissima passione» perché la sua assenza era «gran danno» per la compagnia<sup>129</sup>. Flaminio infatti se ne stava ancora a Roma con la moglie. La Cortesi, risentita e seccata, con piglio canzonatorio ricordò al duca che l'attore aveva già lasciato «la moglie una volta a Roma per la Francia, tanto meglio *poteva* lasciarla non andando molto lontano»<sup>130</sup>. Una volta trasferitisi a Livorno, i comici dovettero iniziare a recitare senza di lui. Poi finalmente, il 27 giugno, Orsola comunicò al protettore che l'attore li aveva raggiunti.

C'era dell'altro. Per qualsiasi attore essere il capo significava anche sentirsi in diritto di chiedere favori e privilegi. Orsola decise di non lasciar passare «l'impertinenza di Flaminio»: Napolioni aveva infatti osato chiedere che la figlia, la quale peraltro riscuoteva «una parte e mezza che non merita neanche un quarto»<sup>131</sup>, recitasse «a vicenda» con la Minuti.

Come è già stato notato, le lettere al duca di Mantova lasciano trasparire la confidenza dei rapporti che intercorrevano tra quest'ultimo ed Eularia. Nel gennaio, il duca si era mosso in sua difesa perché l'attrice era stata ingiustamente calunniata da alcuni

---

<sup>124</sup> *Bella Comica recitante sopra un concetto dettoli dall'amante, che la sua lingua impiagava e sanava*, in *Poesie di Girolamo Altogradi, accademico oscuro* in BSLu, Ms. 1036, c. 31. Il manoscritto contiene anche poesie dedicate ad altre attrici: *Bella Comica di nome Angela* (c. 32), *Per la Signora Ortentia Allori Comica famosissima* (c. 245) e *A Bella commediante chiamata Flaminia* (c. 263).

<sup>125</sup> Cfr. la lettera di Orsola Cortesi al duca di Mantova, Livorno 5 luglio 1658, in RASI 1897-1905, vol. I, p. 701.

<sup>126</sup> Cfr. la lettera di Alessandro Farnese a Giovan Carlo de' Medici, Venezia 13 aprile 1658, in ASF, *MdP*, f. 5330, c. 356r, in MAMONE 2003b, n. 592, pp. 283-284.

<sup>127</sup> Lettera di Leopoldo a Mattias de' Medici, Firenze 28 settembre 1658, in ASF, *MdP*, f. 5460, c. 384r, in MAMONE 2013, n. 1265, pp. 622-623.

<sup>128</sup> Cfr. PELLEGRINI 1914, p. 162.

<sup>129</sup> Lettera di Orsola Cortesi al duca di Mantova, Bologna 7 maggio 1658, in ASMn, *Gonzaga*, b. 1175, c. 422rv, in MONALDINI 1996, p. 143.

<sup>130</sup> Lettera di Orsola Cortesi al duca di Mantova, Bologna 16 aprile 1658, in ASMn, *Gonzaga*, b. 1175, cc. 416r-417v, in RASI 1897-1905, vol. I, pp. 699-700, poi in ivi, pp. 141-142.

<sup>131</sup> Lettera di Orsola Cortesi al duca di Mantova, Bologna 16 aprile 1658, in ASMn, *Gonzaga*, b. 1175, cc. 416r-417v, in RASI 1897-1905, vol. I, pp. 699-700, poi in ivi, pp. 141-142.

compagni. Aveva scritto a Margherita de' Medici, definendo Eularia «discreta, virtuosa e modesta» e chiedendole di intervenire presso il figlio, Alessandro Farnese, affinché la Cortesi non vivesse «inquietissima» ed incapace di applicarsi alla commedia<sup>132</sup>. Nell'aprile aveva raccomandato lei e la famiglia a Ferdinando II de' Medici<sup>133</sup>. Raccomandazioni di questo genere ricorrevano nei carteggi dei protettori dell'epoca. Altrettanto frequentemente poteva accadere che questi ultimi si invaghiassero delle attrici e per queste organizzassero riffe o riservassero premi e doni preziosi<sup>134</sup>. La gara al corteggiamento della comica più bella era un gioco a cui difficilmente i signori della corte si sottraevano, ma in questo caso lo stile delle lettere di Eularia oltre a confermare l'atteggiamento da patrocinata, un po' cerimonioso un po' incantatore, svela e precisa i particolari del suo carattere e delle sue maniere, strettamente legati alla vita scenica.

Per le lettere di Eularia del 1658 non restano le corrispettive del duca di Mantova. Si può solo immaginare, dalle parole dell'attrice, alcune delle faccende, più o meno intime, di cui Carlo II Gonzaga l'aveva voluta mettere al corrente: dai problemi per un figlio malato alla delusione per una conversazione poco stimolante<sup>135</sup>. Quest'ultima confessione, ad esempio, poteva funzionare da *input* per la risposta dell'attrice la quale aveva la possibilità di dispiacersi garbatamente e rincuorare il protettore, solleticando così in lui la nostalgia della propria presenza. Difatti, le espressioni di apertura e di chiusura delle lettere sono quasi sempre giocate sul constatare il puntuale o mancato arrivo delle risposte ducali. Le espressioni usate da Eularia appartengono ad un 'formulario' tipico della corrispondenza tra protettori e protetti, arricchito da altre più letterarie che l'attrice poteva trarre dal repertorio di scena. Vi si aggiunge l'enfasi di chi sa che non può allentare la presa perché il mecenate potrebbe stancarsi e destinare la propria attenzione ad altre. Vi sono però anche frasi più colloquiali, come nel caso in cui Orsola si scusa per la mala grafia e si lamenta di qualche malessere («ho un dolor di capo che non ci vedo») o ugualmente passaggi meno formali che rimandano ad un rapporto confidenziale col duca.

Nella lettera del 23 aprile 1658, Eularia si dispiace di non essere a Mantova così da «vedere il vescovo in incognito», cosa per la quale avrebbe potuto «ridere anche lei

---

<sup>132</sup> Lettera di Carlo II Gonzaga a Margherita de' Medici, Mantova 23 gennaio 1658, in ASPr, *Carteggio farnesiano interno*, b. 418, in *ivi*, pp. 124-125.

<sup>133</sup> Cfr. la lettera di Carlo II Gonzaga Nevers a Ferdinando II de' Medici, Mantova 19 aprile 1658, in ASF, *MdP*, f. 6107, c. 300r, cit. in AMAtI alla voce su Barbara Minuti.

<sup>134</sup> Sull'argomento cfr. FANTAPPIÉ 2009.

<sup>135</sup> Si vedano i riferimenti nelle lettere pubblicate in RASI 1897-1905, vol. I, pp. 699-701 e MONALDINI 1996, pp. 140-145.

insieme con gl'altri». Allo stesso modo, in un altro punto della medesima lettera, appare dissimulato, ma chiaro, il rito di seduzione portato avanti dall'attrice e che tanto ricorda il meccanismo scenico della *Maddalena* da lei impersonata pochi anni prima. Il duca doveva averle scritto che la sua lettera era stata causa per lui di disattenzioni e così Eularia rispose:

L'averlo poi deviato dalla devotione con la mia lettera emmi un rimorso di coscienza così grande che per emenda di questo errore sto attendendo dall'Altezza Vostra il consiglio se debba ellegiermi per penitenza, digiuni, discipline, o vero silitij, lo prego però ad avermi un poco di pietà, considerare che sono debole di complisione, e che digiunare non posso disciplinarmi; non è possibile non mi potendo far del male da me, portar il silitio non è a proposito per che pungie e ritirarmi in un eramo non saprò risolvermi, che mi piace troppo la conversazione, sì che Vostra Altezza sente, che deve darmi una mortificazione leggera<sup>136</sup>.

Colpevole di distrazione indotta, l'attrice ragionava e giocava sul da farsi, suggerendo al suo 'aguzzino' vari metodi di punizione per il reato. Appurato che, per un motivo o per un altro, nessun castigo, quasi fosse un vestito, le si addiceva, concludeva proponendosi di espiare la colpa con una «mortificazione leggera». L'amorosa affascinava il duca con parole e temi più dell'Arte che della vita, attraverso i quali riconosceva, riconfermava e rinnovava l'immagine di sua protetta.

Ma tra quelle stesse lettere ve ne furono altre di tenore diverso, in cui Eularia sembrava passare dall'altra parte, nel tentativo di istruire il duca per la buona conclusione dei suoi affari. L'11 maggio 1658, mentre Flaminio si trovava ancora a Roma, l'attrice chiese a Carlo Gonzaga di scrivergli affinché l'attore velocizzasse il viaggio che lo avrebbe riunito alla compagnia. Anche richieste di questo tipo riempiono la corrispondenze dei mecenati, ma quelle della Cortesi sono così singolari, nella forma, che vale la pena sottolinearle. Eularia scrisse al Gonzaga:

Prego Vostra Altezza a favorirmi d'una lettera per Flaminio, ma scritta di bon inchiostro. Il tenore sii questo. Che venga quanto prima alla compagnia, e non facci patire con le sue tardanze [...] che guardi bene a non trasgredire a suoi comandi altrimenti sarà per risentirsi poiché il suo gusto è che la compagnia cominci presto e guadagni bene. Vostra Altezza questa volta facci un poco il cospetone<sup>137</sup>.

Tre giorni dopo tornava a chiedergli:

---

<sup>136</sup> Lettera di Orsola Cortesi al duca di Mantova, Bologna 23 aprile 1658, in ASMn, *Gonzaga*, b. 1175, cc. 418r-421v, in *ivi*, pp. 142-143.

<sup>137</sup> Lettera di Orsola Cortesi al duca di Mantova, Bologna 16 aprile 1658, in ASMn, *Gonzaga*, b. 1175, cc. 416r-417v, in RASI 1897-1905, vol. I, pp. 699-700, poi in *ivi*, pp. 141-142.

Per l'amor di Dio Santissimo lo prego se mai ha desiderato di giovarmi, questa volta mi onori di scrivere a Roma o al suo residente, o vero a cavaliere di vaglia, acciò lo [Flaminio] facci venire alla compagnia, ma se Vostra Altezza non sa parlarli risentitamente, non vi è dubbio che lui venga, poi che si è dichiarato di non voler recitare quest'estate e avverta bene l'Altezza Vostra che quello che le parla non bisogna che le facci buona nissuna difficoltà ch'egli ritrovi [...] insomma abaterli tutto quello che trova per iscusata, ma solo le facci comandare che venga subito, subito, subito, subito, subito<sup>138</sup>.

Come se il duca non fosse stato capace di richiamare all'ordine attori e funzionari, come se Flaminio non fosse stato solo uno dei tanti artisti scapestrati che non mantenevano gli impegni presi, come se il Gonzaga le avesse chiesto un parere sul modo in cui comportarsi e l'atteggiamento da tenere, così Eularia reagì: dettando quello che avrebbe voluto veder scritto nella lettera del duca a risoluzione dei problemi della compagnia, con la sicurezza che neanche un pari grado del Gonzaga forse avrebbe osato sfoggiare; suggerendogli le battute da dire. Se la simpatia e la fiducia che il duca nutriva per lei potevano avere vita breve, era il caso di approfittarne a pieno, regolando in prima persona la situazione. Dietro alle parole proposte al protettore vi erano le sue, quelle di chi insegna a recitare, di chi ama guidare gli altri, quelle della *leader*. Abbassarsi o alimentare il gioco della seduzione non significava annullarsi, bensì dimostrava che l'attrice aveva il potere e le capacità per farlo. La particolare forma di queste lettere 'drammatizzate' nasceva dal suo profilo attoriale. Dalla scrittura di Eularia traspare il tentativo di controllare e gestire con responsabilità la propria carriera e quella del gruppo. Eularia non cerca Flaminio perché è incapace di organizzarsi con i compagni, ma perché se Flaminio non arriva, l'attrice lamenta:

non potrò imparare né comedie né opere e andare sotto un'altra compagnia che procurerà di far il possibile per abbattere la nostra, non posso che scapitarci e rimeterci di reputazione<sup>139</sup>.

Con Napolioni sarebbero probabilmente giunti anche quei testi che avrebbero arricchito il repertorio e reso la compagnia d'Eularia competitiva rispetto alle altre<sup>140</sup>. Più Flaminio tardava, meno tempo restava per dedicarvisi.

---

<sup>138</sup> Lettera di Orsola Cortesi al duca di Mantova, Bologna 14 maggio 1658, in ASMn, *Gonzaga*, b. 1175, cc. 425r-427v, in *ivi* 1996, pp. 144-145.

<sup>139</sup> *Ibidem*.

<sup>140</sup> In quegli anni il principe Alessandro Farnese proteggeva la compagnia di Lavinia (Antonia Isola) mentre in quella di Ranuccio II erano presenti i coniugi Andrea e Angiola d'Orso.

Come anticipato, l'attore finalmente arrivò e la compagnia passò l'estate 1658 a Livorno da dove si trasferì a Firenze per esibirsi, come l'anno precedente, nella stagione autunnale e invernale. Nel gennaio 1659, Pompeo Colonna informava Giovan Carlo de' Medici che a Roma era giunto il gruppo che fino a quel momento era stato a Firenze<sup>141</sup>. Un altro corrispondente raccontava che molte commedie venivano messe in scena in case signorili, tra cui quella del principe di Galliciano, appunto, il quale «perché possa sentirla la signora Eularia comica, le fa recitare di venerdì»<sup>142</sup>, giorno di Passione in cui erano vietate le rappresentazioni. Sempre in ambito privato, è attestata la partecipazione dell'attrice ad un'esibizione, traccia delle sue singolari abilità performative e del gusto dei fruitori:

La Signora Eularia comica fu una delle sere passate invitata dal Signor Principe Panfilo e principessa di Rossano a veglia da loro, la fecero vestire da uomo e ballare e poi la regalorno generosamente di vesti et altro<sup>143</sup>.

Giunti nuovamente alla primavera del 1659, momento in cui Aurelia e Orazio erano attesi di rientro dalla Francia, anche Eularia e Flaminio furono coinvolti nelle trattative organizzate dai Farnese e dai Medici e caratterizzate dall'intervento poco provvidenziale del Colonna. Sul fronte livornese, come anticipato, Alessandro Farnese chiese di poter far recitare la propria compagnia<sup>144</sup>, ma in un primo momento gli fu risposto che la piazza era stata riservata alla *troupe* presente l'estate precedente. Così dovette scusarsi Leopoldo de' Medici, il 15 marzo 1659:

---

<sup>141</sup> Cfr. la lettera di Pompeo Colonna a Giovan Carlo de' Medici, Roma 5 gennaio 1659, in ASF, *MdP*, f. 5337, c. 2r, in MAMONE 2003b, n. 638, p. 303, dove si legge: «La mia devotissima osservanza verso Vostra Eminenza non farà desiderare a' i comici che da cotesto teatro son passati a queste scene, l'ubbidienza degl'ordini di cui l'Eminenza Vostra con l'umanissima sua s'è degnata onorarli». Cfr. inoltre la voce su Barbara Minuti in AMAtI, in cui Monaldini fa riferimento ai libri che censiscono gli stranieri in città nel 1658, già citati per Bernardino Coris in RASI 1897-1905, vol. I, p. 702. Nella parrocchia di San Pietro risultano: Angelo Agostino Lolli (Dottore), Bernardino Coris (Silvio), Carlo Palma (Truffaldino), Carlo Malossi (Pantalone), Giacinto Bendinelli (Valerio), Giacomo Bonazzo (Gabinetto); nella parrocchia di Santo Stefano: Marco Napolione (Flaminio) e Diego Amadori, spagnolo, comico detto Capitan Sangu e Fuoco. Monaldini non fornisce le referenze archiviste dei libri in questione.

<sup>142</sup> Cfr. la lettera di Francesco Cicognini a Giovan Carlo de' Medici, Roma 15 febbraio 1659, in ASF, *MdP*, f. 5334, cc. 315r-316r, in MAMONE 2003b, n. 652, p. 309.

<sup>143</sup> Cfr. la lettera di Francesco Cicognini a Giovan Carlo de' Medici, Roma 4 febbraio 1659, in ASF, *MdP*, f. 5334, cc. 263r-264r, in *ivi*, n. 650, p. 309. Con Eularia vi era anche Carlo Palma (Truffaldino). Cfr. le lettere di Agostino Chigi da Roma dell'11 gennaio 1659 e di Teodoro Cellesi, sempre da Roma, del 18 dello stesso mese indirizzate a Mattias de' Medici, in ASF, *MdP*, f. 5470, c. 857r. e c. 858r, in MAMONE 2013, n. 1290-1292, pp. 636-637.

<sup>144</sup> Cfr. la lettera di Alessandro Farnese a Leopoldo de' Medici, Venezia 1° marzo 1659, in ASF, *MdP*, f. 5549, c. 701r, in ALESSANDRI 2000, n. 474, p. 547: «Non ebbi risoluzione alcuna da Vostra Altezza intorno al desiderio dei comici della mia compagnia di portarsi a recitare in Livorno perché l'Altezza Vostra mi rispose non riaverne potuto passar ufficio col Serenissimo Granduca in riguardo della di lui assenza. Sono stato sinora attendendo altro avviso da Vostra Altezza, la quale suppongo che avrà avuta comodità di passar l'ufficio da me richiestale, ma vedendo ritardarmi il favore delle sue lettere mi fo lecito di nuovo di pregar Vostra Altezza».

Non ho tralasciato di fare le mie parti per servire a Vostra Altezza intorno al desiderio che ella mi aveva mostrato di veder fermata per la sua compagnia de' comici il teatro di Livorno, et riavendo parlato alle persone che devono disporne, e procurato di renderle persuase a concorrere ne' sentimenti dell'Altezza Vostra (con i quali vanno sempre uniti anche i miei), ho trovato che tutti son volti alla compagnia d'Eularia, la quale, avendovi recitato l'anno precedente et data intera sodisfazione, non è maraviglia se gli tiene impegnati nella premura di rivolerla la seconda volta<sup>145</sup>.

Sulla base del successo riscosso dai comici nel 1658, si era pensato di andare sul sicuro e riconfermarli anche per quella stagione. Il principe precisava quindi:

Et la medesima Eularia, che vi fece non poco profitto, essendosene partita carica di danaro e di regali, et avendovi molti suoi parziali, non trascura di fare le sue diligenze, colle quali ha fatto tanta impressione che riesce difficile il poterla cancellare. Il Serenissimo Gran Duca avrebbe desiderato che si piegassero alle sodisfazioni di Vostra Altezza; et ci ha cooperato fino a quel segno che ha stimato conveniente, ma, avendo essi fatto la spesa del proprio nella fabbrica del teatro, et vedendosi inoltrati nell'impegno con Eularia, non ha giudicato di dover interporre la mano dell'autorità, parendo ragionevole che chi ha speso del proprio si sodisfaccia. Resterebbe solo da sperare che mentre la compagnia dell'Altezza Vostra prevenisse la sua venuta, potesse essere ammessa a recitare fino al tempo che arrivasse quella di Eularia et se Vostra Altezza si compiacerà di avvisare se in tal forma si possa trattare, io procurerò di servirla come richieggono in questa et in ogni altra occorrenza le mie obbligazioni<sup>146</sup>.

La buona accoglienza della compagnia di Eularia si era tradotta in ottimi guadagni. L'unica proposta che il Medici si sentiva di fare al Farnese era che la sua compagnia precedesse quella della Cortesi e restasse a Livorno finché questa non vi fosse giunta. Non è chiaro cosa sia accaduto, ma nel maggio arrivò la compagnia di Lavinia la quale si dolse di «non aver riportato il numero de' bullettini, che conseguì l'anno passato la compagnia d'Eularia»<sup>147</sup>.

Sul fronte fiorentino, nel frattempo, gli stessi Leopoldo de' Medici ed Alessandro Farnese trattavano, con l'interessamento del Colonna, l'organizzazione di una compagnia che avrebbe servito la città in autunno. Il 29 aprile 1658, Leopoldo scriveva ad Alessandro Farnese a proposito della seconda città a cui quest'ultimo si interessava. Firenze era promessa per l'autunno alla compagnia di Flaminio, ma Leopoldo proponeva in cambio ad

---

<sup>145</sup> Cfr. la lettera di Leopoldo de' Medici ad Alessandro Farnese, s. l., 15 marzo 1658 [1659], in ASF, *MdP*, f. 5508, cc. 96r-96bisr, in *ivi*, n. 473, p. 546 e riportata anche al n. 95, pp. 343-344.

<sup>146</sup> *Ibidem*.

<sup>147</sup> La compagnia restò comunque presente almeno fino al 25 giugno. Cfr. l'avviso di Alamanno Arrighi da Livorno, 14 maggio 1659, in ASF, *MdP*, f. 5473, cc. 430r-431r, in MAMONE 2013, n. 1300, p. 640 e la lettera dello stesso a Mattias de' Medici, Livorno 21 maggio 1659, in ASF, *MdP*, f. 5473, cc. 296r-297v, in *ivi*, n. 1301, p. 641. Cfr. inoltre quella del 25 giugno, in ASF, *MdP*, f. 5473, cc. 609r-610r, in *ivi*, n. 1304, p. 642.

una delle compagnie farnesiane l'estate senese e, secondo il ragionamento già avanzato per Livorno, la piazza fiorentina per settembre, fino a che lo stesso Flaminio non vi fosse giunto<sup>148</sup>. Napolioni fu effettivamente a Siena nel giugno<sup>149</sup>, ma per l'autunno fiorentino la faccenda si complicò. Il 14 agosto 1659, Francesco Angelelli, incaricato da Mattias de' Medici, scrisse a Giovan Carlo della confusione creata da Pompeo Colonna:

Non altro che la generosa protezione del Serenissimo Principe Mattias padrone e la gentilissima intercessione del Conte Strasoldo mio Signore, possono ricomporre uno scompiglio che grandissimo ha posto il Signor Principe di Galliciano tra la Compagnia della Signora Eularia, intrattenendola sin ora obbligata alla di lui parola, et in licenziandola presentemente senza alcun incamminamento né sollievo. [...] L'onore che il Signor Principe faccia intendere a Flaminio di volere ch'egli li riunisca co' la Signora Eularia et insieme i di lui compagni, che costì si trattengono, e certamente lontani, come lui ancora, da qualsiasi impegno. Io ho impegnato ad esser co' la Signora Eularia tutti i descritti nella qui inclusa nota, onde non mi mancano se non gli accennati in fine di questa medesima<sup>150</sup>.

La lista allegata citava: Eularia, Florinda, Mario, Silvio, Capitano Sangue e Fuoco, Pantalone Stoppino, Dottore Bombarda e Bagolino<sup>151</sup>. Coloro che mancavano al compimento della compagnia erano Flaminio con la famiglia, Truffaldino e una serva a discrezione di Flaminio. Sembrava quindi che il quadro delle compagnie farnesiane e mantovane proposte per la Toscana fosse cambiato. Si citavano infatti il gruppo di Eularia e quello di Flaminio come due formazioni diverse. Così come si erano unite, le strade dei due si erano separate e poi, in questa circostanza, nuovamente unite? I due appellativi indicavano due *troupes* o la stessa? L'incertezza rimane, a conferma della grande mobilità e libertà di azione dei singoli attori e dei gruppi. Restava compatto il gruppo familiare (ragion per cui si citavano Eularia o Flaminio «e famiglia»), ma per le compagnie era normale farsi e disfarsi e per i singoli attori o coppie allontanarsi dal gruppo per i motivi

---

<sup>148</sup> Scrive Leopoldo: «Come Vostra Altezza potrà intendere da quanto le scrive il signor cardinale Giovan Carlo, quando è venuto il corriere dell'Altezza Vostra già il Serenissimo Gran Duca era impegnato per il prossimo autunno con la Compagnia di Flaminio, ad istanza del Signor Duca di Mantova. Ma per servire all'Altezza Vostra in quello si può, si terrà a disposizione della Compagnia di Vostra Altezza la stanza di Siena per questa estate, et quella di Firenze per tutto il mese di settembre, e per quel più che ritardasse di venire a recitare la compagnia raccomandata dal Serenissimo di Mantova» (lettera di Leopoldo de' Medici ad Alessandro Farnese, s. l., 29 aprile 1658, in ASF, *MdP*, f. 5564, c. 738r, in ALESSANDRI 2000, n. 470, p. 544).

<sup>149</sup> Cfr. la lettera di Vettore Nelli a Mattias de' Medici, Siena 2 giugno 1659, in ASF, *MdP*, f. 5473, c. 752r, in MAMONE 2013, n. 1302, p. 641.

<sup>150</sup> Lettera di Francesco Angelelli a Giovan Carlo de' Medici, s.d. [ma Firenze] 14 agosto 1659, in ASF, *MdP*, f. 5333, c. 566rv, in MAMONE 2003b, n. 673, pp. 319-320.

<sup>151</sup> Si veda anche la lista di comici, senza data né autore, che Sara Mamone considera appartenente al 1659, contenuta in ASF, *MdP*, f. 5472, c. 214r, in MAMONE 2013, n. 1358, p. 668. Vi vengono elencati: «Eularia e sua famiglia; Vittoria, e sua famiglia; Flamminia; Flamminio; Mario; Capitan Sangue e fueco; Pantalone, Stoppino; Dottore, il Breatino; Bagolino; Trufaldino e Scaramuzza».



più disparati (recupero testi, esibizioni in dimore private, *performances* individuali etc.). La grande libertà doveva però tenere conto anche delle richieste dei protettori e della solidarietà dovuta ai colleghi. Eularia in quegli anni dovette rinunciare ad un'esibizione in musica perché i compagni avevano minacciato di cacciarla se avesse accettato<sup>152</sup>.

Mattias de' Medici, informato dall'Angelelli, scrisse al fratello Giovan Carlo che sarebbe intervenuto per formare la compagnia solo una volta appurati i desideri del fratello riguardo alla stagione fiorentina<sup>153</sup>. Nel settembre infatti il Colonna, che evidentemente non era ancora pago dei disordini creati, scriveva a Giovan Carlo che si era adoperato per ottenere Scaramuccia e la moglie, scoprendo poi che il Medici vi aveva voluto Flaminio<sup>154</sup>. Eppure Giovan Carlo era stato chiaro sin dalla primavera e aveva chiesto al Farnese una compagnia con «parti gravi d'innamorati e di donne» perché, sosteneva, a Firenze «le opere si sentono volentieri»<sup>155</sup>. Da un lato quindi, Giovan Carlo dimostrava di volersi occupare personalmente della scelta dei componenti della *troupe* e del repertorio che sarebbe stato proposto al Teatro della Dogana, dall'altro il Colonna si mostrò sordo alle richieste e proseguì di testa propria. E ancora, la compagnia che giunse a Firenze doveva, almeno in parte, rispondere alle caratteristiche richieste dal Medici. Nel settembre, Flaminio era a Firenze. Giovan Carlo aveva promesso ad Alessandro Farnese di inviarlo a Bologna non appena in città fosse giunta la compagnia proposta dal Colonna, ma quest'ultimo «si dichiarò con Sua Altezza di non aver più compagnia, onde qui si restava senza»<sup>156</sup>. Fortunatamente restano alcune notizie relativamente a chi era presente a Firenze in quell'autunno<sup>157</sup>. Il 2 ottobre 1658 Leonardo Martellini aveva scritto che i padroni

---

<sup>152</sup> Sull'episodio si rimanda al paragrafo III. 2.

<sup>153</sup> Cfr. la lettera di Mattias al fratello Giovan Carlo de' Medici, Siena 25 agosto 1659, in ASF, *MdP*, f. 5333, c. 565r, in MAMONE 2003b, n. 675, pp. 320-321: «Scrivo il Marchese Angelelli al Conte Francesco di Strasoldo la lettera inclusa che trasmetto a Vostra Eminenza; sentirà da essa il desiderio che egli avrebbe ch'io mi intromettesse in formare la Compagnia d'Eularia comica, conforme la nota alligata, con aggiungervi Flaminio e la sua figlia e Truffaldino. Ma io non voglio ingerirmene prima di sentire i comandamenti dell'Eminenza Vostra».

<sup>154</sup> Cfr. la lettera di Pompeo Colonna a Giovan Carlo de' Medici, Orvieto 22 settembre 1659, in ASF, *MdP*, f. 5332, c. 104r, in *ivi*, n. 677, pp. 321-322.

<sup>155</sup> Lettera di Giovan Carlo de' Medici ad Alessandro Farnese, Firenze 15 maggio 1659, in ASF, *MdP*, f. 5288, c. 129r, in MICHELASSI 2000, p. 343, poi in *ivi*, n. 661, 312.

<sup>156</sup> Lettera di Desiderio Montemagni a Muzio Malvezzi, s. l. [ma Firenze] 16 settembre 1659, in ASF, *MdP*, f. 1514, fascicolo 2, cc. nn., in MICHELASSI 2000, pp. 344-354.

<sup>157</sup> Rispetto alla lista dell'Angelilli, in città erano poi presenti Trappolino e Truffaldino (Carlo Palma) di cui si parla perché malati. La stagione iniziò il 5 ottobre. Cfr. l'avviso anonimo da Firenze del 27 settembre 1659, in ASF, *MdP*, f. 5472, c. 404rv, in MAMONE 2013, n. 1340, p. 660. Mario (Giovanni Agostino Grisanti) aveva ottenuto licenza da Alessandro Farnese (cfr. lettera di Giovanni Agostino Grisanti a Giovan Carlo de' Medici, Livorno 11 luglio 1659, in ASF, *MdP*, f. 5333, c. 641r, in MAMONE 2003b, n. 671, p. 318) e nell'ottobre, trovandosi ancora a Siena in procinto di partire per Firenze, fu raccomandato da Mattias al fratello (cfr. lettera di Mattias a Giovan Carlo de' Medici, Siena 4 ottobre 1659, in ASF, *MdP*, f. 5332, c.

avrebbero potuto «procurar l’Aurelia a vicenda con l’Eularia»<sup>158</sup>, ma l’unica certezza appare dalle parole di Leopoldo de’ Medici. In città, a metà mese, era presente la seconda:

Quanto alle commedie è uno spasso e Gabriello è più morto che mai del Ularia [Eularia], e si fa di belle partite<sup>159</sup>.

Dunque, Eularia e Flaminio apparvero nuovamente assieme a Firenze. Se entrambi erano stati sotto la protezione del duca di Mantova, adesso risultavano tra i presenti in quella organizzata da Alessandro Farnese. Come tali, erano coinvolti nell’organizzazione del mercato teatrale della penisola che vedeva in prima linea i Medici e i Farnese. L’impossibilità di dire con certezza quando si crearono, quando si sciolsero e per quanto tempo durarono i gruppi che li videro collaborare o ancora, se sia meglio definirli «compagnia di Eularia» oppure «compagnia di Flaminio», non è semplice, ma non esclude neanche che queste *troupes* provvisorie ebbero come punto di riferimento o l’uno o l’altra o entrambi. È possibile definire Eularia come capocomico perché, subentrata tra 1658 e 1659 alla madre nel ruolo di prima amorosa, fece le veci di Flaminio in sua assenza e si occupò della gestione del gruppo che a lei faceva capo anche quando questi lavorava solo per sé e per la propria famiglia. Inoltre, mantenne i contatti con le corti e coi protettori, nella maniera particolare che si deduce dalla lettere al duca di Mantova. Con la famiglia rappresentò la forza della compagnia, propose un repertorio variato che accoglieva musica e ballo e la preferenza accordatale valse un maggior successo e dei compensi più alti.

All’inizio dell’anno nuovo, l’attrice fu a Roma con Flaminio e Scaramuccia<sup>160</sup>. Da qui «Flaminio comico e i suoi» sembrano partire a metà luglio, raccomandati dal cardinale

---

188r, in *ivi*, n. 680, p. 323). La coppia formata da Lelio e Vittoria, protetti da Mattias de’ Medici, sembra creare scompiglio tra i compagni (cfr. le lettere citate in MAMONE 2013, nn. 1324-1325, 1345, 1348, 1353, pp. 654-666).

<sup>158</sup> Lettera di Leonardo Martellini a Mattias de’ Medici, Firenze 2 ottobre 1659, in ASF, *MdP*, f. 5472, cc. 137r-138r, cit. in MICHELASSI 2000, pp. 345-346, poi in *ivi*, n. 1341, p. 661.

<sup>159</sup> Lettera di Leopoldo a Mattias de’ Medici, Firenze 14 ottobre 1659, in ASF, *MdP*, f. 5460, c. 496r, in *ivi*, n. 1350, p. 665. Cfr. anche la lettera di Ferdinando Cospi al duca di Modena, Bologna 20 ottobre 1659, in ASMO, *Archivio segreto estense*, Cancelleria, Raccolte miscellanee, Carteggi e documenti particolari, b. 437, in MONALDINI 1996, p. 125.

<sup>160</sup> Cfr. la lettera di Matteo Barberini a Giovan Carlo de’ Medici, Roma 17 gennaio 1660, in ASF, *MdP*, f. 5337, c. 98r, in MAMONE 2003b, n. 692, pp. 327-328, nonché la lettera del cardinale Chigi in cui auspica il ritorno di Tiberio Fiorilli anche per il carnevale successivo, possibilmente con Beatrice Vitali (cfr. la lettera del cardinale Chigi a Giovan Carlo de’ Medici, Roma 29 febbraio 1660, in ASF, *MdP*, f. 5337, c. 235r, in *ivi*, n. 695, pp. 328-329). Secondo Monaldini, da quest’anno, forse per una malattia sopraggiunta al Coris il quale morirà nel 1662, Eularia inizierà a lavorare senza l’appoggio della madre e del patrigno. Cfr. la voce su Barbara Minuti, in AMAtI.

Chigi<sup>161</sup>, alla volta della Toscana. La notizia però risulta incoerente con la presenza di comici farnesiani a Livorno già nell'aprile 1658<sup>162</sup>. Antonia Torri (Lavinia), che già negli anni precedenti era la punta della compagnia del principe Alessandro e che si era incrociata con quella di Eularia nelle piazze toscane, domandò licenza da Bologna a Giovan Carlo de' Medici per recitare a Livorno<sup>163</sup>. Probabilmente gli attori presenti in Toscana dalla fine di aprile erano tutti protetti da Alessandro, ma alcuni di loro si trovavano a quella data ancora in altre città. Tra essi, Eularia. A due anni dalle sue lettere che lamentavano il ritardo di Flaminio nel raggiungere Livorno, ecco che l'attrice risultava a sua volta attesa dai compagni. Alamanno Arrighi scrisse a Mattias de' Medici il 28 aprile 1660:

Per esser brevi giorni che sono giunto in questa città non posso dar altro di nuovo a Vostra Altezza, solo essere qui una compagnia de' commedianti, i quali non hanno per anco dato principio allo rappresentare per la mancanza d'una comica detta Eularia, et il Dottor Graziano, et ambidue s'attende per momento; gl'altri è la Lavinia, Diamantina, Ottavio, Valerio, Zaccagnino, Fichetto, Pantalone, Capitano, essendovi anco altri parlatori et a quest'ora hanno passato il centinaio de' bollettini<sup>164</sup>.

Sembra comunque che Eularia fosse arrivata a Livorno prima dei comici per i quali il Chigi ebbe a intercedere il 15 luglio, in quanto lo stesso Arrighi il 7 luglio raccontava a Mattias de' Medici:

Domenica 4 del corrente questi comici terminorno con grand'applauso lo recitare, e ieri mattina la Lavinia con alcuni della compagnia s'incamminorno a Lucca dove sperano trattenersi due mesi. L'Eularia però non è per anco partita, e non è gran cosa attenda l'ultimo saggio della generosità di questi Signori, per colmare lo ripostiglio delle sue dole<sup>165</sup>.

---

<sup>161</sup> Cfr. la lettera del cardinale Chigi a Mattias de' Medici, Roma 15 luglio 1660, in ASF, *MdP*, f. 5474, c. 937r, in MAMONE 2013, n. 1412, p. 706: «Sono ricorsi alla mia intercessione appresso Vostra Altezza Flaminio comico, e suoi compagni per goder del suo patrocinio, quando occorresse nel passaggio, che fanno per costà. Io non ho potuto mancar d'interporla così persuaso dall'opportunità sempre desiderata di riverir Vostra Altezza, come dal beneficio, che essi ancora recano al pubblico coi divertimenti dell'arte loro».

<sup>162</sup> Alessandro Farnese aveva richiesto le piazze di Livorno e di Siena a Giovan Carlo de' Medici il 30 marzo dello stesso anno. Cfr. la lettera di Alessandro Farnese a Giovan Carlo de' Medici, Parma 30 marzo 1660, in ASF, *MdP*, f. 5337, c. 365r, in MAMONE 2003b, n. 698, p. 330.

<sup>163</sup> Cfr. la lettera di Antonia Isola a Giovan Carlo de' Medici, Bologna 2 aprile 1660, in ASF, *MdP*, f. 5337, c. 498r, in *ivi*, n. 699, p. 330.

<sup>164</sup> Lettera di Alamanno Arrighi a Mattias de' Medici, Livorno 28 aprile 1660, in ASF, *MdP*, f. 5474, c. 1210r, in MAMONE 2013, n. 1398, p. 697. Tra i comici: Dottor Graziano (Angelo Agostino Lolli), Lavinia (Antonia Torri), Diamantina (Patrizia Adami), Ottavio (Giovanni Andrea Zanotti), Valerio (Giacinto Bendinelli), Zaccagnino (Giulio Cesare Torri), Fichetto (Eustachio Lolli), Pantalone (Giovanni Gaggi), Capitano (Giuseppe Fiala). Cfr. anche la lettera dello stesso Arrighi a Mattias de' Medici, Livorno 9 giugno 1660, in ASF, *MdP*, f. 5474, c. 493r-494r, in *ivi*, n. 1406, p. 704, in cui si accenna ad una cena con ruffa fatta per Lavinia ad imitazione di quella fatta per Eularia.

<sup>165</sup> Lettera di Alamanno Arrighi a Mattias de' Medici, Livorno 7 luglio 1660, in ASF, *MdP*, f. 5474, c. 915r, in *ivi*, n. 1410, p. 706.

L'attrice era quindi già in città e, avida di guadagni e ricompense, così come la dipingeva il corrispondente medico, non sarebbe partita per Lucca<sup>166</sup> fin quando non fosse stata certa di aver tratto il massimo dai propri ammiratori. Ad agosto, Tiberio Fiorillo giunse a Siena «con la sua compagnia», ma non è dato sapere chi la componesse o se alcuni degli attori presenti a Livorno l'avessero raggiunto. Questa possibilità è però altamente probabile<sup>167</sup>. A fine settembre, nella città senese risultava infatti presente la compagnia di Flaminio, con Giuseppe Fiala. Da lì, i comici si apprestavano a partire per Firenze<sup>168</sup>. Che la Cortesi sia rimasta anche quell'anno legata a Napolioni da un lato e a Fiorilli dall'altro è indubbio, ma tra loro non vi dovevano essere obblighi stringenti. Per la stagione autunnale ed invernale infatti, Giovan Carlo de' Medici si era rivolto nuovamente ai Farnese<sup>169</sup>, i quali avranno inviato comici da loro protetti<sup>170</sup>. Il Medici aveva richiesto i coniugi d'Orso, reduci da una *tournee* a Vienna assieme a Domenico Biancolelli<sup>171</sup>. Con essi apparve a Firenze quella che veniva definita «la compagnia di Napolioni», la quale, il 7 dicembre, ottenne il permesso di trasferirsi a Roma per il carnevale successivo<sup>172</sup>. Forse vi erano anche Eularia e Scaramuccia. Già dal 10 dicembre 1660 questi ultimi due si

---

<sup>166</sup> A Lucca apparve infatti, nell'estate, la compagnia di Alessandro Farnese che provocò le proteste e le accuse di oltraggio al decoro da parte di un giudice ordinario della Rota lucchese. Cfr. PELLEGRINI 1914, pp. 169-170.

<sup>167</sup> Cfr. la lettera del cardinale Chigi a Mattias de' Medici, Roma 14 agosto 1660, in ASF, *MdP*, f. 5474, c. 72r, in MAMONE 2013, n. 1417, p. 710. Cfr. inoltre la lettera di Agostino Chigi, Roma 21 agosto 1660, in ASF, *MdP*, f. 5403, cc. 735r-736v, in *ivi*, n. 1423, p. 714.

<sup>168</sup> Cfr. la lettera di Mattias a Giovan Carlo de' Medici, Siena 27 settembre 1660, in ASF, *MdP*, f. 5336, c. 118r, in MAMONE 2003b, n. 728, pp. 345-346, dove il principe racconta che il Fiala ha recitato molto bene nella compagnia di Flaminio ed ora si prepara ad andare a Firenze. Cfr. anche quella di Giovan Carlo a Mattias de' Medici, Firenze 12 ottobre 1660, in ASF, *MdP*, f. 5461, c. 605r, in RASI 1897-1905, vol. I, pp. 876-879, poi in MAMONE 2013, n. 1447, p. 728, in cui rassicura il fratello del buon trattamento riservato al comico.

<sup>169</sup> Cfr. su queste trattative le lettere del carteggio di Giovan Carlo de' Medici, trascritte in MAMONE 2003b, n. 704, 706, 715-716, 718, 720, pp. 333-348.

<sup>170</sup> Il duca di Parma Ranuccio II aveva annunciato a Giovan Carlo de' Medici l'arrivo di Domenico Locatelli (Trivellino), di ritorno dalla Francia (cfr. la lettera di Ranuccio Farnese a Giovan Carlo de' Medici, Parma 22 ottobre 1660, in ASF, *MdP*, f. 5336, c. 224r, in *ivi*, n. 729, p. 346). Si veda anche la lettera di Bartolomeo Manzuoli in cui si dichiara che il principe richiama «Fabrizio detto Fiala et Gabinetto» ai quali non è concesso di restare a Firenze. Trivellino però a dicembre non era ancora giunto e Giovan Carlo scrisse a Ranuccio che i d'Orso speravano che la figlia Angiola, in arte Aurette potesse unirsi a lui nel viaggio da Parma a Firenze. Cfr. la lettera di Giovan Carlo de' Medici al duca di Parma Ranuccio Farnese, Firenze 6 dicembre 1660, in ASF, *MdP*, f. 5288, c. 107r, in *ivi*, n. 744, p. 354. Cfr. inoltre MICHELASSI 2000, pp. 347-348.

<sup>171</sup> Sulla vicenda cfr. SCHINDLER 2008, FERRONE e GRECO 2001 e GRIFI 2010, pp. 66-69.

<sup>172</sup> Cfr. la lettera di Giovan Carlo de' Medici a Gaspare de Guzman di Bracamonte, Viceré di Napoli, Firenze 7 dicembre 1660, in ASF, *MdP*, f. 5342, c. 690r, in MAMONE 2003b, n. 745, pp. 354-355. Da Roma, Napolioni avrebbe voluto spostarsi a Napoli.

ritrovarono sicuramente assieme nella città dei papi, proprio laddove Napolioni aveva chiesto di andare<sup>173</sup>. Quindi, probabilmente, lo avevano preceduto.

Ad inizio aprile del 1661, Tiberio Fiorilli era di rientro a Firenze<sup>174</sup>. L'instancabile Giovan Carlo de' Medici tornò alla carica con i Farnese per ottenere una compagnia che servisse la città nell'autunno 1661 e nel carnevale 1662. Ranuccio II non poté concedergli la sua perché occupata a sostituire per il carnevale ferrarese quella di Alessandro<sup>175</sup>. Quest'ultima era stata promessa infatti, nel frattempo, per lo stesso carnevale, al duca di Mantova. Giovan Carlo insistette affinché un gruppo giungesse a Firenze e poi a Roma<sup>176</sup>. Nonostante gli sforzi del principe, il 17 settembre 1661 la città era ancora «sprovvista del consueto trattenimento delle commedie»<sup>177</sup>. Dopo le stagioni di successo degli anni precedenti, i Medici iniziavano a perdere terreno nella gara per l'accaparramento dei comici più ambiti dalle corti della penisola? Non erano i soli. Anche a Mantova dovettero vedere svanita la promessa della compagnia per cui si era mosso anche Niccolò Zecca (Bertolino). Il gruppo era citato dall'attore ai Bentivoglio come «compagnia di Eularia e Lavinia» a riprova della collaborazione tra le due attrici, ma col nome della Cortesi in prima posizione a marcare la rilevanza. Il 19 aprile 1661, Annibale Bentivoglio scrisse al nipote Ippolito informandolo che nel frattempo i piani erano cambiati:

Signor nipote mio.

La compagnia che doveva andar a Mantova ove era la signora Eularia va in Francia, e così io temo ch'ella non ne resti senza, e che Ferrara perda questo trattenimento. Al primo avviso ne ho parlato col signor marchese Manzoli, il quale m'ha promesso di scriverne al signor Duca, ma egli dubita che si possa trovar ripiego, dubitando che quella che doveva venir costà, non vada a Mantova. L'Aurelia andrà con l'Eularia a vicenda<sup>178</sup>.

<sup>173</sup> Cfr. la lettera di Francesco Cicognini a Giovan Carlo de' Medici, Roma 10 dicembre 1660, in ASF, *MdP*, f. 5337, cc. 39r-40r, in *ivi*, n. 746, p. 355 «Giovedì sera li comici venuti di fuori cominciarono a recitare le loro commedie con grandissimo concorso di popolo, si fanno pagare per le commedie semplici due giuli per testa all'entrare e due carlini il sedere, e nella compagnia di guardia sono Eulalia, Matamoros, Scaramuccia, e Marinetta». Cfr. anche la lettera di Agostino Chigi a Mattias de' Medici, Roma 15 gennaio 1661, in ASF, *MdP*, f. 5474, c. 1381r, in MAMONE 2013, n. 1461, p. 739.

<sup>174</sup> Cfr. la lettera del cardinale Chigi a Giovan Carlo de' Medici, Roma 6 aprile 1661, in ASF, *MdP*, f. 5338, c. 551r, in MAMONE 2003b, n. 784, p. 372: «Se ne torna costà Tiberio Fiorillo, il quale ha recitato il carnevale passato qui in Roma e perché egli ha goduti in questa città gli applausi di tutti, senza partecipazione degli altri compagni, o vero di pochi».

<sup>175</sup> Cfr. FABBRI 2002, p. 162. Inoltre, alcuni membri della compagnia a marzo erano a Torino dai Savoia. Cfr. la lettera di Ranuccio II Farnese a Ippolito Bentivoglio, Piacenza 8 marzo 1661, in ASFe, *Bentivoglio*, Lettere sciolte, b. 330, c. 600r, in MONALDINI 2001, n. 8, p. 155.

<sup>176</sup> Cfr. la lettera di Bartolomeo Manzuoli a Giovan Carlo de' Medici, Bologna 16 marzo 1661, in ASF, *MdP*, f. 5338, c. 406rv, in MAMONE 2003b, n. 780, p. 370.

<sup>177</sup> Lettera di Giovan Carlo de' Medici al Duca di Parma, [Firenze] 17 settembre 1661, in ASF, *MdP*, f. 5288, c. 109r, in *ivi*, n. 806, p. 381.

<sup>178</sup> Lettera di Annibale a Ippolito Bentivoglio, Bologna 19 aprile 1661, in ASFe, *Bentivoglio*, Lettere sciolte, b. 333, c. 529r, in MONALDINI 1996, pp. 127-128, poi in MONALDINI 2001, n. 20, pp. 158-159.

Ancora una volta, Parigi aveva chiesto e si preparava ad ottenere, ma questa volta Aurelia aveva una nuova compagna di viaggio.

### II. 3. A Parigi a vicenda.

Per continuare a ragguagliare Vostra Signoria Illustrissima della malattia del signor cardinale li dirò come la notte delli 31 del passato fu assai inquieto, il che obbligò i medici a purgare Sua Eccellenza, il primo del corrente. L'operazione fu buona, e Sua Eccellenza passeggiò nella sua galleria qualche tempo, la notte seguente non dormì, ma non fu inquieta e non ebbe dolori. La sera delli 2, Sua Eccellenza fece chiamare uno de suoi musici italiani che suona bene la lira, con la quale si addormentò e dormì sei ore. La mattina delli 3 cominciò a mangiare della carne con buon appetito et si fece fare la barba, onde parve molto meno abbattuto che il giorno precedente, continuò la sera la lira et il sonno fu assai quieto<sup>179</sup>.

Nella seconda metà del 1660 la parabola di Mazzarino stava volgendo alla fine. Fedele alle sue passioni, il cardinale cercò di alleviare i dolori della nefrite con il piacere della musica italiana. La rimandata demolizione del Petit Bourbon avvenne l'11 ottobre di quell'anno<sup>180</sup>. I *comédiens italiens* e la *troupe* di Molière ottennero di potersi esibire nella sala Richelieu del Palais Royal<sup>181</sup>. Uno tra i corrispondenti italiani più in vista in fatto di spettacoli, ovvero il principe Alessandro Farnese, sarebbe giunto a Parigi a dicembre<sup>182</sup>. Frattanto, il Re si era sposato con Maria Teresa d'Austria, figlia di Filippo IV, Re di Spagna e di Elisabetta di Borbone. Una nuova fase della politica francese ed europea si stava aprendo, ma il cardinale non vi sarebbe intervenuto. L'11 marzo 1661, Pietro Bonsi informò la corte medicea:

Il cardinale Mazzarino passò all'altra vita due ore e mezza dopo la mezza notte del martedì 8 del corrente e fu la mattina seguente esposto come Vostra Signoria Illustrissima vedrà più particolarmente dal foglietto et avvisi. Il Re governerà da sé et ha intensione d'imitare Enrico IV avendone la capacità e le buone qualità, di che ognuno resta molto consolato<sup>183</sup>.

---

<sup>179</sup> Lettera del residente medico Pietro Bonsi al granduca di Toscana, Parigi 6 agosto 1660, in ASF, *MdP*, f. 4661, cc. nn., in *Appendice*.

<sup>180</sup> Cfr. LA GRANGE 1972, pp. 25-26.

<sup>181</sup> In realtà non è ben chiaro chi in quel momento fosse presente in Francia. Domenico Locatelli (Trivellino) risultava di rientro dalla Francia nell'ottobre 1660 (cfr. la lettera di Ranuccio Farnese a Giovan Carlo de' Medici, Parma 22 ottobre 1660, in ASF, *MdP*, f. 5336, c. 224r, in MAMONE 2003b, n. 729, p. 346). Inoltre, nel luglio 1660, La Grange segnala la presenza di una *troupe* spagnola che si esibisce al Petit Bourbon (cfr. LA GRANGE 1972, p. 22). È probabile, più in generale, che con la demolizione del Petit Bourbon, gli attori siano rientrati in patria.

<sup>182</sup> Cfr. le lettere di Pietro Bonsi del 3 e 10 dicembre 1660, in ASF, *MdP*, f. 4661, cc. nn., in *Appendice*, in cui si afferma: «Si sta attendendo fra pochi giorni il signor principe Alessandro di Parma per trattarsi incognito alcuni mesi in questa corte» e poi se ne annuncia l'arrivo: «È comparso in questa città il signor principe Alessandro di Parma incognito per passarci il resto dell'inverno».

<sup>183</sup> Lettera del residente medico Pietro Bonsi al granduca di Toscana, Parigi 11 marzo 1661, in ASF, *MdP*, f. 4661, cc. nn., in *Appendice*.

La morte del cardinale italiano avrebbe segnato l'inizio di un decisivo cambiamento nel gusto spettacolare francese. Il 1° gennaio 1661 Loret segnalava la presenza a Parigi di cinque compagnie: la *troupe* di Molière, quella dell'Hôtel de Bourgogne, quella del Marais, un'altra di attori spagnoli e infine quella di Mademoiselle al *faubourg* Saint-Germain, diretta da Dorimond. Annunciava poi che in primavera sarebbe tornata la compagnia di Scaramouche e Aurelia<sup>184</sup>. Inizialmente quindi, Luigi XIV sembrò seguire i programmi e le abitudini consolidate col defunto consigliere italiano. Il 26 marzo 1661:

Il Re ha pregato il signor principe di Parma di metterli insieme quanto prima una compagnia de' migliori comedianti d'Italia et il signor abate Bentivoglio mi ha scritto il biglietto incluso dal quale vedrà Vostra Signoria Illustrissima l'intentione di Sua Maestà circa Scaramuccia il quale s'intende che non s'intrighi d'altro che di venire quanto prima com'egli potrà intendere che faranno gl'altri<sup>185</sup>.

Alessandro Farnese, a cui stavolta la corte poté rivolgersi più agilmente, essendo il principe ancora in città, restava l'interlocutore privilegiato per la formazione di una compagnia comica italiana che salisse a Parigi. Così, coinvolto Fiorilli e mobilitati gli altri protettori e funzionari della penisola, non restava che aspettare l'arrivo dei comici.

Lo stesso giorno in cui Annibale Bentivoglio aveva scritto al nipote Ippolito, ovvero il 19 aprile 1661, anche Brigida Fedeli si premurò di farlo:

Illustrissimo et Eccellentissimo Signor et Padron Colendissimo.  
Ella dice ch'io gliene do una calda et una fredda, così fa meco la fortuna, or mi abbassa et ora m'inalza, ma ciò non succede volta che ella non mi precipiti. Onde non mi dà già mai dolce che non sia misto di mille amari, orsù a noi. Dal Serenissimo di Parma mi giunge ordine espresso di pormi all'ordine di andare fra dieci o dodici giorni, d'ordine di sua maestà Cristianissima in Francia con la compagnia del Serenissimo prencipe Alessandro a vicenda con la signora Eularia. Sì che ella intende qui mi bisogna qualche lettera di buono inchiostro a qualche personaggio di vaglia, e se si potesse, presso al Serenissimo Prencipe Alessandro, mi saria più caro. Inoltre la prego di un encomio in lode de le due Regine e del Re e fratello<sup>186</sup>.

---

<sup>184</sup> Cfr. *Lettre du 1 janvier 1661*, in LORET 1857, t. III, vv. 254-264. Vi si legge: «Et dans la prochaine campagne, / c'est à dire en avril, ou may, / où le temps devient doux et gay, / nous aurons celle d'Italie, / de Scaramouche et d'Aurélie, / (ou, si l'on veut, Aurélia) / avec Trivelin, tant-y-a / que voilà six troupes comiques; / et je croy qu'aux siècles antiques, / Paris, quoy que séjour des Rois, / n'en vid jamais tant à la fois».

<sup>185</sup> Lettera di Pietro Bonsi al granduca di Toscana, Parigi 26 marzo 1661, in ASF, *MdP*, f. 4661, cc. nn., in *Appendice*.

<sup>186</sup> Lettera di Brigida Fedeli a Ippolito Bentivoglio, Bologna 19 aprile 1661, in ASFe, *Bentivoglio*, Lettere sciolte, b. 333, c. 527r, in MONALDINI 1996, p. 127, poi in MONALDINI 2001, n. 19, p. 158.



Per la prima volta, Aurelia partiva verso Parigi con Eularia e, per la prima volta, in Francia, doveva dividere il proprio ruolo con un'altra attrice. Quanto le due si conoscessero personalmente e in Arte non traspare dalle fonti, ma sicuramente dovettero approfondire i rapporti se volevano trarre il meglio dall'esperienza oltralpe. Aurelia avrà illuminato la via sconosciuta ad Eularia e spesso, soprattutto all'inizio, si sarà messa al comando. Su quella strada le due prime donne sarebbero poi dovute riuscire a muoversi insieme, fianco a fianco.

Già attesa nel maggio<sup>187</sup>, la compagnia italiana dovette raggiungere Parigi a luglio. Secondo quanto raccontato da Jal, a cui tutti i repertori successivi hanno dato credito, il 5 dello stesso mese, il Re scrisse una lettera al duca di Parma per avere un Arlecchino<sup>188</sup>. L'attore in questione sarebbe stato proprio Domenico Biancolelli in sostituzione di Trivellino, il quale si trovava malato<sup>189</sup>. La corte si era trasferita a Fontainebleau dal 22 aprile al 9 dicembre 1661 e gli italiani vi erano giunti nei primi giorni dell'estate<sup>190</sup>, restandovi per cinque mesi<sup>191</sup>. Il residente mediceo Filippo Marucelli si occupò di far recapitare delle lettere a Scaramouche e Marinetta nell'ottobre e nel novembre 1661<sup>192</sup>. Nel gennaio dell'anno successivo, rientrati a Parigi, i comici iniziarono ad esibirsi. Stavolta la condivisione di una sala, quella del Palais Royal, con la *troupe* di Molière, fu a loro svantaggio. Agli italiani vennero infatti assegnati i giorni straordinari oltre al pagamento della metà dei costi per la ristrutturazione della sala, ossia duemila lire<sup>193</sup>. Nel febbraio «Thibert, Dominique et Octaves»<sup>194</sup> si presentarono allo Châtelet di Parigi per denunciare

---

<sup>187</sup> Cfr. *Lettre du 7 mai 1661*, in LORET 1857, t. III, vv. 218-222, dove si dice che è la compagnia attesa: «Pour mieux divertir cette cour, / attendant qu'en icelle vienne / la neuve troupe italienne, / dont les facétieux zannis / causeront des ris infinis [...]». Vi fu un terremoto al nord Italia che nel marzo provocò gravi danni nella zona lungo l'Appennino tosco-romagnolo e che potrebbe aver ritardato la *tournee*.

<sup>188</sup> Cfr. JAL 1867, p. 215.

<sup>189</sup> Cfr. la notizia riportata in ivi, vol. III, *Lettre du 17 juillet 1661*, vv. 241-256, p. 379: «Le sieur Trivelin, presque unique / en son caractère comique, / et pour tel en France connu, / étant dans Paris revenu, / la fièvre lui fit incartade / et gisait au lit fort malade; / mais le mal, modérant son feu, / il se porte mieux depuis peu. / D'en parler je n'ai point de honte, / il n'est prince, ni duc ni comte, / mais il a le plaisant talent / d'être en son métier excellent, / et si sa fièvre, d'aventure, / eût avancé sa sépulture, / sans doute Paris et la cour / l'auraient regretté plus d'un jour [...]».

<sup>190</sup> *Ibidem*.

<sup>191</sup> Cfr. LA GRANGE 1972, p. 40. A margine: «Italiens. Avoient esté à Fontainebleau 5 mois lorsqu'ils vinrent à Paris».

<sup>192</sup> Cfr. le lettere di Giovan Filippo Marucelli al granduca di Toscana, da Parigi del 21 ottobre e del 4 novembre 1661, in ASF, *MdP*, f. 4663, cc. nn., in *Appendice*.

<sup>193</sup> Cfr. LA GRANGE 1972, p. 40.

<sup>194</sup> Thibert è sicuramente Tiberio Fiorilli. Sotto il nome di Dominique (il quale non firma il documento) è possibile si nascondesse lo stesso Biancolelli come sostenuto anche in JURGENS e MAXFIELD-MILLER 1963, pp. 370-371. L'altro Dominique della *troupe* è Locatelli, il quale però sembrava essere stato malato l'estate precedente. Octave era Giovanni Andrea Zanotti e non Giovan Battista Costantini, come si afferma nello

la confusione che si era creata all'ingresso di Palais Royal, laddove qualcuno aveva cercato di entrare senza pagare il biglietto<sup>195</sup>. Scaramouche, il più celebre tra *les Italiens*, nel maggio fu chiamato in Inghilterra, ma rifiutò l'invito<sup>196</sup>. A giugno partì per Firenze e nel novembre rientrò a Parigi<sup>197</sup>.

Oltre a lui, a sua moglie, ad Aurelia ed Eularia e ai due Domenico Locatelli e Biancolelli, chi faceva quindi parte di questa compagnia in Francia? I maggiori repertori nominano, tra gli altri: Giacinto Bendinelli<sup>198</sup> e Giovanni Andrea Zanotti (primo e secondo amoroso)<sup>199</sup>, Angelo Agostino Lolli (Dottore)<sup>200</sup>, Giovan Battista Turri (Pantalone)<sup>201</sup>, Patrizia Adami (Diamantina)<sup>202</sup> e Francesco Manzani (Capitano)<sup>203</sup>. Le fonti di riferimento sono, come sempre, Guellette e i fratelli Parfaict<sup>204</sup>, i quali però indicano genericamente la presenza di questi attori dal 1660 in poi. Altri documenti o testi possono dare alcune

---

studio di Jurgens e Maxfield-Miller, in quanto il Costantini arrivò in Francia solo molto tempo dopo. Fiorilli appare anche in un documento successivo (cfr. *ivi*, n. 1521, p. 363).

<sup>195</sup> Cfr. *ivi*, pp. 370-371, dove viene trascritto l'atto conservato alle Archives nationales de Paris.

<sup>196</sup> Cfr. la lettera di Bernardo Guasconi a Giovan Carlo de' Medici, Londra 24 maggio 1662, in ASF, *MdP*, f. 5344, cc. 753r-754r, in MAMONE 2003b, n. 854, p. 403. Nell'agosto si parla delle sue «robbe» a Pisa. Cfr. la lettera di Giovanni Saladino del Borgo a Leopoldo de' Medici, Pisa 2 agosto 1662, in ASF, *MdP*, f. 5528, c. 200r, in ALESSANDRI 2000, n. 119, p. 358.

<sup>197</sup> Cfr. le lettere del 3 giugno e del 18 novembre 1662, in LORET 1857, t. III, vv. 239-264 e vv. 165-186. Cfr. inoltre la lettera di Giuseppe Milanta detto il Dottore di Cremona a Ippolito Bentivoglio, Cremona 6 luglio 1662, in cui si accenna alla presenza di Scaramuccia con la moglie, Beatrice, Carlo Righenzi a Firenze nel luglio. Cfr. MONALDINI, 2001, n. 21, p. 172.

<sup>198</sup> Giacinto Bendinelli (Valerio), si sposa a Parigi con Jeanne-Marie Le Poulain il 1 settembre 1664 nella Chiesa di Saint-Eustache. Angelo Agostino Lolli è tra i testimoni (cfr. JAL 1967, p. 192). Nel 1667 si ritira perché malato e muore l'anno successivo. Di lui restano il testamento e l'inventario dei beni dopo la morte. Cfr. CAMPARDON 1880, vol. I, pp. 33-34, RASI 1897-1905, vol. I, p. 342 e MIGLIORI 1973, pp. 85-92.

<sup>199</sup> Su di lui si rimanda alle notizie già fornite nel paragrafo I. 2.

<sup>200</sup> Angelo Agostino Lolli (Dottor Baloardo). Incerta la data di nascita che potrebbe essere avvenuta a Bologna tra il 1622 e il 1630 (cfr. CAMPARDON 1880, vol. I, p. 294, RASI 1897-1905, vol. II, p. 32 e p. 398). L'attore sposò Patrizia Adami e venne naturalizzato francese nel 1683. Secondo la *Lettre en vers à Madame du 4 janvier 1670* di Robinet, fu l'autore del canovaccio *Il gentilhomme campagnard* del 1670. Un dottor Graziano (nome utilizzato anche da Angelo Agostino Lolli) appare anche citato da LORET 1857, t. III, v. 183, nella *Lettre du 31 mai 1659*: «Et Gratian, le doctissime / aussi bien que falotissime». Si ritira nel 1694 e ancora due anni dopo dovrà ricorrere alla giustizia per ottenere la pensione dovutagli dalla compagnia. Cfr. MIGLIORI 1973, pp. 136-137.

<sup>201</sup> Giovan Battista Turri (Pantalone). Poco si sa della sua carriera in Italia. Secondo Rasi, il Turri arrivò a Parigi ancora prima del 1661, addirittura nel 1653, assieme al figlio Virginio (cfr. RASI 1897-1905, vol. II, p. 606). Nel 1671 è nuovamente attestata la sua presenza in Italia (cfr. *Ivi*, vol. II, p. 605) e successivamente in Francia. Cfr. MIGLIORI 1973, pp. 110-111.

<sup>202</sup> Patrizia Adami (Roma, 1635 - Parigi, 1693) in arte Diamantina. Il cognome deriva dal primo marito dell'attrice che sposa in seconde nozze Angelo Agostino Lolli (Dottore). Fu naturalizzata francese nel 1683. Secondo Campardon, lasciò il teatro al momento dell'entrata in compagnia di Caterina Biancolelli, ma l'attrice figura ancora come firmataria assieme agli altri attori nel febbraio 1692, mentre non lo è più in un altro documento del luglio dello stesso anno. Cfr. CAMPARDON 1880, vol. I, p. 295, RASI 1897-1905, vol. I, p. 3 e MIGLIORI 1973, pp. 127-129.

<sup>203</sup> Francesco Manzani (Capitan Terremoto). In Francia è da identificarsi con François Mansaç. Fu assassinato nel 1662 in rue Richelieu. Su di lui si veda: CAMPARDON 1880, vol. II, pp. 1-3, SCOTT 1990; p. 116 e LESTINI 2010.

<sup>204</sup> Cfr. MS. OPÉRA e PARFAICT 1753.

conferme. Come già segnalato, Octave Zanotti vi era<sup>205</sup>. Francesco Manzani fu assassinato a Parigi proprio nel 1662<sup>206</sup>. Degli altri si parla negli anni appena posteriori e quindi furono certamente presenti a Parigi. Inoltre, quasi tutti erano legati ai Farnese e facevano parte della compagnia d'Eularia presente in Toscana tra 1660-1661. Questa potrebbe essere stata infatti la base del gruppo spedito in Francia (a cui si aggiunsero Aurelia e Scaramouche, ormai inevitabilmente richiesti), ma non per tutti le fonti francesi confermano e precisano gli estremi cronologici della loro presenza. Nessun accenno a Marc'Antonio Bianchi (Orazio), marito della Fedeli, confuso da molti con un inesistente «N. Romagnesi» o «Marco Romagnesi» o, secondo altri, morto già dal 1660, ma forse ancora vivo ed attivo<sup>207</sup>; così come non viene nominata Barbara Minuti che invece seguì la figlia a Parigi o comunque la raggiunse in seguito<sup>208</sup>.

Il 26 marzo 1663, la Minuti firmò infatti la capitolazione di matrimonio tra Orsola e Domenico Biancolelli<sup>209</sup>. Promise in dote al genero duemila ducatonì più un «fardello competente di valore di ducatonì trecento simili»<sup>210</sup>, che finì di pagare solo molti anni dopo, come attestano un documento del 2 ottobre 1670 redatto a Bologna e la quietanza di Orsola alla madre risalente al 1687<sup>211</sup>. Sui rapporti che intercorrevano tra Orsola e Domenico prima delle nozze le notizie sono scarse. Le due famiglie avevano lavorato assieme<sup>212</sup> e risiedevano nella stessa parrocchia bolognese di San Procolo<sup>213</sup>, quindi gli sposi si conoscevano prima del viaggio in Francia che li avrebbe portati alle nozze. È possibile che avessero giocato assieme da bambini, nelle piazze o sui palchi calcati dai genitori e lasciati incustoditi per qualche momento. Potevano essersi divertiti ad imitarli e magari erano stati brontolati perché corressero ad aiutare da un'altra parte. Domenico e Orsola, piccoli insieme a Bologna, forse non immaginavano che sarebbero diventati

---

<sup>205</sup> Cfr. JURGENS e MAXFIELD-MILLER 1963, pp. 370-371. Cfr. anche LOCATELLI 1990, p. 234.

<sup>206</sup> Sull'episodio cfr. LESTINI 2010.

<sup>207</sup> A tal proposito si veda più avanti nel corso di questo paragrafo.

<sup>208</sup> È possibile che la Minuti non facesse parte della compagnia, ma certamente si trovava a Parigi. Monaldini ha dimostrato che il suo trasferimento non fu definitivo. Con lei è presente anche l'altro figlio, Marc'Antonio, impiegato tra i banchieri italiani. Nel 1667 Barbara risultava nuovamente a Bologna con il figlio e Francesca Biancolelli, la primogenita di Domenico e Orsola. Cfr. MONALDINI 1996, p. 130, dove «Colombina» è da correggersi con «Isabella».

<sup>209</sup> Cfr. il documento conservato in ANP, MC, Étude XCVI, f. 82, cc. nn., in MIGLIORI 1973, pp. 81-83.

<sup>210</sup> *Ibidem*.

<sup>211</sup> Il documento è trascritto da MONALDINI 1996, pp. 148-153 e contenuto in ASBo, *Notarile*, Carlo Antonio Mandini, f. 11, n. 61, cc. nn. La quietanza è apposta in margine alla prima carta dello stesso contratto di nozze.

<sup>212</sup> Cfr. a tal proposito il paragrafo. I. 2.

<sup>213</sup> Cfr. MONALDINI 1996, p. 118.

Arlequin e Eularia, la coppia italiana più famosa a Parigi accanto a Scaramouche ed Aurelia.

La Cortesi, dipinta dalle fonti contemporanee francesi come la moglie fedele e fertile che mai tradì Biancolelli a cui aveva donato undici figli e che non si risposò dopo la sua morte, era arrivata in Francia con un *curriculum* molto più ricco di quello del futuro marito. Per Domenico la spedizione francese si inseriva a seguito di quella viennese con i coniugi d'Orso, a cui si aggiungeva qualche *performances* in Italia. Orsola aveva invece all'attivo spettacoli corali e individuali, da piazza e da corte, divenuta prima donna con dei tempi accelerati, trattava con i protettori, gestiva la compagnia e le dava il proprio nome. Come già anticipato, l'alone di «purezza» e l'immagine cucitale addosso di 'spalla' al seguito di Arlecchino compensava, appianava e riequilibrava la maggiore anzianità e il bagaglio artistico. Come quando la Mansani l'aveva sminuita chiamandola «la filiola di Florinda», così in Francia la si riduceva a 'costola' di Arlecchino. Si mettevano in ombra i lati oscuri della professione e forse si cancellava e riscriveva una reputazione che l'attrice poteva essersi portata dietro dall'Italia.

Nel 1664, il già citato Sebastiano Locatelli raccontò che fu Anna d'Austria in persona a suggerire ad Orsola il matrimonio col Biancolelli perché nessun altro che «una regina francese avrebbe potuto levarla dal suo proponimento di vivere e morir vergine, cosa che», precisa il sacerdote bolognese, «ad una commediante avrebbe partorita una gloria immortale e degna appunto d'esser registrata negli annali del mondo»<sup>214</sup>. Questo l'aneddoto che il Locatelli, poche righe prima, aveva riportato nel suo diario:

A gloria dunque della sua onestà, dico, che un fratello d'un'Altezza Serenissima della nostra Italia, incapace di più soffrir le pene che ogni dì più gli andavan crescendo nel cuore dal continuo udirla recitare nel teatro del fratello duca, se la tirò con stratagemmi in camera, ma questa, e con lagrime e con preghiere, seppe tanto ben fare che liberò del vicino naufragio la sua virginità. Tra l'altre cose che disse, furono le seguenti: “Sappia l'Altezza Vostra che sono da nove anni che mi trovai su' confini della morte e perché mal volentieri partivo di questa vita, promisi alla beatissima Vergine, Signora nostra dolcissima, che se mi otteneva la sanità, volevo sempre mantenermi casta in questo tanto pericoloso esercizio di commediante; e fin ora, favorita dal suo santo aiuto, ho conservata in tutto la mia pudicitia. Supplico intanto Vostra Altezza di non levare a Maria Vergine quello che è suo e che le ho donato per gratitudine della sanità che ricuperai contro l'opinione di più medici che mi avevano data per ispedita”. Allora quel principe, che doveva come ordinariamente hanno tutti i cristiani avere la divozione della Madonna nel cuore, rispose: “Vi siete donata ad un degno oggetto; siatele pur sempre fedele”.

---

<sup>214</sup> LOCATELLI 1990, p. 236.

Poscia, trattasi dal cuore una bella rosa di diamanti di non poco valore, soggiunse: “Prendi, o casta donzella, questo in dono e per testimonio dell’amor mio”. Questo intendo sempre ti ricordi non doversi concedere ad altri quello ch’hai negato ad un principe par mio; perché se risaprò, prima ch’arrivi l’avviso del mio sdegno, ne avrai provata la morte<sup>215</sup>.

Che fosse il frutto della fantasia del religioso o che, a maggior ragione, «benché praticato con tanta segretezza», l’episodio fosse stato messo in giro dalla stessa Eularia, in ogni caso si voleva tracciare e rimarcare la sua immagine di «pudica recitante». Perciò, era lecito e moralmente corretto che un sacerdote fosse ospitato in quella casa, che la Regina accogliesse Eularia nelle proprie stanze, che il Re e la corte assistessero agli spettacoli e che le casse reali li sovvenzionassero. Il principio era sempre lo stesso, quello della Maddalena. Un meccanismo, tra gli altri, che contribuirà alla permanenza degli attori e delle attrici italiane in Francia, spogliati così ufficialmente da ogni perversione al di là della verità effettiva delle loro abitudini e dei rapporti che intessevano. Un congegno che se si inceppa può condannare un’intera vita, come accadrà per quella di Françoise, figlia di Orsola<sup>216</sup>.

Il diario di Locatelli fornisce anche altri dati interessanti. Vi si afferma infatti che la compagnia, definita «di Zanotti», al tempo riceveva «sedecimila franchi annui, oltre a quelli che si guadagnano in recitar commedie»<sup>217</sup>. Virginia Scott, e prima di lei Émile Campardon, segnalano i consuntivi dei pagamenti della corona agli attori, relativi all’anno precedente<sup>218</sup>. Degli spettacoli proposti dagli italiani in quegli’anni (1663-1664) restano solo alcuni titoli<sup>219</sup> tra cui il *Festin de pierre*, del 21 gennaio del 1664, che la *troupe* di Molière metterà in scena, nella propria versione e per la prima volta, il 15 febbraio dell’anno successivo. Dall’estate 1664 i comici si trasferirono a seguito della corte a

---

<sup>215</sup> Ivi, p. 235.

<sup>216</sup> Sull’episodio si veda il paragrafo IV. 2.

<sup>217</sup> LOCATELLI 1990, p. 234.

<sup>218</sup> I documenti sono conservati in ANP, KK, 213 e citati da CAMPARDON 1880 alle voci degli attori: Tiberio Fiorilli, Domenico Biancolelli, Domenico Locatelli e Giovanni Andrea Zanotti, oltre che in SCOTT 1990, pp. 81-82.

<sup>219</sup> Le notizie si devono al diario di un diplomatico tedesco presente a Parigi tra 1663 e 1666, Christoph-Caspar von Blumenthal, consultato in traduzione francese sul sito internet *Molière 21* e d’ora in avanti indicato con la sigla BLUMENTHAL 1663-1666. Blumenthal afferma di aver assistito, nel 1661, alle seguenti rappresentazioni: *Les Deux Arlequins* (26 maggio); il 27 giugno uno spettacolo italiano che consisteva in «un ballet dansé avec des castagnettes par deux petits garçons et une petite fille. La fillette et l’aîné des garçons avaient six ans, le plus jeune quatre seulement. De plus, ils jouent chacun d’un instrument et chantent bien»; *Rodrigue ou le Prince jaloux* (23 luglio), «comédie sérieuse, suivie d’une sorte de farce avec machines», probabilmente basato su *Le gelosie fortunate del principe Rodrigo* di Giacinto Andrea Cicognini; *L’Hôpital des fols* (29 ottobre), anch’esso del repertorio spagnolo, forse tratto da *Los Locos de Valencia* de Lope de Vega (1620) e *Les Quatres Arlequins* (3 novembre). Nel 1644 Blumenthal cita la rappresentazione della commedia *Secret en public* il 14 gennaio.

Fontainebleau<sup>220</sup>. Scaramouche ricevette dei soldi dalla corona per un suo viaggio a Firenze, ma non è certo se lo intraprese da solo o con altri compagni<sup>221</sup>. L'anno si concluse col battesimo della primogenita dei Biancolelli, Françoise-Marie, a cui seguirà, meno di un anno dopo, quello della seconda figlia, Catherine<sup>222</sup>. Nel 1665<sup>223</sup> venne pubblicata l'unica opera nota di Eularia, ossia *La Bella brutta*, traduzione dallo spagnolo che, come aveva fatto la collega Fedeli sei anni prima, la Cortesi dedicò alla Regina madre<sup>224</sup>.

Sul finire dell'anno, la «vicenda» che univa le due amoroze doveva essere ormai di fatto apprezzata e ben sfruttata dal gruppo italiano nelle varie rappresentazioni. Nella *Lettre en vers* dell'11 novembre 1665, Mayolas scrisse:

La troupe des Italiens,  
qui sont très bons comédiens,  
mercredi nous fit un régal  
d'une pièce fort joviale  
qui conduisit au cabaret  
le plus grave et le plus discret.  
En ce jour, la cabaretière  
Olaria [Eularia], charmante et fière,  
qu'un brave plumet enleva,  
son personnage bien joua<sup>225</sup>.

Eularia, che in Italia gestiva i propri affari e quelli della *troupe* con competenza e ambizione da capocomico, una volta in Francia tornava ad esibirsi alla stregua di una «cabaretière» che sventola il pennacchio? Ancora il 3 dicembre 1665, raccontando di come il Re avesse assistito ad una *performance* italiana al Palais Royal, Subligny afferma:

Olaria [Eularia], comédienne,  
traita ces jours passés avec beaucoup d'apprêt  
le roi dedans son cabaret,  
et les amours de cette Italienne  
parmi ses pintes et ses pots  
divertirent beaucoup ce glorieux héros.

---

<sup>220</sup> Cfr. D'ORMESSON 1860, vol. I, p. 188.

<sup>221</sup> Nell'introduzione a *La Vie de Scaramouche* e senza darne la referenza archivistica, Moland cita dei «Comptes de la Cour pour l'année 1664», in cui si afferma che vengono date all'attore: «400 livres pour le voyage qu'il devait faire par ordre de Sa Majesté de la ville de Paris à Florence».

<sup>222</sup> Francesca Maria e Caterina furono battezzate rispettivamente il 1° dicembre 1664 a Saint-Germain-de l'Auxerrois e il 26 ottobre 1665 a Saint-Eustache. Cfr. JAL 1872, p. 215.

<sup>223</sup> Nel 1665 due attori della *troupe* italiana si sposarono. Domenico Locatelli convolò per la seconda volta a nozze, il 6 giugno a Saint-André-des-Arts, con Marie de Creil, mentre Giacinto Bendinelli il 1° settembre sposò a Saint-Eustache Jeanne Marie le Poulain. Cfr. JAL 1872, pp. 192 e 813.

<sup>224</sup> Cfr. CORTESI 1665.

<sup>225</sup> LES CONTINUEATEURS DE LORET 1881-1882, t. I (Mayolas), *Lettre du 11 novembre 1665*, vv. 243-264.

jamais, il faut que je le die,  
je ne ris tant qu'à cette comédie<sup>226</sup>.

La giovane amorosa deliziava il pubblico con un'esibizione da varietà, buffa e fresca. In Francia non si trattava di «colmare lo ripostiglio delle [...] doble»<sup>227</sup> con gli ammiratori della città per poi spostarsi altrove e riproporre lo stesso repertorio nella speranza che le esibizioni piacessero ancora di più e ancora di più fossero premiate. Il pubblico del Palais Royal e della corte sarebbe stato in quegli'anni pressappoco lo stesso. E la *new entry*, giovane moglie dell'Arlecchino, reduce da due gravidanze, faceva trapelare comicità, genuinità e naturalezza. La costruzione di queste sue *performances* non doveva essere molto diversa da quella che l'attrice aveva creato per i suoi protettori e ammiratori italiani quando si esibiva senza compagnia e la parte musicale, cantata e ballata, si rivelava indispensabile per una buona riuscita. Aurelia invece, quarantasettenne, conosceva o intuiva i gusti del pubblico, il quale avrebbe apprezzato da lei anche esibizioni di tipo diverso. Nella postilla alla *Lettre en vers* del 19 dicembre 1665 Mayolas segnala:

L'aimable et belle Aurélie<sup>228</sup>,  
en qui grand esprit il y a,  
a pris avec plaisir la peine  
de faire mainte belle scène  
d'un ouvrage plaisant et beau  
et qui de plus est tout nouveau,  
qui montre que La Bonne-Femme  
(que cette ingénieuse dame  
représente d'un air charmant)  
fait parfois Le Mari Méchant.  
Je m'étonne, au siècle où nous sommes,  
qu'on y trouve de méchants hommes,  
car on dit pour plusieurs raisons  
qu'il en est grand nombre de bons<sup>229</sup>.

Gli attributi usati per descrivere l'attrice rivelano già quel che contribuiva a differenziarla dall'amorosa con cui recitava a vicenda: «grand esprit», «ouvrage plaisant et beau», «bonne-Femme», «ingénieuse dame», «d'un air charmant». La Fedeli cercava di ingraziarsi il pubblico, come Eularia, ma non altrettanta necessità aveva di presentarsi, di farsi conoscere e di dimostrare il proprio talento; era una prima amorosa matura nel fisico e

---

<sup>226</sup> Ivi, t. I (*Muse de la cour* Subigny), *Lettre du 7 décembre* 1665, vv. 220-227.

<sup>227</sup> Lettera di Alamanno Arrighi a Mattias de' Medici, Livorno 7 luglio 1660, in ASF, *MdP*, f. 5474, c. 915r, in MAMONE 2013, n. 1410, p. 706.

<sup>228</sup> Nel margine aggiunge: de la Troupe des Comédiens Italien.

<sup>229</sup> LES CONTINUATEURS DE LORET 1881-1882, t. I (Mayolas), postilla alla *Lettre en vers à son altesse la duchesse de Nemours du 20 décembre* 1665, vv. 239-252.

nel carattere. I suoi personaggi sarebbero stati meno acerbi di quelli di Eularia, ma non per questo 'seriosi'. La «vicenda» doveva aver creato un meccanismo di compensazioni tra le due amoroze che raramente non deliziava il pubblico con quella gamma di situazioni che questo si augurava di vedere interpretate.

Sembra inoltre che le due attrici non fossero mai rientrate in Italia dal 1661 e che la compagnia si fosse fermata a Parigi, almeno dall'anno successivo (1662), dando vita alla *Comédie Italienne* stabile. L'affermazione non è errata perché è sicuramente da questa spedizione che la presenza degli attori italiani in Francia non è più frutto di *tournées* richieste dalla corte ai mecenati della penisola, ma diventa costante e abituale fino al 1697. È vero altresì che molti di questi attori continuarono a rientrare in patria, singolarmente o a coppia, per periodi più o meno lunghi. Nel marzo 1665, la Fedeli inviò da Bologna una lettera ad Ippolito Bentivoglio<sup>230</sup>. Che potesse essere rientrata in Italia assieme a Fiorilli l'anno precedente è un'ipotesi assolutamente priva di conferme<sup>231</sup>. Meno azzardata è la supposizione che potesse in questo periodo essersi ricongiunta con figlio e nuora i quali, sotto la protezione di Leopoldo de' Medici e del duca di Mantova, avevano previsto di passare l'estate in Toscana assieme agli ex-compagni di Eularia, ovvero Lavinia e il marito Zaccagnino.

La compagnia fu a Livorno nella prima parte dell'estate. Leopoldo chiese che da lì si spostasse a Lucca, ma Cinzio confessò a Scipione Lucchesini: «verte qualche disparere negli animi d'alcuni che temono, o fingono temere d'incontrar qualche pregiudizio colla loro venuta»<sup>232</sup>. Alcuni componenti della compagnia, che se ne stava «vacillante e dubbiosa»<sup>233</sup>, sembravano non essere graditi in città. Si trattava degli stessi Zaccagnino e Lavinia i quali, mal veduti da un cavaliere, avevano ricevuto «due lettere orbe»<sup>234</sup> in cui

---

<sup>230</sup> Cfr. la lettera di Brigida Fedeli a Ippolito Bentivoglio, Bologna 20 marzo 1665, in ASFe, *Bentivoglio*, Lettere sciolte, b. 340, c. 170r, in MONALDINI 2001, n. 6, p. 218.

<sup>231</sup> Fiorilli rientrò nell'estate 1665, scusandosi per «l'indugio del suo ritorno in Francia». Cfr. la lettera di Giovan Filippo Marucelli al granduca di Toscana, Parigi 26 giugno 1665, in ASF, *MdP*, f. 4664, cc. nn., in *Appendice*.

<sup>232</sup> Lettera di Marc'Antonio Romagnesi a Scipione Lucchesini, Livorno 7 luglio 1665, in ASF, *MdP*, f. 5540, c. 198r, in ALESSANDRI 2000, n. 138, p. 367. La lettera è acclusa a quella dello stesso Lucchesini a Leopoldo dell'8 luglio 1665, c. 197r, in *ivi*, n. 138, p. 366.

<sup>233</sup> Lettera di Scipione Lucchesini a Leopoldo de' Medici, Lucca 9 luglio 1665, in ASF, *MdP*, f. 5540, c. 196r, in *ivi*, n. 139, pp. 367-368.

<sup>234</sup> *Ibidem*. Si veda inoltre: ASLu, *Consiglio generale*, f. 390, c. 200r. «[...] venendo qua la Compagnia dei Comici per valersi della licenza concedutagli di recitar Comedie, e contenendosi con tutti dentro quei termini di rispetto, e di modestia che sono convenienti, e dovuti non sieno per incontrare alcun sinistro accidente



venivano minacciati. Il gruppo non si lasciò intimidire ed arrivò in città dove, come previsto, accaddero diversi incidenti. Risulta che la compagnia:

Arrivata poi a Lucca cominciò dal cacciare, secondo il solito, i giudici di Rota dalla loro residenza e quindi uno dei suoi, il comico Horatio, cagionò tali disturbi al padrone di casa con usarli maltrattamenti, che il Gonfaloniere dovette personalmente interporre per metter pace. Ma fu peggio delle sue recite, che produssero tanto scalpore da farne ripercuotere la riprovazione sino dagli echi dell'aula governativa e del tempio, e lasciarne per anni vivo il ricordo e rigorose le conseguenze<sup>235</sup>.

Visto che, ad oggi, non esistono conferme che Marc'Antonio Bianchi sia morto nel 1660, l'Orazio in questione potrebbe essere proprio lui e la Fedeli potrebbe essere stata presente in compagnia, oppure dietro quel medesimo nome d'arte si nascondeva un altro comico, il quale collaborò con Romagnesi anche l'anno successivo e che nessuna parentela aveva con lui e con la Fedeli<sup>236</sup>.

Il 20 gennaio 1666 Anna d'Austria, la dedicataria delle opere di Aurelia ed Eularia, la Regina madre il cui neonato era stato tenuto in braccio da Scaramouche e Aurelia e che aveva promosso le nozze di Eularia, morì. Dopo Mazzarino, gli italiani perdevano l'altra grande sostenitrice del loro lavoro. La Fedeli pubblicò quell'anno la sua raccolta di poesie *I rifiuti di Pindo* e stavolta rivolse la dedica direttamente al Re<sup>237</sup>, così come fece Eularia, nella seconda edizione della sua traduzione<sup>238</sup>. La corte si vestì a lutto e le recite restarono sospese sia nelle sale pubbliche che a corte. Il Palais Royal riaprì il 21 febbraio 1667<sup>239</sup>, ma i reali non videro spettacoli per nove mesi. Solo in ottobre, a Saint-Germain-en-Laye ripresero le rappresentazioni della *troupe du roi*. Fra la fine del vecchio e l'inizio del nuovo anno, i comici francesi, italiani e spagnoli soggiornarono in quella corte per tre mesi<sup>240</sup>.

---

poco dovendosi far conto delle lettere orbe delle quali non meno sono incerti gl'Autori che i disegni et i fini [...]».

<sup>235</sup> PELLEGRINI 1914, pp. 183-184. Il testo cita le delibere degli Anziani del 3 e 7 settembre 1665. Più avanti si spiega che tra le commedie messe in scena ci fu il *Don Gile* che dette scandalo perché mescolava sacro e profano.

<sup>236</sup> Il suo nome appare sempre assieme a quello di Cinzio, Isabella, Lavinia e Zaccagnino in una delle due compagnie proposte da Giuseppe Fiala per Roma. Cfr. la lettera di Gioseffo [Giuseppe] Fiala probabilmente al frate cappuccino Vittorio Fortini, Venezia 20 marzo 1666, in ASF, *MdP*, f. 5422, c. 312<sup>rv</sup>, in MAMONE 2013, n. 1729, p. 864.

<sup>237</sup> Cfr. BIANCHI 1666.

<sup>238</sup> Cfr. CORTESI 166.

<sup>239</sup> Cfr. LA GRANGE 1972, p. 79.

<sup>240</sup> Cfr. la lettera di Paolo dell'Ara al cavalier Falconcini, Parigi 3 dicembre 1666, in ASF, *MdP*, f. 4666, cc. nn., in *Appendice*. Gli italiani parteciparono al *Ballet des Muses*. Cfr. LA GRANGE 1972, pp. 85-86.

In Italia però, protettori e funzionari, stranamente insensibili al cambiamento dei tempi, non dovevano ancora aver capito il vento che tirava. Continuavano infatti a scriversi e a chiedersi reciprocamente attori di stanza in Francia ormai da diversi anni. Il 22 ottobre 1667 Alessandro Farnese fu costretto a rispondere così a Leopoldo de' Medici che gli chiedeva Ottavio (Giovanni Andrea Zanotti):

Recevo la cortessissima lettera di Vostra Altezza de' 2 settembre, nella quale vedo il desiderio che tiene di mettere insieme una compagnia di comici et il gusto che avrebbe che alla medesima restasse unito Ottavio Lanotti [Zanotti]. Sopra di che devo rispondere a Vostra Altezza che il detto comico si ritrova al presente nella mia compagnia che attualmente sta servendo il Re di Francia, per il che io non posso ora disporre di lui, avendolo di già destinato al servizio di quel Re, sino a tanto che detta compagnia resterà servendolo, però, in caso detto Ottavio passasse a Italia, può Vostra Altezza servirsi di lui nella sua compagnia, volendo però credere che in giungendo il caso che io avessi a ritornare in piedi la mia compagnia per mio servizio, Vostra Altezza condescenderà cortesemente a che detto comico possi ritornare ad occupare il di lui posto<sup>241</sup>.

Il Principe Farnese, che si illudeva di avere ancora chissà quali esclusive sull'attore e sulla compagnia che aveva organizzato per la corona francese anni addietro, senza averne piena coscienza, aveva scritto una grande verità: ora non poteva disporre dell'attore e la durata di quell'ora non era quantificabile. Il rifiuto di Ranuccio II - che quasi vent'anni prima non aveva inviato a sua maestà la Fedeli e il Baroncini perché temeva di smembrare la compagnia - era un ricordo lontano<sup>242</sup>.

L'esodo degli attori italiani verso la Francia continuava e si rinforzava. Se nel carnevale del 1667, Cinzio risultava ancora a Roma, poco dopo, assieme alla moglie, raggiunse la madre a Parigi ed andò a sostituire nel ruolo di secondo amoroso proprio Zanotti e non perché quest'ultimo fosse tornato dal Farnese, come il principe si augurava, ma perché col ritiro definitivo di Giacinto Bendinelli e l'arrivo di un nuovo amoroso, Ottavio scalava a primo<sup>243</sup>. La venuta di Romagnesi avrebbe fornito al gruppo italiano un nuovo attore e quindi un rinnovamento nei ruoli, ma soprattutto, col tempo, avrebbe garantito anche un prolifico ideatore di canovacci.

---

<sup>241</sup> Cfr. la lettera di Alessandro Farnese a Leopoldo de' Medici, Badacos 22 ottobre 1667, in ASF, *MdP*, f. 5549, c. 705r, in ALESSANDRI 2000, n. 161, pp. 378-379.

<sup>242</sup> Era l'aprile del 1648. Si veda al paragrafo I. 3.

<sup>243</sup> Le fonti che riportano questo passaggio sono MS. OPÉRA e CAMPARDON. Non vi sono ulteriori conferme, ma è molto probabile che stavolta non vi siano errori di datazione perché Romagnesi e la moglie scompaiono, a partire da quella data, dalle trattative italiane e il personaggio di Cinzio appare nei canovacci del 1667.

È dal 1667 che, con molta probabilità e come dimostra Delia Gambelli, Domenico Biancollelli iniziò a trascrivere i canovacci delle *pièces* messe in scena a Parigi, tra cui quelli indicati come «canevas de Cintio». Il figlio di Aurelia, una volta in Francia, cominciò quindi a creare intrecci per la scena<sup>244</sup>. Il lavoro di responsabilità autoriale fu, da questo momento, soprattutto suo e di Arlecchino. L'assenza di Scaramouche aveva forse facilitato la presa del controllo da parte dei due interpreti. Arlecchino e Cinzio scrivevano entrambi per se stessi e per le mogli (Eularia ed Isabella); il secondo anche per la madre. Una madre che gli avrebbe mostrato il mondo teatrale francese, come aveva fatto con Eularia anni prima, e che lo avrebbe orientato per le rappresentazioni e per il repertorio. Quella che fino a quel momento era stata una prerogativa delle compagnie in Italia, ovvero la forte componente familistica e che non aveva attecchito a Parigi se non sporadicamente, con le famiglie di Aurelia ed Eularia metteva radici anche in Francia.

Da quest'anno quindi, con il manoscritto di Gueullette che traduce lo *Scénario* biancolelliano e il supporto delle *lettres en vers* e dei vari repertori, la ricostruzione del calendario degli spettacoli italiani risulta più agevole. Il gran numero di scenari assegnati al 1667 non indica necessariamente il debutto degli spettacoli in quell'anno, ma suggerisce che a quell'altezza cronologica avvenne la decisione di Arlecchino di iniziare il suo 'quaderno di scena'<sup>245</sup>.

Nonostante i viaggi del Fiorilli in Italia (sostituito nella sua maschera da Geronimo Cei)<sup>246</sup>, l'organizzazione dei ruoli della compagnia italiana era stabile. Così Robinet nella *Lettre à Madame* del 21 aprile 1668:

Voilà donc des Italiens,  
de ces facétieux chrétiens,  
désormais la troupe parfaite  
et *veramente* très complète.  
Oui, tous leurs acteurs sans égaux  
sont tous autant d'originaux,  
et plus que jamais je puis dire

---

<sup>244</sup> È possibile che Cintio avesse scritto anche in Italia, ma le fonti non danno notizie a riguardo.

<sup>245</sup> Cfr. GAMBELLI 1993.

<sup>246</sup> Geronimo Cei (Capitan Spezzaferro). Della sostituzione parla Robinet nella sua *Lettre en vers à Madame du 21 avril 1668*, cit. in PARFAICT 1753, pp. 74-75: «[...] Certes, pour les premières fois / qu'il nous a montré son minois, / il n'a pas mal joué son rôle / et, ma foi, je le trouve drôle. / Je ne sentis, en vérité, / jamais mon risible excité / mieux que par ses plaisanteries / et ses naïves singeries. / Bien loin d'avoir le bec gelé, / il a le caquet affilé / comme frais passé sur la meule, / et, bref, sa langue toute seule / en dévide autant comme six / et l'on peut dire autant que dix. / Au reste, hors un peu moins de taille, / c'est une vivante médaille / de son fameux prédécesseur, / dont il vient d'être successeur. / C'est lui tout craché de figure, / de geste, d'air et d'encolure; / il me semble que je le vois; / il a jusqu'à son ton de voix / et son beau ratelier d'ivoire. / Qu'on ne dise point: c'est mon, voire, / car Votre Altesse, qui l'a vu / et comme moi-même entendu, / sait si de faux ici je couche / touchant ledit beau Scaramouche [...]» .

que si l'on veut crever de rire  
et se purger de tous chagrins,  
sans le secours des médecins  
et sans séné, rhubarbe et casse,  
qui font faire laide grimace,  
on n'a qu'à se rendre chez eux  
en foule pour une heure ou deux<sup>247</sup>.

Il rimedio naturale alla tristezza aveva ormai tutti i diversi ingredienti che gli servivano per essere efficace. Anche l'assenza dell'originale Scaramouche era compensata dall'effetto fantastico, per non dire catartico, scaturito dall'insieme di questi differenti «originaux». Dalle successive recensioni in versi del Robinet si intuisce che oltre agli attori (che restavano quelli finora ricordati), le donne che si esibivano sul palco erano: Aurelia, Eularia, Isabella e Diamantina. Tre amorose e una serva. L'alternanza tra loro era tale che solo Aurelia ed Eularia risultavano, in qualche modo, indispensabili, forse perché un canovaccio senza la prima amorosa dava poche possibilità di sviluppo all'intreccio o forse perché oltre alla seconda amorosa e alla servetta, se non c'era Aurelia doveva necessariamente esserci Eularia e viceversa. Il palco difficilmente restava senza di loro.

Nella lettera del 7 luglio 1668, Loret cita la rappresentazione de *Il teatro senza comedianti*, dove viene ricordata solo Eularia, mentre il 6 settembre, per *Il rimedio a tutti i mali*, l'attrice «n'a nul rôle»<sup>248</sup>. Se gli italiani proponevano *pièces* in cui vi era almeno una delle due prime amorose, il motivo non era l'interscambiabilità delle attrici. Le due potevano sostituirsi agilmente non perché una valeva l'altra né perché il loro profilo artistico non era abbastanza marcato. Anzi, il contrario: potevano farlo avendo la versatilità, la duttilità e una tale pratica l'una dell'altra che permetteva loro di dare anima e corpo anche ai personaggi disegnati in origine sull'altra. La «vicenda» era un meccanismo di sostituzioni che esisteva da sempre in Italia, ma in Francia più che come sbandierata ricchezza e abbondanza numerica degli attori proposti, la «vicenda» contribuiva e si rendeva di fatto necessaria dal momento in cui, più o meno consapevolmente, gli italiani avevano in Francia una presenza di lunga durata. Aurelia poteva esibirsi al posto di Eularia quando quest'ultima era vicino al parto. Questo le richiedeva una velocità di preparazione, una serie di competenze e di conoscenze mnemoniche e performative che la semplice «vicenda» praticata da entrambe in Italia non esigeva.

---

<sup>247</sup> Cfr. Robinet, *Lettre en vers à Madame du 21 avril 1668*, vv. 33-46.

<sup>248</sup> Cfr. Id., *Lettres en vers à Madame du 7 et 14 juillet 1668*, vv. 243-292 e 261-284.

Il nodo della questione risiede nella durata della loro permanenza e nella normalità della loro presenza. Parigi stava diventando per loro la 'base operativa' che fino a quel momento era stata l'Italia. Se Aurelia ed Eularia erano riuscite a tornare in patria una o più volte, a partire dal 1662, non significava che poi non sarebbero rientrate, assieme agli stessi attori, al Palais Royal e a corte, appena possibile. La varietà repertoriale richiesta loro poteva consistere nella partecipazione ai grandi spettacoli *à machines*, ma anche nella riproposta di un canovaccio modificato, di un lazzo abbellito. Dovevano essere in grado di esibirsi di fronte ad un pubblico che le conosceva. Questo permetteva loro di giocare ad un gioco conosciuto da quel pubblico, ma con mosse nuove. Se Eularia e Aurelia potevano interpretare lo stesso personaggio di una *pièce*, avranno puntato sulla diversità di approccio allo stesso. Gli spettatori avranno visto la stessa storia con un'amorosa simile, ma diversa. E se Eularia aveva osservato Aurelia in scena, mentre si esibiva in una *pièce* creata per lei e poi aveva dovuto prendere il suo posto, l'approccio a quel personaggio sarà stato il frutto della consapevolezza che anche il pubblico aveva visto solo Aurelia. Le possibilità interpretative saranno state molte: emulare Aurelia, prenderne le distanze, approfondire alcuni aspetti da lei tralasciati, caricare le sue scelte fino a farne il verso e così via. La vicenda in Francia significava per loro essere attrice di attrice.

Quando gli spettatori cominciavano ad essere gli stessi e non vi erano, come in Italia, l'attesa e le aspettative create dal meccanismo delle *tournées*, il rapporto col personaggio, col testo e con lo spettatore doveva tenerne conto. La «vicenda», nata per motivi pratici e spesso considerata negativamente dalle attrici in patria perché significava cedere spazio ad un'altra, diventava a Parigi e in quegli anni, una nuova opportunità. Lo dimostra anche l'assenza di riferimenti, nel periodo in questione, a rivalità tra le due attrici. L'intelligenza performativa, ovvero quella dell'esperienza, avrà consigliato loro che se la gara, la sfida e i colpi bassi in Italia erano stati produttivi, in quel momento diventavano malsani. Fare un buco dalla parte della barca dov'era seduta l'altra avrebbe fatto affondare entrambe. Quanto poi sarebbero durate, nel tempo, le conseguenze positive di questa scelta, prima ancora che molti altri fattori vi influissero negativamente e, in un certo senso, naturalmente fu la cacciata a stabilirlo. Per il momento la vicenda stava dando i suoi frutti.

Il 30 aprile del 1668 la messa in scena del *Regallo delle damme*, considerato come il primo canovaccio ad accogliere inserti di canti e scene in francese, dette una scossa alla ripetitività delle commedie a soggetto italiane. L'uso della lingua doveva essere iniziato

molto prima perché diversi dei titoli proposti sino ad allora erano apparsi all'*affiche* in francese e perché il problema della lingua si era posto agli italiani fin dai loro primi viaggi. Semmai, era il modo di risolverlo che poteva essere cambiato. Robinet dedica alla rappresentazione molti versi di elogio<sup>249</sup> mentre Lorenzo Magalotti, in quello che viene chiamato il suo *Diario di Francia dell'anno 1668*<sup>250</sup>, risulta meno generoso nei confronti dei comici italiani. Racconta infatti:

Sono poi stato alla commedia italiana, dove que' nostri sciaurati si sono fatti con poco grandissim'onore avendo regalato di confetture d'arance di Portogallo e di limonata tutte le dame del teatro. Hanno dunque e a proposito della commedia introdotto su la scena Arlechino giocolator di mano, il quale ha fatto comparire giocando su una tavola prima diverse scatole di confetture adornate galantemente di nastri, le quali regalate a Isabella ed Eularia sono state da queste presentate ai primi palchetti di qua e di là dal teatro, i quali provedutisene discretamente l'hanno fatte girare per tutti gli altri. Il simile hanno fatto d'alcuni panieri tutti ricoperti di fiori e pieni d'arance di Portogallo, mentre per le caraffine di limonata che fingevano d'empierle a una fontana fatta scappar dal giocolator di mezzo alla tavola eran portate attorno per gli stanzini da persone benissimo all'ordine<sup>251</sup>.

Magalotti descrive l'abitudine di distribuire al pubblico bevande e aperitivi, già nella pratica da diversi anni<sup>252</sup>. A differenza del Robinet però, l'occhio 'italiano' del diplomatico nota seccato che la capacità dei comici di farsi «con poco grandissim'onore» è sempre la stessa. Il teatro dell'Arte era spesso povero nei mezzi<sup>253</sup>, ma ricco nelle trovate. Non contento, poco più avanti, Magalotti aggiunge alla lista dei suoi giudizi irriverenti, un altro appunto su due attori e afferma: «Eularia bruttissima e Cinzio, che s'era messo sull'aria di virtuoso onorato, ritornato al vomito». I gusti erano gusti anche all'epoca.

Negli anni settanta si intensificarono i viaggi ed i soggiorni della corte nelle residenze reali tra Versailles, Saint-Germain-en-Laye, Vincennes, Chambord e Chantilly. Luigi XIV deliziava gli ospiti e le altre maestà con cacce, banchetti, giochi d'acqua, fuochi

<sup>249</sup> Cfr. Robinet, *Lettre en vers à Madame du 6 mai 1668*, vv. 11-137.

<sup>250</sup> Il diario è contenuto nel fondo *Magalotti* dell'Archivio di Stato di Firenze, f. 226, *Francia*. Il commento è alla data 30 aprile 1668.

<sup>251</sup> ASF, *Magalotti*, f. 226, *Francia*, c. 356r. Esistono anche delle versioni a stampa del *Diario*, tra cui una pubblicata da Sellerio (cfr. MAGALOTTI 1991), ma il nome di Eularia è trascritto «Pularia» alle pp. 58-59. Cito quindi dall'originale. Secondo GAMBELLI 1993, Magalotti confonde Aurelia con Isabella perché nel canovaccio biancolelliano viene citata la prima. Non è comunque da escludere che il diplomatico abbia davvero visto la seconda. Alla c. 256v, aggiunge: «Cola comincia ad aver grandissimo applauso e non dubito che svaporato che sarà un poco il fervido amor del teatro verso Scaramuccia non sia per uguagliarlo nella stima». Cola fu probabilmente Geronimo Cei.

<sup>252</sup> Cfr. sull'argomento DE LA GORCE 2002, p. 60.

<sup>253</sup> La constatazione, usata qui per sottolineare il grande spirito di adattamento e di sfruttamento delle risorse a disposizione da parte degli italiani, è riduttiva. Infatti, i comici furono protagonisti anche di grandi spettacoli à *machines*, con l'utilizzo di scene e i macchinari, i cui costi erano molto elevati.

d'artificio e spettacoli più in generale<sup>254</sup>. Quest'abitudine si era rinnovata ed intensificata, imponendo la presenza costante di artisti e personale tecnico nonché di uomini e donne di corte. Il residente mediceo racconta che il lusso della corte non poteva essere rifiutato e che si doveva provvedere a compiacere il Re Sole oltre ogni pratico impedimento. Il 10 gennaio 1670:

Sua Maestà se la passa continuamente a San Germano con grand'incomodo della gente che è obbligata d'andare e venire in stagione così mal propizia. Si divertisce con le frequenti commedie e balli e s'esercita in prepararsi a un gran balletto che sarà il trattenimento di tutto il carnevale<sup>255</sup>.

Come in una prosecuzione piccata della passione mazzariniana per la spettacolarità, il monarca ormai solo al vertice del potere arrivava ad obbligare tutti al divertimento. Bastava capire a quale categoria si apparteneva: quelli che dovevano crearlo o quelli che avevano il compito di riceverlo. Gli attori, i cantanti ed i musicisti italiani, così come i francesi, facevano parte del primo gruppo. Contribuivano alla costruzione di un'immagine della Francia *magistra spectaculi* e quindi:

Sua Maestà venendo persuasa che tale arte del recitare in musica possa indurre in questa città diversione d'ozio e per conseguenza utile al pubblico oltre al pregio che si acquisterà la Francia riuscendovi bene come si suppone, ha concesso privilegio a tutti coloro che reciteranno in musica di non derogare alla loro nobiltà se per caso si avessero: essendo capaci di qualsivoglia dignità, non pregiudicando loro in niun conto la professione del commediante in musica<sup>256</sup>.

Se gli uomini di spettacolo acquistavano maggior rispetto e il loro profilo si avvicinava (con tutte le differenze del caso) a quello dei cortigiani, la vita di corte finì per rendere questi ultimi, inconsapevolmente e nella quotidianità, sempre più simili agli attori. Jean de La Bruyère, nel suo *Caractères*, parlando del comportamento che avrebbero dovuto tenere gli uomini a corte sembra descrivere il mestiere che è stato e sempre sarà proprio degli altri:

Un homme qui sait la cour est maître de son geste, de ses yeux et de son visage; il est profond, impénétrable; il dissimule les mauvais offices, sourit à ses ennemis,

---

<sup>254</sup> In quel periodo furono ospiti il principe Cosimo II de' Medici, la regina di Spagna, il duca di Buckingham, Windisch-Graetz. Cfr. in *Appendice* le lettere dei residenti medicei risalenti a questi anni.

<sup>255</sup> Insetto di Paolo dell'Ara per l'Illustrissimo signor cavalier Panciatichi, Parigi 10 gennaio 1670, in ASF, *MdP*, f. 4668, cc. nn., in *Appendice*.

<sup>256</sup> Insetto di Paolo dell'Ara per l'Illustrissimo signor cavalier Panciatichi, Parigi 6 marzo 1671, in ASF, *MdP*, f. 4669, cc. nn.

contraint son humeur, déguise ses passions, dément son cœur, parle, agit contre ses sentiments<sup>257</sup>.

Per sopravvivere e farsi largo tra gli intrighi che potevano frenare la corsa alle grazie del monarca, bisognava quindi essere disposti, oltre gli eventi e anche contro la propria natura, a divertirsi e a recitare. Così anche «il Delfino piacendosi molto alla commedia italiana per i gesti d'Arlecchino fa che la corte frequenta più del solito il ritrovarvisi». Con le parole di Philippe Beaussant si può affermare che:

Nul mieux que Louis XIV n'a conçu la vie comme une représentation, l'ordonnance de la vie comme un ballet, le cadre de la vie comme un décor et le vêtement comme une parure<sup>258</sup>.

La Francia quindi, anche in base alle nuove politiche accentriche del ministro Colbert, doveva apparire forte ed autonoma da tutti i punti di vista, a partire da quello politico-economico fino a quello culturale e teatrale. Nel 1671, gli italiani e la *troupe* di Molière intraprendevano dei lavori di ristrutturazione ed ampliamento della Sala del Palais Royal, anche se di quei miglioramenti non si sarebbero giovati molto. L'anno successivo, Jean Baptiste Lully otteneva la revoca del privilegio concesso a Pierre Perrin di un Académie «royale» de musique che gli veniva assegnata «a vita». Furono introdotte delle misure restrittive per le altre *troupes* che usavano musica negli spettacoli e ridotte all'uso di sole «deux airs» e «deux instruments». Nell'aprile, il privilegio si attenuava e la concessione si alzava a sei cantanti, dodici violoni e altri strumenti. Il 12 agosto 1672, Lully guadagnava l'uso della sala del Jeu de paume de Béquet (detto Bel-Air), in rue de Vaugirard. Ad inizio del nuovo anno, il 17 febbraio 1673, Molière moriva nella sala Richelieu del Palais Royal<sup>259</sup> che il 28 aprile successivo Luigi XIV assegnava a Lully, ristabilendo il privilegio originale in tutta la sua rigidità. La compagnia del defunto Molière e quella degli italiani sarebbero stati costretti ad andarsene, trasferendosi, per ordine reale, nella sala della vecchia Opéra di Robert Cambert, all'Hôtel de Guénégaud. Da quel momento, Lully e l'architetto Carlo Vigarani avrebbero dovuto pagare ogni anno agli italiani 1200 lire, così da permettere a questi ultimi di dividere con i francesi il prezzo della nuova sede<sup>260</sup>.

---

<sup>257</sup> LA BRUYÈRE 1851, p. 158.

<sup>258</sup> P. Beaussant, *Versailles, opéra*, p. 29, cit. in *L'état classique* 1996, p. 295.

<sup>259</sup> Cfr. MOLIÈRE 2010.

<sup>260</sup> Sulla vicenda cfr. DE LA GORCE 2002, pp. 173-200.



Colbert, determinato nel creare un'accademia di musica reale e francese, sulla scia della promozione di associazioni simili per altre arti e discipline, fece di tutto per intercedere verso il Re a favore di Lully. Gli italiani riuscirono in parte a salvarsi perché, aggregati ormai ai francesi nella gestione di una sala oltre che nei repertori (a cui reciprocamente le *troupes* si richiamavano), rimanevano un gruppo amato e stimato dal pubblico e da sua maestà. Orgogliosamente e tatticamente, *les Italiens* si guardarono bene dal lasciare nel teatro di Palais Royal tutto quel che poterono recuperare «tant en loges qu'amphithéâtres, décorations et autres choses en dépendant»<sup>261</sup> e trasferirono tutto nella nuova sala. Con l'Accadémie royale de Musique il feroce Colbert provava che la grandezza della Francia di Luigi XIV in campo spettacolare era ormai fattuale. Che i suoi due soci, l'architetto e soprattutto il direttore, fossero italiani, sarebbe stato un particolare su cui riflettere, ma nessuno si pose troppe domande. Lully non sarebbe mai tornato ad essere Lulli.

Un breve accenno meritano a questo punto le *tournées* intraprese dalla *troupe* italiana in Inghilterra in questi anni. Secondo quanto è stato ricostruito da Siro Ferrone, tra 1673 e 1675 lo Scaramouche Fiorilli è in viaggio tra la Francia, l'Inghilterra e Firenze<sup>262</sup>. Le spedizioni avvengono dall'aprile al settembre 1673, nell'estate 1674 e dal giugno all'ottobre 1675. Il periodo più povero di notizie è quello estivo del 1674 quando pare che solo Tiberio Fiorilli fosse a Londra. Negli altri casi la corte inglese sembra citare più chiaramente gli «italian comedians», e soprattutto nel 1673, quando furono presenti senza dubbio Scaramouche e Arlecchino. Il primo dei tre viaggi fu certamente ispirato dalla perdita della sala Richelieu. Probabilmente, infatti, gli attori partirono in attesa che la situazione parigina si chiarisse. Certo è che gli italiani in Inghilterra non ebbero vita facile perché la tradizione della chiesa anglicana e dei suoi «petulanti censori nei confronti dei comici» continuava ad essere loro avversa in quanto «stranieri e papisti»<sup>263</sup>. In maniera meno ipocrita rispetto ai francesi, i colleghi inglesi e il pubblico non avevano timore di criticarli aspramente perché colpevoli, a loro dire, di guadagni immorali ed indebiti. Il 12 luglio 1675 il residente mediceo Antelminelli scriveva alla corte fiorentina:

---

<sup>261</sup> DE LA GORCE 2002, p. 201 che cita un atto conservato presso le Archives de la Comédie-Française, f. Soudéac-Champeron, convention du 23 mai 1673.

<sup>262</sup> Le notizie sono riprese dal saggio FERRONE 2011*b*, disponibile anche sul sito internet [drammaturgia.fupress.net](http://drammaturgia.fupress.net).

<sup>263</sup> *Ibidem*.

La Regina et signora Duchessa di Yorch furono ieri a divertirsi alla Comedia, ambe due pigliando gusto particolare nel vedere recitare il Scaramuccio; al quale ha il Re dato il privilegio di recitare nel Teatro di Whitehall al gran disgusto delli Comedianti Inglesi et con murmuratione del Popolo, il quale non ha naturalmente molta affezione per forastieri che vengono a guadagnare quattrini in quest'isola<sup>264</sup>.

Nella sua lettera, il residente riportava fedelmente il clima di intolleranza che si era creato nei confronti degli attori italiani e, più in generale, il contesto antiteatrale inglese<sup>265</sup>.

Ovviamente la curiosità su queste parentesi inglesi è il dubbio circa la partecipazione di Aurelia ed Eularia. Ad oggi, non si è avuta alcuna conferma. I pochi dati a cui si può fare riferimento sono quelli relativi alle rappresentazioni parigine e alle tre gravidanze di Eularia<sup>266</sup>, ma le date non coincidono con quelle dei viaggi a Londra e quindi non aiutano. Solo due notizie sembrano sostenere le ipotesi di una loro presenza. La prima è il riferimento alla morte di Elisabetta Giulia della Chiesa (Isabella) avvenuta, secondo Jal, a Londra nel 1675, durante una *tournée*<sup>267</sup>. L'altro episodio è quello di un contratto con i francesi firmato a Parigi il 2 agosto 1673 da Barbara Minuti e Maria Margherita Engherani, moglie di Giovanni Andrea Zanotti, «le reste de ladite troupe etant en Angleterre»<sup>268</sup>. A queste due indicazioni, si aggiungono delle impressioni più generali. Che le due donne siano rimaste a Parigi senza colleghi e mariti e che Fiorilli e Biancolelli siano partiti con un gruppo privo di amoroze o con una sola (Isabella), non sembra plausibile. Le supposizioni non possono comunque trasformarsi in certezze.

Tre anni dopo, dal novembre 1678 al febbraio 1679 è nuovamente attestata la presenza di attori italiani in Inghilterra e, in questa occasione, un altro comico oltre alla coppia Fiorilli-Biancolelli, ovvero Giovanni Agostino Lolli (Dottore), scrive al duca di Modena che la compagnia è stata tre mesi alla corte inglese, ma senza grandi frutti<sup>269</sup>. Nell'estate, tra le righe inviate da Stefano Modenese a Ippolito Bentivoglio si legge:

---

<sup>264</sup> Lettera di Giovanni Antelminelli alla corte fiorentina, Londra 12 luglio 1675, in ASF, *MdP*, f. 4210, cc. nn. Anche ORRELL 1977, p. 95 parla di un documento, datato 1° luglio 1675, conservato alla British Library (Add. Ms. 27, 962 V, c. 401v) ovvero di una lettera del residente mediceo «Salvetti» il cui contenuto è praticamente identico al brano trascritto. Al di là della diversa datazione, il nome del residente potrebbe nascondere la stessa persona, ovvero Giovanni Salvetti Alteminelli, figlio di Amerigo Salvetti Alteminelli, anch'egli residente. Della lettera, l'Archivio di Stato di Firenze conserva probabilmente l'originale. Non ho però fatto un riscontro alla British Library che spiegasse la diversità di data e di residente.

<sup>265</sup> Cfr. più in generale sull'argomento *Il teatro inglese tra Cinquecento e Seicento*.

<sup>266</sup> Elisabetta Carlotta nacque il 18 ottobre 1673; Carlotta Maria, il 15 luglio 1674 e Luigi, il 24 dicembre 1675.

<sup>267</sup> Cfr. JAL 1867, p. 1082.

<sup>268</sup> Il riferimento si trova citato in un successivo accordo tra gli italiani e i francesi del 18 febbraio 1680. Cfr. il documento conservato in ANP, *MC*, Étude XV, f. 259, cc. nn., in MIGLIORI 1973, pp. 97-101.

<sup>269</sup> Cfr. RASI 1897-1905, vol. II, p. 31.

La compagnia dei comici di Modona è partita per Inghilterra salvo la Francesina, per che sua madre è fugita con un uomo e le ha portato via tutta la sua robba, sì che [sic] compagnia sin ora, è senza questa Dona et Aurelia [sic] amalata gravissimamente<sup>270</sup>.

A sessant'anni quindi Aurelia sarebbe in Italia, dovrebbe andare (o tornare) in l'Inghilterra, ma è molto malata. La notizia, apparsa dal nulla, ricade nel nulla. Se sia partita o meno per Londra e di come sia rientrata a Parigi niente si sa.

Sul finire degli anni settanta, la compagnia italiana a Parigi continuava a riscuotere successi. Di *Scaramouche et Arlequin juifs errans en Babilonie*, il «Mercure de France» segnala, all'inizio del 1677, trenta repliche e ribadisce il grande gusto che il pubblico cittadino e di corte provava nell'andare agli spettacoli italiani:

Elle a non seulement fait rire le peuple, mais elle a attiré en foule toute la Cour qui semble pouvoir se passer de s'y venir divertir; je crois qu'on ne peut rien dire de plus avantageux de cette pièce; elle finit par un récit qu'Arlequin fait d'une manière si agréable et si divertissante que tous ceux qui l'ont ouy, sont demeurez d'accord que ce n'est pas sans raison que ce merveilleux acteur attire tous les jours tant de monde au Théâtre Italien<sup>271</sup>.

Arlecchino ha ormai raggiunto i livelli di celebrità di Scaramouche. Gli attori italiani e francesi continuano ad avere la corte ai propri spettacoli, a Parigi e nelle residenze reali. Nel 1680 però, gli italiani sono costretti all'ennesimo cambio di sede. Un regolamento del 18 agosto riconosce ufficialmente un'unica Comédie-Française con sede all'Hôtel de Guénégaud. Gli italiani devono trasferirsi all'Hôtel de Bourgogne. Lully continuerà a versare loro le 1200 lire e in quanto stranieri avranno diritto all'uso gratuito della sala, ma dovranno «se tenir dans les règles de jouer leurs pièces qu'en langue italienne, d'où ils ont le titre de Comédiens Italiens»<sup>272</sup>. Le condizioni della gratuità sono chiare. Gli italiani devono parlare italiano e che lo si precisi significa che la consuetudine scenica non rispettava a pieno questa natura linguistica.

Con gli anni ottanta si aprì infatti un periodo in cui molti dei nodi creatisi negli anni precedenti vennero al pettine, assieme ad altri nuovi. Il problema della lingua che, come appare ovvio, esisteva da sempre, in quel momento sembrava esigere una

---

<sup>270</sup> Lettera di Stefano Modenese a Ippolito Bentivoglio, Ferrara 2 agosto 1678, in ASFe, *Bentivoglio*, Lettere sciolte, b. 362, c. 354v, in MONALDINI 2001, n. 41, p. 347.

<sup>271</sup> «Mercure galant», janvier-mars 1677, pp. 37-38.

<sup>272</sup> Cfr. Paris, BnF, *Manuscrits*, ms. français, 21.625, c. 317, cit. in DE LA GORCE 2002, pp. 278-279.

regolamentazione che mantenesse i *comédiens italiens* nel loro recinto. Paradossalmente, mentre molti degli attori storici ottenevano in questi anni la naturalizzazione francese e i loro figli e figlie erano nati in Francia, tutti avrebbero dovuto parlare italiano<sup>273</sup>. L'uso del francese per nascita o negli spettacoli, resi così più comprensibili, sembrava contrario al presupposto stesso della presenza italiana in Francia: quello di proporre commedie italiane.

Ancora, con gli anni '80, per volere della Delfina, arrivò il primo statuto dei comici italiani che ne chiariva l'organizzazione e imponeva loro delle regole: quattordici articoli per dodici attori<sup>274</sup>. Questo bisogno di dare direttive avvenne in contemporanea con il ricambio generazionale della compagnia. I sopravvissuti della vecchia guardia convivevano con i giovani figli e i nuovi arrivi dall'Italia<sup>275</sup>. Cavalcare il cambiamento non dovette essere semplice, eppure fu lo stesso 'zoccolo duro' degli *Italiens* ad avviarlo. In bene e in male quella nuova forma della compagnia e del repertorio italiano non nacque dal nulla né fu solo la conseguenza dell'arrivo di altri attori. Come per la lingua, non vi era stata e non vi fu mai una separazione netta tra un prima e un dopo: vi furono semmai delle tendenze che in alcuni periodi si intensificarono.

È stato detto che Biancolelli ha interrotto la redazione del suo *Scénario* tra il 1679 e il 1680 perché sentiva il distacco tra gli ultimi canovacci, sempre più francesizzati, e gli spettacoli propri della tradizione dell'Arte<sup>276</sup>. Chissà. Forse. O forse invece si fermò per altri motivi, più banali. Sicuramente l'accoglienza di temi ed espressioni francesi era partita da lui e con lui e non c'era motivo di colpevolizzare (se colpa vi era) nessun altro. Se negli spettacoli si usava di più il francese era perché, come sempre, si sarà appurato che le rappresentazioni così funzionavano e piacevano. I comici guardavano ai risultati pratici, 'serali'. Una scelta non funzionava? Si cambiava. Un obbligo creava problemi? Si cercava un *escamotage* per arginarlo. Che, col senno di poi, quella scelta che sembrava azzeccata si rivelasse infelice, era un rischio da correre. Frattanto, i comici italiani erano ben entrati nelle abitudini dei francesi<sup>277</sup> ed il risultato era piacevole nonché naturale, dopo tutti quegli anni di reciproca pratica e frequentazione. Si accettava anche che quelle scene, che

---

<sup>273</sup> Sulle naturalizzazioni si veda il paragrafo IV. 1.

<sup>274</sup> Cfr. CAMPARDON 1880, vol. II, pp. 225-230.

<sup>275</sup> Si veda il paragrafo IV. 2.

<sup>276</sup> L'ipotesi si trova in GAMBELLI 1972.

<sup>277</sup> Si parafrasa qui il commento contenuto nel «*Mercure galant*», octobre 1683, première partie, pp. 323-333, dove vengono elogiati i componenti della famiglia Biancolelli e poi si afferma: «Jamais la comédie italienne n'a été si applaudie ni suivie en France qu'elle l'est présentement. Aussi les comédiens italiens ne sont-ils jamais si bien entrés dans nos manières qu'ils y entrent depuis quelque temps. Ils joignent l'utile à l'agréable, et il y a beaucoup à profiter de toutes leurs pièces».

rappresentavano quasi sempre situazioni lontane nel tempo e nello spazio, avessero iniziato a parlare dei padroni di casa:

Tout Paris y court en foule comme aux premiers représentations de l'Opéra. La Satyre vive et juste dont plusieurs de leurs Scènes sont remplies paroist profitable et de bon goût; et les vices et les folies des François étant deux matières inépuisables, ils peuvent se promettre toujours de grandes Assemblées, s'ils continuent à donner des Comédies de ce caractère<sup>278</sup>.

Era il settembre 1684. Aurelia e Eularia, con Arlecchino e gli altri compagni, avrebbero fatto parte della *troupe*, seppur con tempi diversi, ancora per alcuni anni. Responsabilità e meriti erano, evidentemente, anche loro.

---

<sup>278</sup> «Mercure galant», septembre 1684, pp. 317-318.

#### **II. 4. *Il repertorio parigino di Aurelia ed Eularia.***

I repertori teatrali sono costituiti, generalmente, da copioni. I repertori delle compagnie di comici dell'arte si basano soprattutto su canovacci e solo in parte su testi e brani drammatici interamente distesi. Il tentativo di ricostruire quello di un attore, di una coppia o di un gruppo comico è legato allo sforzo di risalire alle coordinate spazio-temporali degli spettacoli che nacquero e incrementarono quello stesso repertorio. La ricerca delle testimonianze relative a quelle rappresentazioni richiede precisione e fedeltà nei confronti della fonte da cui si traggono i dati, ma anche il coraggio di andare oltre il valore puramente informativo per evitare il rischio di restituire solo un elenco di date, luoghi e titoli privi di contenuto.

Degli spettacoli proposti dalle compagnie della commedia dell'Arte a volte si conoscono date, luoghi e partecipanti, ma mancano notizie su trama, scenografie, musiche e coreografie. In altri casi, in presenza di canovaccio o testo, non è agile risalire alle caratteristiche della messa in scena, sapere se quel testo la precedette o la seguì né avere la certezza che esso fu effettivamente presentato di fronte ad un pubblico.

Solo se magicamente si potesse tornare indietro nel tempo ed assistere a quegli spettacoli - respirarne il clima, ascoltarne le voci e vedere le reazioni del pubblico – si potrebbe raccontare tutto più fedelmente. In fondo però è innegabile che anche uno spettacolo messo in scena ieri oggi non esiste già più e per noi, presenti a quello come ad uno del Seicento, si tratterebbe comunque di proporre un resoconto parziale, forse più attendibile e ricco, ma altrettanto soggettivo. Non è possibile essere né esaustivi né veri, piuttosto verosimili. O per meglio dire, veri come ci appare vero un sogno mentre lo stiamo facendo.

Le notizie sul repertorio degli attori italiani in Francia sono maggiori rispetto a quelle relative all'Italia. Secondo il meccanismo culturale e antropologico di ricezione delineato da Siro Ferrone<sup>279</sup>, i comici italiani apparivano in Italia come la normalità. Ogni corte e ogni città, fin dal Cinquecento, si era abituata alla loro presenza e ai loro spettacoli, attesi, richiesti, ma anche condannati e consueti. Le fonti letterarie ed iconografiche italiane riflettono quindi l'approccio del pubblico verso questa categoria di artisti che non sentì, o quasi, la necessità di sottolineare con recensioni, libretti e rappresentazioni

---

<sup>279</sup> Cfr. soprattutto FERRONE 2011a e FERRONE 2014.

figurative il loro passaggio. Per quanto riguarda le *tournées* in patria infatti, molte delle fonti che aiutano la ricostruzione degli spostamenti, i rapporti all'interno della compagnia e col potere, gli spettacoli proposti e le loro caratteristiche sono fonti dirette e pratiche, come i carteggi alla base dell'organizzazione teatrale<sup>280</sup>. Diversamente, in Francia, gli italiani erano e furono a lungo l'eccezione. Agli occhi dei francesi erano stranieri che restavano in città per brevi periodi e che, come già ricordato, proponevano spettacoli lontani, nel tempo e nello spazio, dal mondo contemporaneo. Questo tipo di teatro stimolò nel pubblico una grande curiosità e un'attesa tale che, a differenza degli italiani, i francesi dedicarono al loro passaggio nel teatro e nel mondo: cronache, commenti ed immagini.

Dal canto loro, gli attori italiani in Francia, fin dalla fine del Cinquecento, cercarono di adeguarsi a quella diversa tipologia di pubblico e modificarono la loro proposta spettacolare per rispondere a nuove esigenze come quella della lingua. Si impegnarono per rendere più comprensibili gli spettacoli oltre che con la gestualità, con opuscoli e fogli illustrativi che iniziarono a distribuire prima delle rappresentazioni. Come in dei moderni programmi di sala, questi foglietti contenevano illustrazioni e spiegazioni in francese relative alla trama degli spettacoli e funzionavano anche da pubblicità e promozione. Quelli che si sono conservati, come la *Raccolta Fossard* o i successivi almanacchi Bonnart<sup>281</sup>, risultano fonti assai utili per la ricostruzione di ciò che poteva avvenire sulla scena.

Per stilare un calendario delle rappresentazioni degli italiani nelle residenze reali e nelle diverse sale cittadine di Parigi sono utili le già citate *Lettres en vers* di Loret e quelle dei suoi *continueurs* (Mayolas, Subligny etc.)<sup>282</sup> così come i periodici dell'epoca quali la «Gazette» e il «Mercure galant»<sup>283</sup> nonché le lettere e i diari di diplomatici, ambasciatori, avventurieri, intellettuali, uomini e donne di corte. Si aggiungono le notizie comprese nei repertori di Gueullette e dei fratelli Parfaict, la *Table alphabétique et chronologique*

---

<sup>280</sup> Vi è poi, soprattutto tra la fine del Cinquecento e l'inizio del Seicento, una serie di fonti figurative, come i ritratti e le incisioni, che spesso furono volute e richieste dagli stessi comici per un meccanismo di autopromozione ed autonobilitazione. Cfr. sempre FERRONE 2011a e FERRONE 2014.

<sup>281</sup> Per quanto riguarda l'iconografia sui comici italiani in Francia, si veda GUARDENTI 1990 ed in particolare il secondo volume dove viene riproposto un gran numero di immagini tra cui incisioni, tele, foglietti e disegni. Sulla *Raccolta Fossard*, cfr. *Le recueil Fossard* 1981. L'ipotesi che gli stessi attori abbiano commissionato gli almanacchi ai fratelli Bonnart è avanzata in GUARDENTI 1990, pp. 294-342. Sull'argomento cfr. inoltre GUARDENTI 2008.

<sup>282</sup> Cfr. LORET 1857 e LES CONTINUEURS DE LORET 1881-1882.

<sup>283</sup> I numeri di entrambe sono in gran parte visibili *online* sul sito *Gallica* della BnF.

composta da du Gérard e i repertori più tardi come quello stilato da d'Origny<sup>284</sup>. Gli studi critici moderni hanno fornito ulteriori notizie e particolari basandosi sui fondi d'archivio parigini come quello della Maison du roy<sup>285</sup>.

Per cercare di capire cosa si nasconde dietro a quei titoli e calarsi nel repertorio dell'epoca, la raccolta più significativa e ricca, nonché opera d'attore, è certamente il già citato *Scénario* di Domenico Biancolelli, nella traduzione francese del notaio Thomas-Simon Gueullette, poi ripreso dall'*Histoire du théâtre italien* dei fratelli Parfaict<sup>286</sup>. Settantanove testi<sup>287</sup> o, in alcuni casi, parti scannate, aggiunte, dialoghi e frammenti che il marito di Eularia raccolse a partire dal 1667 fino al 1680 circa. Edito modernamente da Stefania Spada e poi da Delia Gambelli<sup>288</sup>, lo *Scénario* fu, come ben dimostra quest'ultima studiosa, la raccolta di scene e lazzi successiva alla loro messa in scena e concentrata sulla parte di Arlecchino. Alcuni dei titoli in esso contenuti sono presenti anche nel manoscritto 9329 della Bibliothèque nationale de France, trascritto ed edito da Giuliana Colajanni<sup>289</sup>. Questa raccolta si rivela particolarmente utile in quanto i testi in essa contenuti risalgono agli anni successivi al 1674 e sono interamente scritti, divisi in atti e scene. Simile conformazione hanno le scene francesi della raccolta del *Théâtre Italien* di Evaristo Gherardi, pubblicata per la prima volta nel 1696 e poi riedita successivamente con ingenti modifiche<sup>290</sup>, ma tuttavia di poco aiuto per la ricostruzione del repertorio di Aurelia ed Eularia.

Lo *Scénario* biancolelliano resta quindi il riferimento più importante per lo studio degli attori della Comédie Italienne, seppure la sua peculiarità di raccolta di testi semi-scritti, la parzialità dell'autore (che difficilmente non appare protagonista nelle scene trascritte), la scarsità delle informazioni didascaliche e la sua origine (si tratta, com'è noto, di una traduzione) costituiscono delle forti limitazioni al percorso di lavoro. Si terrà quindi presente che Arlecchino è la figura centrale perché ebbe successo, ma anche perché lo *Scénario* è opera dell'autore che recitò quella parte, che le notizie sulla messa in scena rappresentano solo una piccola parte di ciò che avvenne e che il testimone è stato scritto da

---

<sup>284</sup> Cfr. nell'ordine: MS. OPERA, GUEULLETTE 1938, PARFAICT 1753, PARFAICT e D'ABGUERBE 1767-1770 a cui si aggiunge LA GRANGE 1972 per quanto riguarda la *troupe* francese, ma che contiene notizie anche su quella italiana ed infine, cfr. D'ORIGNY 1970.

<sup>285</sup> Cfr. ancora GUARDENTI 1990 e *Le théâtre professionnel à Paris* 2000.

<sup>286</sup> Cfr. MS. OPÉRA e PARFAICT 1753.

<sup>287</sup> In tutto, si tratta di settantuno canovacci, sei aggiunte e un frammento.

<sup>288</sup> Cfr. SPADA 1969 e GAMBELLI 1997.

<sup>289</sup> Cfr. COLAJANNI 1970.

<sup>290</sup> Per le diverse edizioni del *Théâtre Italien* si rimanda al paragrafo IV. 2 e alla *Bibliografia*.



Guellette il quale, oltre ad averlo tradotto, ha ammesso di aver apportato tagli e modifiche<sup>291</sup>.

Un primo scoglio da superare è infatti l'affermazione da parte di Gueullette di aver sostituito, almeno nei primi canovacci, alle designazioni dei ruoli date da Biancolelli (primo zanni, primo e secondo amoroso e così via) i nomi d'arte degli attori. Conosciute le parti dei comici, confrontati i diversi scenari e intuite le modalità di sostituzione da parte del notaio, il procedimento dovrebbe risultare abbastanza chiaro. Il meccanismo invece non è immediato e costringe alla riconsiderazione di una questione volutamente rimandata dal paragrafo precedente.

Si vedano alcuni esempi. Nell'elenco dei personaggi del primo canovaccio della raccolta, ovvero *La double jalouzie*, la cui perduta versione originale italiana era *Le dopie gielosie*<sup>292</sup>, vengono citate una prima e una seconda amorosa. Nel testo del canovaccio appaiono sia Aurelia che Eularia, ovvero i nomi d'arte di entrambe le attrici. Il procedimento di sostituzioni seguito da Gueullette è probabilmente quello che assegna a Brigida Fedeli il ruolo di prima amorosa e ad Orsola Cortesi quello di seconda. Gueullette (e sulla sua scia anche i repertori e gli studi successivi) riconoscono infatti questa gerarchia tra le due attrici. Nelle notizie sugli interpreti del suo manoscritto, il notaio afferma che Aurelia «estoit excellente et jouoit les premieres amoureuses avec beaucoup d'esprit» e, non avendo notizie sulla carriera italiana della Cortesi, aggiunge che «jouoit en Italie les secondes amoureuses»<sup>293</sup>. Cosicché, quando la prima lasciò il teatro, quest'ultima avrebbe preso il suo posto.

Nella sua traduzione dello *Scénario* quindi, il notaio avrà sostituito a «prima donna» e «seconda donna» scritti da Biancolelli, i nomi rispettivamente di Aurelia e di Eularia. Se non che, in molti testi, la corrispondenza non sembra funzionare. Ne *Les morts vivans (I morti vivi)*<sup>294</sup> vi è un elenco dei personaggi dove appare solo Eularia, ma a testo è presente anche Aurelia. Nell'*Hospital des fous (L'ospitale de' pazzi)*<sup>295</sup> dove nell'elenco si legge «première amoureuse», a testo viene citata Eularia. Nella *Fille desobeissante (La*

---

<sup>291</sup> Nonostante ciò, come è stato affermato da Gambelli, il fatto che in determinati punti Gueullette dica di avere apportato queste modifiche significa che più in generale si è attenuto fedelmente al manoscritto biancolelliano.

<sup>292</sup> Cfr. GAMBELLI 1997, pp. 95-101.

<sup>293</sup> MS. OPERA, cc. 35v-36r.

<sup>294</sup> Cfr. GAMBELLI, pp. 103-114.

<sup>295</sup> Ivi, pp. 115-121.

*figlia disobbediente*)<sup>296</sup> tra i personaggi elencati figura «la Donna» (mantenuto in italiano da Gueullette) ed a testo c'è sempre Eularia e ancora nei *Trois volleurs decouverts (I tre ladri scoperti)*<sup>297</sup> l'elenco nomina prima e seconda amorosa, ma solo Aurelia appare nel testo. Data per scontata la particolare natura dei testi biancolelliani<sup>298</sup>, considerata inoltre la presenza di Giulia della Chiesa, in arte Isabella (seconda o terza amorosa, verrebbe da chiedersi, a questo punto)<sup>299</sup>, presi in esame anche i canovacci successivi in cui le discrepanze tra elenco e testo continuano mentre l'intervento di Gueullette diminuisce, qual è il perché di questa confusione?

La spiegazione più legittima è quella illustrata nel paragrafo precedente, ovvero che Aurelia ed Eularia partirono come amorose «a vicenda» e, come tali, si esibirono. Gli stessi nomi d'arte, uno l'anagramma dell'altro, avrebbero facilitato lo scambio, a maggior ragione in Francia. Con l'accento spostato sull'ultima sillaba e i dittonghi iniziali, resi nella pronuncia francese con una 'o', la Fedeli e la Cortesi erano diventate Orelia ed Olaria<sup>300</sup>. Come anticipato, fisico ed esperienze avranno poi influito sull'immagine di loro che si creava, col tempo, nel pubblico. La Fedeli, attrice più matura, attempata e conosciuta, dovette proporsi in personaggi che rispecchiavano quelli della prima amorosa, mentre Eularia con la sua giovinezza e la sua novità risultava una perfetta seconda. Per gli spettatori prima e per Gueullette poi, il quale si appassionò a quel teatro quando ormai stava volgendo alla fine, anche se le due attrici avevano continuato a recitare «a vicenda», a sostituirsi e a compensarsi e si erano mantenute su uno stesso livello che era superiore rispetto a quello dell'Isabella di Giulia della Chiesa, la gerarchia tra un'Aurelia prima donna e un'Eularia seconda era diventata implicita.

---

<sup>296</sup> Ivi, pp. 123-132.

<sup>297</sup> Ivi, pp. 145-150.

<sup>298</sup> Anche Gambelli si è chiesta se nelle intenzioni di Biancolelli vi fosse quella di pubblicare i suoi scritti. Certo essi rappresentano una fase provvisoria, un materiale di lavoro che di per sé era suscettibile a errori, a sviste e a cambi volontari.

<sup>299</sup> Nei canovacci di Biancolelli è certo che Isabella fosse la moglie di Romagnesi, Elisabetta dalla Chiesa, mentre per quanto riguarda gli scenari del ms. 9329 dietro il personaggio di Isabella (quand'esso si trova assieme a quello di Colombina) si nasconde piuttosto Francesca Biancolelli e dietro Colombina la sorella Caterina. Cfr. COLAJANNI 1970.

<sup>300</sup> La prova è data dalle lettere di Loret in cui Eularia è detta «Olaria». Cfr. ad esempio LORET 1857, *Lettre du 11 novembre 1665*, v. 50, mentre Aurelia appare sia come «Aurelia» che come «Aurelie». Cfr. Ivi, *Lettre du 15 septembre 1668*, v. 278 e *Lettre 28 juin 1659*, v. 103.

Inoltre, fino a quel momento, i comici italiani avevano intrapreso le *tournées* parigine con una sola prima donna che era stata proprio Aurelia<sup>301</sup>. Questi precedenti rendevano difficile l'idea che vi fossero due punte di diamante e risultò forse naturale riconoscere la punta storica come unica. Da parte sua Eularia, che negli anni precedenti aveva mostrato un carattere ostinato ed ambizioso, una volta chiamata in Francia, non si sarà accontentata di essere solo il doppio della celebre collega, ma avrà cercato di imporre una propria personalità e autonomia di interprete, pur mantenendosi prudentemente sotto il 'tirocinio' di colei che in quella città era arrivata quasi vent'anni prima.

La divisione dell'unico ruolo di prima amorosa fu quindi suggerita da quelle *performances* in cui le due attrici si differenziavano l'una dall'altra. Aurelia non era estranea all'interpretazione di personaggi seri o melodrammatici, come ricorda Mayolas nel brano citato risalente al dicembre 1665:

L'aimable et belle Aurélie,  
[in margine: de la Troupe des Comédiens Italiens]  
en qui grand esprit il y a,  
a pris avec plaisir la peine  
de faire mainte belle scène  
d'un ouvrage plaisant et beau  
et qui de plus est tout nouveau,  
qui montre que la Bonne-Femme  
(que cette ingénieuse dame  
représente d'un air charmant)  
fait parfois le Mari Méchant<sup>302</sup>.

Mentre Eularia affiancava il marito in *gags* comiche e leggere, come Subligny racconta nei medesimi mese e anno:

[...] Olaria [Eularia], comédienne,  
traita ces jours passés avec beaucoup d'apprêt  
le roi dedans son cabaret,  
et les amours de cette Italienne  
parmi ses pintes et ses pots  
divertirent beaucoup ce glorieux héros.  
jamais, il faut que je le die,  
je ne ris tant qu'à cette comédie [...] <sup>303</sup>.

---

<sup>301</sup> Se si ripercorrono, da questo punto di vista, le *tournées* precedenti, oltre ad Aurelia vi furono Beatrice Vitali e, negli anni quaranta, Luisa Gabrielli, moglie di Domenico Locatelli, altro segno che due *étoiles* difficilmente avevano potuto convivere fino a quel momento in Francia.

<sup>302</sup> LES CONTINUEURS DE LORET 1881-1882, t. I (Mayolas), postilla alla *Lettre en vers à son altesse la duchesse de Nemours du 20 décembre 1665*, vv. 239-248.

<sup>303</sup> Ivi, Subligny, *Muse de la cour du 7 decembre*, vv. 220-227.

La differenza di prerogative si ritrova anche nello *Scénario* e ne è un esempio la scena dell'*Arlequin et Scaramouche juifs errans de Babilonie* in cui allo zanni viene chiesto di corteggiare le due donne per sposarne una e salvarsi così la vita. Biancolelli doveva impegnarsi in lazzi per conquistare o l'una o l'altra. Con Aurelia avrebbe pianto per poi rivolgersi ad Eularia e farla ridere:

je trouve Eularia et Aurelia qui me disent qu'il n'y a pas d'autre moyen de me sauver la vie que d'espouser l'une d'elles, que l'une veut que l'on pleure sans cesse et l'autre que l'on rie toujours; je commence à faire mon compliment à Aurelia: "Madame, ce me seroit en verité une grande consolation d'estre vostre mari, mais quelle douleur n'aurois-je pas de vous perdre bientost par les accests d'une ardente fievre qui changeroit infailliblement ce visage potelé en un harang solet d'un an", je fais de grands soupirs et je pleure. Puis me tournant du costé d'Eularia en riant, je luy dis: "Oh, que vous serés contente quand nous serons mari et femme! Nos jours passeront comme des minuttes; mais ce qu'il y a de singulier, c'est, Madame, que je pisse au lit toutes les nuits et me sentant moüillé, je m' imagine estre tombé dans la riviere, et de peur de me noyer je nage toute la nuit dans mon lit et j'y fais un tapage du diable"<sup>304</sup>.

La trovata permetteva al 're della scena' di passare velocemente dall'esibizione di un'emozione a quella opposta, ma è probabile che quest'assegnazione alle due donne non sia stata casuale. Il pubblico doveva essere abituato a vedere Aurelia più spesso di Eularia mostrarsi in scene patetiche anziché comiche e, nei giusti tempi, le attrici avrebbero assecondato lo zanni nel sentimento in cui sapevano muoversi con maggior successo. Nei casi in cui le attrici apparivano assieme in scena potevano quindi giocare su queste differenze che rispecchiavano davvero quelle della prima e della seconda amorosa mentre, nelle occasioni in cui una delle due fosse mancata, l'altra avrebbe dovuto essere pronta a sostituirla, ricalcandone anche le particolarità.

Continuando a sfogliare i testi di Biancolelli, nei casi in cui le due amoroze non appaiono assieme in scena, la sensazione che emerge, relativamente alle associazioni tra il nome d'arte e l'attrice, è che vi siano almeno tre possibilità. La prima è quella dei testi in cui le scene con l'amorosa sono abbozzate o molto banali e quindi il personaggio poteva essere reso da entrambe senza che sia possibile ipotizzare se vi fosse dietro l'una o l'altra. In altre parole, se in quel canovaccio si legge Aurelia non è detto che, sul palco, la stessa scena non sia mai stata proposta da Eularia. Nella seconda e terza possibilità invece,

---

<sup>304</sup> GAMBELLI 1997, pp. 719-720.

l'associazione sembra funzionare o meno in base alle caratteristiche e alle notizie extra-spettacolari sull'attrice.

Un esempio abbastanza chiaro del primo dei tre casi è la scena di seduzione nei confronti di Arlecchino il quale può avere di fronte Aurelia o Eularia o persino la serva Diamantina e risulta impossibile estrapolare dalle poche indicazioni fornite dal testo i tratti stilistici pertinenti delle diverse attrici. Nei *Quattro Arlecchini*, Biancolelli è corteggiato da tutte e tre le donne. La prima a farsi avanti è Eularia:

Eularia vient sur la scene, je me plains à elle d'avoir receu un soufflet d'Octave, elle oste son gand et me caresse et me fait entendre qu'elle a de la bonne volonté pour moy, alors me tournant du costé de la cantonade, je dis: "Pauvre Diamantine, que j'ay autrefois aimée, prens patience"; Eularia, apres avoir fait une scene de tendresse avec moy, me propose d'entrer dans la maison<sup>305</sup>.

Segue Aurelia:

Aurelia dans cette scene me declare qu'elle m'aime, je luy dis que des 47 enfants qu'a eus ma mère, je suis le plus beau et que je ne veux pas qu'il soit dit qu'une jolie fille soit morte d'amour pour moy à cause de ma beauté et que je veux me defigurer, je me donne des coups de poing dans le visage, je me roule par terre, et enfin je luy dis que je ne puis l'aimer; ce pendant, pour ne la pas desesperer, je luy dis qu'elle peut tout esperer du temps<sup>306</sup>.

E poi Diamantina, la sua pari grado, che conosce i punti deboli di Arlecchino:

Diamantine me dit que je ne suis qu'un poltrone et m'ayant fait entendre la sottise que je ferois d'espouser Eularia et l'avantage que j'aurois de l'avoir pour femme, elle qui fait le plus excellents macarons qui puissent e manger, j'en conviens et je dis que je ne pense plus à Eularia<sup>307</sup>.

Tutte e tre le attrici dovevano impegnarsi in una scena di seduzione terrena quanto il loro destinatario (tanto che la gara tra loro si chiudeva con la sentenza: «Le proverbe est bien vray, que les chiens se battent pour un os et les femmes pour un nerf»<sup>308</sup>), ma nessuna notizia sullo stile della Fedeli, della Cortesi e dell'Adami può derivare da queste poche righe.

---

<sup>305</sup> GAMBELLI 1997, p. 188.

<sup>306</sup> *Ibidem*.

<sup>307</sup> Ivi, p. 189.

<sup>308</sup> Il commento è menzionato da Gueullette come «expression trop vive» nella *Table des arguments*.

Similmente accade per la scena in cui Arlecchino è presente al corteggiamento tra due amorosi e crede che le parole siano destinate a lui. Nelle *Doppie gelosie* la coppia è formata da Eularia e Ottavio:

enfin ils entrent en conversation. Je me mets entre eux; quand elle luy parle tendrement, je m' imagine que cela s' adresse à moy, je reponds des folies et des choses hors de propos<sup>309</sup>.

Nei *Tre ladri scoperti*, la scena dell' equivoco è la stessa. Arlecchino confonde le parole dell' amoroso Ottavio, aumentando l' effetto comico, ma stavolta l' innamorata è Aurelia:

Aurelia paroist à la fenestre, Octave luy oste son chapeau et luy dit ces douceurs; comme je tourne le dos à la maison, je crois que c' est à moy que ces discours s' adressent, je reponds sur le mesme ton, enfin je m' aperçois que c' est à cette Dame qu' il porte la parolle, je me mets à rire et je quitte la scene<sup>310</sup>.

Anche in questo caso «Eularia» potrebbe essere scritto al posto di «Aurelia» e il risultato non cambierebbe. Ciò dimostra, ancora una volta, che nelle situazioni tipiche delle commedie a soggetto l' una avrebbe potuto recitare al posto dell' altra e che la «vicenda», ovvero l' interscambiabilità, era per il gruppo una garanzia rassicurante anche per una sostituzione *last minute*. Sicuramente sul palco le due avranno dato vita a scene diverse, sulla base del loro bagaglio e del personaggio che avevano costruito, ma il testo sopravvissuto non ne conserva alcuna testimonianza.

Si veda però una scena della *Zerla* che è simile a quelle appena ricordate:

Dans la scene 1<sup>ere</sup> de cet acte, Eularia est à la fenestre, elle parle de l' amour qu' elle a conceu pour cet estranger, j' entre par le costé oppozé, elle dit: “Quelle bonne grace a ce charmant cavallier! Que sa demarche est noble!»; comme je prens cela pour moy, je dis: «Elle est amoureuse de ma figure»<sup>311</sup>.

La scena prosegue. Arriva anche il dottore, il quale vede Ottavio entrare in casa assieme ad Eularia mentre Arlecchino vorrebbe seguirli. Quando il dottore cerca di

---

<sup>309</sup> GAMBELLI 1997, p. 98. Anche Sebastiano Locatelli nel suo diario fa riferimento alle scene tra Ottavio ed Eularia: «Il bravissimo Zanotti non più con la sua Eularia poteva dialogando mostrare la finezza del suo bel dire, l' argutezza delle risposte, le sentenze, gli equivoci frizzanti per guadagnar cuori, e lo stesso si può dir degli altri in quest' arte tutti bravissimi» (LOCATELLI 1990, p. 236).

<sup>310</sup> GAMBELLI 1997, p. 148.

<sup>311</sup> Ivi, p. 198.

fermarlo, lo Zanni risponde: «Fy! Il est honteux d'avoir une belle femme et de vouloir l'avoir pour soy seul!»<sup>312</sup>. Ecco come la vita e le persone entravano nel teatro. Entrambe le attrici erano state protagoniste di una scena di equivoco a tre, ma quest'ultima frase era un chiaro ammicco alla coppia Biancolelli-Cortesi fuori dal palco. Quindi, se la battuta avrebbe funzionato anche con Aurelia, certamente con Eularia sarebbe risultata più piccante e, di conseguenza, la presenza del suo nome nel testo è pienamente convincente.

Non solo, entrambe le attrici dimostravano così di sapersi naturalmente muovere in quel repertorio comico italiano che si era adeguato al mercato francese e che continuava a proporre commedie non particolarmente originali. Le amoroze di Biancolelli potevano essere perciò interpretate anche da altre attrici, senza particolari garanzie di novità, ma invece lì, in quei giorni, in quegli anni, c'erano la Fedeli e/o la Cortesi e alcuni testi, anche dietro l'apparente banalità, lo confermano.

Il terzo caso è quello in cui dietro la presenza del nome d'arte di un'attrice potrebbe nascondersi in realtà l'altra. È la «vicenda», che lega ma non confonde le due attrici, a suggerirlo assieme, ancora una volta, alla vita stessa. Nella *Dotte par la metempisicose*, il nome di Aurelia sembra inserito erroneamente al posto di quello di Eularia. La scena trascritta vede Arlecchino impegnato a descrivere la sua asina e per farlo la paragona all'amorosa che gli sta accanto:

ARLEQUIN

[...] Elle estoit faitte au tour (*à Aurelia*) de vostre taille, l'eschigne unie, une queüe... Ah quelle queüe! Avec un coup de cette queüe, elle abbattoit une douzaine de mouches; ce qui me fasche le plus, c'est que je la perds dans la fleur de sa jeunesse, elle n'avoit que 25 ans.

SPEZZAFER

De quel poil estoit-elle?

ARLEQUIN

D'un blond cendré<sup>313</sup>, les yeux bleu mourant, le nez aquilin<sup>314</sup>, l'eschigne en dos d'asne. [...] Ah, Madame, vous avez beaucoup de la phisionomie de mon asnesse! Sans mepriser personne, ma bourique estoit une tres honneste femme! Elle ne portoit pas une queue aussy longue que la vostre, mais en recompense elle n'avoit

---

<sup>312</sup> Ivi, p. 199.

<sup>313</sup> È da notare qui, come già appariva nella *Maddalena lasciva e penitente*, la notizia relativa ai capelli biondi di Eularia, così come, nel paragrafo III. 1 (sulle traduzioni dallo spagnolo) il particolare sarà ripetuto e messo a confronto con le caratteristiche fisiche di Aurelia.

<sup>314</sup> Questo dimostra come Biancolelli stia descrivendo una persona e non un animale. La confusione tra umani e bestie ritorna più volte nel suo personaggio.

pas les oreilles si petites que les vôtres, et pour ne rien dire de trop, nous vivions ensemble avec autant d'union que si nous estions frère et sœur<sup>315</sup>.

Venticinque anni, bionda, occhi azzurri e naso aquilino. L'*identikit* della mula, e quindi dell'attrice, sembra essere quello della moglie di Biancolelli più che della Fedeli. L'età non era infatti la sua, né il biondo dei capelli e nemmeno l'azzurro degli occhi. Queste caratteristiche, già notate nella *Maddalena* e che ritorneranno successivamente nelle traduzioni dallo spagnolo, erano quelle di Eularia la quale, durante la descrizione, sarà stata impegnata a reagire ad ognuna di esse<sup>316</sup>. Come se non bastasse, Arlecchino aggiungeva poi che con quella mula (e a quel punto, per tutto il pubblico: con quella donna) divideva la casa. La presenza dell'una o dell'altra donna avrebbe quindi fatto, anche in questo caso, la differenza.

E se lo *Scénario*, in fondo, regalerà solo accenni di quello spettacolo e di quel mondo che fu, il lettore si accontenterà di restare sul confine di quell'aldilà, di quel tempo sospeso in cui lo spettatore veniva catturato dalle storie dei comici e condotto in un'altra realtà. Un mondo alla rovescia, un aldilà che metteva in scena anche la stessa morte, seppur il tema funereo fosse affrontato sempre in chiave comico-buffonesca.

In diverse occasioni Eularia, svenuta o addormentata, pare come morta agli occhi di Arlecchino. Il sonno di un personaggio, e quindi la sua mancata vigilanza, è una trovata che lascia campo libero agli altri e soprattutto ai più strampalati, come Arlecchino, appunto. Nel *Collier de perle*, ad esempio, Eularia è addormentata e lo Zanni si lascia andare ad una tirata, a modo suo, amorosa:

Dan cette scene, Eularia est endormie; je fais le lazy de regarder de tous costez pour examiner si je ne suis pas vu, puis je dis: Oh, qu'elle est belle! Le beau front c'est une nappe blanche que l'honneur a mis sur la table de ce beau visage! Ces sourcils sont deux archets dont l'amour se sert pour jouer su ce beau nez la sarabande de mes soupirs! Ho, les belles perles, dont la blancheur est effacée par celle de son col! Ces yeux fermés sont deux petits fripons qui jouent à colin-maillard pour attraper mon cœur! Cette belle bouche est l'image de la porte d'une forteresse par laquelle entrent les munitions et les vivres, et ce joli menton en est le pont-levis; cet estomacq, ce beau poitrail est la place d'arme, et ces perles qui sont autour du col sont les soldats avec leurs armes blanches placez pour la deffense de cette forteresse; mais comme personne n'a plus d'interest que moy de veiller à sa

---

<sup>315</sup> GAMBELLI 1997, pp. 760-761.

<sup>316</sup> La scena avrebbe potuto ovviamente funzionare anche con Aurelia qualora i riferimenti e le somiglianze fossero state giocate su di lei.



seureté, il est juste que j'en soye le commendant, et que ces soldats executent ponctuellement mes ordres; commençons par leur faire faire l'exercice: "Prenez garde à vous! Haut la main!" (*je hausse la main*) "Prenez vos armes!" (*je destache le collier*) "Demy-tour à droite!" (*je le porte à droit*) "Doublez vos files!" (*je le ploye en deux*)<sup>317</sup>.

Dalla bellezza del viso dell'amata si passa alla guerra e si finisce con la parodia della guerra stessa. Il tutto accade in una piccola scena concentrata dove il filo del discorso parte e non si sa dove potrebbe andare a parare. Col pretesto di quel corpo disteso e incosciente, le parole di Arlecchino calano spettatore e lettore nella fiaba, poi tra i soldati e finalmente, di nuovo, a braccetto del giullare.

Altre volte, dietro un titolo *horror* come *Les morts vivans* ci sono solo degli innocui svenimenti che vengono equivocati da Arlecchino. Il primo è quello di Eularia:

J'arrive dans cette scène lorsqu'Eularia se plaint de n'avoir pas receu de response; apres une legere conversation, elle se trouve mal entre mes bras, se laisse couller par terre et s'esvanouit; je fais là-dessus differens lazzis: "Ma foy, - dis je - c'est icy une forteresse qui ferme sa porte, quand elle voit qu'on va entrer par le pont-levis"; je veux la relever; en me baissant, je feins que ma culotte est trop estroite du fond et dis: "Maudit soit le chien de tailleur qui m'a fait une culotte si juste"; je la prens enfin entre mes bras, par-dessous les fesse, et je dis alors: "Je croyois aller au detroit de Gibraltar et me voilà dal le Japon!"<sup>318</sup>.

Poco dopo, è il turno di Aurelia:

je reste sur la scene, arrive Aurelia qui demande ce qu'il y a de nouveau, et qu'elle entend de tous costés des cri set des pleurs, je luy raconte la mort de Mario, elle tombe esvanouïe entre mes bras, "Oh, oh, - dis-je alors - c'est aujourd'huy le jour des morts!"<sup>319</sup>.

E ancora, nell'*Arlequin dogue d'Angleterre*, canovaccio nel manoscritto 9329, Arlecchino è in scena con in mano una bottiglia di veleno ed Eularia finisce per berne un sorso. Arriva il suo innamorato Ottavio e domanda «ce qu'elle vient de boire, elle dit que c'est du poison, il dit que cela étant, il veut mourir avec elle. Il boit de ce qui est dans la bouteille»<sup>320</sup>. Non si tratta però nel *Romeo e Giulietta* di Shakespeare e quindi subito dopo sopraggiunge il vecchio, chiede spiegazioni e saputo che sua figlia e suo genero stanno morendo, anche lui «prend la bouteille et boit»<sup>321</sup>. La catena di suicidi sul palco avrebbe

---

<sup>317</sup> GAMBELLI 1997, p. 586.

<sup>318</sup> Ivi, pp. 108-109.

<sup>319</sup> Ivi, p. 112.

<sup>320</sup> COLAJANNI 1970, p. 157.

<sup>321</sup> *Ibidem*.

potuto allungarsi e mietere altre vittime, pur senza trasformare la commedia in un dramma, anzi, l'effetto comico sarebbe aumentato e alla fine l'arrivo di Flautino avrebbe comunque rassicurato tutti dell'equivoco e dello scampato pericolo<sup>322</sup>.

Il tema appare ancora una volta nella *Fille desobeissante*, dove Ottavio in preda alla gelosia, avvelena Eularia e chiede ad Arlecchino di seppellirla. Poi, siccome quest'ultimo non ci riesce, Ottavio avvelena anche lui. Giunge Trivellino e assieme a lui un grosso «tombeau que l'on voit sur le théâtre», in cui lo Zanni deve mettere entrambi, ma non ci riesce. Vista l'incapacità di Trivellino, Arlecchino, svegliatosi, decide di andare nel sepolcro con le proprie gambe e una volta che lui ed Eularia sono dentro:

Eularia commence à se lamenter, je soupire aussy, “Comment - dit-elle - me trouvé-je icy?”, je tiens à peu pres le mesme discours et tesmoigne mon estonnement; apres quelques parolles qui marquent sa douleur, le luy demande qui elle est, “Je suis femme, pour mon malheur, - me dit-elle - et un ingrat que j'ay trop aimé, m'a mis dans cet estat”, je luy responds: “Et moy, je suis un homme qu'un jaloux furieux a empoisonné. Aprochez-vous de moy; quoique mort, je sens que j'ay encore du goust pour les femmes”<sup>323</sup>.

Così funziona l'esorcismo comico della morte. Arlecchino prima va da sé nella tomba, poi si sorprende di essere lì dentro e infine il sepolcro, ormai snaturato, può diventare persino un'alcova per gli amanti. Arlecchino coccola il pubblico come un bambino che ha avuto paura e a cui dice che è tutto finto e finito, che è stato solo un sogno. L'incoscienza del suo personaggio rassicura: di tutto si può ridere, sempre e oltre ogni ragione. In casi come questo, lo *Scénario* rischia di far apparire le parti più serie, come le amoroze, solo in quanto spalle a cui le sue *gags* si appoggiano affinché il *Je* prevalga sempre sulla *troupe*.

Si prenda ora in considerazione il citato manoscritto 9329, composto per la maggior parte da canovacci interi. In essi, ogni personaggio ha il proprio spazio nello svolgersi della commedia, a differenza che nelle parti scannate biancolelliane dove tutti risultano

---

<sup>322</sup> Così affermerà Carlo Goldoni nell'*Autore a chi legge de I due gemelli veneziani*, riguardo alla morte in scena di uno dei due: «Per ben condurre al suo termine la mia azione, mi è convenuto far morire in iscena uno de' due Gemelli, e la di lui morte, che difficilmente tollerata sarebbe in una Tragedia, non che in una Commedia, in questa mia non reca all'uditore tristezza alcuna; ma lo diverte per la sciocchezza ridicola, con cui va morendo il povero sventurato. Io non credo arrogante la mia franca asserzione, quando ricordomi delle risa da cui si smascellavano gli spettatori universalmente, sul momento delle sue agonie e de' suoi ultimi respiri».

<sup>323</sup> GAMBELLI 1997, p. 131.

sacrificati al protagonismo dell'Arlecchino. Il confronto tra uno stesso titolo appartenente a queste due diverse raccolte potrebbe aiutare per una più precisa ricostruzione dello spettacolo. Difatti i testi di Biancolelli, pur esaurienti per quanto riguarda la parte dell'Arlecchino, spesso mancano di trama e di riferimenti a scene dove lo zanni non è presente. Vi si leggono lazzi, descritti con minuzia, ma spesso non si riesce a capire l'intero intreccio della *pièce*. Al contrario, il manoscritto 9329 ha delle indicazioni precise sulle azioni che componevano lo spettacolo dall'inizio alla fine, ma sono talmente sintetiche che poche ipotesi riguardo l'interpretazione degli attori possono essere avanzate. Nei casi più fortunati, il confronto tra due canovacci che appartengono ad entrambe le raccolte può arricchire le informazioni fornite dall'una e dall'altra.

Ad esempio, nella *Propeté ridicule* che vede protagonista Eularia all'Hôtel de Guénégaud nel 1677, le differenze tra la versione biancolelliana e quella del manoscritto sono evidenti<sup>324</sup>. Come hanno già sottolineato Colajanni e Gambelli, il manoscritto fornisce la struttura, ovvero la trama, ma le parti biancolelliane ne descrivono alcuni punti. Un esempio è la scena della tavola imbandita, in cui Arlecchino e Mezzettino si intrufolano al pranzo di Eularia e Scaramouche. Nel raccolta 9329 le battute divertenti sono sostanzialmente tre<sup>325</sup>, mentre nello *Scénario* Biancolelli cita una ricca serie di lazzi che avranno reso la scena più lunga e accresciuto l'effetto comico.

Altri casi invece sembrano solo all'apparenza 'fortunati', ma in realtà non lo sono. Lo *Scénario* di Biancolelli riporta alcune scene della *Pazzia d'Eularia*. La Cortesi, protagonista, non viene neanche nominata nelle poche righe che vengono fatte seguire al titolo e quindi nessuna notizia sul suo personaggio se ne può ricavare<sup>326</sup>. In un'altra occasione si potrebbe pensare di sfruttare le note del manoscritto 9329, in mancanza di quelle dello *Scénario*. In scena nel maggio del 1680, *Eularia muette par amour* non appare nella raccolta biancolelliana, ma nell'altra è presente uno scenario dal titolo *Isabelle muette par amour*. La sostituzione del nome della protagonista rifletteva quella dell'attrice a cui era subentrata la figlia Francesca, in arte Isabella. È possibile che la giovane abbia seguito l'esempio della madre nell'approccio all'interpretazione di quel personaggio e il passaggio del carattere da Eularia a Isabella avrà legato le due generazioni così che dalla versione

---

<sup>324</sup> Cfr. il testo de *La propeté ridicule* in COLAJANNI 1970, pp. 201-217 e quello de *La propeté, ou Arlequin roy de Tripoli* in GAMBELLI 1997, pp. 733-745.

<sup>325</sup> Le tre battute sono quella del piatto duro da digerire, quella del giuramento sul boccone e quella del ragno nel bicchiere.

<sup>326</sup> Gueullette ammette di aver tagliato, ma sembra che i tagli riguardassero comunque delle scene tra il dottore e Scaramouche.

della figlia si potrebbero recuperare notizie su quella della madre. L'intuizione però non va al di là di se stessa e la lettura del canovaccio porta a scarsi risultati. Nel manoscritto 9329, nessun accenno allo stile della protagonista, ai suoi gesti e alle sue trovate. La trama della commedia, con la protagonista che fingeva di essere muta, è chiara, ma non altrettanto si può dire dello stile in cui Eularia e poi Isabella avevano deciso di interpretarla e darle vita.

Il repertorio parigino di Aurelia ed Eularia fu quindi prevalentemente comico e ricco, ma fu anche il frutto del riutilizzo e della riproposta di trovate già testate in passato, dello scambio e del passaggio di queste tra un attore e l'altro. Riaffrontare le stesse situazioni, modificandole, era l'evoluzione naturale di un repertorio che non aveva pretese morali né istruttive. Così, sulla scena, gli attori crescevano e maturavano, adeguandosi al diverso pubblico, alle richieste dall'alto e all'avanzamento dell'età.

Nella commedia *Octave et Arlequin soldats enrôlés par force* conservata nel manoscritto 9329, Eularia affianca le giovani figlie ed è detta «veuve de qualité»<sup>327</sup>. L'attrice lasciava loro il centro della scena e questo si traduceva nell'interpretazione di personaggi più maturi e secondari. Senza particolari progetti a lungo termine, gli attori della generazione di Aurelia e poi di Eularia riuscivano, più o meno a malincuore, a fuggire il richiamo delle «luci della ribalta». Tra i testi successivi, contenuti nel *Théâtre italien* di Gherardi, l'eredità raccolta da figli e figlie ne appannerà il ricordo<sup>328</sup>, cedendo sempre più spazio a temi e linguaggi che erano stati in parte anche i loro, ma che in quel momento venivano rinforzati: la parodia, i travestimenti, le parti cantate e ballate e la collaborazione artistica sempre più importante con gli autori francesi.

Come già anticipato, anche quest'ultimo particolare non fu una novità ed i reciproci scambi tra italiani e francesi si erano mostrati chiaramente fin dal periodo di condivisione della sala col gruppo di Molière. Un'altra fonte letteraria, assolutamente particolare per la sua fisionomia, dimostra come gli autori francesi che scrivevano per gli italiani non fossero una novità assoluta.

Un salto indietro nel tempo, sulla scia di uno studio sincronico anziché diacronico delle *performances* italiane in Francia, permette di prendere in considerazione un episodio

---

<sup>327</sup> Cfr. COLAJANNI 1970, p. 37.

<sup>328</sup> Tra quei testi infatti Aurelia non appare ed Eularia è solo nei primi della raccolta.

risalente agli anni che vanno dal 1656 al 1658 quando venne pubblicato, in quattro volumi, il romanzo dell'abbé Michel de Pure, *La précieuse ou le mystere de ruelles*<sup>329</sup>. Il tema delle preziose, caro alle generazioni letterarie precedenti e contemporanee (Miguel de Cervantes, Alexandre Hardy, Jean Pierre Camus etc.)<sup>330</sup>, fu reso celebre soprattutto dall'opera molieriana *Les précieuses ridicules*<sup>331</sup>. La commedia venne messa in scena dalla *troupe* francese al Petit Bourbon, il 18 novembre 1659. Sospesa, fu poi ripresa nel dicembre dello stesso anno e, da quel momento in poi, riscosse sempre un enorme successo di pubblico.

Alcuni tra gli spettatori assidui della sala e diversi tra i detrattori di Molière furono concordi nell'affermare che la *pièce* non era altro che «un vol fait aux Italiens»<sup>332</sup> i quali l'avevano «reçue d'un abbé pour qui tout le monde a de l'estime»<sup>333</sup>. Tra questi, anche Somaize che nella settima scena delle sue *Véritables Précieuses* inserì il seguente dialogo:

LE POETE

[...] Premièrement il faut que vous sachiez qu'elle [la *pièce*: *Les précieuses ridicules*] est plus âgée de trois ans qu'on ne le pense, et que, dès ce temps-là, les comédiens Italiens y gagnèrent 10.000 écus, et cela sans faire courre le billet, comme les Bourbonnais en ont amené la coutume.

LE BARON

Le bruit commun m'a déjà donné quelque légère connaissance de cela; mais Mascarille pourtant soutient n'avoir imité en rien celle des Italiens.

LE POETE

Ah! Que dites-vous là, c'est la même chose, ce sont deux valets tout de même qui se déguisent pour plaire à deux femmes, et que leurs Maîtres battent à la fin; il y a seulement cette petite différence, que dans la première les valets le font à l'insu de leurs Maîtres, et que dans la dernière, ce sont eux qui leur font faire [...]<sup>334</sup>.

Quando si affrontava il problema delle reciproche influenze tra gruppo francese e italiano, i critici di Molière sembravano sempre propendere per il plagio da parte del primo a discapito del secondo e lo palesavano, come nel caso dell'incisione che mostrava i due personaggi: *Elomire étudiant* (anagramma di Molière) che con uno specchio guarda e si ispira a *Scaramouche enseignant*<sup>335</sup>. Anche il tema delle preziose, sempre secondo gli

---

<sup>329</sup> L'edizione a cui faccio riferimento è DE PURE 1938-1939.

<sup>330</sup> Sulla fortuna del tema si veda il saggio DUFOUR-MAÎTRE 2005.

<sup>331</sup> Cfr. MOLIÈRE 2010 e il sito internet *Molière 21*.

<sup>332</sup> Il brano in cui Charles Sorel accusa Molière è contenuto in SOREL 1671, p. 369-371, cit. in *Molière 21*.

<sup>333</sup> P. de La Croix, *Guerre comique*, Bienfait, [17 mars] 1664, p. 80, cit. sempre in *Molière 21*.

<sup>334</sup> BADEAU DE SOMAIZE 1660, pp. 43-45.

<sup>335</sup> Il riferimento è all'incisione di Laurent Weyen: *Scaramouche enseignant, Elomire étudiant*, conservata al Département des Estampes della BnF e riprodotta in GUARDENTI 1990, vol. II, p. 155 e successivamente in FERRONE 2014, fig. 53.

oppositori, era stato opportunamente sottratto da Molière ad un intreccio proposto anni prima dai 'coinquilini' di palco.

L'opera dell'abbé de Pure sembrava essere alla base di questa *pièce* italiana su cui mancano ulteriori notizie. In relazione agli anni della pubblicazione del testo si è sostenuto che la rappresentazione sia andata in scena nel 1656 con protagonista Aurelia<sup>336</sup>. L'opera di de Pure però è un romanzo e Aurelia non ne è il personaggio principale, cosa può esserci quindi di vero in tutti questi accenni e riferimenti? E soprattutto, come poteva la Fedeli esservi coinvolta?

Nella terza parte del romanzo di Michel de Pure si trova un'ultima «conversation» che accoglie un racconto dal titolo: *Histoire d'une Pretieuse*. Il racconto ha come protagonista Aurelia e vi è citata una commedia italiana. Questa commedia, il cui soggetto è esposto durante l'*histoire*, la quale è a sua volta inserita all'interno del romanzo, sarebbe quindi la rappresentazione italiana ispiratrice di Molière di cui nient'altro si è conservato. Come annunciato, la tipologia della fonte in questione è insolita perché l'oggetto di nostro interesse (la rappresentazione e quindi l'interpretazione di Aurelia) è considerabile solo dietro diversi veli letterari: un testo drammatico fornito da de Pure agli italiani che però è andato perduto ed il racconto della commedia fatto dal personaggio di Aurelia. Quindi, si chiarisce che Aurelia non fu protagonista dell'opera di Michel de Pure - *La préieuse*, in scena nel 1656 e poi pubblicata a partire dallo stesso anno - ma che eventualmente lo fu di una commedia fornita agli italiani dall'*abbé* negli anni precedenti e che poi dallo stesso fu incastonata e raccontata - non trascritta quindi - in una storia all'interno del suo romanzo.

Difatti, secondo le informazioni già raccolte<sup>337</sup>, la Fedeli avrebbe potuto non essere neanche a Parigi nel 1656. Caratteristiche e data di pubblicazione del romanzo non sembrano, a maggior ragione, da considerarsi come prova di una sua presenza in città. L'interesse per la fonte non si esaurisce comunque in questo.

L'*Histoire d'une pretieuse* è il racconto esposto da Aurélie di fronte al circolo di uomini e donne i cui nomi sono anagrammi di persone reali o sono indicativi del carattere stesso del personaggio<sup>338</sup>. La giovane narra di essersi innamorata di un poeta, Scaratide, la

---

<sup>336</sup> La notizia viene riportata anche nella scheda sull'attrice in AMAtI.

<sup>337</sup> Si rimanda qui alla ricostruzione fatta nel paragrafo II. 1.

<sup>338</sup> Tra gli esempi: «Agathonte signifie bonne, Mélanire une personne qui a les cheveux noirs, aussi bien que Mélasère, Eulalie signifie une personne qui parle très bien, Sophronisbe signifie une personne avisée, Parthénoïde signifie une personne qui a fait des vers pour célébrer le mérite d'une pucelle, Gélasire signifie

cui condizione sociale è inferiore alla propria. Per questo motivo, amici e parenti l'avevano presa in giro e i comici italiani avevano satireggiato sulla sua storia, riproponendola sul palco. Quindi, riordinando gli eventi: gli attori italiani avrebbero messo in scena una commedia scritta dall'abbé de Pure in cui si parodiava l'infatuazione di una giovane conosciuta da tutti. Nell'*Histoire de la précieuse* quella stessa giovane, divenuta personaggio, raccontava la propria storia e la parodia fornita agli attori italiani dal suo stesso creatore, ovvero de Pure. Se così fosse, il racconto che Aurélie fa della propria storia potrebbe essere molto simile a ciò che venne parodiato nella messa in scena italiana. In altre parole, l'abbé potrebbe aver scritto la sua *histoire* due volte: quando creò la *pièce* per gli italiani e quando, nel racconto inserito all'interno romanzo, prima di arrivare a citare la commedia, la fece narrare alla sua protagonista per la quale scelse il nome dell'attrice che l'aveva interpretata.

Sembra quindi di poter guardare all'inizio del racconto, degno di un dramma, come alla parole uscite dalla bocca della Fedeli perché de Pure si era divertito a riscrivere l'episodio tra realtà, teatro e romanzo:

Mesdames, encore que je n'aye pas l'honneur d'estre particulièrement connue de vous, je ne feindray pas de vous ouvrir mon cœur, et de me faire connoistre. Une maladie plus languissante que dangereuse a si fort changé mon visage, que quelque laideur et quelque disgrace que vous y voyez, je puis sans mentir vous assurer que je l'ay eu à fait dissemblable, c'est-à-dire un peu moins laid<sup>339</sup>.

Segue la tirata dell'innamorata:

Je voyois Scaratide sans le voir, et ne laissois pas de penser à luy quand mesme je voulois penser à autre chose. Tous les objects, ou par complaisance ou par malice tournoient tousiours [toujours] à Scaratide, et renvoyoient à luy toutes les pensées que je pouvois leur adresser, ou dont je pensois les entretenir. Ainsi Scaratide estoit seul dans mon esprit, et occupoit toutes mes pensées<sup>340</sup>.

Ma Scaratide non era altro che un *faux poète*, sotto cui poteva nascondersi, nella rappresentazione italiana, un mezzo amoroso, un po' capitano, un po' cantante, un po' ballerino, un po' valletto, insomma, lo stesso Scaramouche, che non avrebbe certo meritato le attenzioni della nobile giovane. In suo soccorso, gli amici provvedono a farle capitare sott'occhio un altro pretendente, Clomire, assai più degno, che se non fosse per la diversa

---

un personnage qui veut rire, qui se réjouit, Géname est un nom tourné [...]». DE PURE 1938-1939, vol. I, p. 375.

<sup>339</sup> Ivi, p. 165.

<sup>340</sup> Ivi, p. 166.

iniziale, sarebbe un altro anagramma perfetto a richiamo, niente meno, che dell'Elomire-Molière sopracitato. Di fronte ai due, la *précieuse* Aurélie cade quindi nell'assoluta indecisione:

Le reste de ma journée se passa dans cette imagination, et dans une rêverie continuelle sur ces deux objects, qui quoy que tout à fait opposez l'un à l'autre, ne laissoient pas de paroistre tous deux fort aymables<sup>341</sup>.

Rimane così un ultimo tentativo, quello di mettere la giovane di fronte a se stessa:

Mais sur cette obstination déraisonnable, cette mesme amie me vint prendre en carrosse et m'invita à la Comédie des Italiens. Vous sçavez la manière et l'air de ce Théâtre, l'esprit et la liberté des Acteurs. Veritablement j'eus le repentir tout entier de ma curiosité, car je n'eus pas veu plustost paroistre un Poète contrefaict, que sans avoir besoin de ces frequents regards que celle qui me donnoit la Comédie, m'adessoit de temps en temps, je connus bien que l'on m'avoit jouée sur le Théâtre, et que ma passion avoit esté exposée au peuple pour m'en faire concevoir, par un conseil public, une honte particulière<sup>342</sup>.

Offesa e piccata, Aurélie tenta di mostrarsi superiore alla satira nei suoi confronti, ma si ritrova sola e incapace di parlare tra i tanti spettatori della commedia e della sua vita in preda alle risate:

Je ne sçay ce que je ne dis point pour ma cause, et contre la Comédie. Mais comme je me trouvois seule dans la douleur au milieu d'une foule qui estoit en joye et ravie du succès de la Comédie, j'eus recours à la ruse, et ayant gardé le silence avec assez de mortification, je m'en allay trouver deux ou trois personnes de ma connoissance particulière avec qui j'estois très souvent et très familièrement [...] Je fis tout ce que pûs pour les piquer par le titre de la Comédie qui porte ce seul mot de *Preieuse* [...] Mais comme elles sont curieuses, elles y avoient esté aussi bien que moy et ne manquerent pas de me renvoyer l'esteuf et de m'assurer qu'elles s'y estoient très-bien diverties<sup>343</sup>.

Ancora una volta, negli spettacoli italiani, il dramma della vita (o quel che si voleva far passare per tale) era divenuto commedia sul palco. La parodia e la satira avevano portato de Pure e *les Italiens* alla proposta di una commedia ispirata ad una preziosa per ridere delle sue scelte, contraddizioni e manie. La storia, a teatro, si era poi sviluppata, forse accogliendo e duplicando i protagonisti, come afferma Somaize, oppure, come

---

<sup>341</sup> Ivi, p. 171.

<sup>342</sup> Ivi, p. 172.

<sup>343</sup> Ivi, p. 172-173.



sembrerebbe dal brano appena citato, l'*actrice précieuse* era, e ancora per un po' sarebbe rimasta, soltanto una: Aurelia. A fine racconto la protagonista, ravvisata, decide:

je me suis resolu de ne recevoir jamais dans mon cœur aucun mouvement favorable pour un Amant. Et pour rien celer du detail de mes resolutions, je commençay dès lors à coniurer contre toute sorte de tendre, et fis une petite ligue avec les plus aymables Pretieuses, pour establir une espece de celibat, ou une mode de ne se point marier si jeune, d'attendre le plus que l'on peut, et cependant faire amas de merite pour pouvoir faire une plus digne conquête<sup>344</sup>.

Chissà se anche la commedia si concludeva con un moderno voto di nubilato a scadenza. Certo è che, se vi furono, queste parole dette da un'attrice dovevano avere la loro forza ironica e canzonatoria, per giunta in bocca alla Fedeli che era già al terzo matrimonio.

L'episodio della *prétieuse* dimostra come la varietà del repertorio dell'amorosa (e degli *Italiens*) tra commedia, dramma e parodia, così come la collaborazione di questi con i francesi, risaliva agli anni cinquanta. Non era cioè un tratto originale né una responsabilità degli attori di Gherardi. E se queste influenze tra i due gruppi vi furono, perché non avrebbero dovuto riguardare anche le attrici? Perché non parlare di Aurélie *enseignante*, Madeleine *étudiante* e viceversa? Forse non ci sono abbastanza elementi per cui iniziare e basare un ragionamento di questo tipo, ma in fondo, il corso del successo delle *Précieuses ridicules* (1659) di Elomire - *pardon!* di Molière - fu agile, come meritava, ma anche ben piazzato tra i terrapieno della dimenticata *Prétieuse* (ante 1656) di Aurelia e della *La propeté ridicule* (1677) di Eularia<sup>345</sup>. È giusto non dar peso a tutti questi rimandi e considerarli, come canti di sirena, solo coincidenze? Oppure si può provare ad ascoltarli e a riconoscere che nel concepire e nell'allevare il repertorio teatrale del Seicento, italiano e francese, la parte di queste attrici fu, seppur in sordina, altrettanto *précieuse*?

---

<sup>344</sup> Ivi, p. 181.

<sup>345</sup> Sia nelle *Précieuses ridicules* che nella *Propeté ridicule* il servo o *vallet* si traveste: nella *pièce* francese in *marquis* mentre in quella italiana in re di Tripoli.

### III. LE OPERE

#### III. 1. *Le traduzioni dallo spagnolo: “L’inganno fortunato” di Brigida Fedeli e “La bella brutta” di Orsola Cortesi.*

Tra le proposte che Brigida Fedeli ed Orsola Cortesi offrirono al pubblico e alla corte francese vi furono anche le traduzioni in italiano di due testi drammatici spagnoli. Nella sua lettera del 31 maggio 1659, Loret annunciò così quella della Fedeli:

Aurelia, comédienne,  
comédienne italienne,  
comme elle est un fort bel esprit,  
qui bien parle et qui bien écrit,  
a fait un présent à la reine  
d’un livre sorti de sa veine  
en fort beau langage toscan  
et dont on fait bien du cancan.  
Ce livre est une pastorale  
de beauté presque sans égale  
et dont les esprits délicats  
feront assurément grand cas,  
étant si bien imaginée  
et de si beaux discours ornée  
que plusieurs ont intention  
d’en faire la traduction,  
ayant su que ladite reine  
a dit qu’elle en vaut bien la peine<sup>1</sup>.

Successivamente, Loret si corresse: non si trattava di una «pastorale»<sup>2</sup>, ma di una commedia dal titolo *L’Inganno fortunato, ovvero l’amata aborrita, commedia bellissima, trasportata dallo spagnuolo, con alcune poesie musicali composte in diversi tempi da Brigida Bianchi, comica detta Aurelia* che si ispirava alla *Despreciada querida* di Juan Bautista de Villegas, attribuita per molto tempo a Lope de Vega<sup>3</sup>. La commedia valse alla

---

<sup>1</sup> LORET 1857, *Lettre du 31 mai 1659*, vv. 207-224.

<sup>2</sup> Loret afferma infatti: «Le livre de dame Aurélie / [un des beaux esprits d’Italie] / que la Reine si bien reçut / sur un rapport qui me déçut, / fut par moi nommé pastorale, / dans mon autre lettre verbale; / mais pour m’être alors mécompté, voyez – en le titre à côté [*L’inganno Fortunato, Amata ou l’Aborrita, comédia bellissima*] / certainement toute personne / qui fait cette langue mignonne, / estime fort ce livre là; / mais c’est trop écrire, hola» (Ivi, *Lettre du 7 juin 1659*, vv. 267-278).

<sup>3</sup> La commedia risaliva al 1621. Marchante Moralejo cita due manoscritti. Il primo, *La Despreciada Querida*, autografo di Juan de Villegas (1621) che fu consegnato a Juan Eugenio Hartzenbusch e dalla cui edizione (DE VILLEGAS 1855) traggio le citazioni. La versione del 1641 aveva solo l’indicazione delle giornate (atti) e non quella delle scene. Il secondo manoscritto è conservato nella Biblioteca de Osuna con la precisazione «escrito por Lorenzo de los Ríos en Fregenal año de 1628». Cfr. MARCHANTE MORALEJO 1997, pp. 121-122.

Fedeli una ricompensa da parte della Regina, ossia un paio di orecchini preziosi, come lo stesso Loret racconta nella sua lettera del 28 giugno 1659:

Pour récompenser Aurélie  
de la pièce belle et jolie  
(sous le nom de *Comedia*)  
qu'à la reine elle dédia,  
cette princesse libérale,  
dont l'âme est tout à fait royale  
au jugement des mieux sensés,  
lui fit présent, ces jours passés,  
d'un paire de pendants d'oreilles  
de diamants beaux à merveilles,  
ouvrage exquis, rare et brillant,  
travaillé des mieux, et valant  
(ainsi que m'a dit certain homme)  
de trois cents pistoles la somme.  
J'ai vu moi-même ce beau don  
et je jure par Cupidon,  
vainqueur des plus braves monarques,  
que quand je vis ces riches marques  
de la gratitude et bonté  
de cette auguste majesté  
envers ladite demoiselle,  
j'en fus ravi pour l'amour d'elle  
car plus de deux ans il y a  
que j'aime cette Aurélie  
pour son esprit et gentillesse<sup>4</sup>.

Orsola Cortesi invece decise di adattare la commedia *La hermosa fea* di Lope de Vega<sup>5</sup> che intitolò *La Bella brutta, commedia dallo spagnuolo portata al Theatro Italiano da Orsola Coris Biancolelli fra' comici italiani di S. M. C.ma detta Eularia, dedicata alla Sacra Real. Christ.ma Maestà della Regina Madre*.

L'opera della Fedeli venne data alle stampe per la prima volta nel 1659 presso l'editore parigino Cramoisy<sup>6</sup>, mentre quella della Cortesi nel 1665, sempre a Parigi, per

---

<sup>4</sup> LORET 1857, *Lettre du 28 juin 1659*, vv. 103-127.

<sup>5</sup> L'opera di Lope fu rappresentata a Palazzo da Avedaño nel 1631 e pubblicata postuma nella *Parte 24 perfeta*, Zaragoza, Verges, 1641. Farò riferimento anche per questa commedia all'edizione di Hartsenbusch (DE VEGA 1855, pp. 349-365). Sull'argomento, cfr. PROFETI 1996a ed in particolare il saggio della stessa al suo interno: *I rischi del testo e le consolazioni della traduzione*, alle pp. 53-65. Il primo studio in cui si cita la traduzione della Cortesi è THOMAS 1940.

<sup>6</sup> La prima edizione del testo della Fedeli fu pubblicata dall'editore Cramoisy. Nell'edizione mancano il «privilège d'imprimer» (che figura, alla data 20 luglio, nel *Registre* della BnF, ms. fr. 16754, c. 61v) e l'indicazione del termine di stampa («achevé d'imprimer»). Al frontespizio seguono: la dedica *Alla Regina* che comprende sette pagine non numerate e un *Avvertimento a chi legge*, di due pagine non numerate. Si ha poi una serie di poesie (alle pp. 3-33) e la commedia. L'elenco degli *Interlocutori* non ha il numero di pagina, mentre la *pièce* comprende le pp. 1- 91. Termina l'edizione una pagina non numerata con l'indicazione degli *Errori seguiti nell'impressione*. Questa sarà l'edizione a cui farò riferimento, indicata dalla sigla BIANCHI 1659. Gli esemplari sinora rinvenuti sono quelli della BnF (due presso la Bibliothèque de l' Arsenal con

l'editore Sassier<sup>7</sup>. Entrambe le opere vennero dedicate alla regina madre Anna d'Austria che nel gennaio dell'anno successivo passò a miglior vita.

Queste pubblicazioni si inserivano a pieno nel clima seicentesco di scambi di idee, testi e influenze spettacolari tra Italia, Spagna e Francia<sup>8</sup>. Si trattò però di un episodio particolare perché la Fedeli e la Cortesi furono le uniche due attrici, in viaggio tra l'Italia e la Francia, ad aver pubblicato la traduzione di un testo teatrale spagnolo.

La drammaturgia e il gusto per le rappresentazioni di stile iberico si erano naturalmente diffusi tra XVI e XVII secolo nelle città italiane soggette al dominio politico spagnolo, ovvero a Napoli e a Milano, laddove cioè la classe dominante, per prima, ne promuoveva la circolazione<sup>9</sup>. Allo stesso tempo, funzionari, ambasciatori e residenti italiani presenti a Madrid raccontavano nei loro resoconti le abitudini e le modalità spettacolari spagnole, incrementando l'importazione di idee e testi da quel Paese. Inoltre, già dal XVI secolo, la Spagna aveva iniziato ad esportare attori, commedie e ingegni scenotecnici<sup>10</sup> e in cambio importava testi e soggetti. I repertori e le letterature si trovavano quindi frequentemente a confronto e si influenzavano reciprocamente. Il passaggio di compagnie itineranti spagnole aveva raggiunto anche città come Roma e, meno frequentemente, Firenze<sup>11</sup>. Qui soprattutto, come a Modena, furono le accademie cittadine ad accogliere i testi spagnoli<sup>12</sup>, mentre a Bologna molte stamperie li pubblicarono. Tra

---

segnatura 8-BL-7906 e 8-BL-7906 e un altro nella sede di Tolbiac, YD-4199), della Biblioteca Nazionale di Roma [34. 1. D. 7. 2] e della Biblioteca Comunale dell'Archiginnasio di Bologna [16. A. IV. 41]. Cfr. MARCHANTE MORALEJO 1997. Aggiungo inoltre l'esemplare del Fondo Martini della Biblioteca Forteguerriana di Pistoia [M. dr. 140] e quello della Bibliothèque Mazarine di Parigi [Res, 8° 22107].

<sup>7</sup> La prima edizione del testo, a cui farò riferimento (cfr. CORTESI 1665), fu pubblicata a Parigi presso Sassier nel 1665. L'edizione si apre col frontespizio e col privilegio reale. Segue la dedica alla *Sacra Real Christ.ma Maestà* che comprende tre pagine non numerate e l'invito al *Cortese lettore* (due pagine non numerate), gli *Interlocutori* e un madrigale: *Sur le mot de Brutta, au titre de cette comédie, Madrigal* di Du Pelletier (di una pagina entrambi). Nel verso della pagina appaiono due approvazioni. La prima recita: «J'ay leu la Comédie intitulée *La Bella Brutta*, traduite d'espagnol en Italien par Mademoiselle Ursule Biancolelli, dont je n'y ay rien trouvé contre l'Église, le Roi, l'État, ny les bonnes mœurs. Fait à Paris le 21 avril 1665. C.A.C.». La seconda: «J'ay leu avec soin la Comédie intitulée *la Bella Brutta*, et n'y ay rien trouvé qui puisse en empescher l'impression. Fait à Paris le 21 Avril P. d. P.». Segue l'*Extrait du privilège du Roy* (due pagine) dove si afferma che la commedia è stata finita di 28 maggio 1665. Il testo dell'opera si trova alle pp. 1-208. Di questa edizione segnalò gli esemplari della BnF (Tolbiac, YD-4054 e Bibliothèque de l'Arsenal, 8-BL-7688).

<sup>8</sup> Sulle influenze tra la drammaturgia italiana e quella spagnola e sulle traduzioni seicentesche segnalò gli interessanti saggi apparsi nella collana *Commedia aurea spagnola e pubblico italiano*, diretta da Maria Grazia Profeti a partire dal 1996. Cfr. i diversi titoli in *Bibliografia*.

<sup>9</sup> Per un approfondimento sul tema si rimanda a CROCE 1992, a CASCETTA e CARPANI 1995, a PROTAGIURLEO 2002 e a *Naples, Rome, Florence* 2005.

<sup>10</sup> Il fenomeno è ben illustrato in PROFETI 2009.

<sup>11</sup> Cfr. PROFETI 1996a, pp. 11-14. Si veda, a tal proposito, il riferimento alla compagnia spagnola presente a Firenze nel 1639, nel paragrafo I. 3 del presente lavoro.

<sup>12</sup> Cfr. PROFETI 2009.

esse, Longhi rieditò nel 1669 *La bella brutta* della Cortesi<sup>13</sup> e nel 1685 *L'Inganno fortunato* della Fedeli<sup>14</sup>.

In Italia apparvero anche altre tipologie di pubblicazioni che riflettevano questo sviluppo della fortuna dei testi iberici. Si trattava soprattutto di strumenti a servizio del traduttore, come grammatiche o dizionari, tra cui il primo *Vocabolario italiano e spagnolo*, curato da Lorenzo Franciosini<sup>15</sup>. Traducevano i letterati, gli accademici, gli uomini di chiesa e appunto, gli attori. A seconda di chi traduceva, il lavoro poteva servire per rappresentazioni in teatri pubblici, di corte o in case private, ma lo si faceva anche per puro gusto di fare letteratura, restasse questa manoscritta o vedesse la luce attraverso la stampa<sup>16</sup>.

Senza dubbio il caso di Firenze era particolare perché nella città gravitavano sia attori che proponevano un repertorio comico di derivazione spagnola sia intellettuali che conoscevano lo spagnolo (ad esempio, Francesco Redi e Alessandro Adimari) e ancora viaggiatori (il già citato Lorenzo Magalotti), cavalieri e nobili reduci da soggiorni in Spagna, come Girolamo da Sommaia e Niccolò Strozzi<sup>17</sup>, e infine letterati e drammaturghi accademici appassionati di letteratura iberica, tra cui Pietro Susini e Mattias Maria Bartolommei<sup>18</sup>. A Firenze, città non soggetta al dominio politico asburgico, questa comunità di appassionati della cultura spagnola ne promuoveva la circolazione<sup>19</sup> e la

---

<sup>13</sup> L'edizione (CORTESE 1666), pubblicata sempre da Sassier e segnata 1666 riporta le stesse approvazioni della prima edizione e nel «privilège du Roy» risulta finita di stampare il 28 novembre 1665, ovvero l'anno precedente. A differenza dell'edizione del 1665, questa viene dedicata alla Sacra Maestà di Luigi XIV. Alcuni esemplari sono conservati presso la BnF [Tolbiac, Rés, YD – 1076] e al British Museum [839. A. 38]. La successiva edizione vedrà la luce a Bologna, presso l'editore Longhi (CORTESE 1669). Qui la dedica sarà per un nobile bolognese, Cesare Mezzamici, amico anche della famiglia Amonio (cfr. GRANDI e SOGLIA 2013). Tra gli esemplari: quello della Biblioteca Casanatense di Roma [Com. 259/1], della Nazionale di Roma [35.5.C.21,4 e ancora: 35.8.B.19,4], della Biblioteca Braidense di Milano, nella Raccolta Drammatica Algarotti [IT – MI0185].

<sup>14</sup> Per la seconda edizione del testo della Fedeli, stampato presso l'editore bolognese Longhi, cfr. BIANCHI 1685. Di quest'edizione esemplari si trovano nella Biblioteca Casanatense di Roma [Comm. 280/31], nella Biblioteca Marciana di Venezia [Dramm. 1898.1 e Dramm.1770.6] e nella Biblioteca Nazionale di Roma [35.4. 1. 24. 1]. Almeno le copie della British e quella della Nazionale di Roma hanno lo stesso *Avvertimento a chi legge* che fa riferimento al gruppo di poesie musicali che però risultano mancanti. Non appare neanche la dedica iniziale e al suo posto c'è una *Protesta dell'autore* che recita così: «Cortese lettore, incontrandoti nelle parole Fato, Fortuna, Deità, Adorare, o simili, considerale come scherzi di penna poetica e non come Sentimenti di poco cattolico e vivi felice».

<sup>15</sup> Editò a Roma per i torchi di Ruffinelli-Manni nel 1620, il dizionario di Franciosini fu utilizzato da gran parte delle traduzioni seicentesche.

<sup>16</sup> Cfr. PROFETI 1996b.

<sup>17</sup> Girolamo da Sommaia fu cavaliere e priore di Santo Stefano. Visse in Spagna e frequentò l'Università di Salamanca. Niccolò Strozzi viaggiò in Spagna tra 1623 e 1626 e partecipò al «cenacolo italiano» di Lope de Vega.

<sup>18</sup> Pietro Susini (1629-1670) recitò anche nelle commedie accademiche col nome di Pedrolino. Mattias Maria Bartolommei (1640-1695) fu fondatore dell'Accademia fiorentina dei Nobili.

<sup>19</sup> Sempre sulla situazione fiorentina si rimanda alla collana diretta da Marzia Profeti ed in particolare al volume MICHELASSI e VUELTA GARCÍA 2013. La città era venuta in contatto con la cultura spagnola già dai

diffusione senza subire orientamenti e forzature da parte del ceto dominante. Lo scarso afflusso di compagnie spagnole aveva come conseguenza che la drammaturgia era filtrata e modificata dagli spettacoli di comici e accademici italiani. Le traduzioni circolavano per la maggior parte manoscritte, in vista della messa in scena, e difficilmente dichiaravano le fonti su cui si basavano. Gli intrecci potevano 'rimbalzare' dal Teatro di Baldracca<sup>20</sup> alle molte accademie fiorentine e successivamente potevano essere pubblicati. In questi casi non mancarono le stampe pirata, ovvero le edizioni non controllate, opera di stampatori ansiosi di sfruttare il successo delle rappresentazioni più apprezzate<sup>21</sup>.

Tra gli scrittori più vicini all'ambiente comico fiorentino, Giacinto Andrea Cicognini (1606-1649), figlio di Jacopo (1577-1633), fu probabilmente il maggior esponente di questo tipo di drammaturgia<sup>22</sup>. Attivo tra confraternite ed accademie, Cicognini non disdegnò la collaborazione con gli attori dell'Arte (che lo influenzarono anche nella creazione di alcune opere) e fu l'autore del già ricordato *Don Gastone di Moncada*, messo in scena dai comici nel Teatro di Baldracca nel 1641<sup>23</sup>.

Aurelia ed Eularia non furono quindi le uniche attrici che, a questa altezza cronologica, si interessarono al repertorio spagnolo e ne tentarono l'adattamento; si inserirono piuttosto in una moda culturale seguita da molte città e, per giunta, da diversi altri attori. Negli stessi anni, la collega Angiola d'Orso pubblicò molte sue trasposizioni e fu la più prolifica traduttrice dallo spagnolo tra gli attori del secolo<sup>24</sup>. Tra i comici, Francesco Antonazzoni (Ortensio), anch'egli legato al Teatrino della Dogana di Firenze, di cui fu amministratore per un certo periodo<sup>25</sup>, scrisse *Amore lealtà et amicitia*, ispirandosi all'opera di Juan Pérez de Montalbán<sup>26</sup>. Francesco Manzani (Capitan Terremoto) stampò il

---

tempi del matrimonio di Cosimo I con Eleonora di Toledo, nel 1539, allorché i funzionari di corte avevano iniziato un avvicinamento alla lingua e alle abitudini della nuova duchessa.

<sup>20</sup> Cfr. EVANGELISTA 1978, 1980 e 1984.

<sup>21</sup> Cfr. FERRONE 1988, pp. 37-44.

<sup>22</sup> Sull'autore cfr. CANCEDDA e CASTELLI 2001, MICHELASSI 2001 e MICHELASSI e VUELTA GARCÍA 2013. Anche il padre Jacopo, notaio e accademico, si interessò alla drammaturgia spagnola e soprattutto a Lope de Vega.

<sup>23</sup> Si veda il caso de *La pazzia d'Orlando* del 1642 analizzato in MICHELASSI e VUELTA GARCÍA 2013.

<sup>24</sup> Alcune sue traduzioni dallo spagnolo furono *Di bene in meglio* (D'ORSO 1656), *Con chi vengo, vengo* (D'ORSO 1666), *Il finto medico* (D'ORSO 1669) e *Amore, honore e potere* (D'ORSO 1676). Per una più attenta analisi di queste opere cfr. MARIGO 1990 e GRIFI 2010.

<sup>25</sup> Cfr. EVANGELISTA 1980.

<sup>26</sup> Antonazzoni tradusse *Amor, lealtad y amistad* di Juan Pérez de Montalbán in *Amore, lealtà et amicitia*. Il manoscritto della sua traduzione si trova presso la Biblioteca Estense di Modena, Archivio Orsi-Muratori, f. 11, fasc. 1°, cit. in MICHELASSI e VUELTA GARCÍA 2013, pp. 73-74.

suo *A gran danno gran rimedio*, traduzione dell'opera di Jerónimo de Villaizán<sup>27</sup>. Il caso più misterioso fu forse quello di Marco Napolioni (Flaminio), di cui è rimasto un nutrito elenco di titoli, ma sfortunatamente nessun testo<sup>28</sup>. Il repertorio della compagnia di Flaminio fu senz'altro debitore della drammaturgia spagnola e con essa si arricchì. Il Napolioni non dovette tradurre in vista della pubblicazione, ma solo per la scena e questa è probabilmente una delle cause per cui niente è giunto sino a noi<sup>29</sup>. Come già ricordato, Eularia militò assieme a Flaminio ed ebbe nella compagnia un ruolo di primo piano e una protezione speciale, quella del duca di Mantova. Nelle lettere inviate a quest'ultimo, l'attrice raccontava di aspettare ansiosa il rientro di Napolioni il quale avrebbe portato con sé quei nuovi testi tanti attesi tra cui non è da escludere ve ne fossero di ispirati alla drammaturgia spagnola<sup>30</sup>. È possibile quindi che la Cortesi si sia avvicinata a questo repertorio già dagli anni cinquanta. Una volta a Parigi avrebbe sicuramente continuato ad esibirsi nei canovacci che migravano dalla Spagna alla Francia<sup>31</sup> e dalla Spagna all'Italia, per il tramite degli attori italiani.

Durante il secolo infatti molti scenari giunsero dal mercato spettacolare italiano a quello francese dentro i bauli dei comici e, così, passarono dalla Francia all'Italia nei loro viaggi di ritorno. Anche un rapido sguardo ad alcuni titoli della raccolta biancolelliana lo dimostra. Vi si leggono *I morti vivi*, *Il basilisco di Bernagasso/Le dragon de Moscovie*, *La povertà di Rinaldo*, *Il medico volante* ed il più celebre: *Il convitato di pietra*. Tutte pièces i cui titoli riecheggiano quelli spagnoli: *Los muertos vivos*, *El gran duque de Moscovia y emperador perseguido*, *Las pobrezas de Reinaldos* e *El Acero de Madrid* di Lope de Vega, a cui si aggiunge *El burlador de Sevilla* attribuito a Tirso de Molina<sup>32</sup>. Se poi, nel canovaccio italiano, solo il titolo ricordi un antecedente iberico o anche l'intreccio abbia un'effettiva derivazione da una precisa fonte, soltanto l'analisi testuale filologica e

---

<sup>27</sup> Sull'attore si veda LESTINI 2010. L'opera, *A gran danno gran rimedio* (MANZANI 1661), fu pubblicata a Torino nel 1661. Si ispirava ad *A gran daño gran remedio* di Jerónimo de Villaizán, stampata nel 1652 a Madrid. Cfr. PROFETI 2000. Un esemplare dell'edizione seicentesca è conservato presso il Fondo Ferdinando Martini della Biblioteca Forteguerriana di Pistoia.

<sup>28</sup> ALLACCI 1666 attribuisce a Napolioni diverse opere, ma nelle successive edizioni ne omette alcune. Per un elenco ragionato si rimanda alla voce sull'attore in AMAtI a cura di Siro Ferrone.

<sup>29</sup> Interessante però l'ipotesi sollevata in SIMINI 2012 secondo cui alcune commedie pubblicate col nome di Cicognini potrebbero essere attribuite all'attore. Si ricorda inoltre la messa in scena del *Convitato di pietra* di Giovan Battista Andreini, tratto dallo spagnolo e riproposto anche in trasposizioni francesi e italiane. Cfr. TESTAVERDE 1997, CARANDINI e MARITI 2003 e a FERRONE 2014.

<sup>30</sup> Cfr. sull'argomento il paragrafo II. 1.

<sup>31</sup> Nella raccolta HORN-MONVAL 1958-1967 sono citate le molte traduzioni francesi tratte dallo spagnolo durante il secolo.

<sup>32</sup> Le vicinanze tra i testi spagnoli e quelli italiani, oltre che da Delia Gambelli (GAMBELLI 1993 e 1997), sono state segnalate, per le opere di Lope de Vega, da Carmen Marchante in *Lope en Italia: traducciones, adaptaciones y "scenari"*, in PROFETI 2009, pp. 7-58.

comparatistica può dirlo<sup>33</sup>. Nei casi in cui le possibilità di risalire ad un chiaro stemma di derivazione dei vari adattamenti sono poche (e di nuovo *Il convitato di pietra* ne è l'esempio più lampante), l'indagine può essere di tipo diverso: ricercare le circostanze in cui i diversi adattamenti sono nati e chiedersi se e perché un titolo spagnolo abbia finito per ispirare la nascita di una serie di testi dagli intrecci più vari. Le diversità introdotte dagli autori delle rielaborazioni possono dipendere dalle motivazioni alla base della traduzione o, specialmente per attori e drammaturghi, dall'organizzazione della messa in scena.

Si veda ad esempio il caso dell'*Inganno fortunato* di Brigida Fedeli. Prima di entrare nel merito del testo pubblicato dall'attrice, segnalo che nel fondo della Biblioteca Riccardiana di Firenze è conservato un manoscritto miscellaneo contenente satire e commedie<sup>34</sup>, risalente al XVII secolo. Al suo interno è presente un canovaccio con lo stesso titolo dell'opera della Fedeli. Lo scenario è suddiviso in tre atti, l'azione si svolge a Roma e, in coda al testo, sono presenti l'elenco dei personaggi, quello delle «robbe» e la descrizione dell'apparato scenico<sup>35</sup>. I protagonisti dello scenario non corrispondono a quelli del testo della Fedeli. Sono infatti: il Magnifico, Flaminia, Vettoria, Corallina, il Dottore, Orazio, Florindo, Gradellino, il Capitano e Finocchio<sup>36</sup>. Tali nomi non si trovano neanche nell'edizione spagnola. Oltre alla struttura dello scenario, naturalmente diversa da un testo interamente scritto come quello della traduzione, anche i luoghi, i temi, le azioni e gli episodi al suo interno non sono quelli dell'opera omonima. L'esame comparativo degli adattamenti che, in base al titolo, sembrerebbero legati l'uno dall'altro, o ad un antecedente comune, non ha rivelato corrispondenze. Nel caso del canovaccio fiorentino, i nomi dei personaggi potrebbero indicare attori contemporanei attivi in compagnie di comici professionisti<sup>37</sup>. Si pensi ad esempio a Gradellino e Corallina, nomi d'arte che appartenevano a Costantino Costantini e alla moglie Domenica<sup>38</sup>.

---

<sup>33</sup> Molti esempi sono stati illustrati nel saggio di Carmen Marchante relativamente a Lope de Vega. Vedi *ibidem*.

<sup>34</sup> BRFi, ms. 3184, *Miscellanea di satire e commedie*. *L'inganno fortunato* si trova alle cc. 218r-221v. Per il testo integrale si veda in *Appendice*. Sui manoscritti teatrali della Riccardiana cfr. CASTELLI 1998.

<sup>35</sup> Alla c. 221v si legge: «*Robbe*: Quattro manti, da vestire Gradellino da donna, spade, borsa con denari, bastone da bastonare, un orologio da saccoccia che suoni, pignatte, colori, pennelli, tavolozza; due rami piccoli da ritratto; tavolino con tappeto, tre candellieri con lumi». Segue la descrizione dell'*Apparato*: «camerone con letto che si possa star di sopra e di sotto con le cortine che si serrino, due sedie, due lettere da scrivere, ritratto, scala lunga».

<sup>36</sup> L'elenco si trova sempre alla c. 221v.

<sup>37</sup> L'ipotesi è stata avanzata in MICHELASSI e VUELTA GARCÍA 2013.

<sup>38</sup> Costantino Costantini è il padre di Angelo (Mezzettino) e Giovan Battista (Ottavio). Esordì a Parigi nel 1687, ma prima aveva militato con la compagnia del duca di Modena. Sul soggiorno di questi attori a Firenze cfr. TESTAVERDE 1997. Sul loro soggiorno francese si veda il paragrafo IV. 2 *Ritiro ed eredità*.



Il nome di Gradellino si ritrova infatti anche in alcune commedie di un altro fondo riccardiano dov'è accanto a quello di Trivellino, l'attore Domenico Locatelli, attivo tra l'Italia e la Francia<sup>39</sup>. Che assieme a questi comici viaggiassero anche i testi è ovvio e che si creasse, anche per quanto riguardava la migrazione dei canovacci e dei titoli di derivazione spagnola, un asse Firenze-Parigi pare plausibile. Nella città medicea, queste *performances*, i testi ad esse anteriori e quelli successivi avrebbero poi trovato terreno fertile per esprimersi, sul palco e sulla carta, nonché la possibilità di conservarsi nei manoscritti teatrali e tuttora presenti negli archivi cittadini<sup>40</sup>. Il Costantini potrebbe non aver guardato tanto al testo a stampa della Fedeli, ma al solo titolo e averne sfruttato la risonanza.

Un'altra tesi riguardo a questo *Inganno fortunato* fiorentino è che la compagnia di comici professionisti che si esibì a Firenze si sia rifatta, oltre che ad un titolo, ad uno spettacolo (forse francese) dell'*Inganno fortunato*, ma di tale rappresentazione nessuna notizia è comunque giunta sino a noi. La prima volta che si parla della *performance* infatti è in occasione del rientro degli italiani a Parigi, con Luigi Riccoboni, allorché Elena Balletti debutta, il 18 maggio 1716, al Palais Royal nell'*Heureuse surprise*. I Parfaict e Gueullette parlano di uno spettacolo che non sembra ispirarsi al testo di Aurelia<sup>41</sup>. Quindi, se è probabile che Brigida Fedeli si sia esibita nella *pièce* che poi avrebbe pubblicato, non è detto che la versione per il palco corrispondesse a quella che poi fu data alle stampe.

È possibile che i canovacci dell'*Inganno fortunato*, come quello fiorentino, lontano nel tempo e nello spazio dalla pubblicazione della Fedeli, possano essere vicini ad una sua

---

<sup>39</sup> Testaverde dimostra che il nome di Gradellino appare assieme agli altri, come ad esempio quello di Lucinda [Nadasti] e quello di Trivellino [Domenico Locatelli], negli scenari conservati presso i fondi fiorentini della Biblioteca Nazionale di Firenze: *Nuove Accessioni*, f. 1341 e *Fondo Nazionale*, II. I. 90. Cfr. TESTAVERDE 1997, pp. 425-428.

<sup>40</sup> I fondi più ricchi a tal proposito sono quello riccardiano e quelli appena citati della Biblioteca Nazionale di Firenze. Altri fondi e raccolte che contengono titoli o traduzioni dallo spagnolo sono ALLACCI 1755, BARTOLI 1880, la raccolta *Ciro Monarca* della Biblioteca Casanatense di Roma, ms. 4186 e lo *Gibaldone comico di varij soggetti* [...] della Biblioteca Nazionale di Napoli.

<sup>41</sup> Secondo quanto riportato dai fratelli Parfaict, la commedia doveva proporre alcuni dei lazzi presenti nel canovaccio russo e in quello fiorentino: «Il y a des scene de nuit excellentes, dont lesquelles, ainsi que dans celle du peintre, l'Arlequin (Thomassin Vicentini) enleva les suffrages de spectateurs [...]» e poi si aggiunge: «Il y a dans cette comédie des scene tirée d'une autre Espagnole [...]» (PARFAICT e D'ABGUERBE 1767-1770, vol. III, pp. 75-76). Nel sesto volume del *Dictionnaire* invece si legge, relativamente all'interpretazione di Thomassin (Tommaso Vicentini): «Lélio appelloit Arlequin son valet, qui d'abord ne répondoit point, et répondoit ensuite par intervalles, paroissant se rendormir à chaque fois, après avoir répondu. Lélio l'alloit chercher, l'amenoit sur la scène, dormant tout debout; il l'évelloit avec bien de peine, et lui parloit; Arlequin en lui répondant se laissoit glisser à terre et se rendormoit; son Maître le reveloit, et Arlequin dormoit sur son bras, etc.» (Ivi, vol. VI, pp. 174-175). Cfr. inoltre GUEULLETTE 1938, p. 28. Alle cc. 176r-197v del manoscritto di Gueullette (MS OPERA) esiste anche un'*Analyse de la comédie italienne intitulée L'inganno fortunato ovvero L'amata aborrita comedia bellissima transportata dallo spagnolo da Brigida Bianchi, detta Aurelia, Parigi, 1659. L'Heureuse surprise ou pour mieux dire Heureuse tromperie* [...].

eventuale *performance* della *pièce*? La domanda è suggerita dalla lettura di un altro canovaccio omonimo messo in scena da una compagnia di comici italiani a San Pietroburgo nel 1734<sup>42</sup>. Lo scenario in questione ha molti punti in comune con quello fiorentino. L'intreccio è sostanzialmente identico così come la distribuzione dei personaggi (differiscono i nomi, non i ruoli), le trovate e la scena. In questo canovaccio inoltre, a differenza proprio dell'opera a stampa della Fedeli, tra i personaggi appare niente meno che il nome di Aurelia<sup>43</sup>. È ovvio che una tra le attrici italiane in Russia avrà interpretato il personaggio che, d'altra parte, appare anche in altri scenari russi. La presenza di quel nome d'arte non significa necessariamente che il testo russo si ispiri a quello francese<sup>44</sup>. Innegabilmente però, il canovaccio fiorentino e quello russo sembrano legati ad una fonte comune, forse performativa più che letteraria, e altrettanto interessante è che uno dei due conservi il nome d'arte proprio di colei che quel titolo volle poi pubblicare. La Fedeli potrebbe aver sfruttato doppiamente la fonte spagnola. In un primo momento, attrice e compagni potrebbero aver inscenato una commedia a soggetto dal titolo *L'Inganno fortunato*, con equivoci e scambi, simile a quella di Gradellino e del successivo canovaccio russo. In un secondo tempo, la Fedeli potrebbe aver deciso di stamparla e, sedutasi al tavolino, edizione spagnola accanto<sup>45</sup>, si sarà impegnata nella sua intera traduzione.

Le motivazioni alla base dell'adattamento restano quindi fondamentali: si traduce per la messa in scena o per la stampa? Si traduce per la necessità di farsi comprendere da un pubblico o da un lettore? Il caso di Aurelia sembrerebbe porsi a metà tra queste ragioni se davvero, oltre la traduzione edita, l'attrice avesse interpretato la protagonista di quella commedia sul palco.

Per la scena o per la carta, la Fedeli e la Cortesi furono donne che scrissero e tradussero in quanto attrici. Fu cioè il loro profilo professionale a spingerle ad esibirsi anche sul foglio e gli avvertimenti al lettore di entrambe lo dimostrano. La Fedeli afferma:

Quanto alla Commedia io te la dono ingenuamente per una piccola vanità dell'isperienza, c'ho della Scena: acquistata con una particolare attenzione, e non

---

<sup>42</sup> Cfr. FERRAZZI 2000, pp. 135-136. Ringrazio per la segnalazione la dott.ssa Alice Pieroni.

<sup>43</sup> Il nome del personaggio appare in molti canovacci russi, così come quello di Eularia. È possibile che le italiane in Russia abbiano sfruttato quei nomi, perché dietro ad essi sopravviveva il ricordo delle interpretazioni di Brigida e di Orsola.

<sup>44</sup> Sulla migrazione dei canovacci italiani tra Francia e Russia si rimanda a FERRAZZI 2000.

<sup>45</sup> Sembra da escludere l'ipotesi che l'attrice abbia tradotto dal francese sia perché non risulta una traduzione francese dell'opera sia perché la dimestichezza di questi attori col repertorio spagnolo era tale che il soccorso del francese non sarebbe stato necessario.

senza qualche studio in tutto il tempo, che v'ho speso, non tanto in Francia, che in Italia<sup>46</sup>.

Mentre, dal canto suo, la Cortesi si rivolge così al lettore: «Compatisci i falli della mia penna, come tante volte hai compatiti quelli della mia lingua»<sup>47</sup>. Le attrici si affacciano all'orizzonte della traduzione presumendo di rivolgersi non ad un lettore 'vergine', ma ad un lettore che è stato e che continuerà ad essere loro spettatore. Come è stato affermato da Isabella Innamorati, in questi casi, «l'operazione letteraria [è] giustificata, nella sua fortuna editoriale, dalla fama di un protagonista dell'arte scenica» ed è «prosecuzione ideale, per il tramite diverso della stampa, delle proprie esibizioni sceniche»<sup>48</sup>.

Le competenze performative e drammaturgiche spingono le attrici a tentare di farsi apprezzare e di sfondare anche nel mercato editoriale. La popolarità sul palco fornisce loro il passaporto per il successo sulla carta. Allo stesso modo, la stampa amplificherà e nobiliterà quegli spettacoli dell'Arte in cui continueranno ad esibirsi. Quindi, la traduzione è intrapresa dalla Fedeli e dalla Cortesi in quanto attrici, ma la pubblicazione permetterà loro di elevarsi rispetto alle altre donne e ai colleghi comici<sup>49</sup>.

Agli stessi spettatori-lettori entrambe si rivolgono per chiarire il genere di traduzione che proporranno loro. Il procedimento riflette a pieno, anche in questo caso, le modalità di traduzione diffuse all'epoca. Il già citato Mattias Maria Bartolommei, ad esempio, affermerà di aver tradotto: «più secondo un suo capriccio che secondo i precetti dell'arte di chi vuol portar fedelmente l'opere altrui dall'una all'altra favella»<sup>50</sup>. Per tutto il Seicento infatti e per chiunque si diletta nel «cavar» commedie dallo spagnolo, indipendentemente dalla categoria sociale e professionale d'appartenenza, non si trattava di impegnarsi in traduzioni letterali e fedeli all'originale, ma in adattamenti e in rielaborazioni. I comici vi si dedicavano per guadagnare una trama in più che, una volta adattata alla compagnia, poteva essere utilizzata negli spettacoli (come nel caso dei canovacci di Napolioni) oppure potevano tradurre un testo interamente con l'intenzione di pubblicarlo. In entrambi i casi la fedeltà non era una regola da rispettare.

Questa è la tendenza che seguono anche le due attrici nelle loro traduzioni. La Cortesi prima si rivolge alla regina madre, dedicataria dell'opera, pregandola: «Io

---

<sup>46</sup> BIANCHI 1659, *Avvertimento a chi legge*, pp. nn.

<sup>47</sup> CORTESI 1665, *Cortese lettore*, pp. nn.

<sup>48</sup> INNAMORATI 1996, p. 165.

<sup>49</sup> In entrambi i titoli infatti si esplicita che le attrici sono due comiche.

<sup>50</sup> La citazione è riportata in MICHELASSI e VUELTA GARCÍA 2013, p. 24.

riverentemente supplico Vostra Maestà di condonarmi l'ardire d'aver mescolate le mie ombre et oscurità col leggiadro e bello di quest'opera»<sup>51</sup>, poi al lettore precisa: «L'ho tirata dallo straniero nel nostro idioma, non con una totale obbedienza alle altrui parole, essendo troppo diverse fra gl'uomini le maniere d'esprimersi»<sup>52</sup>. Confessa quindi un intervento di carattere duplice, contenutistico e linguistico, e aggiunge che tale scelta ha origine dal diverso uso che le popolazioni fanno della lingua, in vista della comunicazione. Con «le maniere d'esprimersi», l'attrice forse intendeva non solo le risorse della lingua, con il suo lessico, la sua morfologia e la sintassi, ma anche la loro realizzazione pratica, lo stile e l'espressione. Sulla stessa linea, la Fedeli palesa la sua volontà di non rivelare la fonte da cui ha attinto perché, afferma, «se si venisse a confronto col soggetto, c'ho preso ad imitare, più tosto che a trasportare, si troverebbe tanta diversità, che accusaresti la mia troppa licenza»<sup>53</sup>.

Quindi, l'attrice si propone di trasferire il soggetto da una forma espressiva all'altra. Per gli attori questo significa che una determinata storia, predisposta per un tipo di teatro, cioè per una pratica scenica, deve essere adattata alla pratica teatrale di coloro che l'accoglieranno. La traduzione risulta quindi arricchimento<sup>54</sup> e rielaborazione in vista della resa scenica, nella speranza di fornire un testo verosimile secondo le convenzioni linguistiche, drammaturgiche e spettacolari a cui lo spettatore e il traduttore sono abituati.

La natura di queste traduzioni chiarisce anche i dubbi relativi al livello di conoscenza - che poteva anche non essere elevato - della lingua straniera da parte degli stessi traduttori. Come anticipato, i comici avevano dimestichezza col repertorio spagnolo. Ne *Li sdegni*, canovaccio dello *Scénario* biancolelliano, Arlecchino racconta: «Dans cette scene, j'arrive desguizé en capitaine, et je parle un espagnol estropié avec Eularia»<sup>55</sup>; segue una scena in cui Biancolelli imita il capitano parlando spagnolo e mettendolo in ridicolo. Una conoscenza mirata della lingua doveva essere quindi in repertorio e la maschera del Capitano, più delle altre, poteva produrre effetti comici.

In Francia, nel corso del Seicento, si diffuse poi la moda spagnola promossa proprio dalla dedicataria delle due traduzioni: Anna d'Austria, figlia di Filippo III di Spagna. Nei

---

<sup>51</sup> CORTESI 1665, *Sacra Real Christianissima Maestà*, pp. nn.

<sup>52</sup> Ivi, *Cortese lettore*, pp. nn.

<sup>53</sup> BIANCHI 1659, *Avvertimento a chi legge*, pp. nn. Anche la Cortesi non fa il nome di Lope de Vega seppure l'antecedente sia, per la sua pubblicazione, immediatamente individuabile.

<sup>54</sup> In MICHELASSI e VUELTA GARCÍA 2013, p. 24 si ricorda come, durante il Seicento, anche l'Accademia della Crusca abbia tenuto lezioni sulla traduzione nella quale ci si applicava come possibilità di arricchimento e abbellimento della propria lingua madre.

<sup>55</sup> GAMBELLI 1997, p. 252.

versi di apertura Aurelia si riferisce esplicitamente al matrimonio del Re con Maria Teresa, nipote di Anna. La cerimonia avvenne, così come la Pace dei Pirenei, nel 1659<sup>56</sup>. La Fedeli quindi, pur non citando la fonte tradotta, riconosce il debito che la letteratura e il teatro, in Italia e in Francia, hanno nei confronti del repertorio spagnolo:

Ma son così esperte ne parti le penne iberiche, che senza l'aiuto loro non si può in questa professione tentare cosa di riuscita. Parlino per me Francia, Italia, et altre Province, se non è vero, che tutto giorno, senz'ottener altri passaporti introducono o scopertamente, o di furto le Muse Comiche delle Spagne, quando per farle Genetrici, quando per servirsene da Licina<sup>57</sup>. Tutto quello che ci pongono del proprio è di procurare ch'eschino di parto con un bell'abito alla moda. Sarti in cervello. Prendete ben le misure, che a questo si riduce il vostro vanto. Già che vi passa in conto il ladroneccio, procurate almen, che le vesti stian bene indosso<sup>58</sup>.

Letterati e drammaturghi sarebbero soltanto dei «sarti in cervello», che rendono più presentabili e gradevoli per la moda contemporanea, quelle creazioni letterarie. Di nuovo, l'obiettivo principale non è rendere fruibile un testo, ma apprezzabile. Così, anche la «sarta» Fedeli si preoccupa di vestire all'italiana una principessa letteraria che, come quella in carne ed ossa, giunge dalla Spagna alle sue «usanze». È curioso come la stessa metafora venga usata, al contrario, dalla Cortesi che guarda probabilmente al lavoro della collega:

Da niun' aspetto doveva restarsi maggiormente lontana, che dal riveritissimo di Vostra Maestà questa Peregrina, che passa dalla Spagna in Italia. Doppo esserle comparsa sotto gl'occhi ricca di quegl'ornamenti, de quali le fu abbondante la Patria, non potrà senza vergogna lasciarsi vedere ora, che nuda affatto, o povera in estremo sen' vien. E pure queste sue fortune sono il maggior suo vantaggio, mentre la somma pietà di Vostra Maestà nulla sa riguardare più volentieri, che gl'infelici<sup>59</sup>.

Entrambe le attrici vogliono presentare alla Regina un'opera che, arricchita o impoverita dal viaggio che ha fatto, verrà comunque resa migliore dall'animo nobile che l'accoglierà. Se poi si considera che le «sarte» in questione sono due comiche giunte a Parigi per merito di quell'Altezza che le ha sostenute, spronate e valorizzate, la metafora acquista ulteriori significati. Precisa la Cortesi:

---

<sup>56</sup> BIANCHI 1659, *Alla Regina*, pp. nn.

<sup>57</sup> Lucina, nella mitologia romana, dea del parto.

<sup>58</sup> *Ibidem*.

<sup>59</sup> CORTESI 1665, *Sacra Real Christianissima Maestà*, pp. nn.

Era già somma fortuna la mia l'esser stata con un comando Regio condotta qui:  
dove troppo è grande fortuna il venire<sup>60</sup>.

La traduzione si fa persona tra Spagna, Italia e Francia ed è il simbolo di ogni passo mosso dai professionisti alla ricerca di nuove opportunità.

L'intervento di mediazione del traduttore non si nasconde quindi, ma si presenta chiaro al lettore. È giusto citare, a questo proposito, l'esempio di un traduttore non nominato in precedenza tra gli altri attori, ma che all'ambiente comico non fu estraneo: Niccolò Biancolelli. Il fratello di Domenico<sup>61</sup> dichiarò nella prefazione alla sua opera, *Il carnefice di se stesso*, di aver fatto parte della compagnia diretta dal comico Fabrizio<sup>62</sup> e di essersi recato a Napoli per delle recite<sup>63</sup>. Nella città partenopea, una malattia glielo avrebbe impedito, così da spingerlo verso la scrittura prima di un romanzo e poi di una tragedia<sup>64</sup>. Biancolelli non può essere inserito tra gli altri attori-traduttori, ma non fu estraneo a quell'ambiente, in tutti i sensi, familiare. Il cognato di Orsola pubblicò anche *Il Nerone*<sup>65</sup> nel cui titolo pare riecheggiare il *Nerón cruel o Roma abrasada* di Lope de Vega, ma che secondo gli studiosi non è tratto dalla fonte spagnola<sup>66</sup>. Successivamente, dette alle stampe l'adattamento dell'opera *El conde de Sex* di Antonio Coello ovvero *La regina statista d'Inghilterra*<sup>67</sup>. Com'è stato già notato da Maria Grazia Profeti, il suo modo di tradurre è quello dei rifacitori italiani che hanno «l'urgenza di spiegare, di chiarire, di ordinare» la materia letteraria perché «non si fidano mai delle capacità di decodifica del loro

---

<sup>60</sup> CORTESI 1666, *Sacra Maestà*, pp. nn. Questa volta la Cortesi rivolge la sua dedica al re Luigi XIV.

<sup>61</sup> Niccolò Biancolelli rimase in famiglia almeno fino al 1665. Cinque anni dopo continuava a risiedere a Bologna, nella parrocchia di San Matteo delle Pescarie. Cfr. MONALDINI 1996, p. 118 e p. 132.

<sup>62</sup> La notizia è riportata anche in BARTOLI 1781-1782, vol. I, pp. 124-125.

<sup>63</sup> L'opera fu pubblicata a Bologna per l'editore Sarti nel 1664. Un'altra sua opera oltre a quelle citate è *Il principe tra gl'infortuni fortunato*, Bologna, Mucci, 1668.

<sup>64</sup> Cfr. MONALDINI 1996, pp. 108-109, secondo cui la *tournee* dovette essere anteriore al 1660 perché l'opera in questione venne rappresentata a Ferrara nella Sala delle Commedie dalla compagnia del duca di Mantova prima dell'incendio (3 gennaio 1660) che la devastò.

<sup>65</sup> Il testo è edito a Bologna da Monti nel 1666.

<sup>66</sup> Cfr. quanto sostenuto in PROFETI e MARCHANTE 2009a, pp. 38-39.

<sup>67</sup> Cfr. BIANCOLELLI 1668, poi ristampata nel 1674 sempre per Longhi. Esistono altre traduzioni anonime dell'opera, tra cui *Gl'honesti amori della Regina d'Inghilterra con la morte del conte di Sessa*, nella raccolta *Ciro monarca* della Biblioteca Casanatense di Roma, ms. 4186, cc. 227r-233v, *La regina d'Inghilterra*, della BRFi, ms. 2800, cc. 35v-47v e della Nazionale di Firenze, Fondo Magliabechiano, II, i, 90 e un *Conte di Sex* nel sessantaquattresimo volume del *Gibaldone comico* della Nazionale di Napoli, ms. cod. AA. AA.XI. Ad esse si aggiungono ulteriori stampe, tutte segnalate in M. G. Profeti, *Dal Conde de Sex alla Regina Florida*, in PROFETI 2000, pp. 45-46.

pubblico»<sup>68</sup>. La tendenza dei traduttori sarebbe quindi quella di eliminare o modificare gli elementi di più difficile comprensione per i nuovi lettori.

Questa volontà si esplicita, nelle versioni italiane, con la traduzione in prosa del testo poetico spagnolo a cui si aggiungono, da una parte la distensione di alcune espressioni considerate troppo complicate per una resa lineare dei concetti, dall'altra la sostituzione o l'eliminazione delle figure retoriche troppo ricercate. Si riverserebbe sulla carta l'immediatezza del palco, la ricerca dell'applauso al di là dei contenuti, la praticità risolutiva di chi mette in scena tanti intrecci e ne pubblica solo uno. Come recita il titolo della Profeti<sup>69</sup>, i nodi e i «rischi» dell'opera di Lope vengono sciolti e «consolati» dalla trasposizione eloquente e «vendibile» della Cortesi. Viene però da chiedersi se questa sia la caratteristica principale del lavoro di Eularia e di quello di Aurelia.

Entrando nel merito dei testi, si nota che anche la Fedeli e la Cortesi si avvalsero del teatro spagnolo più apprezzato da italiani e francesi in quel periodo, teorizzato proprio da Lope de Vega<sup>70</sup>. Protagonista degli intrecci, una *dama* astuta e ingegnosa, che dopo molte peripezie da lei stessa escogitate, o di cui è vittima ribelle, finisce per sposare il suo *galán*. Commedie quindi d'argomento amoroso, risolvibili in tre atti, che mescolano tragico e comico, che rompono le unità aristoteliche e che si concludono con nozze, spesso doppie, se non triple.

I personaggi e le trame delle traduzioni si rifanno in maniera sostanzialmente fedele ai rispettivi antecedenti<sup>71</sup>. Nell'*Inganno fortunato*, Laura, nipote del re d'Ungheria è stata destinata in sposa ad un principe che non ha mai visto: Carlo. Si finge Porzia, sua cugina, e decide di presentarsi così di fronte a lui, per indagarne l'aspetto ed il carattere. Questi, innamoratosi immediatamente della giovane (ovvero di Laura spacciata per Porzia), senza fornirne la motivazione, rinuncia alle nozze stabilite con la stessa Laura e ne scatena la sete di vendetta per l'affronto subito. Da questo momento, ha inizio la serie di equivoci che costruiscono l'intreccio della commedia e che si svolgono sullo scambio di persone e

---

<sup>68</sup> Ivi, pp. 31-59.

<sup>69</sup> Cfr. l'analisi della traduzione in M. G. Profeti, *I rischi del testo e le consolazioni della traduzione*, in PROFETI 1996a.

<sup>70</sup> Si ricorda qui il trattato *Arte nuevo de hacer comedias en este tiempo* di Lope de Vega e l'edizione italiana DE VEGA 1999. La *comedia* può essere *alta* quando tratta temi tragici ed eroici con protagonisti nobili e cavalieri oppure *comedia de capa y espada* quando affronta storie e temi di vita quotidiana.

<sup>71</sup> Le uniche differenze che vi sono negli elenchi dei personaggi sono: per l'*Inganno fortunato*, il nome «Odoardo» che è attribuito dalla Fedeli al Re d'Ungheria mentre, nella *Bella brutta*, la Cortesi aggiunge il personaggio del «conte», precettore del principe, ed alcuni «soldati».

di coppie: Laura-Carlo e Porzia-Federico. Alla fine, grazie al passaggio di mano in mano di un gioiello, Carlo dichiara il suo amore a Laura e la commedia si conclude allegramente.

Anche la trama della *Bella brutta* non è particolarmente originale. Di passaggio in Francia, Riccardo, principe di Polonia, vede Stella, duchessa di Lorena, di rinomata bellezza e se ne innamora. Deciso a suscitare la gelosia e a correggerne la vanità, il principe invia a corte il servo Giulio per far credere alla duchessa di considerarla brutta. Così come aveva fatto Laura, Stella decide di vendicarsi. Con l'aiuto dell'amico Ottavio, Riccardo si presenta di fronte alla duchessa sotto le vesti di Lauro, suo segretario, reo di averle rubato delle gioie. Stella decide di sfruttarlo per far innamorare il principe il quale, pur fingendosi Lauro, afferma di amare Celia, sua cugina e dama di Laura. Con altrettanti equivoci, la commedia prosegue fino a che lo stesso Riccardo non ammette il travestimento, presentandosi nelle sue vesti di principe e aprendo la strada alla doppia promessa di matrimonio, quella di Stella e Riccardo e quella di Celia e Ottavio.

Già da queste sinossi, i rimandi e le somiglianze delle commedie non solo rispetto agli antecedenti spagnoli, ma anche tra di loro, appaiono chiaramente: travestimenti, inganni, equivoci, gelosie, intrecci di coppia e scambi di persona. Questo significa che erano le due fonti spagnole, per prime, a somigliare<sup>72</sup>. Gli stessi titoli, *Despreciada querida* e *Hermosa fea* (a cui si può aggiungere il sottotitolo dell'*Inganno* ovvero *L'amata aborrita*) suonano quasi come un chiasmo tra loro. In secondo luogo, le scelte delle due attrici si rivelavano molto simili. Un episodio, in particolare, avvicina tra loro le due commedie e ricorda i canovacci dell'*Inganno* sopracitati. Nella scena settima del secondo atto dell'*Inganno fortunato*, Portia è alla finestra e si finge Laura. Su richiesta di quest'ultima deve assecondare il corteggiamento di Carlo, mentre poco distante Federico è roso dalla gelosia. Allo stesso modo, nella scena terza dell'atto terzo della *Bella brutta*, Stella e Celia sono affacciate alle finestre del giardino con Riccardo e Ottavio che, scambiatisi, parlano loro. Non c'era forse grande bisogno di attingere al repertorio spagnolo per metter su una scena di questo tipo: di finestre affacciate sul cortile, con pretendenti annessi, i palchi delle commedie a soggetto erano piene. Che le due commedie tradotte però abbiano titolo, episodi e trovate così simili forse significa che Eularia guardò alla sua 'sorella maggiore' di scena anche nella scelta della commedia spagnola da tradurre e che le venne naturale sfruttare il precedente. All'epoca le due traduzioni potevano anche

---

<sup>72</sup> Non a caso la *Despreciada querida* è stata attribuita per molto tempo proprio a Lope de Vega.



essere confuse e non è da escludere che lo scambio, in fondo, fosse tra le speranze della Cortesi.

Gli interventi scelti avvicinavano quindi le due traduzioni a quelle degli altri traduttori italiani. Come già anticipato e dimostrato da altri studiosi<sup>73</sup>, le attrici tesero a dilatare, secondo il meccanismo dell'*amplificatio*, i punti più ermetici del testo. Si vedano *La Despreciada Querida* e *L'inganno fortunato* all'altezza della quarta scena del secondo atto di quest'ultima:

LAURA (*a parte*)  
Como las hojas al aire  
atrás sus pasos se vuelven  
con la violencia que parten.

CARLOS (*a parte*)  
Nave en alta mar parezco,  
que dos vientos la combaten<sup>74</sup>.

LAURA  
Il movimento del mio crudele è simile a  
quello di una fronda agitata dall'aure;  
egli si sta tra l'accostarsi, e 'l partire. *A parte*

CARLO  
(nelle mie confusioni sembro nave da  
due contrarii venti commossa; Amore, e  
Timore m'inquietano)<sup>75</sup>.

La Fedeli ha riproposto lo stesso concetto, ma con una perifrasi che, grazie anche alla similitudine, ha dato respiro e ha reso immediatamente afferrabile lo stato d'animo del personaggio. Allo stesso modo la Cortesi dilata l'inizio e lusinga la corona che l'ha accolta:

OTTAVIO  
Fuera temeraria empresa,  
pero muy digna de ti.

RICARDO  
Todo cuanto en Francia vi  
no iguala con la Duquesa.  
Julio ¿que te ha parecido?

JULIO  
Un ángel me pareció,  
que de mujer se vistió,  
si alguna vez se ha vestido.

RICARDO  
No he leido yo jamás,

OTTAVIO  
Sarà bizzarra l'impresa; ma però degna  
di voi, che come passate tanto di  
conditione ogn'altro, così potete  
passarlo d'ardire.

RICCARDO  
In fine bisogna confessare o Ottavio, che  
la Francia è un amenissimo Regno,  
abbondante di ricchezze, e di popoli, tutto  
pieno da ogni parte di meraviglie; ma  
quelle, che si vedono nella bellezza  
passano di gran lunga l'immaginatione,  
che mente umana sapesse formarne, ad  
ogni passo si ritrovano degl'Angioli:  
onde credo certo, che il vivere in questi

<sup>73</sup> Per la traduzione della Fedeli si rimanda a MARCHANTE MORALEJO 1997, così come per quella della Cortesi si rimanda a PROFETI 1996a.

<sup>74</sup> DE VILLEGAS 1855, II, VIII, 5-6.

<sup>75</sup> BIANCHI 1665, II, IV, 26-27.

que se vistió de mujer;  
pero como puede ser,  
no pudiste decir mas.

OTTAVIO  
En cuanto el sole mira y dora  
se alaba su gallardia.

RICARDO  
¡Oh qué divina armonia  
hacen en una señora,  
la majestad en el talle,  
y en el rostro la hermosura!

IULIO  
El oro y la nieve pura  
de nuestra Alemania calle  
con su rara perfeccion<sup>76</sup>.

Paesi è una vera beatitudine.

OTTAVIO  
Vostra Altezza misura con una grande  
generosità tutte le cose; ma egli è in ogni  
caso vantaggio non ordinario di questo  
Regno, l'aver in sé di che piacere a  
persona di sì alto merito, a Principe di sì  
buon gusto.

RICCARDO  
Non saprei abbastanza esprimere quanto  
io l'ammiri, come ne meno saprei dire  
quanto io l'abbi trovata fra le donne più  
belle adorabile la Duchessa, ella le passa  
tutte di vaghezza, di gratia, di maestà, è  
un'unione sì stupori, credo certo, che sia  
il sommo di ciò, che si sia veduto per il  
passato: o sia mai per vedersi. A te  
Giulio, che ne pare?

GIULIO  
S'io fossi stato al tempo de gl'antichi  
averei pensato, ch'ella fosse una dea,  
non una donna. Non si può far di più.

RICCARDO  
O che perfetta armonia è quella d'una  
tanta vaghezza accompagnata d'un tanto  
decoro, quando si resistesse all'uno,  
bisognaria ceder' all'altro, ed in ogni  
modo lasciarsi condur in trionfo da  
questa generosa conquistatrice di cuori.

OTTAVIO  
In effetti la Duchessa porta il vanto  
d'esser quel sole, che lascia con  
chiarezza se suoi raggi oscurate tutte le  
stelle, ed al presente la Lorena ha ben di  
che esser invidiata dalle maggiori  
Province.

GIULIO  
Le nevi della nostr'Allemagna non son  
bianche al pari del candor del suo volto,  
gl'ori, e le perle de' paesi più lontani  
sarebbero di poco prezzo al paragone di  
chi certo val più di tutte le perle del  
mondo<sup>77</sup>.

---

<sup>76</sup> DE VEGA 1855, I, I, 1-7.

<sup>77</sup> CORTESI 1665, I, I, 1-8.

In apertura di commedia, cogliere l'occasione per lodare la patria della duchessa significava non rimandare più avanti nel testo l'elogio alla Francia, sistemandolo laddove gli spettatori/lettori sarebbero stati attenti, che lo spettacolo/libro venisse seguito fino alla fine o meno. Non solo la «consolazione» di una trasposizione comprensibile e la ricerca della *captatio benevolentiae* da parte dell'attrice, abituata ad agire con una protezione dall'alto, ma anche l'intervento di chi conosce le abitudini di attenzione del proprio pubblico.

*Amplificatio* ed eloquenza sono quindi il frutto di chi è costretto a rapportarsi con un pubblico diverso (i lettori) con mezzi diversi da quelli teatrali. È l'ansia di chi cerca di farsi capire sulla carta, sapendo che non ha a disposizione la *performance*. Se in teatro una scena, un gesto, un riferimento e tutto il corpo servivano ad illustrare un concetto, sul foglio le parole dovevano occuparsi di tutto. Molto interessante a questo proposito è la scena di gelosia fra Laura e Porzia in cui la prima elenca, meravigliandosene, i particolari fisici che renderebbero bella la seconda:

PORTIA  
Voi mi guardate molto?

LAURA  
Non senza causa. (*a parte*. È vero che i suoi capelli sono del color dell'oro; ma l'oscurità de' miei serve di paragone per far conoscer falso l'oro delle sue chiome.)

PORTIA  
Fra voi stessa favellate e sempre a me vi volgete?

LAURA  
M'importa. (*a parte*. Bella è la fronte; ma non dà segno d'ellevato intelletto. La mia per esser più spatiosa li toglie il vanto.)

CELIA  
So che martellino lavora. *A parte*.

LAURA  
Queste cristallo mi par assai naturale. (*a parte*. Vaghi son gli occhi, ma non maestosi nel moto. Sono del color del cielo, et per conseguenza volubili; onde se gli può dar nome di stelle erranti. Le mie pupille son nere, indicio di fermezza; così direbbe un Poeta; che gli occhi miei sono le stelle fisse del firmamento del mio volto.)

PORTIA  
Signora, ho da starvi un pezzo?

LAURA

Patienza. (*a parte*. La bocca è colorita dalle rose, ma non è ristretta ne' confini della perfezione. La mia per esser più raccolta parmi che sia più atta allo scoccamento de' baci.)

PORTIA  
Perché così fisa mi mirate?

CELIA  
Vuol ben veder per minuto il fatto suo.

LAURA  
*a parte*.  
Ella ha più candido il seno; io son di lei più bruna; ma il bruno, lungi di sminuire il bello, gli accresce vaghezza.

CELIA  
Signora, la Duchessa è stanca. (Per me non ne parlo) movetevi a compassione.

LAURA  
Tanto n'avess'ella per me. Levate. (*a parte*. Veramente ha grand'arte nell'abbigliarsi; ma le mie negligenze artificiose mi fanno parer più bella.) Portia?

PORTIA  
Signora.

LAURA  
Questa notte Carlo v'aspetta sotto la loggia del Palazzo ad una delle finestre più basse per favellar con voi. Vi andarete?

PORTIA  
Vi andarò se sarà di vostro piacere. Sì signora.

LAURA  
Come fu presta a dir di sì. *A parte*<sup>78</sup>.

La scena è presente anche nella fonte spagnola<sup>79</sup>, ma è più breve e non vi sono tutti i richiami forniti dalla Fedeli: i capelli mori di Laura contro quelli biondi di Portia, gli occhi neri, la bocca piccola e la pelle bruna della prima a confronto con gli occhi color del cielo, la bocca grande e la pelle candida della seconda. Sul palco, gli «a parte» delle due amorose avrebbero senz'altro funzionato e la presenza fisica delle due attrici avrebbe reso normale il confronto. I dettagli del brano non si rivelano sintomatici di una necessità, nel tradurre, di spiegare espressioni spagnole giudicate difficili, ma ogni riferimento sembra diventare doveroso perché il lettore non guarda a due attrici sul palco. Come se non credesse alla magia della letteratura e non pensasse che chi legge può immaginarsi e figurarsi nella propria mente luoghi e personaggi, la Fedeli glieli descrive. Lo tratta come

---

<sup>78</sup> BIANCHI 1659, II, v, 17-33.

<sup>79</sup> DE VILLEGAS 1855, II, x, 10-27.

uno spettatore mancato e nel farlo, una volta al tavolino, la memoria scenica dell'attrice a chi avrà naturalmente guardato se non a se stessa e alla sua 'sorella minore' Eularia?<sup>80</sup>

Così, la «scrittura scenica» dell'attrice non è soltanto scrittura volta alla messa in scena, ma è anche scrittura che risente dell'abitudine e della memoria scenica. Le sfumature psicologiche spesso lasciano spazio a sentimenti chiari e decisi, adatti al palco. All'incertezza dello stato d'animo del Federico di Lope, scaldato e intrappolato dall'amore nell'edizione spagnola («En los rayos de sus ojos / abrasada el alma tengo»<sup>81</sup>), corrisponde l'inconfondibile e irreparabile tragicità della versione italiana («Quasi farfalla al lume di que' begli occhi s'incenerisce l'anima mia»<sup>82</sup>), ancora più chiara nel monologo di Carlo, sempre nell'*Inganno fortunato*:

CARLO

[...] io vi giuro, che l'anima mia non si separerà mai dalla contemplazione delle vostre divine doti, quantunque il corpo possi per varij accidenti di fortuna da voi discostarsi. Se per vostra ragione sprezzo una Regina, rifiuto un Regno, rinuntio a uno scettro, corrispondete in qualche parte alla mia generosità; premiate, cortese, un affetto tanto leale; ricompensate, giusta, una fede così pura; fate che io possi, come sposo, amarvi, come schiavo, servirvi, come amante, amarvi<sup>83</sup>.

Le attrici però non eliminano soltanto né spiegano con altre parole la 'letterarietà' spagnola perché il meccanismo è bilanciato dall'inserimento di espressioni tutt'altro che estranee alla letteratura.

Si tenga a mente infatti che la Fedeli e la Cortesi erano delle Innamorate e per questo veniva richiesta loro, oltre la bellezza e la capacità di tener le fila dell'intreccio della commedia, la conoscenza del fiorentino colto, ovvero letterario. Durante la loro formazione in Italia, le due attrici avranno seguito i compiti della «difficil parte» degli innamorati, illustrati anche da Pier Maria Cecchini:

Sogliono questi [...] arricchirsi prima la mente di una leggiadra quantità di nobili discorsi attinenti alla varietà delle materie che la scena suol apportare seco [...] per far ciò mi pare avviso sprezzabile una frequente lettura di libri continuamente

---

<sup>80</sup> Fin dalla *Maddalena lasciva e penitente* Eularia risulta essere bionda. Per quanto riguarda Aurelia invece questi sembrano essere riferimenti preziosi in quanto unici.

<sup>81</sup> DE VILLEGAS 1855, I, XI, 8.

<sup>82</sup> BIANCHI 1659, I, IX, 9.

<sup>83</sup> Ivi, II, VII, 14.

eleganti, poiché rimane a chi legge una tale impressura di amabilissima frase, la quale, ingannando chi ascolta, vien creduta figlia dell'ingegno di chi favella<sup>84</sup>.

Così, nelle loro traduzioni troviamo echi di temi stilnovisti:

LAURA

[...] Amore è un Nume, che regna in cuor gentile; è forse il mio cuore incapace di ricettar un tal Dio? La Natura ha fatte libere l'inclinazioni a tutti, e le averà condionate a me sola? Che più? Ogni donna volgare averà sortito libero l'arbitrio in amore, et il dono de' suoi affetti a suo talento; ed io come Regina, sarò tenuta a regolarlo a compiacimento altrui? Ah, ch'io sarei serva, et non Signora; soggetta, e non Regina!<sup>85</sup>

*Topoi* come quello degli occhi, tramite del sentimento:

LAURA

Morire più tosto che maritarmi contra mia voglia. Se Amore è figlio della Beltà, la Beltà è oggetto degli occhi, e gli occhi sono i vasi, che ricevono influenze d'Amore; come posso amare soggetto non veduto? Ah, Portia, con disperata!<sup>86</sup>.

Descrizioni dell'amore per le quali si prende in prestito il lessico marinaro:

DUCHESSA

Si se havessero a durare queste mie finte inclinazioni (per Lauro) non abbonaccio il mare, che per tirarlo in porto, cuopro, non depongo l'armi. La mia simulata piacevolezza non leva, anzi accresce il rigore, son canti son canti di sirena i miei per gettarlo negli scogli<sup>87</sup>.

Ed infine, tirate amorose che mostrano decisamente l'attrice sul palco e non il personaggio sul foglio:

DUCHESSA *sola*

Amore, quanto più tardasti a vincere, tanto hai voluto, che siano più gloriosi i tuoi trionfi, e l'indugio de' tuoi assalti non ha fatto, che prepararmeli più violenti. Sin che sei venuto sotto regie apparenze, carico di corone, e di scettri ho avuto del corraggio per resisterti. La Pompa del tuo accompagnamento m'ha scuoperte le insidie, che lo seguivano, e lo strepito di che s'avvicinava a ferirmi, ha svegliate in me l'opportune difese. Ho avuto dell'ambitione per disprezzare i tesori, ed i Regni. Ho avuta la Costanza con chi appertamente m'attaccava; ma se di nascosto mi ferisci, se mascherato m'uccidi, se non conosciuto m'atterri, non è mia fiacchezza, è tuo tradimento. Di maniera sei comparso in campo, che non ti credea

---

<sup>84</sup> CECCHINI 1628, ora in MAROTTI e ROMEI 1991, p. 83. Cecchini si riferisce alle parti maschili, ma le amorose portavano avanti lo stesso tipo di studio.

<sup>85</sup> BIANCHI 1659, I, II, 4.

<sup>86</sup> Ivi, I, IV, 6

<sup>87</sup> CORTESI 1665, II, I, 9.

inimico, e non poteva difendermi. Pur come si sia gloriati d'aver vinto, io pure mi glorierò di vedermi debellata, e se i tuoi prigionieri non portano più pesanti catene, ne soffrono più duri tormenti, perché tanto hai tardato a caricarmi di catene? A cruciarmi co' tuoi tormenti? Dal Cielo dipendevano le mie contentezze, e però ha bisognato aspettare, che volesse farmele piovere in seno. Ora sarebbe debolezza la mia, se temessi il contrasto delle bellezze di mia cugina, se dubitassi, che la preda, qual già quasi tengo fra le braccia, mi fosse involata. No lungi da me noie importune. Già si è risoluto sol di godere, e far, che cedano tutte le considerazioni, a quelle del piacere<sup>88</sup>.

Come avveniva per i centoni<sup>89</sup>, dove venivano ricombinati versi e brani di autori esemplari, così nelle traduzioni le attrici avranno reinserito il loro generici costruiti nei temi, nel lessico e nelle espressioni, guardando a testi e a raccolte della tradizione petrarchesca e neoplatonica. Non si trattava certo di un *collage* di tirate e monologhi, ma di una loro ri-creazione, di un loro riuso per adeguarli ad altre situazioni narrative.

Nella scrittura della Fedeli doveva affiorare anche la sua abitudine all'esercizio in proprio della poesia e del canto<sup>90</sup>. Nell'*Inganno fortunato* vi sono duetti che non comparivano nella versione spagnola:

CARLO  
Rallegratevi de' miei contenti.

FEDERICO  
Non me lo permettono i miei tormenti. *A parte*.

CARLO  
Portia al fine sarà mia.

FEDERICO  
Ed io sarò della disperatione. *A parte*.

CARLO  
Contenti, che m'avvivate.

FEDERICO  
Tormenti, che m'uccidete. *A parte*.

CARLO  
Vaneggio per allegrezza.

FEDERICO  
Deliro per afflittione. *A parte*.

---

<sup>88</sup> CORTESI 1665, III, v, 1.

<sup>89</sup> Sui centoni ragiona approfonditamente Isabella Innamorati nel suo INNAMORATI 1996.

<sup>90</sup> Si veda sull'argomento il prossimo paragrafo III. 2.

CARLO  
Amore andiamo a godere.

FEDERICO  
Speranze andiamo a morire. *A parte*<sup>91</sup>.

Con o senza la rima, alcuni serrati botta e risposta tra gli innamorati sembrano presupporre se non un'esecuzione cantata, almeno ritmata:

PORTIA  
Ardito.

FEDERICO  
Crudele.

PORTIA  
Partite.

FEDERICO  
Amatemi.

PORTIA  
Non voglio.

FEDERICO  
Non posso.

PORTIA  
A fe'.

FEDERICO  
Che farete?

PORTIA  
Me n'andrò per mortificarvi.

FEDERICO  
Partirò per obbedirvi. *E via*<sup>92</sup>.

Il palco si faceva sentire anche in altre occasioni. La Stella di Lope era apparsa per la prima volta assieme a Celia e le aveva chiesto, in sei versi, come mai il principe non era passato a salutarla, per dovere di «pariente». Nella versione di Orsola la protagonista si prende tutto il tempo che serve per la sua entrata in scena:

DUQUESA  
Bien me holgara que te huviera

DUCHESSA  
In fine io non so ancora, che cosa sia

---

<sup>91</sup> BIANCHI 1659, I, XIV, 46-55.

<sup>92</sup> Ivi, II, II, 42-52.



el principe visitado,  
y que el venir rebozado,  
menos disculpa le diera.  
Mal culpíó la obligacion  
de *pariente*?<sup>93</sup>

quest'amore, ogni penna ne scrive, ogni  
lingua ne parla, ogni cuore ne sospira. Io  
mi diffendo coraggiosamente non solo  
dal provarlo; ma anco dal conoscerlo.

CELIA

Si guardi Vostra Altezza di non fare  
come i fanciulli, che lungamente si  
ragirano attorno alle spade senza sapere  
cosa esse siano, e poi per il troppo  
toccarle ne riportano tagliate le mani:  
Amore quando voglia entrare non  
temerà le vostre difese passerà al  
disopra i vostri ripari è maestro nell'arte,  
ha de colpi, che quasi è impossibile il  
ribatterli.

DUCHESSA

Il mio petto è troppo ben preparato a  
difenderli. Voi vedete come fin'ora di  
tanti trionfi, ch'hanno riportati i miei  
sguardi non è arrivata pur una leggiere  
puntura al mio seno. Chi sa amare, non  
ama. Il sole, che sparge per tutto il  
mondo i suoi ardori, non arde in se  
stesso, et il cielo, che tante volte ci  
fulmina, non resta mai o dalle proprie o  
dall'altrui saette ferito; Ma ditemi o  
cara; perché è passato il prencipe di qua  
sì frettoloso, che ne meno si è dato il  
tempo di visitarvi? Egli ha molto mal  
adempiti i doveri di vostro *parente*?<sup>94</sup>

In questo modo, la memoria dell'attore scivolava nelle insenature del testo tradotto e il lettore subiva le conseguenze delle scelte di un autore abituato ad avere di fronte uno spettatore, ovvero di un attore desideroso di fissare, anche sulla carta, il proprio stile espressivo. In altre parole, se secondo Eularia la protagonista non avrebbe potuto entrare in scena con le battute assegnatele dall'autore spagnolo, ne aggiungeva di altre, ricombinandole dal proprio repertorio, per creare un'entrata ad effetto oppure, in altri casi, una degna uscita di scena:

DUQUESA

Necia en ofenderme fuí  
de agravio que no consiste  
en la razon, siendo el gusto  
un albedrio sin ley,

DUCHESSA

Non vi è maggior nutrimento allo  
sdegno, che la speranza di presto  
vendicarlo. Quanto più vedo avvicinarsi  
il giorno di farlo, tanto più impaziente

<sup>93</sup> DE VEGA 1855, I, II, 1. Il corsivo è mio.

<sup>94</sup> CORTESI 1665, I, III, 1-3. Il corsivo è mio.

que de los sentidos rey  
puede ser justo o injusto.  
Mas ya que mi confianza  
dice que es ofensa mia,  
no dejaré la porfía  
hasta tener la venganza.

CELIA  
¡Valiente resolución!  
(*Vanse la duquesa y Celia*)<sup>95</sup>

l'attendo. Io so bene, che era in arbitrio  
del Principe il piacerle io, e dispiacerle,  
ne doveva tanto di ciò affliggermi, che fu  
se non colpa delle languidezze del mio  
volto, almeno delle freddezze del suo  
petto; tutte le cose hanno cospirato ad  
accrescere il mio furore, e  
particolarmente la comodità di risentirsi.  
Non mi consolerò fino, che non sia  
successo.

CELIA  
Ben si vede che la fortuna concorre a  
servirvi. *Partono*<sup>96</sup>.

Non è quindi totalmente giusto affermare che le trasposizioni d'attrice modificarono il testo della fonte, tenendo maggiormente conto del lettore, solo perché le attrici erano più abituate di altri a tener conto del pubblico. Piuttosto è lecito pensare che fosse più forte di loro scrivere per la carta avendo in mente la scena, cercare con la scrittura di rendere l'interpretazione e i suoi effetti, essere consapevoli di poter sfruttare lettere e parole, ma non tempi, ritmi e toni.

Altri esempi di questo retaggio di palco si trovano nel testo della Cortesi, attribuiti ad altri personaggi. Si veda come viene reso il monologo di Giulio:

JULIO  
Esto se encamina bien,  
porque el favor o el desden  
de una misma suerte son  
principios de amor, que ya  
asisten en la memoria,  
de donde la pena o gloria  
pendiente del alma está.  
Porque como del favor  
puede nacer la mudanza,  
tiene el desden esperanza  
de que se mude en amor<sup>97</sup>.

GIULIO  
In verità, che ho acceso un gran foco, ho  
messo sosopra [sottosopra] la Duchessa,  
non posso far a meno di non ridere entro  
di me nel vederla alterata; massime, che  
tutto è fatto a buon fine. Le donne si  
vantano di menare per il naso gl'uomini,  
ma certo vi sono ancora degl'uomini, che  
la fanno qualche volta alle donne. Son  
furbe le donne, se però son pigliate per il  
lor verso bisogna ci stian, massime,  
toccatele sulla bellezza, che cascano. Ho  
buon animo, che il mio Patrone trionfi di  
questa signora, che non si curava  
d'alcuno. Siamo quasi a mezzo dell'opra.  
Bisognava cacciarle nel cuore qualche  
passione per farla uscire dalle sue  
indifferenze. Ora non sarà difficile

<sup>95</sup> DE VEGA 1855, II, II, 19-20.

<sup>96</sup> CORTESI 1665, II, II, 17-18. Il corsivo è mio.

<sup>97</sup> DE VEGA 1855, II, III, 1.

cangiar lo sdegno in amore<sup>98</sup>.

«Toccatele sulla bellezza» afferma il personaggio, come se si stesse rivolgendo ad uno spettatore. Poi continua: «siamo quasi a mezzo dell'opra», ovvero dell'inganno e della commedia, come se il lettore non avesse in mano un libro e dovesse essere rassicurato sulla durata di uno spettacolo. Poi conclude: «Bisognava cacciarle nel cuore qualche passione per farla uscire dalle sue indifferenze», mostrando quanto semplice era stato superare quel recinto di ripicche e imbrogli che la giovane si era orgogliosamente costruita attorno.

La scelta di queste due commedie dove il personaggio femminile è centrale e dove i rapporti tra i sessi ricordano la letteratura delle *précieuses* non dovette essere casuale. Le attrici erano le protagoniste e, oltre la *coquetterie* e la falsa modestia, si mostrarono orgogliose della propria opera. La Fedeli si definì una «rozza femminuccia» che non aveva avuto «altro Maestro, che la Natura»<sup>99</sup> per poi, un attimo dopo, sottolineare come il suo fosse stato un lavoro meritevole perché frutto di una «particolare attenzione» e «di tutto il tempo»<sup>100</sup> speso. La Cortesi sostenne di aver reso «mostruosa» la commedia, ma ciò non le impedì di chiedere per essa il «real patrocinio» di sua maestà<sup>101</sup>.

Allo stesso modo, le loro protagoniste avranno usato anche il linguaggio stilnovista e avuto in cuore l'orgoglio di lottare per i propri desideri e sentimenti assoluti, ma con la civetteria di chi, talmente responsabile per quelle decisioni, arrivava a smentire, dando lezioni sul tema, chi non la pensava allo stesso modo:

CELIA

Non ve ne meravigliate, signora, ch'è costume, si può dir fatale, d'ogni donna di odiar chi l'ama, amar chi l'odia; seguir chi la fugge, fuggir chi la segue; negar la mercede a chi la serve: offerire il premio a chi non l'ha servita. Ma per ricompensar i vostri travagli, sia mezzo bastante l'operare secondo la grandezza della vostra nascita, e fine la gloria che ve ne risulterà. Chissà che la vostra virtù non facci ravvedere il Prencipe.

LAURA

O Celia, come male intendi i termini d'Amore. Un'amorosa ostinazione si ridurrà più tosto a morire, che a dichiararsi vinta; e non ama abbastanza chi non eccede in Amore. Se la rimembranza de' miei natali potesse servire in freno al corso delle

---

<sup>98</sup> CORTESI 1665, II, III, 1.

<sup>99</sup> BIANCHI 1959, *Alla Regina*, pp. nn.

<sup>100</sup> Ivi, *Avvertimento a chi legge*, pp. nn.

<sup>101</sup> CORTESI 1665, *Sacra Real Christ.ma Maestà*, pp. nn.

mie passioni, Amore non sarebbe infamia; anzi potrebbe regnare unitamente con la Ragione. Ma dall'Impero d'Amore la Ragione è totalmente sbandita<sup>102</sup>.

Era poi venuto il momento in cui il Giulio di turno aveva deciso di «cacciar» loro nel cuore «qualche passione», per condurle a risolversi diversamente. Quei rapporti sembravano allora più leggeri:

FEDERICO  
Non siete voi donna?

PORTIA  
Son donna.

FEDERICO  
E per ciò mutabile per natura.

PORTIA  
Horsù siete troppo noioso.

FEDERICO  
Incolpatene il vostro bello.

PORTIA  
O più tosto la vostra ostinazione.

FEDERICO  
Dite pure la vostra fierezza.

PORTIA  
S'io son fiera fuggite, ch'io non v'uccida.

FEDERICO  
Di già m'avete ucciso.

PORTIA  
Con qual armi?

FEDERICO  
Con quelle della bellezza.

PORTIA  
Oh voi partite, e io m'adiro.

FEDERICO  
Oh voi m'amate, o io mi moro.

PORTIA  
Che! Siete ancor vivo?

FEDERICO

---

<sup>102</sup> BIANCHI 1659, III, IV, 6-7.

Son vivo alla disperazione. Son morto alla speranza.

PORTIA

Cercate dunque un sepolcro?

FEDERICO

Quello del vostro seno<sup>103</sup>.

Quella delle protagoniste sembra quindi una libertà di scelta o, se il termine mi viene concesso, un 'femminismo' dalla vita breve, che cambia idea se è corteggiato, che cede alle lusinghe purché siano galanti. Ma forse non è propriamente così: Laura e Stella sono ognuna innamorata del proprio *galán* fin dal primo incontro e le rassicurazioni virili del *gracioso*<sup>104</sup> Giulio servono solo per chi, come lui, crede che l'*happy end* non possa arrivare senza un intervento imposto dall'esterno e che i compromessi non portino in realtà al risultato desiderato da tutti. Su questo, le loro creatrici furono sicuramente più oneste di quei poeti che disegnavano per le proprie amate piedistalli di carta e nella realtà continuavano a trattarle come se in terra avessero dovuto starci per sempre.

La Fedeli e la Cortesi avevano una vita di lavoro alle spalle e responsabili delle proprie decisioni, di fatto, lo erano state davvero, anche quando non avevano rifiutato i premi di un protettore né respinto le sue *avances*. Allo stesso modo, avevano affermato di aver soltanto «cavato» storie e parole da un'altra lingua, per giunta rendendole «brutte» rispetto al «bell'originale». Poco dopo avevano «fortunatamente» scoperto «l'inganno» e precisato che la penna era sempre rimasta in mano loro.

---

<sup>103</sup> Ivi, II, II, 25-41.

<sup>104</sup> È un altro dei personaggi tipici della *comedia nueva* che, furbo e smalzato, aiuta il *galán* nell'evolversi dell'intreccio. Può avere un corrispondente femminile, così come accadeva per lo zanni e la servetta della commedia dell'Arte.

### III. 2. *Musica e poesia.*

Dalla prima metà del Seicento, nei teatri pubblici e di corte attivi nelle diverse realtà spettacolari italiane, si esibivano cantanti ed attori professionisti che sapevano cantare<sup>105</sup>. Dal punto di vista sociale ed economico, attori e cantanti appartenevano alla stessa categoria e venivano chiamati, ricompensati e raccomandati dagli stessi committenti<sup>106</sup>. I cantanti non amavano il paragone con i comici. Apprezzavano e frequentavano i loro spettacoli, ma li consideravano un genere di teatro separato dalla loro pratica musicale 'alta'. Eppure i confini tra il mondo della commedia dell'Arte e quello della musica vocale erano così labili che la condivisione e la reciproca influenza di linguaggi e stili era destinata a svilupparsi naturalmente.

I cantanti guardarono infatti alle compagnie di comici in quanto gruppi itineranti di professionisti e, sul loro modello, iniziarono a riunirsi in formazioni musicali e a spostarsi alla ricerca di nuovi spettatori e di un maggior consenso<sup>107</sup>. In particolare, compositori e cantanti studiarono le declamazioni degli attori e i loro diagrammi vocali<sup>108</sup>. Ne considerarono la mimica facciale e gestuale ed iniziarono ad imparare a memoria il testo su cui dovevano esibirsi. Ancor prima dell'inizio del secolo XVII, Vincenzo Galilei scrisse il *Discorso sopra la musica antica e moderna*, dove invitava i musicisti ad andare alle commedie degli zanni, oltre che per riderne, per osservare come parlavano, «con qual voce circa l'acutezza e gravità, con che quantità di suono, con quale sorte d'accenti e di gesti» e per notare:

la differenza che occorre tra tutte quelle cose, quando uno di essi parla con un suo servo, ovvero l'uno con l'altro di questi; considerino quando ciò accade al principe discorrendo con un suo suddito e vassallo; quando al supplicante nel raccomandarsi; come ciò faccia l'infuriato, o concitato; come la donna maritata; come la fanciulla; come il semplice putto; come l'astuta meretrice; come l'innamorato nel parlare con la sua amata mentre cerca disporla alle sue voglie;

---

<sup>105</sup> Sull'importanza della musica e del canto nella commedia dell'Arte si rimanda a PIRROTTA 1987, FERRONE 2011a e FERRONE 2014. Si ricorda inoltre che almeno le prime opere in musica si svolgevano in ambienti più piccoli, come ad esempio le sale di palazzi aristocratici e principeschi, dove il palcoscenico rialzato era molto vicino al pubblico e favoriva una visione migliore. Cfr. il saggio di Paola Besutti, *L'actio nella produzione e nella ricezione musicale*, in *Il volto e gli affetti* 2003, pp. 281-300.

<sup>106</sup> Sul sistema produttivo musicale e sulle influenze tra musica e commedia dell'Arte si veda PIPERNO 1987, PIRROTTA 1987 e FABBRI e MONALDINI 2003.

<sup>107</sup> Si tratta delle cosiddette compagnie dei Febiarmonici. Sull'argomento cfr. BIANCONI e WALKER 1975, PIRROTTA 1987 e PIPERNO 1987.

<sup>108</sup> Sull'argomento si vedano, tra gli altri, i saggi presenti nei volumi: DONÀ 1967, PIRROTTA 1987, COLLISANI 1996, GUALANDRI 2001 e *Il volto e gli affetti* 2003.

come quelli che si lamenta; come quelli che grida; come il timoroso; e come quelli che esulta d'allegrezza<sup>109</sup>.

Quella che prese il nome di «teoria degli affetti» e che coinvolse anche altre discipline, oltre quella musicale, ebbe come obiettivo, per quest'ultima, uno spettacolo che suscitasse la partecipazione emotiva degli spettatori. Secondo i trattatisti contemporanei che si occuparono di arti rappresentative<sup>110</sup>, era necessaria una corrispondenza tra affetti e gesti, tra la sfera emotiva e la sua resa esteriore, con la creazione di una relazione tra sentimento e figure retorico-musicali. I cantanti guardarono alle azioni sceniche delle compagnie teatrali perché le situazioni rappresentate e la varietà dei loro repertori abbracciavano innumerevoli generi, ma anche perché le corrispondenze proposte tra sentimenti e gestualità erano già codificate nella pratica spettacolare. In altre parole, se la maggior parte delle associazioni tra azioni e affetti erano intuibili, alcuni gesti cosiddetti «culturali» erano codificati e quindi suggeriti o, al contrario, sconsigliati in vista di una miglior resa spettacolare<sup>111</sup>.

D'altro canto, le proposte spettacolari dei comici accoglievano la musica vocale e strumentale e, sebbene la recitazione facesse parte di un bagaglio trasmesso di famiglia in famiglia e di generazione in generazione, gli attori dovettero comunque guardare ai cantanti come a coloro che conoscevano e studiavano la musica. Lo stesso Galilei affermava infatti:

Nel cantare l'antico musico qualsivoglia poema, esaminava prima diligentemente la qualità della persona, l'età, il sesso, con chi e quello che per tal mezzo cercava operare; i quali concetti, vestiti prima dal poeta di scelte parole a bisogno tale opportuno, gli esprimeva poscia col musico in quel tono, con quegli accenti e gesti con quella quantità e qualità di suono, e con quel ritmo che conveniva in quell'azione a tal personaggio<sup>112</sup>.

Sempre secondo la teoria degli affetti quindi, la corrispondenza tra essi e le figure musicali si traduceva nella scelta di note, di intervalli, nel contrappunto e in un andamento

---

<sup>109</sup> GALILEI 1581, p. 81.

<sup>110</sup> I maggiori trattati furono: *Il corago* (FABBRI e POMPILIO 1983) e *Dell'arte rappresentativa* (PERRUCCI 1961).

<sup>111</sup> Questi i consigli di Perrucci ai buffoni: «Si dispensano altresì molte cose a' buffoni, come sarà torcere il muso, o il naso, digrignar i denti, arrugar la fronte, contorcer le dita» mentre «i personaggi dunque della tragedia, che devono muovere a compassione, orrore, pietà, stupore e lagrime, come la sua vera definizione, sono gli Eroi, Imperadori, Re, Ministri [...] non accettando le persone umili, e plebee, né ridicole, ma solo gravi [...]» (PERRUCCI 1961, pp. 145-146). Sull'argomento si veda soprattutto il saggio di GUALANDRI 2001.

<sup>112</sup> GALILEI 1581, p. 163.

armonico che suscitassero una particolare suggestione, così come un pittore sceglieva e distribuiva i colori. Il canto non era semplice accompagnamento, ma doveva far comprendere le emozioni contenute nel testo intonato.

I comici avevano avuto la possibilità di condividere esperienze musicali soprattutto in occasione dei grandi spettacoli in musica. Macchineria e scenografia avevano promosso queste rappresentazioni e i loro partecipanti nello scenario internazionale, come nel già citato caso della *Finta pazza*, in scena al Petit Bourbon di Parigi nel 1645. Gli artisti coinvolti - attori, cantanti, ballerini, musicisti e scenografi - nonostante le polemiche e le rivendicazioni<sup>113</sup>, vennero tutti valorizzati e celebrati da questi successi.

Nel mercato italiano e parigino attori e cantanti si muovevano quindi per la creazione di spettacoli condivisi oppure, più regolarmente, con le rispettive compagnie. Gli episodi ufficiali che godettero di maggior respiro finirono però per oscurare le rappresentazioni quotidiane che erano, anch'esse, di reciproca ispirazione ed emulazione. Queste esibizioni rimasero nascoste dietro al clamore suscitato dai *grands spectacles*, ma fu grazie anche ad esse che le attrici-cantanti scavalcarono, nelle preferenze dei protettori, le attrici prive di un *curriculum* che annoverasse le capacità canore<sup>114</sup>. Si trattava di *performances* individuali, che si svolgevano durante serate condite da balli<sup>115</sup>, canti o spesso da riffe e corteggiamenti, oppure di partecipazioni ad opere in musica dove attori e attrici si esibivano nel canto. Gli spettacoli dei comici in cui la recitazione conviveva con la musica vocale e strumentale erano di diverso tipo. Vi erano state attrici che avevano cantato sulle note di illustri compositori, come Virginia Ramponi, ricordata per la sua celebre interpretazione dell'*Arianna* di Rinuccini e Monteverdi<sup>116</sup>, attori che sapevano

---

<sup>113</sup> Cfr. quanto illustrato in MONALDINI 2000 sulle lettere dell'architetto Giacomo Torelli e del comico Carlo Cantù relativamente al diverso *status* delle due categorie di professionisti.

<sup>114</sup> Si veda l'esempio di Angela Signorini Nelli che pur essendo tra le più apprezzate attrici e tra le più avvezze a riffe e corteggiamenti rimase ad un livello inferiore rispetto ad altre, come la Fedeli o la Cortesi, proprio perché non sapeva o non era solita cantare. Per un suo profilo si veda FANTAPPIÉ 2009.

<sup>115</sup> Un esempio è quello delle rappresentazioni private del principe di Galliciano (1659) in cui è coinvolta la Cortesi. Cfr. la lettera di Francesco Cicognini a Giovan Carlo de' Medici, Roma 15 febbraio 1659, in ASF, *MdP*, f. 5334, cc. 315r-316r, in MAMONE 2003b, n. 652, p. 309: «Gran numero di commedie si fanno in casa di privati, ma poco di buono e tra le altre una ne fa il principe di Galliciano nel Palazzo de' Conti a Monte Ciborio e perché possa sentirla la Signora Eularia comica, le fa recitare di venerdì [...]». Cfr. anche la lettera dello stesso Cicognini a Giovan Carlo de' Medici, Roma 4 febbraio 1659, in ASF, *MdP*, f. 5334, cc. 263r-264r, in MAMONE 2003b, n. 650, p. 309: «La Signora Eularia comica fu una delle sere passate invitata dal Signor Principe Panfilo e principessa di Rossano a veglia da loro, la fecero vestire da uomo e ballare e poi la regalorno generosamente di vesti et altro».

<sup>116</sup> Virginia Ramponi, prima moglie di Giovan Battista Andreini, interpretò l'*Arianna* di Ottavio Rinuccini e Claudio Monteverdi nel corso delle feste mantovane, nella primavera del 1608. Durante l'assolo della scena settima, l'attrice cantò lo strazio di Arianna abbandonata da Teseo con un'intensità che colpì e commosse il pubblico del tempo, come ricorda Annibale Roncaglia a Cesare d'Este nella lettera da Mantova del 29



cantare e suonare (dallo Scapino Francesco Gabrielli allo Scaramouche Tiberio Fiorilli)<sup>117</sup>, altri che riproducevano il suono degli strumenti musicali attraverso la voce, come Giovanni Gherardi, detto Flautino<sup>118</sup> e, più diffusamente, compagnie che proponevano spettacoli con balli<sup>119</sup>.

Le prime notizie di Aurelia ed Eularia sul palco risalgono a periodi distanti tra loro di quasi vent'anni, ma riguardano, per entrambe, rappresentazioni di compagnie comiche che comprendevano musica strumentale e canto. Ripercorrendo le due carriere, si ritrova Aurelia nel 1634 a Genova, dove venne lodata per le sue doti nel canto<sup>120</sup> ed Eularia, nel 1652 a Milano, per la *Maddalena lasciva e penitente* di Giovan Battista Andreini, tra cori, canzonette e scherzi musicali<sup>121</sup>. Due anni dopo la Fedeli faceva parte della compagnia dei Confidenti con la qualifica di «seconda recitante e musica»<sup>122</sup> assieme alla prima attrice e cantante Leonora Castiglioni e al marito Agostino Romagnesi, «secondo musico»<sup>123</sup>. La definizione del termine «musico» nel *Vocabolario degli accademici della Crusca* è quella di colui che «sa la scienza della musica»<sup>124</sup>: il «musico» è sia chi canta sia chi sa suonare gli strumenti musicali. Quindi, nella supplica dei Confidenti, il termine potrebbe essere stato usato come semplice sinonimo di cantante oppure per informare la corte che gli attori

---

maggio 1608. Cfr. BURATTELLI 1999, pp. 44-45. Fonti precedenti attestano che l'attrice sapeva «cantare et sonare». Cfr. la lettera di Lelio Belloni ad Annibale Chieppio, Milano 25 settembre 1606, ASMn, *Gonzaga*, b. 1730, cit. nella voce sull'attrice presente in AMATi e curata da Riccardo Lestini.

<sup>117</sup> I due attori sono difatti rappresentati nell'iconografia con il liuto o la chitarra. Per Gabrielli si ricorda l'incisione di Carlo Biffi del Museo internazionale e biblioteca della musica di Bologna (visibile *online* sul sito della stessa) in cui l'attore appare circondato da strumenti a corda. Si segnala anche un'altra immagine recuperata da Gerardo Guccini presso i Musei di Palazzo Poggi a Bologna in cui, secondo l'attribuzione proposta dallo studioso durante il convegno fiorentino *Firenze e la nuova storia del teatro* (Teatro della Pergola, 23-24 aprile 2015), l'attore sarebbe raffigurato con maschera di cuoio e liuto. Su Tiberio Fiorilli e sul personaggio di Scaramouche interpretato anche da altri attori, si rimanda invece all'iconografia riproposta in GUARDENTI 1990, vol. II, pp. 153-159 e FERRONE 2014, pp. 287-290.

<sup>118</sup> Su Giovanni Gherardi si rimanda al paragrafo IV. 2.

<sup>119</sup> Si veda ad esempio la supplica della compagnia dei Confidenti del 12 luglio 1636 alla Dogana di Firenze in EVANGELISTA 1984, pp. 71-72 in cui i comici propongono: «balli spagnuoli et italiani».

<sup>120</sup> Cfr. RASI 1897-1905, vol. I, p. 419. Rasi riprende la poesia da Tommaso Belgrano, *Aurelia comica*, in «Caffaro», 28 marzo 1886. L'autore della poesia non fornisce ulteriori precisazioni relativamente alla presenza scenica dell'attrice né alla sua estensione vocale e all'intonazione.

<sup>121</sup> Cfr. ANDREINI 1652. Il tema della Maddalena «lasciva e penitente» si trova comune, oltre che nel teatro, anche nella poesia spirituale del Seicento. Cfr. tra gli ultimi studi: PIANTONI 2013. Nel Seicento, a Firenze, alcuni componimenti riguardanti la santa vengono anche messi in musica (sia in monodia sia in forme oratoriali), soprattutto nel periodo della reggenza di Maria Maddalena d'Austria (1621-1628), la quale amava identificarsi col personaggio di Santa Maria Maddalena. Cfr. sull'argomento HARNES 2006.

<sup>122</sup> Supplica per l'autunno della compagnia dei Confidenti del 12 luglio 1636 alla Dogana di Firenze, in EVANGELISTA 1984, p. 71.

<sup>123</sup> *Ibidem*.

<sup>124</sup> La definizione è presente nella seconda edizione del vocabolario, risalente al 1623 (p. 536) e consultabile sul sito internet dell'Accademia della Crusca.

in questione sapevano anche suonare degli strumenti, con i quali accompagnavano le loro *performances*. Passati in rassegna tutti gli episodi musicali della carriera dell'attrice, la seconda ipotesi, assai probabile, non può sostituirsi alla certezza documentaria.

Secondo la ricostruzione proposta nel primo capitolo di questa tesi, la Fedeli aveva poi iniziato a viaggiare col marito e con Fulvio Baroncini, formando coppie artistiche che puntavano chiaramente sulla doppia natura comica e canora. In Italia e in Francia, Aurelia e Brighella giocavano a scambiarsi e a proporsi al posto di altre coppie formate da comici-cantanti<sup>125</sup>. Due episodi del 1648 disegnano ancora più nettamente la loro particolarità nonché la dipendenza dalla protezione dei Farnese, consapevoli della loro specificità. Il primo riguarda il rifiuto da parte di Ranuccio II d'inviare la coppia in Francia, dov'era stata ripetutamente richiesta. Il secondo è la mancata partecipazione dell'attrice a delle opere in musica che dovevano svolgersi a Bologna dopo la Pasqua.

Il 12 aprile 1648, il capocomico della compagnia, Jacopo Antonio Fidenzi, scriveva alla corte parmense, assicurandola sull'avvertimento dato alla Fedeli e a Beatrice Vitali:

Et ho detto ancora alla signora Beatrice et Aurelia che non potranno cantar ne' teatri come han promesso, dovendosi obedire il padrone ed elleno [*sic*] mi han risposto che obbediranno<sup>126</sup>.

Il 28 dello stesso mese era Ferdinando Cospi ad avvisarne la corte medicea:

Queste due commedie in musica si dovevano fare fatto le tre prime feste di Pasqua, ma in tutte due sono nati sconcerti bizzarri: [...] nel altro teatro le tre donne che vi cantano, che sono commedianti, cioè Ippolita, Diana et Aurelia, il Signor Duca di Parma che ha mandato a pigliare due per fare commedie di zanni e già sono andate, sì che questo resta ancora lui sconcertato, se bene dicano che Sua Altezza le lascerebbe ritornare in occasione di fare l'opera<sup>127</sup>.

Brigida Fedeli appare citata in entrambe le lettere, a conferma di come il duca, quell'anno, fosse irremovibile: Aurelia non sarebbe andata né in Francia né tanto meno a

---

<sup>125</sup> Si ricorda l'episodio della *Finta pazza* del 1645, spettacolo al quale Fedeli e Baroncini non parteciparono e più in generale gli anni 1646-1648 quando gli stessi vennero ripetutamente chiamati in Francia. L'alternanza e le sostituzioni riguardavano loro e la coppia Domenico Locatelli (Trivellino) e la moglie Luisa Gabrielli (Diana).

<sup>126</sup> Lettera di Jacopo Antonio Fidenzi a ignoto della corte di Parma, Bologna 12 aprile 1648, in ASPr, *Teatri e spettacoli farnesiani*, b. 1, II, c. 168.

<sup>127</sup> Lettera di Ferdinando Cospi a Desiderio Montemagni, Bologna 28 aprile 1648 in ASF, *MdP*, f. 1501, ins. 4, cc. nn., in MAMONE 2003b, n. 907, p. 436. «Ippolita» e «Diana» sono rispettivamente Ippolita e Luisa Gabrielli.

Bologna perché il suo protettore aveva intenzione di vederla esibire a corte nelle «commedie di zanni».

Il giorno successivo Cospi sembrava però aprire uno spiraglio e lasciare intendere che forse alla Fedeli e alle altre era stato concesso di recitare a Bologna, una volta accontentato il duca a Parma. Vi si legge infatti:

queste due commedie in musica, che si fanno in dua [due] teatri, si comincerà la prima chiamata *Bellerofonte*, martedì prossimo, se bene ci è chi crede non sarà se non mercoledì, per non essere del tutto anco bene in ordine, né le donne che sono a Parma anco venute; l'altra del Teatro Nuovo titolata *Le gare d'amore*, si farà il giorno appresso<sup>128</sup>.

Anche se non è sicura la partecipazione di Aurelia alle due opere in musica, risulta interessante che questa fosse comunque possibile<sup>129</sup>. Sulla soglia degli anni cinquanta, la Fedeli era una di quelle attrici-cantanti capaci di esibirsi in *performances* canore assieme agli altri comici-cantanti, rendendo quegli stessi spettacoli dell'Arte più attraenti e ricercati. Allo stesso tempo, quelle doti canore le avevano fatto guadagnare il diritto di lasciare il gruppo per partecipare ad opere in musica e collaborare con compositori, cantanti e musicisti *tout court*<sup>130</sup>.

Questa peculiarità, pur aumentando i consensi personali e di compagnia, poteva portare ad un guadagno (economico e d'immagine) che in alcuni casi era solo individuale e perciò rischiava di trasformarsi facilmente in un intralcio per l'organizzazione spettacolare di gruppo. Così accadde per Eularia che il 5 luglio 1658 scrisse da Bologna al duca di Mantova:

La comedia in musica che si doveva fare qui non si farà per adesso, poiché volevano che vi cantassi io, ma perché non possono essere al ordine per questo mese non ho voluto per non far danno alla Compagnia accettare la parte, a ben che i compagni abino corrisposto con poco termine, poiché sapendo che questi mi stimolano a pigliar questo impiego, dissero che se io avessi recitato in questa

---

<sup>128</sup> Lettera di Ferdinando Cospi a Desiderio Montemagni, Bologna 29 aprile 1648, in *ivi*, n. 908, pp. 436-437.

<sup>129</sup> Le opere in musica dovettero comunque andare in scena come attesta il libretto *Il Bellerofonte, dramma musicale del signor Vincenzo Nolfi rappresentato nel Teatro degl'illustrissimi signori Guastavillani [...]*, Bologna, del Dozza, 1648, che appare tra quelli schedati da SARTORI 1990-1994, vol. I, p. 416, mentre per *Le gare dell'amore* vengono citate solo edizioni di libretti risalenti al Settecento.

<sup>130</sup> È possibile che anche in altre occasioni la Fedeli accennasse a spettacoli in musica, ma i riferimenti sono troppo sintetici per poterlo affermare con sicurezza. Si vedano gli esempi del 1653 e del 1665. Nella lettera di Aurelia Bianchi a Ippolito Bentivoglio, Bologna 10 ottobre 1653, in ASFe, *Bentivoglio*, Lettere sciolte, b. 314, c. 141r, in MONALDINI 2001, pp. 71-72, l'attrice aggiunge a fine lettera: «dell'opera non vi dico nulla mai». Ma si veda anche la lettera della stessa a Ippolito Bentivoglio, Bologna 20 marzo 1665, in ASFe, *Bentivoglio*, Lettere sciolte, b. 340, c. 170r, in MONALDINI 2001, n. 6, p. 218, dove nel *post scriptum* l'attrice accenna ad un prologo.

comedia m'avrebero mandato fori di compagnia, ma essendomi risentita si son disdeti, e così non vi è stato altro<sup>131</sup>.

È indubbio che anche la Cortesi poteva muoversi senza la compagnia perché sapeva cantare, ma difficilmente lo avrebbe fatto senza ripercussioni. Nonostante le lettere di quest'anno dimostrino tutte il carattere determinato di Eularia e il suo ruolo manageriale, i rischi a cui andava incontro, mettendo in pericolo la compagnia con un'assenza non programmata, erano gli stessi che correivano gli altri componenti. Così, se in quelle lettere Orsola si lamentava per le assenze prolungate di Flaminio (Marco Napolioni), l'attrice per prima non poteva decidere senza render conto al gruppo. Dopo la minaccia di espulsione da parte dei compagni, la Cortesi pensò che la preparazione dell'opera in musica sarebbe comunque andata per le lunghe mentre la compagnia aveva già altre tappe sicure. Rifiutò l'impiego, senza perdere altro tempo, accontentando così gli altri e se stessa.

Anche per Eularia era normale quindi partecipare alle opere in musica per le quali veniva richiesta, con o senza il suo gruppo. Le occasioni non mancarono<sup>132</sup> e, in quello stesso anno, l'attrice accennò ad uno scambio di «canzonette» con il duca. Il 23 aprile 1658 scrisse al Gonzaga dicendo che aveva fatto cantare la canzonetta che il duca le aveva mandato e che «in effetto non può esser più bella»<sup>133</sup>. Ancora prima, il 16 dello stesso mese, lo aveva informato: «Le invio una canzonetta nova, mi saprà dire se le piace»<sup>134</sup>.

Si viene precisando così l'immagine di due prime amorose ricercate dalle compagnie italiane e poi dalla corte francese, che si esibiscono con successo nel repertorio cantato e ballato tra i comici, ma anche tra cantanti e musicisti. La prima parrebbe saper suonare qualche strumento, mentre la seconda pare aver scritto una canzonetta. Questa attitudine al canto e alla musica andava quindi ad aggiungersi alle caratteristiche che compensavano le diversità tra le due attrici (a partire da quella più lampante: l'età) e che contribuivano a rendere i loro profili adatti alla successiva «vicenda» parigina.

---

<sup>131</sup> Lettera di Orsola Cortesi al duca di Mantova, Livorno 5 luglio 1658, trascritta in RASI 1897-1905, vol. I, p. 701.

<sup>132</sup> Nella lettera del 7 giugno 1658 Eularia parla di un'opera in musica in programma a Firenze. Cfr. la lettera di Orsola Cortesi al duca di Mantova, Livorno 7 giugno 1658, trascritta in *ivi*, vol. I, p. 700-701. Si veda anche la lettera del 14 maggio 1658 da Bologna scritta dalla stessa attrice al duca di Mantova, in ASMn, *Gonzaga*, b. 1175, cc. 425r-427v, in MONALDINI 1996, pp. 144-145 dove si lamenta perché non potrà imparare «né commedie né opere».

<sup>133</sup> Lettera di Orsola Cortesi al duca di Mantova, Bologna 23 aprile 1658, in ASMn, *Gonzaga*, b. 1175, cc. 418r-421v, in *ivi*, pp. 142-143.

<sup>134</sup> Lettera di Orsola Cortesi al duca di Mantova, Bologna 16 aprile 1658, in ASMn, *Gonzaga*, b. 1175, cc. 416r-417v, in RASI 1897-1905, vol. I, pp. 699-700, poi in *ivi*, pp. 141-142.

Per la Cortesi, quest'unico accenno alla canzonetta non è sufficiente a dimostrare una sua abitudine alla scrittura per musica<sup>135</sup> mentre, per quanto riguarda la Fedeli, vi sono indubbe e ripetute testimonianze.

Aurelia apre l'edizione dell'*Inganno fortunato* con la citata dedica alla regina e un avvertimento al lettore dove spiega la composizione della propria opera. Il titolo presenta la traduzione dallo spagnolo e accenna ad alcune «poesie musicali» che l'attrice ha deciso di inserire. Si tratta di un gruppo composto da ventisei componimenti. La scrittura poetica ha avuto uno stimolo e delle motivazioni precise. Continuando con la prosopopea che disegnava la commedia come una principessa giunta dalla Spagna, la Fedeli spiega perché ha ritenuto gradevole ornarla di questo «ventaglio»:

Se non mi scusa la passione, che mi stimola a prender per questo mezzo un posto nella Real Vostra Grazia: mercede, ch'io dimando a questa Straniera [la commedia] di tutta la servitù, che le ho reso di abbigliarla, per comparir alla Vostra Real Presenza vestita all'Italiana. Se la vergogna, che può cagionarli lo Splendore di Vostra Maestà la facesse a caso arrossire, com'è da credere, per ricoprirsi il viso, io l'ho anco provveduta d'un Ventaglio di mia fattura. Vi si leggono alcune Ariette, e Stanze composte da me per la Musica in diverse occasioni<sup>136</sup>.

Se si tiene conto delle tempistiche fornite dall'attrice, lo sforzo della traduzione doveva essere stato preceduto da quello dello scrivere in versi. L'ispirazione e la successiva realizzazione non erano volte alla creazione di poesia pura perché i componimenti raccolti erano tutti stati suggeriti dalla musica e per la musica. L'attrice precisa:

Dirà per avventura tal uno: qual ardire hai dunque preso di pubblicare le tue sciapitezze? Adagio. Quanto alle Poesie la Musica m'ha dato impulso di comporle; la facilità, tanto da questa ricercata, la confidenza di stamparle; la stima dell'altre, ch'io vedo sì pompose, e sì maestevoli, l'inclinatione di metterle al corteggio, quasi serventi deformi, appresso formosissime Dame; non sendo tanto acciecata dall'amore de proprij concetti, ch'io non conosca la gran differenza, che v'è da essi à quelli, che si vedono giornalmente figliare da fecondissime Muse di Francia, e d'Italica facondia, che oggidì han fatto del Lovero un verdadiero Parnaso<sup>137</sup>.

---

<sup>135</sup> Una ricerca sui principali repertori musicali come RePIM (Repertorio della Poesia Italiana in Musica, 1500-1700), consultato *online* all'indirizzo [repim.muspe.unibo.it/](http://repim.muspe.unibo.it/), Clori (Archivio della cantata italiana) disponibile *online* sul sito [cantataitaliana.it](http://cantataitaliana.it), RISM (Répertoire International des Sources Musicales) e RILM (Répertoire International de Littérature Musicale) non ha infatti rivelato alcuna notizia su una possibile attività di Orsola Cortesi come autrice di testi per musica.

<sup>136</sup> BIANCHI 1659, *Alla regina*, pp. nn.

<sup>137</sup> BIANCHI 1659, *Avvertimento a chi legge*, pp. nn.

Non vi è dubbio quindi che Aurelia pubblicò poesie composte «per la Musica in diverse occasioni» precedenti la pubblicazione, forse su richiesta di alcuni compositori oppure in vista di spettacoli a cui la stessa attrice avrebbe dovuto partecipare, ma su di essi non è rimasta alcuna traccia ulteriore<sup>138</sup>.

Anni dopo, nel 1666, la Fedeli riprese le ventisei poesie e le ripubblicò all'interno di una raccolta interamente dedicata alle proprie composizioni che segnava un altro 'ventisei', quello degli anni intercorsi dal suo primo viaggio in Francia:

Ventisei anni trascorrono che ho auto in sorte di prestar l'ossequio della servitù mia a questa Gloriosissima corte. Parigi mi vidde quasi che fanciulla passeggiar i Teatri, se un tempo m'aricchì di non meritati applausi quel solo raccordo fa che, di presente, mi compatisca<sup>139</sup>.

Si trattava dei *Rifiuti di Pindo, poesie d'Aurelia Fedeli, comica italiana, dedicate al Re*, edite presso l'editore parigino Chenault<sup>140</sup>. La dedica al Re sembrava portare con sé l'ansia di sottolineare tutti quegli anni di «servitù devota»<sup>141</sup>, tanto che l'attrice lo ricordò anche in un sonetto dedicato al monarca:

Venti sei volte già nacque, e morìò  
l'anno ad un tempo Efimera e Fenice  
Monarca, ch'al tuo impero adoratrice  
mia debol servitù lieta ofriò.

Ben lo sa il tuo gran Padre al'hora, ch'io  
calcai Teatri in sua presenza attrice

---

<sup>138</sup> Si veda più avanti nel corso del presente paragrafo la poesia *Dialogo tra Tirsi e Clori*, che l'attrice dichiara di aver scritto «a richiesta per un dramma musicale». Cfr. FEDELI 1666, pp. 100-103.

<sup>139</sup> FEDELI 1666, *Lettor discreto*, p. 7.

<sup>140</sup> L'esemplare consultato è quello della BnF, Département de la Musique, 8- RE- 3879. Altri se ne trovano sempre alla BnF: Bibliothèque de l'Arsenal (8- NF- 60490) e a Tolbiac (YD- 6091, RES- YD- 1230 e RES- YD- 1231). Segnalo anche gli esemplari della Biblioteca Museo Teatrale del Burcardo di Roma (FS3 39.06.25), della Biblioteca Nazionale Universitaria di Torino (F XI.218) e della Biblioteca civica di Padova (CF.0027). L'edizione si apre con il frontespizio. Seguono le pp. 3-6 con dedica *Al re*, le pp. 7-10 con *Lettor discreto*, la p. 11 col *Privilège du Roy* che recita: «Par lettres patentes de sa Maiesté du mois d'aoust 1666, il est permis à la Damoiselle Aurelia Fedeli, de faire imprimer un petit livre intitulé I rifiuti di Pindo et ce pendant l'espace de 7 ans avec defences à tous autres de l'imprimer ou faire imprimer, à peine de trois mil livres d'amande. Et se vendent chez le sieur Robineau Marchand Libraire, sur le quay des Augustins». Tra p. 13 e p. 178 si trovano tutte le poesie. Alle pp. 179-185 è inserita la *Tavola delle compositioni che si contengono nel libro*, con qualche errore nell'ordine dei titoli. L'esemplare del Département de la Musique contiene anche un foglietto scritto a mano che precede il frontespizio e che dà alcune notizie sull'attrice. Ne riporto l'inizio: «Il suo vero nome era Brigida. Aurelia Fedeli era un'attrice della compagnia italiana che recitava sul teatro del petit Bourbon poi su quello del Palais Royal i giorni che la compagnia di Molière si riposava [...]».

<sup>141</sup> FEDELI 1666, *Al re*, p. 6. L'attrice ripete il concetto dei ventisei anni anche nell'avvertimento al *Lettor discreto*, p. 7.

ed Anna, che promise aura felice,  
e premio vantaggioso al servir mio.

Hor, che di morte ria preda la scerno  
avanzata non ho ricchezza alcuna  
fuor, ch'in servirti o Sire aplauso eterno,

dunque o mio Re con man che gratie aduna  
poiché di fredda età m'assale il verno.  
Vesti la nudità di mia fortuna<sup>142</sup>.

Per quel re che era coetaneo della collega Eularia e che Aurelia aveva tenuto in braccio quand'era piccolo, doveva risultare chiaro che l'attrice offriva il frutto delle proprie fatiche poetiche dopo un servizio ventennale riservato alla corona francese.

Il titolo veniva spiegato dall'attrice nell'avvertimento al *Lettoe discreto* e serviva a velare di falsa modestia anche questa pubblicazione<sup>143</sup>:

Estatica miravo fiorirmi un'eterna primavera su gl'occhi. Non mai pallida vacillava nella purità de' suoi chiarori la luce, ed ecco nei fortunati giardini comporsi ognuno odorata massa di scelti fiori, da che in un tratto mi fiorì sul cuore la speranza di provedermene. Tentai l'impresa e mi sarebbe riuscita se Clio avedutasene non mi avesse sgridato dicendomi: Femina, che ardita qui ti porti arrestati, che non è degna mano volgare coglier i fiori eletti di Pindo. Non ti paia poco se de più vili Rifiuti sii fatta degna. Benché mortificata mi servii dell'avisio e raccolti in grembo quei pochi rimasugli de quali fui creduta meritevole scesi dal sacro monte e posatami in riva alla Senna composi questa povera ghirlanda, che alla Maestà vostra presento<sup>144</sup>.

Brigida Fedeli sfruttò quindi un'altra delle prerogative del secolo, quella che vide i teatri aprirsi all'opera in musica e i poeti scrivere per essa. Un secolo che Paolo Fabbri ha definito «cantante»<sup>145</sup>, dove versi e parole erano scelti dai poeti per essere cantati, ovvero per adattarsi alla musica e non viceversa. Com'è noto, dalla sua teorizzazione presso la fiorentina Camerata de' Bardi e attraverso il distacco dalla polifonia cinquecentesca, che mirava al recupero di un presunto modo di cantare dell'antica Grecia, il «recitar cantando» ebbe le sue prime applicazioni in musica a partire dalla fine del Cinquecento, per trovare poi la sua piena attuazione ai primi del Seicento, con l'opera in musica<sup>146</sup>. Le proposte

---

<sup>142</sup> Ivi, *Al re*, p. 15. Per la trascrizione delle poesie ho mantenuto un criterio conservativo.

<sup>143</sup> Gli autori dell'epoca sono infatti soliti ornare di falsa modestia le dedicatorie e gli avvisi al lettore delle proprie opere, come si evince anche dagli avvisi delle traduzioni dallo spagnolo della stessa Fedeli e della Cortesi.

<sup>144</sup> Ivi, *Al re*, pp. 4-5. «Pindo» e «rifiuti» sono in corsivo a testo.

<sup>145</sup> FABBRI 1990. Sull'argomento si veda anche FABBRI 2007.

<sup>146</sup> L'espressione appare per la prima volta nel frontespizio dell'opera *Rappresentatione di anima e di corpo* di Emilio de' Cavalieri (1600). Sull'argomento si veda, tra gli altri, i saggi di Lorenzo Bianconi: BIANCONI 1975, 1982 e 1993.

monodiche risposero al desiderio di rendere più intellegibile la parola cantata. Dal punto di vista delle scelte poetiche, per tutto il Seicento continuarono ad essere musicate forme poetiche antiche come il sonetto, l'ottava rima ed il madrigale<sup>147</sup>, ma maggior fortuna ebbe il genere di poesia proposta da Gabriello Chiabrera<sup>148</sup>. Si trattava di strutture metriche chiuse come la canzonetta, ovvero composizioni in versi brevi e strofe fisse, dal ritmo regolare, spesso trocaico, con rime sdruciole e tronche. I musicisti prediligevano questa maniera variata di verseggiare che si prestava ad intonazioni strofiche, perché induceva naturalmente ad uno stile musicale caratterizzato dalla massima direzionalità melodica e dall'orecchiabilità<sup>149</sup>. Nel trattatello di primo Seicento *Il Corago* si legge infatti:

non deve il compositore assecondare il metro solo del verso, ma il senso [...] onde potrà distribuire le parole del poeta come se fossero in prosa<sup>150</sup>.

La varietà del metro avrebbe dovuto rispondere alla ricchezza dei sentimenti umani. Si sceglievano tipologie di metri e rime in base alla loro resa nella pronuncia e alle loro proprietà musicali intrinseche. Una tronca risultava adatta, ad esempio, ad esprimere sicurezza e decisione. Ed inoltre, scelte e tempi poetici si sottomettevano a scelte e tempi musicali. Così sintetizzò, un secolo dopo, con piglio polemico, Francesco Saverio Quadrio:

quando a poco a poco la Musica avendo presa alla Poesia la mano, non più essa si considerò come ministra e serva della Poesia, ma come signora e donna: e non più signora e donna della Musica la Poesia, ma come ministra e serva della medesima si cominciò a riputare. Quindi a una nuova foggia di componimenti si dovette dar luogo perché suscettibili fossero di tutti i vezzi di quella Musica leziosa che introducendo si andava<sup>151</sup>.

---

<sup>147</sup> Tra i versi furono preferiti l'endecasillabo ed il settenario. L'endecasillabo era infatti un metro duttile, che non presentava rigidità nello schema accentuativo ed era impiegato a teatro per la sua prosasticità. Il settenario, che aveva un accento fisso sulla sesta sillaba, era altrettanto sfruttabile in accostamento all'endecasillabo. I versi si organizzavano facilmente in quartine e sestine. Sulla messa in musica, polifonica e monodica, dei maggiori poeti italiani tra Tre e Cinquecento si veda: *Petrarca in musica* 2005, *L'Ariosto, la musica, i musicisti* 1981; POMPILIO 1997; *Tasso, la musica, i musicisti* 1988 e VASSALLI 1993.

<sup>148</sup> Gabriello Chiabrera (Savona, 8 giugno 1552 – 14 ottobre 1638) fu letterato, poeta e drammaturgo. Di famiglia nobile, mantenne sempre rapporti con famiglie del potere quali i Medici. A Firenze collaborò con la Camerata de' Bardi e con musicisti come Jacopo Peri e Giulio Caccini. Su di lui si vedano CHIABRERA 1998, FUSCONI 1988, ZULIANI 2003 e VAN VEEK 2004.

<sup>149</sup> Il favore dei musicisti per l'intonazione *durchkomponiert*, tipica invece delle forme chiuse (e delle polifonia cinquecentesca), andò diminuendo.

<sup>150</sup> *Il corago o vero alcune osservazioni per metter bene in scena le composizioni drammatiche* è un trattato anonimo che risale ai primi anni '30 del Seicento. Per un'edizione moderna si veda FABBRI e POMPILIO 1983, p. 82.

<sup>151</sup> QUADRIO 1739-1752.



Quindi, se alcuni versi risultavano facilmente associabili ad una determinata gamma ritmico-musicale, il procedimento di messa in musica ne sarebbe stato favorito. La separazione di due emistichi suggeriva la pausa, la sillaba tonica prevedeva una durata musicale lunga e così via. Favorivano il processo alcune caratteristiche tendenzialmente riconoscibili come, ad esempio, la stroficità, la brevità e l'orecchiabilità<sup>152</sup>. L'osservazione di Quadrio dà per scontato come l'esecuzione ad alta voce di un testo, più o meno recitata, fosse a quei tempi tenuta in considerazione molto più di quanto non lo sia oggi. Per questo è bene ricordare che anche se una poesia non nasceva per essere cantata doveva comunque risultare piacevole per la esecuzione vocale.

Riconsiderando quindi le dichiarazioni di Brigida Fedeli sembra chiaro che anche le sue prove poetiche, come nel caso delle traduzioni dallo spagnolo, erano esemplari della diffusa moda dell'epoca di poetare per musica e che la composizione del gruppo di poesie annesse all'*Inganno fortunato* era stata volta alla messa in musica. Per i *Rifiuti di Pindo* invece l'attrice non dichiarava altrettanto chiaramente le sue motivazioni che potevano non essere le stesse. Inoltre, la raccolta comprende un numero maggiore di testi rendendo necessaria un'analisi dei singoli come della struttura. Un'indagine sui testi della Fedeli è stata in parte proposta da Colin Timms<sup>153</sup> il quale ha cercato di individuare tra le poesie della seconda raccolta quelle che, pur non appartenendo al gruppo delle ventisei già pubblicate, potevano essere state concepite per la musica. Secondo lo studioso si tratterebbe di almeno settanta componimenti per un totale di novantasei poesie «musicali» scritte dalla Fedeli prima del 1666. Di queste Timms fornisce un prospetto, precisando quali sono state effettivamente musicate e quali invece hanno caratteristiche simili, ma senza che se ne conoscano esempi di messa in musica.

La raccolta *I rifiuti di Pindo* comprende centoquarantacinque poesie. In apertura vi sono trentotto componimenti dedicati alla famiglia reale e ad alcuni personaggi importanti della corte francese<sup>154</sup>. Sono tutti sonetti che seguono due schemi di rime<sup>155</sup>. Generalmente

---

<sup>152</sup> Sull'argomento si rimanda al saggio LA VIA 2006.

<sup>153</sup> Cfr. TIMMS 1990.

<sup>154</sup> I componimenti occupano le pp. 13-50 di FEDELI 1666.

<sup>155</sup> Principalmente infatti i versi rimano secondo lo schema: ABBA, ABBA, CDC, DCD oppure: ABAB, ABAB, CDC, DCD.

vi si esaltano le doti del coraggio, l'istinto bellico, le virtù morali e le capacità intellettive dei dedicatari mentre delle dedicatarie si loda la bellezza, la magnanimità, l'eloquenza e la grazia. Diversi i riferimenti a figure mitologiche o appartenenti alla letteratura epica. Nessuna di queste poesie è stata inserita da Timms tra quelle musicabili, ma una di esse potrebbe essere comunque legata ad uno spettacolo musicale. *In lode di bella dama representante Isifile nel Giasone* è infatti un sonetto che l'autrice afferma di aver composto «a richiesta»<sup>156</sup> e potrebbe essere riferito ad una *performance* dell'omonimo dramma in musica di Cavalli<sup>157</sup>. In questa sezione di poesie e in altre vi sono espliciti riferimenti musicali. Vengono infatti citati la cetra ed il plettro, anche se i termini sono sfruttati più come simbolo del «cantare in versi» che non nel loro significato, rispettivamente, di strumento musicale e di oggetto che serve per pizzicare le corde dello strumento. Nel sonetto *Al principe di Condé* si legge:

Marte di Francia il cui valore immenso  
vola con l'ali de la Fama a l'Etra,  
se del forte tuo cor favello e, penso  
resta immoto il pensier, muta la cetra.

Brama lodarti il mio desire intenso,  
ma se la forza è vil, l'ardir s'aretra,  
or tu' in accorre il meritato incenso,  
Nume terren facondia equal m'impetra.

Non ha lode per te corporea salma,  
non ha il Sole per te condegni allori,  
non ha Palla per te dovuta palma;

ond'è ragion, ch'il mio tacer t'honori,  
che non t'inchini il pletro mio, ma l'alma,  
che invece de la lingua il cor t'adori<sup>158</sup>.

La Fedeli non utilizza «cetra» e «pletro» per indicare che questa poesia è stata cantata, ma lo fa per lusingare il dedicatario, affermando che né i suoi mezzi poetici e musicali né la natura stessa permettono di lodarne in modo confacente le virtù. Il riferimento è quindi ad un'abitudine di scrittura poetica che tiene presente la resa ritmica ad alta voce, favorita, ad esempio, dalle anafore delle due terzine. In molti casi l'attrice usa il verbo «cantare» col valore che ha nell'illustre *incipit* tassiano («Canto l'arme pietose, e

---

<sup>156</sup> Ivi, p. 48.

<sup>157</sup> Il *Giasone*, dramma in musica di Francesco Cavalli su libretto di Giacinto Andrea Cicognini in scena al Teatro San Cassian di Venezia nel gennaio 1649.

<sup>158</sup> Ivi, p. 22. Lo schema metrico del sonetto è ABAB, ABAB, CDC, DCD.

'l Capitano»), come ad indicare la volontà di narrare in versi le gesta eroiche dei protagonisti, ma difficilmente le poesie non accolgono poi il riferimento allo strumento. Ancora nella successiva ode *A Mademoiselle de Montpensier* si legge:

Da profondo lettargo  
destati amica Clio, dammi la cetra.  
Gran desio di cantar m'accende il seno<sup>159</sup>.

Così come nel madrigale *Al signor Racine*:

S'io canto, tua Virtute  
m'ispira i carmi, e sono  
oggetti del mio stil tue glorie altere;  
or se le vie temute  
del tuo dotto sapere  
tento passar, non mi negar perdono;  
nasce da la tua lode il mio desio,  
eco de la tua cetra è il canto mio<sup>160</sup>.

Quindi, il verbo potrebbe avere il semplice significato di declamare, ma la presenza costante della cetra rivela gli stretti rapporti tra l'ispirazione musicale e quella poetica, tanto che lo strumento di una disciplina sembra utile anche per l'altra. Che la poesia sia cantabile o meno, la musica sembra avere una parte fondamentale nel processo creativo e lo strumento diventa *topos* e simbolo di una naturale convivenza tra i mezzi della musica e quelli della poesia. Nell'immagine del poeta contemporaneo e nell'auto-rappresentazione della Fedeli, lo strumento è un particolare identificativo dell'attività poetica. Difatti, anche il figlio dell'attrice, Marc'Antonio Romagnesi, le dedicò una poesia, inclusa nella sua raccolta *Poesie liriche*, dal titolo: *Alla Signora Brigida mia madre, per le sue gentilissime Poesie, intitolate i Rifiuti di Pindo*. In essa, l'attore tratteggia in versi il profilo della madre, rappresentandola non come attrice, ma come poetessa, dispiacendosi perché da troppo tempo non legge più sue creazioni letterarie:

Veggio, o pur di veder sembrami appesa  
polverosa una cetra a vil parete?  
Pur le corde son d'oro: ahi d'indiscrete  
tempre fatali ingiuriosa offesa.

---

<sup>159</sup> FEDELI 1666, p. 79. La poesia è un'ode di cinque strofe composte da nove versi che seguono lo schema ABCABCCDD. Anche la rima baciata in chiusura di strofa è comparabile musicalmente all'accordo risolutore della cadenza.

<sup>160</sup> Ivi, p. 82. Si tratta di un madrigale di quattro ottonari e quattro endecasillabi con schema di rime: ABCACBEE.

Moderno è il Magistero, e quindi il suono  
greco, egittio, o latino esser non puote:  
ma qual carne vi scorgo in tosche note?  
Ammiratemi ogn'un, di Donna io sono.

Ahi madre, e che vegg'io? Questa è pur quella  
cetra soave, al cui sonoro incanto  
muta restò l'Invidia e del cui vanto  
in dolcissimo stil Pindo favella.

Su via d'Aonio ardor voci infiammate  
scuotan dal pigro sonno il cavo Legno;  
feritelo col Plettro, e fatto segno  
de' colpi suoi, paghi le colpe andate.

Dunque vapor Leteo copre i lucenti  
che son dovuti a Cirra eterni inchiostri?  
Ne sento havrà, ch'eccelso vol gli mostri  
penna, cui Febo infuse i raggi ardenti?

Quei, che fanno à l'Oblio mortale oltraggio,  
figli di bel sudor metri canori,  
fatti adulti fra noi, son genitori,  
cui si dee d'alta gloria ampio retaggio.

No no: fabrican strali a Parca vile  
neghittosi pensier: Cigno, ch'è muto  
Hippocrene non vuol: Tempo perduto  
e rimprovero eterno a cor gentile.

Itene homai; v'attende il bel Permesso,  
e de suoi colli i gloriosi Allori;  
v'appresterà Elicona e frutti e fiori;  
poiché Donna è partial sempre nel sesso.

Col Plettro in mano, e con la Cetra al collo  
chi sa, nel vegetabile soggiorno  
(che mentre i lauri a voi crescon d'intorno)  
per la sua Dafne non vi prenda Apollo<sup>161</sup>.

Dopo *I Rifiuti di Pindo*, il figlio lamenta incredulo il silenzio poetico della madre e lo fa ricordandola e raffigurandola «col plettro in mano e con la cetra al collo» mentre esprime i suoi «metri canori». Se la cetra e il plettro sono per entrambi, gli oggetti indicativi della professione e se la Fedeli scriveva poesia per musica, ciò non comporta necessariamente che quest'ultima conoscesse la musica, ovvero che sapesse suonare uno strumento o che fosse in grado di comporre. La musicalità risiedeva semmai nel pensare ritmicamente e nel riuscire a proporre parole e concetti in determinate strutture metriche. È

---

<sup>161</sup> ROMAGNESI 1673, pp. 137-138. Sulla raccolta poetica si veda il paragrafo IV. 2 del presente lavoro.

lecito comunque presumere che l'appartenenza e la frequentazione di ambienti (dai salotti ai circoli, alle accademie e agli stessi teatri) in cui la musica veniva praticata, ne avessero influenzato la formazione artistica.

A tal proposito, si veda la notizia musicale *post mortem* presente nell'inventario dei beni dell'attrice. Dal documento risulta che la Fedeli aveva in casa un: «clavesin [clavecin] a un clavier posé sur son pied de bois doré couverts d'un tapis de toille d'indienne prisez vingt livres»<sup>162</sup>. I possessori di un clavicembalo non erano esclusivamente i musicisti. Lo strumento faceva parte del collezionismo privato delle famiglie più nobili dell'epoca, com'è documentato da molti inventari, e quindi anche per la Fedeli poteva trattarsi di un semplice oggetto d'arredamento. Le notizie e gli indizi disseminati durante la sua carriera suggeriscono però anche l'ipotesi di una sua possibile familiarità con qualche strumento musicale e non è da escludere che il clavicembalo posseduto dall'attrice venisse suonato proprio da lei.

Proseguendo l'analisi della raccolta di Pindo, dopo il gruppo di poesie sopraccitato risultano inseriti altri quindici sonetti che hanno come protagonisti i personaggi della pastorale Eurilla e Lidio<sup>163</sup>. Per la sua struttura metrica, il sonetto è considerato la miglior forma di poesia pura e quindi anche questi componimenti non sembrano nascere per la messa in musica. Timms però segnala anch'essi tra i musicabili perché, ricorda, era divenuto normale, durante la prima metà del secolo, musicarli. La struttura metrica del sonetto, con la sua rigidità formale, si presentava come una sfida per poeti e compositori che tentavano volentieri di arricchire ed impreziosire così la loro produzione<sup>164</sup>.

Molti dei sonetti del gruppo presentano caratteristiche formali già citate, come l'anafora e la rima baciata in chiusura, a cui se ne aggiungono altre che sono tendenzialmente indicative della poesia per musica. Si veda *Eurilla astretta a partire da Lidio*:

---

<sup>162</sup> Inventario dopo la morte di Brigida Bianchi, in ANP, MC, Étude XCI, f. 563, c. 3v, in *Appendice*. Segnalo che secondo l'*Inventaire après décès de Molière* (13-21 marzo 1673), conservato in ANP, MC, Étude XLV, f. 266, trascritto in SOULIÉ 1863, pp. 262-292, anche l'attore aveva un *clavecin*. Vi si legge infatti: «Item, un grand clavesin de sept piedz de long à deux claviers sur son pied de bois de noyer avecq une housse de crin, prisé deux cens livres, cy 200 l.».

<sup>163</sup> I sonetti occupano le pp. 51-65 e hanno tutti lo schema delle rime in: ABBA, ABBA, CDC, DCD. Solo uno dei sonetti non è incentrato sui due personaggi pastorali, ovvero *Per bella Dama, che ha gl'occhi neri, a richiesta di M. A. R.* Dietro queste lettere puntate potrebbe nascondersi il figlio dell'attrice, Marc'Antonio Romagnesi.

<sup>164</sup> Cfr. LA VIA 2006, pp. 144-146.

Chi da te mi diparte Idolo amato?  
Chi da te mi divide o mio tesoro?  
Qual empia stella hor che te solo adoro  
del mio lieto gioir turba lo stato?

(Ahi perverso destin rigido Fato!)  
Dovrò dunque partir al hor, ch'io moro?  
E mi si negherà per mio ristoro  
far ch'io non spiri a te mia vita a lato?

Ma s'avverrà, ch'addolorato il piede  
tenti d'abandonar le care mura,  
da te però non partirà mia fede.

Vuò se qui Amor m'accese in dolce arsura,  
ch'abbi tornando a la primiera fede  
la dov'ebbe il natal la sepoltura<sup>165</sup>.

Oltre alle interrogative e alle anafore, l'endiadi («perverso destin rigido Fato») e i giochi di alternanza e sfruttamento di vocali come la *a* e la *o* (le più facilmente cantabili) rientrano tra le peculiarità di una poesia nata per la musica. Anche il tema amoroso della pastorale è ricorrente in molta poesia musicata tra Cinque e Seicento. Difatti, anche le successive liriche della raccolta, che avranno i due come protagonisti, saranno dichiaratamente per musica.

La decisione di inserire le poesie tra quelle musicabili si può però basare anche su confronti testuali. Il gruppo di componimenti che segue i componimenti di Eurilla e Lidio è misto ed accoglie metri e temi svariati<sup>166</sup>. Le poesie sono in gran parte dedicate a scrittori e, ancora una volta, alla famiglia reale, ma alcune hanno una struttura metrica identica ad altre che l'attrice dichiara «per musica» e sono quindi incluse da Timms nel suo elenco<sup>167</sup>. Allo stesso modo, la struttura di due di esse (in quartine di ottonari) si ritrova usata per un componimento della raccolta di Romagnesi con la precisazione «per musica»<sup>168</sup>. Il figlio potrebbe aver sperimentato quei versi da solo oppure aver guardato proprio a quelle della madre. Sfugge a Timms infatti come nella lirica del Romagnesi ritornino parole rimate che sono presenti soprattutto nella prima delle due poesie di Aurelia: quella che, come la sua, è dedicata ad una donna. Le coppie: «stelle» - «belle», «giorno» - «adorno», «paradisi» -

---

<sup>165</sup> FEDELI 1666, p. 55.

<sup>166</sup> Cfr. Ivi, pp. 66-92.

<sup>167</sup> Si tratta della *Virtù congedata dal petto d'Anna d'Austria per la di lei morte* [...] e della *Fortuna sott'abito di zingara predice avventurosi eventi al Dolfino*, in Ivi, pp. 71-78. La struttura dei due componimenti è infatti simile a quella dei componimenti augurali sul rientro del re a Parigi che aprono il gruppo poetico dell'*Inganno fortunato*. Cfr. BIANCHI 1659, pp. 3-6.

<sup>168</sup> Le poesie della Fedeli sono *Per bellissima dama. A richiesta ed Eurilla essagera la crudeltà di Lidio*. Cfr. FEDELI 1666, pp. 84-85 e pp. 87-88. Il successivo componimento di Romagnesi è *Occhi neri d'Helena*. Per musica. Cfr. ROMAGNESI 1673, pp. 206-208.

«visi»/«divisi», «sorte» - «morte»<sup>169</sup> formano certamente rime ricorrenti, ma il fatto che tutte si trovino in questi due componimenti di madre e figlio, i quali hanno l'argomento simile e lo schema metrico identico, significa forse che Romagnesi guardò precisamente a quella lirica della madre. E se la poesia del figlio appare dichiaratamente per musica, poteva esserlo anche quella della Fedeli.

Chiude questo raggruppamento *Eurilla essagera l'absenza di Lidio che tal hora la sollevava col canto* dove ritornano le caratteristiche e i riferimenti musicali<sup>170</sup>. Il componimento successivo, *Eurilla gelosa e Filena incostante*, è il settantunesimo della raccolta ed il primo che la Fedeli definisce come destinato alla musica. Questo dialogo ed altri cinque componimenti, inseriti poco distanti tra loro, formano l'unico gruppo delle poesie dichiaratamente nate per essere musicate<sup>171</sup>. Vi sono altri due dialoghi, tra cui quello tra Tirsi e Clori (che l'attrice definisce «a richiesta per un dramma musicale») che potrebbe essere confluito in un libretto d'opera dell'epoca<sup>172</sup>. Il componimento ha metri di lunghezza diversa, gruppi di ottonari ed endecasillabi si alternano a metri molto brevi, fino al trisillabo, in genere raro in poesia. Vi sono molte rime bacciate, seppur la poesia non segua uno schema di rime regolare. Sarebbe certamente interessante capire come poteva essere musicata una poesia di schema metrico non regolare che utilizzava metri non comuni come il trisillabo. I versi di apertura sono descrittivi ed avviano al duetto vero e proprio:

CLORI

Qui su la verde sponda  
di questo picciol rio  
posian' Tirsi mio ben, posian' cor mio

TIRSI

Posian' Clori mia vita,  
che gl'augeletti intanto  
nostre gioie spiegar' pottran col canto.

CLORI

Cantino pur, che mai  
sapran ridir quant'ardo a tuoi bei rai.

TIRSI

Garischin' pur fra loro,

---

<sup>169</sup> Tutte le coppie di rime si trovano nella prima delle due poesie della Fedeli, ovvero *Per bellissima dama*, mentre l'ultima si può leggere in *Eurilla essagera la crudeltà di Lidio*.

<sup>170</sup> FEDELI 1666, p. 92.

<sup>171</sup> Si tratta delle poesie *Il Disprezzo innamorato per musica* (pp. 97-99), *Dialogo fra Tirsi e Clori, a richiesta per un Dramma musicale* (pp. 100-103), *Dialogo di tre donne attempate per musica* (pp. 111-114), *Av[v]entura amorosa per musica* (pp. 115-117). Timms segnala come due lettere inserite in questo gruppo di poesie, ovvero *Eurilla a Lidio. Epistola* (pp. 104-111) e *Lettera d'Eurilla a Lidio* (pp. 117-123) siano molto simili alle due lettere amorose di Monteverdi destinate alla messa in musica. Cfr. TIMMS 1996, p. 25.

<sup>172</sup> Questi dialoghi si trovano spesso in opere in musica. Cfr. WHENHAM 1982.

che mai potran' ridir quant'io t'adoro.  
 TIRSI e CLORI  
 Delitie più care  
 dilette  
 più eletti  
 Amor non sa dar,  
 possenti a beare  
 due cori,  
 due petti  
 costanti in amar.  
 CLORI  
 Al sonno m'invita  
 aprile  
 gentile.  
 TIRSI  
 M'alletta al riposo  
 il prato  
 odorato.  
 Ma pria, ch'al sonno io chiuda  
 le luci innamorate,  
 lascia ch'io baci una sol volta ancora  
 quella boca gentil, che m'inahora,  
 onde poi lieto a pieno  
 dorma beato a te mia Diva in seno<sup>173</sup>.

Nel *Dialogo di tre donne attempate*, il primo verso («Non ci pensate più») è lo stesso che chiude la poesia e che ritorna nel testo creando così un ritornello<sup>174</sup>. Questo è segnalato *infra* testo con un «Non etc.» e si ritrova, in quanto ritornello di un unico verso, anche in alcune cantate di Francesco de Lemene<sup>175</sup>. L'abbreviazione era sia un modo di velocizzare la scrittura sia, in caso di ritornelli composti da più versi, un suggerimento al compositore il quale poteva decidere di togliere o spostare la ripetizione del ritornello. Anche gli altri due componimenti dichiarati «per musica», *Il Disprezzo innamorato* e

---

<sup>173</sup> FEDELI 1666, pp. 100-101.

<sup>174</sup> Cfr. Ivi, pp. 111-114.

<sup>175</sup> Francesco de Lemene (Lodi, 19 febbraio 1634 – Milano, 24 luglio 1704) ebbe una formazione umanistica e teologica. Studiò all'Università di Pavia, fu animatore della vita culturale cittadina e si affiliò a diverse accademie italiane. Tra i suoi primi lavori, un adattamento della *Verdad sospechosa* di Juan Ruiz de Alarcón (che il de Lemene credeva essere di Lope de Vega) col titolo *L'error del nome*. Nel 1661 un'edizione pirata (*Raccolta di poesie, sacre, eroiche e varie*) che raccoglieva i suoi componimenti in versi lo spinse a pubblicarli col semplice titolo di *Poesie*, l'anno successivo, presso l'editore milanese Quinto. Su di lui si veda la voce a cura di Antonio Grimaldi, nel *DBI*, vol. LXIV, 2005, pp. 342-345; per le cantate cfr. DE LEMENE 1996. La forma musicale vocale della cantata ebbe un enorme successo del corso del Seicento. Sulla scia del melodramma, la cantata era costituita da recitativi formati generalmente da endecasillabi e settenari a schema libero che si alternavano ad arie composte da strofe e versi brevi. Le due parti accostate creavano un doppio effetto di narrazione e dramma così che la poesia riusciva contemporaneamente a raccontare e a 'recitare' gli affetti. La cantata accoglieva comunque altre tipologie di metri e spesso dei ritornelli, mediamente due per cantata.



*Avventura amorosa*, hanno una struttura metrica irregolare e i versi sono quasi tutti rimati<sup>176</sup>.

Tutte le altre poesie della raccolta, le quali precedono il gruppo delle ventisei poesie dell'*Inganno*, che la chiude, sono infine considerate da Timms come musicabili perché presentano gli schemi metrici, i soggetti e lo stile delle precedenti. Di questo numeroso gruppo di componimenti<sup>177</sup> fanno parte alcune delle poesie che sono state, nel secondo Seicento, musicate<sup>178</sup>. Si tratta di componimenti strofici dalla tematica amorosa di cui due dallo stesso titolo, *Occhi crudeli*, che vengono musicati da Agostino Steffani<sup>179</sup>:

E perché non m'uccidete  
spietatissimi occhi ingrati,  
se a' miei danni congiurati,  
ch'io languisca risolvete?  
E perché etc.  
Forse vi mancan l'armi  
per ferir, per piagarmi?  
Ah no, che d'archi e strali armati sete.  
E perché etc.  
Morte mi fora  
pena men ria,  
che gelosia  
soffrir ogn' hora;  
Deh, luci amate,  
se mi negate  
d'essere amiche stelle  
siatemi pur rubelle  
siatemi pur comete.  
E perché etc.<sup>180</sup>

E così mi compatite?  
Che mi giova o luci ingrati,  
di servir se mi sprezzate,  
di languir se mi schernite?  
E così etc.  
Io vi mostro un cor piagato  
per destare in voi pietà,  
e voi, tutte crudeltà,  
(perch'ei mora disperato)  
gli squarciate le ferite.  
E così etc.  
E così mi consolate  
per conforto del mio duolo?  
Io vi chiedo un guardo solo  
e voi crude me 'l negate?  
E così etc.  
Io di pianto aspergo il ciglio  
aditandovi il mio ardor,  
e voi colme di rigor  
minacciando aspro periglio,  
l'alma mia più tormentate?  
E così etc.<sup>181</sup>

---

<sup>176</sup> Cfr. in FEDELI 1666, *Il Disprezzo innamorato per musica* (pp. 97-99), e *Av[v]entura amorosa per musica* (pp. 115-117).

<sup>177</sup> Cfr. Ivi, pp. 93-153. I componimenti sono quarantanove in tutto.

<sup>178</sup> Tra esse ricordo: *Si duole d'amor* (p. 124) scelta per essere messa in musica da Agostino Steffani, *A Lidio perché non lo mira* (p. 139) musicata da Domenico Rena, *Amor non conosciuto* (p. 147) monologo trasformato in duetto da Giovanni Carlo Rossi. Cfr. TIMMS 1990, pp. 33-37.

<sup>179</sup> Agostino Steffani (Castelfranco, 25 luglio 1654; Francoforte, 12 febbraio 1728). Vescovo e compositore, Steffani viaggiò tra l'Italia, la Francia e la Germania. La sua prima opera fu il *Marco Aurelio* nel 1681 a cui ne seguirono molte altre, in parte firmate col nome del suo copista Gregorio Pira. A Parigi tra 1678 e 1679 si esibì di fronte al Re e conobbe la musica di Jean Baptiste Lully. Prese parte attivamente anche ad affari diplomatici e morì, poco dopo il suo arrivo a Francoforte, nel 1728.

<sup>180</sup> FEDELI 1666, pp. 123-124. Per un'analisi della messa in musica del testo cfr. TIMMS 1990, p. 27: lo studioso afferma che i versi omessi dall'ultima versione erano invece presenti in una prima conservata in un manoscritto bolognese del Museo Bibliografico Musicale, Ms. V. 195, ff. 58r-61r.

<sup>181</sup> FEDELI 1666, pp. 133-134.

Nella prima delle due poesie Steffani taglia i versi che vanno dal 10 al 13, mentre nella seconda considera ritornello i versi 1-5 anziché soltanto il primo, come nelle intenzioni della Fedeli.

Il caso di Steffani è particolare perché secondo alcuni studi musicologici, tra cui quelli di Collin Timms, il compositore potrebbe essere uno dei pochi ad aver conosciuto di persona l'attrice, avendo affrontato un viaggio a Parigi tra 1678 e 1679. Steffani potrebbe aver tratto le poesie direttamente da una copia della raccolta della Fedeli, a differenza degli altri compositori che, sempre secondo Timms, sembrano essersi affidati a poesie della Fedeli già scelte da altri musicisti in precedenza e da loro preparate per la musica<sup>182</sup>.

Il gruppo finale dell'*Inganno* è quello a cui i musicisti hanno attinto maggiormente. Ad esso appartiene il componimento *Impatienza* per il quale Timms ha recuperato quattro diverse proposte di messa in musica<sup>183</sup> tra cui quella di un manoscritto della Biblioteca Nazionale di Roma. Si vedano la versione della Bianchi e quella del manoscritto:

Adorate mie bellezze  
quando mai vi rivedrò:  
sospirate mie dolcezze  
quando (oh Dio) vi rigodrò.  
Ah, che sono i momenti  
in sì dura lontananza  
ad un cor tutto speranza  
secoli di tormenti!  
Dimore spietate,  
indugi penosi,  
ch'a l'alma furate  
i dolci riposi;  
frangetevi,  
spezzatevi,  
rompetevi su su:  
deh non tardate più.  
Ridonate al mio cor le gioie amate,  
indugi penosi,  
dimore spietate<sup>184</sup>.

Adorate mie bellezze  
quando mai vi rivedrò?  
Sospirate mie dolcezze  
quando più vi rigodrò?  
Oh Dio ch'ogni momento  
ch'io son privo di voi  
morir mi sento.  
Dimore spietate  
indugi penosi  
ch'alma fuggate  
i dolci riposi  
Spezzatevi  
Frangetevi  
Rompatevi  
Deh non tardate più.  
Perché negate al cor le gioie amate.  
Indugi penosi  
dimore spietate<sup>185</sup>.

---

<sup>182</sup> Cfr. sempre TIMMS 1990, pp. 26-27. Le ricerche di Timms hanno rivelato che le poesie della Fedeli messe in musica sono almeno tredici, ma per alcune si conoscono più versioni. Tra i compositori che le scelsero vi furono: Francesco Cavalli, Carlo Pallavicino, Giuseppe Antonio Bernabei, Marco Marazzoli, Giovanni Carlo Rossi, Giovanni Buonaventura Viviani, Alessandro Melani e Domenico Rena.

<sup>183</sup> Cfr. Ivi, pp. 25-26. Si veda inoltre il sito internet *Clori* – Archivio della cantata italiana.

<sup>184</sup> FEDELI 1666, p. 163.

<sup>185</sup> Il manoscritto musicale è conservato alla Biblioteca Nazionale di Roma (Ms Musicali 141 [71.9.A.33] [22]) ed conosciuto anche come *Il libro della signora Cecilia*: si vedano MORELLI 2005 e il repertorio *online Clori* – Archivio della cantata italiana.

Sembra arduo individuare, in mancanza di ulteriori indicazioni, la responsabilità dei cambiamenti apportati al testo poetico in vista della messa in musica. Tagli, modifiche, aggiustamenti saranno state opera del musicista oppure del poeta? E se fosse stata la mano di quest'ultimo, egli avrà agito di propria spontanea volontà o a seguito della richiesta del compositore? O ancora, è da escludere l'intervento di una terza persona? Ed è possibile affermare con certezza che il testo poetico pubblicato dalla Fedeli sia il modello e l'originale? Oppure le stampe musicali potrebbero essere testimoni di una versione precedente, probabilmente manoscritta, mai giunta sino a noi?<sup>186</sup>

Al di là degli interrogativi, queste prove di messa in musica dimostrano come la maggior parte delle poesie di Brigida Fedeli siano state scelte dopo la pubblicazione della raccolta, mentre già i componimenti dell'*Inganno* e alcuni tra quelli di *Pindo* erano stati scritti, per ammissione della stessa attrice, su richiesta e per musica. Un altro interessante esempio è quello riportato alla luce da Claire Fontijn nei suoi studi su Antonia Bembo. La compositrice, originaria di Venezia, si trasferì a Parigi nel 1676 dove si esibì a corte e visse nella comunità religiosa della Petite Union Chrétienne des Dames de Saint-Chaumont. Come appare dagli ultimi documenti sull'attrice, anche Brigida Fedeli abitava in una «maison rue Saint Denis proche et at[t]enant l'Hostel de Saint Chaumont»<sup>187</sup>. L'ipotesi che le due donne si conoscessero viene suggerita dalla Fontijn grazie al recupero del manoscritto *Produzioni armoniche* di Antonia Bembo, conservato alla Biblioteca nazionale di Parigi<sup>188</sup>. Nell'indice vi sono tre titoli: *In amor ci vuol ardir*, *E ch'avete bell'ingrato* e *Non creder a sguardi*, uniti sulla sinistra da una parentesi e al di sopra dall'indicazione: «Parole d'Aurelia Fedeli»<sup>189</sup>. Le tre poesie non appaiono nella raccolta della Fedeli ed è plausibile che l'attrice le abbia scritte su richiesta della Bembo, come era avvenuto per altri componimenti di cui non rimane una testimonianza altrettanto diretta.

È però interessante notare come la mano che scrive la precisazione sul nome dell'autrice non sia la stessa che redige il resto dell'indice. Non solo, ma il manoscritto

---

<sup>186</sup> Difatti il manoscritto romano è, secondo quanto si afferma nella catalogazione di *Clori*, collocabile in un periodo che si inserisce, indicativamente, tra 1640 e 1660, ovvero precedente alla pubblicazione dei *Rifiuti di Pindo*.

<sup>187</sup> Inventario dopo la morte di Brigida Bianchi, in ANP, *MC*, Étude XCI, f. 563, c. 1v, in *Appendice*.

<sup>188</sup> BnF, Rés, Vm1- 117. La raccolta di spartiti è visibile *online* sul sito *Gallica* della BnF. Si tratta di quarantuno arie e cantate su testi in italiano, francese e latino. L'indice si trova a fine raccolta. Cfr. FONTIJN 1996 e 2006.

<sup>189</sup> I testi e gli spartiti vengono riprodotti anche in FONTIJN 2006.

delle *Produzioni armoniche* risale alla fine del secolo<sup>190</sup> e la Fedeli era, a quel tempo, già avanti con l'età. La Bembo potrebbe aver attinto a poesie composte dall'attrice in precedenza e poi rimaste manoscritte. I tre componimenti potevano essere stati scritti per lei o per altri compositori e quest'eventualità non negherebbe comunque l'importanza del manoscritto, unica testimonianza giunta sino a noi del trio di poesie.

D'altronde, già nel 1673 il figlio aveva incluso nella sua raccolta il sopracitato componimento dedicato alla madre in cui si augurava che la donna rivestisse gli abbandonati panni della poetessa. Se avesse ripreso in mano gli strumenti del mestiere, non vi era dubbio che, seguendo la metafora del Romagnesi, Apollo avrebbe riconosciuto in lei la sua Dafne.

Alla richiesta del figlio, Aurelia non poté tirarsi indietro e decise di rispondere per le rime ancora una volta. Era una donna «attempata», come le protagoniste della sua poesia per musica ed aveva passato da un pezzo quei «trentacinque in su»<sup>191</sup>. Il suo non era un addio, ma in quell'arrivederci poetico si leggeva chiaramente come il futuro fosse ormai privilegio e responsabilità di altri.

Stassi mia Lira a vil parete appesa,  
perché l'arco è caduto in riva a Lete;  
e da fugaci rai fatte indiscrete  
han le mie corde aurata luce appresa.

No 'l niego: anch'io destai timido suono,  
per lasciar dopo me glorie ben note;  
ma pure in van tentai con forze ignote  
poggiar là vè discopre Apollo il trono.

Figlio, t'inganni: Infortunata Stella  
rese humile il mio suono e roco il canto;  
e restando senz'opre e senza vanto,  
invan tentai donar Sorte rubella.

Per debellar l'ingiuriosa etate,  
anch'io l'armi trattai d'arte e d'ingegno,  
e la penna adattando al curvo legno,  
osò quella imitar saette alate.

Tentai scioglier anch'io canori accenti,

---

<sup>190</sup> Difatti il manoscritto risale agli anni che vanno dal 1695 e il 1700. Essendo nata nel 1618, Aurelia era già in età avanzata. Potrebbe aver fornito questi testi alla Bembo in passato. La compositrice, successivamente, potrebbe aver deciso di riunirli e dedicarli al Re.

<sup>191</sup> *Dialogo di tre donne attempate per musica*, in FEDELI 1666, pp. 111-114. La Fedeli avrebbe fatto parte della compagnia per altri dieci anni, ma non nel ruolo centrale che aveva avuto fino a quel momento.

per illustrar miei tenebrosi inchiostri:  
ma di Fiume Leteo torbidi mostri  
hanno gli ardori miei sommersi, e spenti.

Hor tu porta a mio pro nemico oltraggio  
al Tempo rio con Apollinei honori;  
che mentre adorni il metro, e i fogli infiori,  
hai dei Cigni d'Europa intero omaggio.

Vendica i torti, onde Fortuna hostile  
saettò l'hore mie con dardo acuto,  
la flagella tal'hor con l'arco arguto,  
la ferisci tal'hor con aureo stile.

Suda nell'opra eccelsa: il bel Permesso  
a neghittoso cor non presta allori;  
e da i lirici tuoi sacri furori  
spaventato l'Oblio fugga se stesso.

Di nettare Febeo ebro e satollo,  
porta a Saturno avaro oltraggio, e scorno:  
chissà, che mentre i lauri habbi d'intorno,  
Dafne non creda te suo vero Apollo?<sup>192</sup>

---

<sup>192</sup> *Della Signora Brigida Fedeli, madre dell'autore. Risposta per le rime dell'Oda a car. 137*, in ROMAGNESI 1673, pp. 507-508. Secondo la prassi della corrispondenza di sonetti, Brigida risponde «per le rime» al figlio, ricalcando lo schema metrico della sua poesia.

## IV. A FINE CARRIERA

### IV. 1 *Affari d'attrice.*

Per l'analisi del repertorio e per tentare di ridisegnare il profilo stilistico di Aurelia ed Eularia è inevitabile affidarsi alle congetture suggerite dai canovacci e dalle pubblicazioni a stampa. Le caratteristiche dei personaggi, dei loro sentimenti e azioni possono essere studiate sulla base della trama, del contesto drammatico e, quando possibile, della volontà autoriali. Essendo attore e spettacolo irriproducibili, lo studioso potrebbe finire anche per dimenticarsi di loro e dedicarsi esclusivamente alla letteratura drammatica. La storia degli attori e della recitazione invece, di fronte alla drammaturgia, tenta di riconoscere e rivalutare il contributo degli interpreti al processo creativo. Testi e personaggi funzionano come fonte per la ricostruzione della rappresentazione, della personalità dell'attore e della sua recitazione così come, viceversa, la conoscenza di attore e stile recitativo possono aiutare a spiegare determinate scelte testuali.

Nel secolo successivo, Carlo Goldoni avrebbe affermato riguardo alla propria produzione teatrale: «i due libri su' quali ho più meditato, e di cui non mi pentirò mai di essermi servito, furono il Mondo ed il Teatro»<sup>1</sup>; la sua dichiarazione, apparentemente semplice alla comprensione, velava in realtà un meccanismo complesso. Che egli osservasse la vita fuori e dentro i palchi è chiaro. Che nel libro Teatro vi fossero in realtà pagine del libro Mondo, ad esempio le persone, ovvero gli attori, è altrettanto indubbio. È forse la deduzione che ne deriva che non sembra altrettanto scontata quanto la sua importanza meriterebbe, ovvero che pagine di quel Teatro si sottraevano, si sparpagliavano e poi rifluivano continuamente in quel Mondo ed erano costituite principalmente, di nuovo, dagli attori. Se, nell'analisi della drammaturgia, è auspicabile riconoscere responsabilità e meriti degli interpreti, ovvero dei rappresentanti del Mondo, c'è da chiedersi quanto utile sia l'indagine sugli stessi come parte di Teatro che popola quel Mondo: ribaltare cioè lo sguardo, dimenticarsi dell'attore-personaggio ed andare alla ricerca dell'attore-cittadino. I documenti che riguardano la vita degli attori possono restituire loro parte di quelle carne e ossa di cui erano fatti? Possono convincere lo studioso della loro avvenuta esistenza su questa terra? La domanda è retorica, perché questa è la linea di ricerca seguita finora.

---

<sup>1</sup> C. Goldoni, *Prefazione dell'autore alla prima raccolta delle commedie*, in *Le commedie del Dottore Carlo Goldoni avvocato veneto fra gli arcadi Polliseno Fegejo*, Venezia, Bettinelli, 1750, t. II, p. 12.

Vale la pena ripetere che letti solo su di un canovaccio o su di un testo che racconta i protagonisti del teatro comico italiano in Francia, i nomi di Aurelia ed Eularia sono poco più che tali. Sono da considerare, giustamente, solo come personaggi e vivono nel mondo che è loro proprio: il testo. La firma delle due attrici in un documento d'archivio, una lettera, un contratto è la prova o la smentita di quel che si poteva pensare su di loro, come se dal passato, attraverso i documenti, chiedessero giustizia per quello che sono state, per la loro vita nel mondo reale. Quelle carte sono vive e sottraggono per un attimo Aurelia ed Eularia al Teatro, restituendole al Mondo, o per lo meno a quel po' di Mondo che, come insegnerà Goldoni, esiste anche nel Teatro.

In archivio, le notizie sugli attori della commedia dell'Arte, nel corso del Seicento, si mimetizzano nella fitta foresta dei documenti inutili. In generale, non esistono fondi o raccolte esaurienti che contengano tutto quel che c'è da sapere su un attore o su di una compagnia. Se la maggior parte dei canovacci è andata perduta, ancora più lacunosa è la disponibilità di documenti che attestino vita, movimenti e affari delle compagnie e dei loro comici. Quel che si riesce a trovare è, inevitabilmente, solo una piccola parte di ciò che è stato<sup>2</sup>.

Il repertorio documentario più esauriente sugli attori italiani in Francia, tra la fine del Cinquecento e il primo Ottocento, resta a tutt'oggi quello di Émile Campardon<sup>3</sup>. Si aggiungono i lavori promossi direttamente dalle Archives nationales de Paris<sup>4</sup> e le singole ricerche di studiosi apparse in articoli e monografie. Per quanto riguarda le fonti religiose invece, è molto utile il regesto dei registri delle parrocchie parigine condotto da Augustine Jal<sup>5</sup>. Che dagli archivi della capitale francese sia emersa una quantità maggiore di documenti non deve però stupire né ingannare. Questo non significa che la documentazione in Italia sia minore o che non sia presente per determinati periodi. Mentre gli atti di carattere notarile, stilati nei diversi quartieri della Parigi sei e settecentesca, sono stati infatti riversati nel fondo nazionale parigino, quelli italiani restano conservati negli archivi di Stato delle diverse città, a riflettere le differenti realtà storiche, politiche e

---

<sup>2</sup> Tanto per fare un piccolo esempio, il recupero di un testamento non esclude la presenza di un altro testamento, precedente o successivo. Si veda il caso di Isabella Franchini che ne dettò almeno tre. Cfr. MONALDINI 1996.

<sup>3</sup> Cfr. CAMPARDON 1970.

<sup>4</sup> Tra le pubblicazioni utili per la ricerca sugli attori: *Documents du Minutier central concernant l'histoire littéraire* 1960 e *Le théâtre professionnel à Paris* 2000.

<sup>5</sup> Cfr. JAL 1867.

territoriali seicentesche<sup>6</sup>. Non solo, il recupero più numeroso di documenti a partire da una certa data potrebbe avere motivazioni diverse e opposte: da un lato, non permette di affermare che in precedenza non ne siano stati redatti dello stesso tipo né, viceversa, di escludere un'effettiva tendenza storica e sociologica che, da un determinato momento, ha portato alla ricchezza di una tipologia di documentazione. A tal proposito è utile ricordare che, nel corso del Seicento, i cittadini ricorrevano al notaio molto spesso<sup>7</sup>. Come i francesi, gli attori italiani presenti a Parigi si recavano nello studio notarile collocato nel quartiere dove risiedevano. I quartieri facevano capo ad una parrocchia e sugli atti notarili si indicano le vie di residenza. Brigida Fedeli, ad esempio, appare in alcuni atti come «demeurante rue du Petit-Lion parroisse Saint Sauveur»<sup>8</sup>. Ugualmente, si rivolgevano al parroco della stessa parrocchia per battesimi, matrimoni e sepolture<sup>9</sup>. Un aumento del numero di atti a partire dagli anni '80 del secolo e la lunga scadenza degli accordi in essi contenuti dimostrano, più della diminuzione dei viaggi in Italia, la stanzialità della comunità attoriale italiana a Parigi. Gli attori chiedono prestiti, vendono e investono con la consapevolezza che saranno ancora presenti quando verrà il momento di restituire, godere dei guadagni e reinvestire.

Non a caso, sono gli stessi anni ottanta che li portano a beneficiare delle *lettres de naturalité*<sup>10</sup>. Nel 1680 il Re di Francia riconosce che i suoi «bien-aimés Dominique Biancolelly et Ursule Cortessy, sa femme», dopo diciotto anni, «se sont habitués en notre royaume et nous ont rendu et rendent encore leurs services dans la troupe de nos comédiens italiens». Pertanto afferma: «reconnoissons, tenons, censons, réputons par ces présentes signées de notre main, pour nos vrais, naturel sujets et regnicoles» concedendo loro di «continuer leur demeure en nostre ville de Paris et autres villes et lieux de notre dit royaume qu'ils désireront, jouir des privilèges, franchises et libertés dont jouissent nos

---

<sup>6</sup> La legge francese del 14 marzo 1928 ha autorizzato i notai a depositare presso le Archives nationales (di Parigi e de la Seine) e presso le Archives départementales (per tutti gli altri dipartimenti) i rispettivi fondi d'archivio che avessero più di 125 anni.

<sup>7</sup> Sulla creazione e organizzazione del fondo del Minutier Central des notaires de Paris si rimanda alla sua presentazione sul sito internet delle Archives nationales de France. Nel corso del Seicento infatti, si ricorreva al notaio anche per registrare contratti d'affitto e di società, prestiti, quietanze etc.

<sup>8</sup> Il documento da cui è tratta la citazione è un prestito del 16 luglio 1686, conservato in ANP, MC, Étude CXIII, f. 131, cc. nn., in MIGLIORI 1973, pp. 112-113.

<sup>9</sup> L'abitudine era infatti quella di rivolgersi al parroco della parrocchia di residenza, ma potevano capitare delle eccezioni. Nel 1669, Marc'Antonio Romagnesi (Cinzio) fece battezzare la figlia Charlotte-Marguerite a Saint-Eustache. Jal precisa che l'attore aveva scelto quella parrocchia senza cambiare via di residenza. Cfr. JAL 1872, p. 1082.

<sup>10</sup> Con la *lettre de naturalité* gli stranieri potevano godere di due diritti che gli erano altrimenti preclusi: fare testamento ed ereditare. I loro beni immobili erano altrimenti vincolati dai diritti di albinaggio, ovvero alla confisca da parte del sovrano. Questo accadeva in caso di morte del soggetto o, ad esempio, in caso di guerre tra il paese ospitante e quello da cui egli proveniva. Cfr. a tal proposito SAHLINS 2000.



vrais et originaires sujets»<sup>11</sup>. Ai Biancolelli seguirono, nel 1683, Angelo Lolli e sua moglie Patricia Adami<sup>12</sup>; nel 1685, Brigida Fedeli, Marc'Antonio Romagnesi, Tiberio Fiorilli e suo figlio Silvio<sup>13</sup>; nel 1688, Michelangelo Fracanzani e famiglia<sup>14</sup>. Oltre ai riconoscimenti riservati loro dalla naturalizzazione francese, gli attori sentirono che con tale atto avrebbero potuto gestire vita e affari più liberamente ed iniziarono ad organizzare il proprio lavoro con una diversa consapevolezza. Si trovavano ormai in una città di cui conoscevano quella parte di consuetudini e legislazione che sarebbe servita loro per vivere; abitavano una terra sempre meno 'straniera'.

Come già ricordato, le *tournées* degli italiani erano state volute e sovvenzionate dalla corona francese e gli attori goderon sempre della protezione reale<sup>15</sup>, la quale andò poi scemando sul finire del secolo, fino alla cacciata da parte del sovrano nel 1697. La struttura della compagnia si era però, col tempo, modificata. Negli anni in cui furono redatti gran parte dei documenti presi in considerazione - gli ultimi venti del secolo - i *comédiens italiens* si esibivano ormai in una sala pubblica per accedere alla quale era previsto il pagamento di un biglietto<sup>16</sup>. Tra gli attori, alcuni continuavano o iniziavano ad essere apprezzati più di altri, ricevendo particolari ricompense ed omaggi da parte del sovrano, ma la compagnia era una realtà stabile, organica e, pur nell'inadeguatezza di un termine che forza senz'altro il concetto, 'autosufficiente'. Da questa particolare doppia natura nascevano diritti e obblighi che potevano riguardare il singolo come il gruppo e che dovevano essere regolati, normalizzati e registrati.

Per quelli relativi alla loro vita professionale e in base a questa doppia conformazione mecenatesca e commerciale, la necessità per la compagnia di contratti o di regolamenti poteva rispondere alla richiesta dello stesso Re o rispecchiare un'esigenza

---

<sup>11</sup> L'atto è trascritto anche da CAMPARDON 1880, pp. 68-69. Lo segnalo, ripetuto, anche nei *Registres des lettres patentes et arrêtes* (cfr. ANP, Z<sup>1F</sup>, 606, cc. 23v-24r e cc. 27v-28r).

<sup>12</sup> Cfr. CAMPARDON 1880, vol. I, pp. 295-296.

<sup>13</sup> Tutte le naturalizzazioni sono registrate nel fondo ANP, Z<sup>1F</sup>, 607. Per Fiorilli e Romagnesi cfr. CAMPARDON 1880, vol. I, pp. 233-234 e vol. II, p. 108. Per la Fedeli si veda inoltre l'autorizzazione conservata in ANP, O<sup>1\*</sup> 29.

<sup>14</sup> L'atto è conservato in ANP, Z<sup>1F</sup>, 608, cit. in CAMPARDON 1880, vol. I, pp. 236-237.

<sup>15</sup> Il favore regale e della corte appare anche da alcuni atti di tipo religioso. Anna d'Austria e Mazzarino furono padrino e madrina, per delega, di Luigi, figlio di Tiberio Fiorilli e Isabella del Campo, battezzato l'11 agosto 1644 nella chiesa di Saint-Germain l'Auxerrois. Luigi XIV lo fu nel 1666, sempre per delega, e come già ricordato, di un altro Luigi, figlio di Orsola Cortesi e Domenico Biancolelli.

<sup>16</sup> Come ricostruito nel paragrafo II. 3, nell'aprile del 1673, il Re aveva assegnato a Lully la Sala Richelieu del Palais Royal, costringendo gli attori italiani e francesi ad andarsene. Le due compagnie si erano trasferite nella sala della vecchia Opéra di Cambert, all'Hôtel de Guénégaud, rue Mazarine. In seguito alla creazione della Comédie-Française che ottenne l'Hôtel de Guénégaud nell'agosto 1680, gli italiani si spostarono all'Hôtel de Bourgogne.

interna alla *troupe*. Del primo caso l'esempio più significativo è il *Règlement* di quattordici articoli che Madame Dauphine volle dare alla compagnia nel 1684<sup>17</sup>. In altri casi invece, gli attori crederono utile fissare e registrare un ordinamento che, in quanto insieme di professionisti, li tutelasse dalle ingiustizie e permettesse loro di ben sfruttare i proventi del lavoro. Rispettando ed aggiornando i principi della «fraternal» compagnia cinquecentesca<sup>18</sup>, la Comédie Italienne vide una gestione economica che pur con le dovute ed immancabili eccezioni e pur essendo destinata ad esaurirsi, dimostrò la funzionalità e l'efficacia di un'organizzazione imprenditoriale 'di gruppo'.

Alcuni atti conservati presso le Archives Nationales di Parigi, tra cui contratti, convenzioni e regolamenti, sono stati riscoperti e trascritti da Anna Migliori<sup>19</sup>. Il loro contenuto ha fatto luce sulle dinamiche associative e regolamentari della compagnia italiana e sull'evoluzione, nel tempo, delle stesse. Uno degli aspetti più interessanti è quello che riguarda la pensione degli attori. Nell'aprile 1683, un contratto firmato da Tiberio Fiorilli, Geronimo Cei, Angelo Lolli, Marc'Antonio Romagnesi (Cinzio), Domenico Biancolelli, Giovanni Andrea Zanotti e da Brigida Fedeli, Orsola Cortesi e Patrizia Adami stabilisce che ai pensionandi e agli eredi di un attore morto prima del ritiro la compagnia debba pagare cinquecento lire. La stessa cifra sarà addebitata ai sostituti degli stessi e, in generale, ai nuovi scritturati. È interessante sottolineare due aspetti. Il primo è che Aurelia, Eularia e Diamantina, che nel paragrafo precedente erano apparse come i tre personaggi femminili che spalleggiavano i lazzi di Arlecchino, in questo documento appaiono finalmente come la Fedeli, la Cortesi e l'Adami, ovvero come delle persone identificate con il loro nome anagrafico e uniche donne firmatarie del contratto. Il denaro su cui si decideva era quello per il mantenimento delle loro famiglie e derivava dal lavoro di tutti i giorni, quello che portavano avanti, con passione e fatica, da anni. Di fronte ad un canovaccio si può discutere, congetturare e persino inventare. Davanti ad un contratto quelle idee si arricchiscono di fatti, dalle nuvole tornano sulla terra, perdendo forse di magia, ma acquistando in concretezza.

Il secondo aspetto è il modo in cui la pensione veniva calcolata. Essa era stata ricavata stimando il valore della parte di attrezzatura che apparteneva, mediamente, ad ogni attore: quella quota rappresentava «sa part des despences faictes et à faire par ladite troupe pour toutes les hardes, habits, décorations, chandeliers de cristal, peintures,

---

<sup>17</sup> Il regolamento è conservato in ANP, O<sup>1</sup> 847 e trascritto in CAMPARDON 1880, vol. II, pp. 225-230.

<sup>18</sup> Uno dei primi contratti associativi di una compagnia di attori professionisti, che risale al 1545, è infatti preso come data di inizio della commedia dell'Arte. Cfr. FERRONE 2014.

<sup>19</sup> Cfr. MIGLIORI 1973.

menuiserie, bois et autres choses semblables servans aux représentations des comédies»<sup>20</sup>. Tredici anni dopo, nel 1696, una convenzione registrava l'aumento della quota d'entrata e d'uscita, innalzata a 1500 lire, con due importanti precisazioni. La convenzione non avrebbe potuto essere «revoquée à la pluralité des voix, pour quelque cause, raison et pretexte que ce puisse estre, à moins que tous ceux qui l'auront signé, n'en signent le désistement et revocation»<sup>21</sup>, in altre parole, all'unanimità. In secondo luogo, la somma poteva essere ricavata anche dai profitti delle commedie. Come a dire che di queste, idealmente divise, un spicchio uguale apparteneva ad ogni singolo attore.

Il 26 aprile 1691, si dà ordine agli attori di pagare 1500 lire a Orsola Cortesi, vedova Biancolelli, con le motivazioni che seguono:

ainsy qu'ils en sont convenus pour son remboursement de la part et portion que ledit feu son mary a payé et avancé pour le théâtre, décorations et autres choses qui servent à présent à ladite troupe. Pour le payement de laquelle somme il sera retenu 500 livres pendant trois mois à commancer du premier octobre prochain sur les parts de ceux qui ont signé ladite convention. Et à l'égard des acteurs nouveaux qui son entréz depuis et qui n'ont point payé les quinze cents livres qu'ils sont tenus de payer pour les dépenses du théâtre en entrant dans la troupe, il sera retenu la moitié du profit de chacun desdits acteurs ou actrices jusqu'au payement de ladite somme de 1500 livres chacun<sup>22</sup>.

Arlecchino era morto nell'agosto 1688 mentre la prima convenzione risaliva al 1683. Si intuisce che non tutti gli impegni presi venivano mantenuti altrettanto celermente quanto gli accordi imponevano<sup>23</sup>. Giustizia e solidarietà teoriche avevano necessità di un supporto e di un ritorno economico costante per essere messe in pratica. Il dottore della *troupe*, Angelo Lolli, ad esempio, riuscì ad ottenere il completo pagamento della pensione, a rate, solo dopo tre anni dal suo ritiro<sup>24</sup>.

---

<sup>20</sup> La convenzione del 29 aprile 1683 è conservata in ANP, *MC*, Étude XV, f. 292, cc. nn., trascritta in MIGLIORI 1973, pp. 101-105. La citazione si trova a p. 103.

<sup>21</sup> Regolamento del 12 gennaio 1696, in ANP, *MC*, Étude XV, f. 346, cc. nn., in *ivi*, pp. 131-133. La citazione è a p. 133.

<sup>22</sup> Pagamento ad Orsola Cortesi del 26 aprile 1691, in ANP, O<sup>1</sup>, 846, cc. nn., in CAMPARDON 1880, vol. I, pp. 69-70.

<sup>23</sup> Nella convenzione si era precisato infatti «que, pour plus grande seureté et accélérer davantage le payement desdites quinze cens livres a esté convenu que celuy desdits comédiens ou comédiennes qui se retirera, ses ayans cause, les héritiers des décédez ou leurs ayans cause, faute de payement de ladite somme de quinze cens livres, dès le lendemain de ladite retraite ou ledit décès arrivé, auront et retireront du produit des comédies qu'on jouera journellement la parte et portion dudit comédien [...] comme si ledit comédien estoit toujours de leur troupe [...]». Cfr. sempre MIGLIORI 1973, p. 133.

<sup>24</sup> Cfr. l'obbligazione del 7 settembre 1696, in ANP, *MC*, Étude XV, f. 349, cc. nn., trascritto in MIGLIORI 1973, pp. 136-137.

Il sistema delle pensioni e della 'comunione di robbe' non era comunque, di per sé, rivoluzionario perché già invalso nelle compagnie francesi<sup>25</sup>. Inoltre, anche quelle della penisola si muovevano con un'attrezzatura di base che, in fondo, apparteneva a tutti e a nessuno. Con questi contratti però, l'abitudine si ufficializzava. «En execution des ordres qui leur ont esté prescripts par Sa Majesté et pour prevenir les contestations qui pouroient naistre entr'eux»<sup>26</sup>, per i *comédiens italiens* la consuetudine diventava legge, che la rispettassero o meno. Con una sala di riferimento<sup>27</sup>, con una pensione basata sul valore delle attrezzature e con un'equiparata divisione dei profitti delle commedie, il Re riconosceva di fatto una 'proprietà' italiana in Francia. Da questo punto di vista, anche se gli attori continuavano a viaggiare, il loro radicamento era ormai oggettivo.

Naturalizzazione e contratti quindi avvicinavano sempre più il profilo sociale e professionale degli attori italiani a quello dei francesi i quali, quando non ne erano danneggiati, di certo non ne traevano neanche alcun beneficio. La competizione nel repertorio era stata fertile, senza nuocere troppo ai rispettivi guadagni, ma negli anni i comici italiani avevano dovuto accettare diverse condizioni: condividere una sala, spostarsi per lasciarla ad altri, ridurre musica, balletti etc. Erano stati redarguiti perché l'italiano delle loro *performances* aveva lasciato sempre più campo al francese. I loro spettacoli comici e irriverenti, le loro satire e parodie stavano sul confine del repertorio francese, ma non dovevano superarlo. Di nuovo, la concorrenza era stimolante, purché *les étrangers* si contenessero nelle scelte repertoriali e in quelle scenografiche.

Se negli anni settanta il più francese degli italiani, ovvero Lully, aveva ottenuto la limitazione delle libertà musicali e danzate dei compatrioti<sup>28</sup>, che pur erano state introdotte in Francia dagli stessi, l'onda restrittiva li obbligò in seguito anche ad un uso moderato degli apparati macchinistici, da essi ugualmente promosso. Anna Migliori trascrive documenti risalenti al 1680, relativi ad una causa intentata dai francesi di La Grange contro

---

<sup>25</sup> Migliori ricorda che tale sistema era seguito anche dalla *troupe* di Molière che dal 1670 prevedeva una pensione di 1000 lire (cfr. Ivi, p. 102). Cito qui la presenza di altri documenti riguardanti la *troupe* francese conservati alle Archives nationales de Paris sempre nel fondo Minutier, Étude CXIII, f. 125, f. 135 e f. 139.

<sup>26</sup> La citazione è tratta dalla medesima convenzione del 12 gennaio 1696, in Ivi, p. 132.

<sup>27</sup> La sala era appunto quella dell'Hôtel de Guénégaud, in condivisione con i francesi. Gli italiani vi si esibivano i giorni straordinari, ovvero lunedì, mercoledì, giovedì e sabato.

<sup>28</sup> In realtà, il privilegio ottenuto da Lully ebbe conseguenze per gli italiani e per i francesi perché nel 1672 la loro musica fu ridotta a non più di «deux airs» (due voci) e «deux instruments». Cfr. DE LA GORCE 2002, pp. 173-200.

gli italiani, sull'uso del teatro (l'Hôtel de Guénégaud) e delle macchine<sup>29</sup>. In uno di questi atti i francesi accusano gli italiani di diverse infrazioni, tra cui l'aver sfruttato impropriamente le loro attrezzature, apportando modifiche a proprio vantaggio e procurando gravi danni. Dopo aver analizzato nei particolari il contenuto degli atti, la studiosa sottolinea lo spirito di «paix et amitié»<sup>30</sup> che alla fine sembra aver spinto le due parti a trovare un accordo. La guerra non sarebbe servita e, come sempre, il compromesso a cui si era arrivati accontentava entrambe le parti. Il documento suscita però anche altre riflessioni. Innanzi tutto, il problema è sollevato dagli artisti francesi che chiedono la difesa dei propri interessi. Ergo, qualcosa li preoccupa. Ufficialmente, le ragioni che questi sostengono sono le sopracitate, ovvero intralci, sfruttamento e persino danneggiamento delle macchine. Chiedono quindi che gli italiani, i quali per giunta non hanno grandi diritti su quella sala<sup>31</sup>, siano messi in guardia dall'usare e danneggiare la macchinaria scenica. Affermano:

lesdits comédiens italiens contrevenoient tous les jours ausdites conditions, non seulement en se servant des machines, décorations desdites sieurs françois, mesme en establissent et faisant d'autres nouvelles machines et ouvertures sur ledit théâtre qui empeschoient l'usage et rompoient les mouvemens de celles des françois, qui en recoivent un dommage très considerable par l'alteration et rompture desdites machines et pour ne se pouvoir pas servir librement de leur théâtre et machines et décorations selon les différentes pièces qu'ils vouloient représenter<sup>32</sup>.

La richiesta è bizzarra. È lecito immaginare infatti che fosse data per scontata almeno la non volontarietà del danneggiamento di attrezzature che sarebbero servite ad entrambe le *troupes*. Cosa si cela quindi sotto *cette plainte*? Il nocciolo della questione sta senz'altro nei termini: «en [...] faisant d'autres nouvelles machines et ouvertures». È vero che, in questi anni, i francesi avevano dalla loro parte l'estro creativo del marchese di Sourdéac<sup>33</sup>, è vero anche che il pubblico di casa sarebbe stato un 'amante fedele', ma chi poteva dar loro la piena certezza? I francesi provarono ad assicurarsi, per arginare il rischio. Puntando sul profilo da 'ospiti' degli italiani, li trattarono come i benvenuti, ma

<sup>29</sup> I documenti risalgono rispettivamente al 20 gennaio, al 6 e al 18 febbraio 1680 e sono conservati in ANP, Y, 7179, Z<sup>lj</sup> 347 e MC, Étude XV, f. 259 e trascritti in MIGLIORI 1973, pp. 96-101.

<sup>30</sup> Accordo e transazione del 18 febbraio 1680, in ANP, MC, Étude XV, f. 259, in *ivi*, p. 99.

<sup>31</sup> I francesi infatti ricordano che gli italiani hanno ottenuto di potersi esibire nella sala per intercessione di Colbert e che sono stati ammessi secondo regole e condizioni ben precise.

<sup>32</sup> *Ivi*, p. 98.

<sup>33</sup> Alexandre de Rieux, marchese de Sourdéac. Nel 1670, affittò assieme al finanziere Laurent Bersac, signore di Champeron, il Jeu de paume de la Bouteille (poi Hôtel de Guénégaud), all'angolo tra rue Jacques Callot e rue Mazarine associandosi con Pierre Perrin, che nel 1669 aveva ottenuto il privilegio per creare delle accademie a Parigi. Sourdéac era un eccellente macchinista anche se godeva della pessima reputazione di «faux monnayeur, d'assassin, d'usurier et de voleur». Cfr. DE LA GORCE 2002, pp. 177-214.

chiesero loro di non allargarsi troppo. Spacciarono per un invito al mantenimento degli accordi e alla manutenzione delle macchine il timore per le novità italiane. Mossi dalla paura per la loro originalità, pretesero che i *comédiens italiens* godessero del teatro, giovandosi di macchine, congegni ed aperture «comme ils *avaient* fait pour le passé [...] sans en pouvoir faire des nouvelles»<sup>34</sup> e questo timore lascia ipotizzare anche probabili iniziative di tipo macchinistico da parte degli italiani in quel periodo<sup>35</sup>. I francesi tentarono un protezionismo teatrale che, 'di contrabbando', i nostri connazionali sapevano arginare perché, come avrebbe detto Foucault, secoli dopo: «on doit échapper à l'alternative du dehors et du dedans. Il faut être aux frontières»<sup>36</sup>: i comici della penisola avevano sempre abitato quelle frontiere, sapendo agire sul fuori e sul dentro. I padroni di casa avevano quindi ragione ad essere guardinghi, ma non immaginavano che agli italiani la capacità di cambiamento, adattamento e abitudine si sarebbe rivoltata presto contro. *Les Italiens* erano ormai da troppo tempo e in tutti i sensi «dedans». C'era da aspettarsi che, di lì a breve, sarebbero stati rispediti al confine.

Finché riuscirono a resistere e a restare però, i comici non vissero solo le vite dei loro personaggi, ma anche le proprie e, oltre a gestire la competizione con i professionisti francesi, si curarono degli affari che riguardavano la *troupe* e la vita stessa. Chiamati a render conto, come responsabili, di fronte alla giustizia, ricorrevano ad essa anche come vittime. I singoli attori e l'intero gruppo furono spesso coinvolti in casi di questo tipo. Il più rilevante è quello della *querelle* seguita alla pubblicazione della raccolta del *Théâtre Italien* da parte di Evaristo Gherardi<sup>37</sup>, ma quest'avvenimento celebre fu in realtà preceduto, seguito e affiancato da tutta una serie di episodi rimasti più in ombra. Il fondo dello Châtelet di Parigi conserva i resoconti di lamentele, liti, furti, risse, arresti e persino omicidi che videro protagonisti gli attori. Quello che, oggi, potrebbe essere considerato come *gossip* si rivela quanto meno utile per la ricostruzione antropologica e sociologica della figura dell'attore, per ridisegnarne il profilo nel suo tempo. Scostando il velo dell'eccentricità, dell'ideologia e della teoria si scopre il volto della normalità, della realtà e della pratica.

---

<sup>34</sup> Ivi, p. 100.

<sup>35</sup> Migliori ricorda che in quell'anno gli attori italiani misero in scena *La Magie naturelle* con ben ventiquattro repliche.

<sup>36</sup> La citazione è tratta da M. Foucault, *Dits et écrits 1954-1998*, Paris, Gallimard, 1994, p. 574. Il ragionamento di Foucault è riferito alla critica.

<sup>37</sup> Su di essa, si rimanda al paragrafo IV. 2.

Nel 1694, il figlio di Brigida Fedeli, Marc'Antonio Romagnesi, fu accusato da Jean Bastiste Costantini (Octave) di averlo sfidato con la spada. Ottavio racconta che:

s'étant trouvé à l'Hôtel de Bourgogne avec partie de ses autres camarades pour la lecture d'un sujet, le frère du plaignant [Angelo Costantini] auroit demandé au sieur Marc'Antoine Romagnesi dit Cintio, sous quel rôle il joueroit le rôle du Docteur, savoir si ce seroit sous le nom de Percillet ou de Brocantin; ledit Cintio, tout en colère, auroit fait réponse qu'il seroit le rôle comme bon lui sembleroit; ce qui auroit obligé le plaignant à lui dire qu'il ne falloit pas de supériorité entre eux, et qu'il falloit s'entendre pour le bien commun et que la fourberie avoit toujours fait tort à la troupe; ledit Cintio, prenant cela pour lui, se seroit levé de son siège, disant: «Mordieu! Je ne suis pas un fourbe» menaçant le plaignant de la main, lequel lui auroit fait réponse: «Vous êtes ce que vous êtes, vivons en paix». Ledit Cintio se seroit échauffé tout de plus belle et dit: «J'ai une épée à mon côté. Descendons là-bas, je vous attends dans la rue»<sup>38</sup>.

Sembra di leggere un «lazzo con la spada» appuntato su di uno scenario, invece *la plainte* fu realmente deposta e la minaccia, pur nella versione del Costantini, era avvenuta. Gli attori erano così abituati a quelle storie che rappresentavano sul palco da trovarcisi intrappolati anche nella vita? Oppure erano episodi veri, come questo, ad ispirare le scene da canovaccio? Riformulando il famoso detto, c'è da chiedersi se venga prima la vita o il teatro. Paradossi a parte, il documento dimostra quante tracce del Teatro ci siano nel Mondo e viceversa. Da questa deposizione si viene infatti a sapere che una parte di attori è in teatro «pour la lecture d'un sujet» e che a Romagnesi, Angelo Costantini si è rivolto per sapere come si dovrà chiamare il proprio personaggio. Lo stesso Cinzio risponde nervosamente, con «supériorité», dicendo che si sarebbe fatto a modo suo. Che sia realmente andata così o che Costantini abbia ingigantito la faccenda nel riferirla poco importa: dal documento emerge chiaramente che gli attori provavano e leggevano. Lo scenario in questione, senza gran margine di dubbio, sembra essere stato scritto da Romagnesi al quale gli attori chiedevano indicazioni sulla messa in scena. Il «bien commun» della *troupe*, che ricorda la «paix et amitié» già sottolineata da Migliori, resta il punto centrale, ma pare di poter affermare che a Cinzio in quel periodo (1694) si rendeva conto come ad un capocomico e che questo ruolo gli derivasse sia dal saper scrivere intrecci e canovacci sia dalle responsabilità nella messa in scena sia dalla gestione dei compagni. Compiti che gli guadagnavano il rispetto dei compagni e che probabilmente portava avanti in modo rigoroso, fatta salva la sua irritabilità.

---

<sup>38</sup> CAMPARDON 1970, vol. I, pp. 141-142.

Il favore di Re e pubblico, assieme allo stimolo della concorrenza francese e alla necessità di successo e guadagno, spingeva gli italiani ad un costante miglioramento della produzione spettacolare. Fu così che, in alcune occasioni, i comici furono costretti a ricorrere a prestiti. Queste somme di denaro erano generalmente investite per lavori nella sala teatrale, ristrutturazione o ammodernamento oppure nella realizzazione di spettacoli particolarmente costosi, ricchi di attrezzature, musiche, scene e costumi. Uno dei maggiori finanziatori degli italiani fu il 'connazionale' Domenico Amonio. Uomo di mondo, avventuriere, nominato nel 1682 «médecin ordinaire du Roy», Amonio era originario di Castel Bolognese dove era nato nel 1653. Amico intimo di Madame de Sévigné, ebbe un ruolo di spicco alla corte di Luigi XIV, almeno fino a quando non portò il Re ad acquistare un falso busto romano in cui sua maestà si convinse di vedere i propri lineamenti e che fece mettere nella galleria di Versailles, ma che lo stesso dottore aveva ordinato ad uno scultore parigino<sup>39</sup>. L'artigiano poi, neanche a dirlo, si presentò a riscuotere il conto del lavoro di fronte allo stesso Re il quale andò, da copione, su tutte le furie<sup>40</sup>.

Dei profitti delle attività e delle speculazioni finanziarie di Amonio<sup>41</sup>, che ne elevarono lo stile di vita<sup>42</sup>, si valsero quindi i comici italiani e in particolare Domenico e

---

<sup>39</sup> Domenico Amonio (Castel Bolognese, 8 luglio 1653 – Parigi, fine gennaio 1721). Nacque da Mario e Laura Biancolli o Biancolelli. Il fratello maggiore, Taddeo, divenne priore dei canonici di San Petronio a Bologna. Si credeva che l'altro fratello, Giuseppe Maria, fosse gemello di Domenico, ma in realtà nacque nel 1647. Studiò a Roma ed ottenne la laurea in medicina anche se Jacques Bernier, nei suoi *Essais de médecine*, ne dubita e lo definisce un «garzone di farmacia di Roma che ha portato in città pozioni e clisteri». Nel 1670 si trasferì in Francia al seguito del duca di Nevers e di Monsieur de Brissac. L'anno successivo ottenne dal Re una pensione di 200 lire annue. Nel 1676 fu accolto nell'abbazia benedettina di Chelles, dove iniziò a proporre le sue pozioni medicinali. Divenne amico di Madame de Sévigné, che abitava vicina all'abbazia e che lo ricorderà nelle sue lettere come un giovane affascinante. La sua presenza all'abbazia destò scandalo e Amonio fu costretto ad andarsene. Partì per Roma, ma appena l'anno dopo (1676), tornò in Francia, a Marsiglia, presso Madame de Grignan, figlia della Sévigné. Rientrato a Parigi nel 1677, ospite del duca di Nevers, apparve nel dicembre del 1679 sul «Mercurie Galant», come creatore di un medicamento per la cura delle febbri intermittenti. Nel 1680, ottenne la naturalizzazione francese e nel 1682 la nomina a «médecin ordinaire» di Luigi XIV, carica che ricoprì fino al 1689. Lo stipendio gli permise d'accumulare denari che utilizzò per prestiti. Per un suo profilo, cfr. GRANDI e SOGLIA 2013, oltre alla voce a cura di Elena Fasano Guarini, per il *DBI*, vol. III, 1961, pp. 5-7 e la scheda curata da Paolo Grandi e Andrea Soglia, disponibile all'indirizzo [www.castelbolognese.org](http://www.castelbolognese.org).

<sup>40</sup> Il conto dello scultore ammontava a cento scudi. L'artigiano disse che il busto era di legno e che lo aveva seppellito per dargli un'aria d'antico. Amonio fu cacciato da Versailles. All'età di cinquantasei anni, il 2 febbraio 1709, Domenico sposò Marie-Madeleine Bedé, figlia di Jean Bedé, cavaliere e signore della Hauteceuve, nipote del medico di Luigi XIV, ovvero Elie Bedé des Fougerais. Cfr. GRANDI e SOGLIA 2013.

<sup>41</sup> Segnalo la presenza di alcuni documenti riguardanti una *Quittance* tra Amonio e Jean Baptiste Brunet del 26 novembre 1696, contenuti in ANP, MC, Étude XV, f. 350, cc. nn.

<sup>42</sup> Dopo l'incidente del falso busto, Amonio continuò comunque a godere delle rendite accumulate. Abbandonata la medicina, si dedicò completamente alle speculazioni finanziarie. Il suo nome ritorna più volte quale agente incaricato di riscuotere lettere di cambio per diversi stranieri. Dal contratto matrimoniale Domenico Amonio, che al momento abitava a Parigi in rue Thérèse, nella parrocchia di Saint-Eustache, risulta essere proprietario di diverse terre in Romagna e di rendite e gabelle e altri titoli per un ammontare di 11.087 lire. Nel 1716 fu iscritto per la somma di 600.000 lire nella lista di *Gens d'affaires* redatta in vista di una loro tassazione. Il 7 marzo 1716 fu pubblicato un editto contro gli appaltatori di gabelle colpevoli



Orsola Biancolelli. I tre erano infatti legati da rapporti di amicizia, fiducia ed utilità. Amonio frequentava regolarmente casa Biancolelli, tanto che i sopraccitati prestiti concessi alla *troupe* italiana furono redatti «en la maison dudit sieur Biancolelli»<sup>43</sup>. Il dottore risultava a casa loro anche quando vi furono ospitati tre giovani bolognesi che accennano all'incontro nel loro diario di viaggio<sup>44</sup>. Inoltre, fu presente al matrimonio della figlia della coppia, Caterina, con Pierre Le Noir de la Thorillière, così come fece da testimone a quello dell'altra, Anne, con Tommaso Buceleni<sup>45</sup>. Amonio, Biancolelli e la Cortesi avevano poi le stesse radici bolognesi ed il medico ebbe un ruolo significativo negli affari della coppia in Italia. Per capire come, è necessario fare un passo indietro e riaprire alcune porte che danno su protagonisti e storie, a Parigi e in Italia. Sorprenderà scoprire che da una di esse si accede ad una casa davvero particolare, una casa che prese il nome di «palazzo degli spiriti».

Intanto, si vedano le rotte di questi affari. Al timone della gestione dei beni immobili e terreni tra Parigi e Bologna vi erano, da tempo, le donne della famiglia Biancolelli-Cortesi: Orsola sul versante parigino, Isabella Franchini e Barbara Minuti in patria. Come hanno dimostrato le ricerche di Monaldini presso alcuni fondi notarili dell'Archivio di Stato di Bologna, Isabella, vedova di Biancolelli dal 1643<sup>46</sup>, tenne le redini economiche della famiglia. Questo si traduceva nell'acquistare, affittare e seguire le rendite di case e terreni sia per proprio conto che per quello di figlio e nuora, ormai di stanza a Parigi. La conferma è data da alcuni documenti notarili inediti, conservati sempre

---

d'estorsione, i contabili ed i finanziari accusati di peculato e gli usurai rei di aggio di titoli di Stato. Fu vietato loro di lasciare l'abituale residenza senza un permesso scritto del Re, pena una punizione corporale o addirittura la vita stessa. Sei mesi dopo le azioni giudiziarie cessarono e le pene corporali furono convertite in ammende. I finanziari tuttavia furono costretti a produrre alla Camera di Giustizia la propria contabilità perché fosse tassata. L'Amonio si rifiutò di presentare i suoi conti e, pertanto, fu arrestato e messo in prigione nel novembre dello stesso anno 1716. Probabilmente grazie alle molte amicizie altolocate, ne uscì in breve tempo.

<sup>43</sup> Cfr. i documenti in ANP, *MC*, Étude CXIII, f. 129, cc. nn. Il 19 aprile 1686 Domenico Amonio prestò alla *troupe* italiana 10.000 lire per dei lavori all'Hôtel de Bourgogne. Il 16 luglio dello stesso anno, gli attori chiesero altre 5.000 lire (ivi, Étude CXIII, f. 131). In entrambi gli atti appaiono firmatarie sia Brigida Fedeli che Orsola Cortesi. Ancora nel marzo 1691 Amonio presta agli italiani 17.600 lire e, nel settembre, 22.000 lire. Queste due minute mancano al fondo del Minutier (cfr. *Documents du Minutier central concernant l'histoire littéraire* 1960, pp. 136-137). Migliori trascrive l'atto del 28 febbraio 1692 in cui gli attori restituiscono ad Amonio le 17.000 lire (cfr. ANP, *MC*, Étude XV, f. 328, cc. nn., in MIGLIORI 1973, pp. 127-128). Il 25 luglio 1692 gli italiani chiedono un altro prestito, concesso loro da André Le Vieux, di 1.400 lire (cfr. ANP, *MC*, Étude XV, f. 331, cc. nn., trascritto in ivi, pp. 128-129).

<sup>44</sup> Cfr. SPADA 1969, p. XXXI.

<sup>45</sup> Il contratto di matrimonio di Caterina è conservato in ANP, *MC*, Étude I, f. 183, cc. nn. e trascritto in MIGLIORI 1973, pp. 106-109 mentre quello di Anne è in ANP, *MC*, Étude XXIII, f. 361, cc. nn.

<sup>46</sup> Tutti i riferimenti agli atti notarili sono contenuti in MONALDINI 1996.

nei fondi bolognesi e risalenti al 1672 e 1673<sup>47</sup>. Si tratta di acquisti, procure e pagamenti che, aggiunti agli altri, ridisegnano la figura dell'attrice, agile nel vendere proprietà, nel prestare denari oppure nell'investirli presso istituzioni come il Monte di pietà di Firenze<sup>48</sup>. La Minuti, dal canto suo, era rimasta il punto di riferimento della famiglia d'origine di Orsola e aveva fornito una cospicua dote per il matrimonio della figlia, comprensiva di una casa nella parrocchia bolognese di San Procolo<sup>49</sup>. Si era trasferita a Parigi almeno tra 1663 e 1665 e negli anni settanta aveva firmato contratti a nome della *troupe*, partita per l'Inghilterra<sup>50</sup>.

Questa gestione 'al femminile' da parte delle consuocere, le quali si curavano di beni e denari, per sé e per i figli, non fu obbligata dalla morte dei mariti. La Franchini, ad esempio, dal 1659 era già risposata con Giacomo Paganelli<sup>51</sup>. Nel 1670 il buon governo portò Isabella ad annullare la locazione enfiteutica fatta per i figli presso i padri del convento di San Procolo relativa ad una casa in contrada Mirasole Grande<sup>52</sup>, assegnandola così alla nuora Orsola<sup>53</sup>. Togliere ai figli per dare alla nuora sembra una strana decisione, ma in realtà era oculata. Nel 1684, per il suo secondo testamento, Isabella seguì infatti lo stesso principio e decise di nominare suo erede universale il figlio Domenico, marito di Orsola, nonostante la presenza dell'altro figlio Luca (entrato tra i religiosi di Santa Maria de' Servi col nome del padre Francesco Maria e per questo inidoneo all'eredità)<sup>54</sup> e delle nipoti, Angiola e Teresa, figlie del defunto Niccolò. Isabella avrà voluto aiutare quel figlio che le aveva dato tanti nipoti, i quali ormai, era ovvio, sarebbero cresciuti lontano da lei, in Francia. La sua non fu però solo una mossa spinta dall'affetto di nonna. In lui, nella nuora

---

<sup>47</sup> I documenti a cui sono riuscita a risalire sono conservati presso l'Archivio di Stato di Bologna. Nel fondo del notaio Marc'Antonio Sarti (busta relativa agli anni 1655-1679) vi sono delle «compre» del 1672 e del 1673 così come altri documenti, risalenti al 1678, sono presenti nel fondo del notaio Domenico Cazzani (b. 3, anni 1676-1678).

<sup>48</sup> Cfr. MONALDINI 1996, pp. 157-161.

<sup>49</sup> Cfr. Ivi, pp. 148-153, dove viene trascritto l'atto conservato nel fondo del notaio Carl'Antonio Mandini, b. 11, n. 61.

<sup>50</sup> Sull'episodio si veda il paragrafo II. 3.

<sup>51</sup> Almeno fino al 1673 il marito risulta vivo perché appare in una procura di Angelo Agostino Lolli. Cfr. MONALDINI 1996, n. 111, p. 132.

<sup>52</sup> Isabella Franchini continuava comunque a gestire la tenuta di Mirasole perché tra i documenti della Biblioteca di Imola appare un appunto del 10 marzo 1686 sulle «spese nella casa di Mirasole grande della signora Isabella Franchini per la casa di Mirasole». Per un certo periodo la casa dovette passare anche agli Amonio. Altri documenti della busta confermano che l'abate vi fece fare dei lavori negli anni a seguire. La casa non compare però tra le proprietà dell'eredità Amonio. Cfr. BCI, *Archivio Ospedale*, Archivio Orfanotrofi maschile e femminile, b. 237, cc. nn. Per i documenti imolesi e per le notizie sulle famiglia Amonio devo un ringraziamento particolare al dott. Andrea Soglia che si è occupato della famiglia. Le sue ricerche, condotte assieme al dott. Paolo Grandi, sono confluite nel già citato GRANDI e SOGLIA 2013.

<sup>53</sup> Cfr. la delega di Isabella Franchini al senatore Carlo Antonio Giacomini del 2 ottobre 1670, in ASBo, *Notarile*, Notaio Carl'Antonio Mandini, f. 11, n. 60, cit. in MONALDINI 1996, pp. 158-159.

<sup>54</sup> Su Francesco Maria Biancolelli, alias Luca, ho trovato alcuni documenti conservati in ASBo, *Notarile*, Notaio Domenico Cazzani, b. 3, anni 1676 -1678 e b. 6, anni 1683-1685.

e nella loro famiglia, l'attrice avrà soprattutto riposto le sue «great expectations», quelle che né il figlio prete né le nipoti italiane potevano soddisfare. In Orsola e Domenico, così come in Françoise, in Catherine e negli altri *petit-fils*, la Franchini vedeva dell'altro: tutti erano o sarebbero potuti diventare i degni eredi del suo lascito professionale ed «imprenditoriale»<sup>55</sup>.

Come la suocera, anche Orsola si muoveva senza il marito. Intraprese viaggi in Italia<sup>56</sup> e continuò a vegliare direttamente sui propri affari. Nel 1670, a Bologna, l'attrice comprò da Girolamo Giovanni Maldotti la metà della casa che per l'altra parte era appartenuta al defunto fratello Angelo Maria<sup>57</sup> e ancora, tra 1695 e 1696, lei e la suocera riscossero i versamenti di Ludovico Bolognini che saldava con entrambe alcuni debiti<sup>58</sup>. Quando era in Francia, si affidava alla madre, alla Franchini o a dei procuratori. Nel 1692 aveva nominato tale, per conto dei figli, Taddeo Amonio, non altri che il fratello di Domenico, priore dei canonici di San Petronio<sup>59</sup>. Non era la prima volta che il maggiore dei due Amonio risultava coinvolto nelle faccende della Cortesi. Da alcuni documenti simili a quello citato, recuperati presso gli archivi imolesi, risulta che l'anno precedente (1691), Orsola lo aveva scelto per la questione di un credito di mille lire che l'attrice aveva nei confronti di Lorenzo Sgarzi<sup>60</sup>. Ancora prima, nel 1689, l'aveva nominato per occuparsi dei sigilli che sarebbero stati messi sui beni che «se trouveront après le deceds» della suocera<sup>61</sup>. Il tipo di documento potrebbe creare confusione e indurre a pensare che la Franchini fosse già morta a quella data. L'attrice continuò invece a curare i propri interessi negli anni successivi<sup>62</sup> e, nello Stato delle anime di San Procolo, risulta registrata fino al

---

<sup>55</sup> Tre diversi testamenti di Isabella Franchini (uno del 22 marzo 1668, il successivo del 5 settembre 1684 ed un terzo del 30 gennaio 1689) sono stati ritrovati e citati in MONALDINI 1996, pp. 158-160. Alle figlie di Niccolò, Isabella destina un lascito di denaro, mentre a Luca un vitalizio.

<sup>56</sup> I viaggi in Italia avvennero almeno nel 1670 quando l'attrice firmò diversi atti datati 2 ottobre e nel 1681 quando Isabella Franchini consegnò al figlio Domenico la parte dell'eredità paterna che gli spettava. Cfr. Ivi, pp. 158-160.

<sup>57</sup> Cfr. Ivi, p. 158.

<sup>58</sup> Cfr. Ivi, p. 161.

<sup>59</sup> Cfr. la procura del 13 settembre 1692, stilata dal notaio Giovan Battista Cavazza, ma inserita in ASBo, *Notarile*, Notaio Giovanni Masini, Protocolli, 1696, cit. in Ivi, p. 161. Nel 1670 invece, il prescelto era stato tale Carlo Antonio Giacomini.

<sup>60</sup> Cfr. BCI, *Archivio Ospedale*, Archivio Orfanotrofi maschile e femminile, b. 237, cc. nn. La filza contiene due documenti in francese firmati da Orsola. Uno è del 13 giugno 1691 e uno del 10 agosto 1693. Anche se sull'anno di quest'ultimo permane un'incertezza dovuta alla grafia. Entrambi riguardano il credito di 1000 lire con Lorenzo e poi con Maria Sgarzy [Sgarzi] per il quale Orsola sceglie come procuratore Taddeo Amonio.

<sup>61</sup> Cfr. *Ibidem*. Orsola infatti è definita «veuve du Sieur Dominique» ed agisce per se stessa e come tutrice dei figli minori.

<sup>62</sup> Cfr. MONALDINI 1996, pp. 160-161 in cui si riportano alcuni atti che la vedono protagonista di acquisti e riscossioni.

1695<sup>63</sup>. Perché Orsola si stava 'portando avanti coi lavori'? La concezione moderna di tempi e spazi rischia di nascondere la semplicità della situazione. In breve, quelli che in Francia erano detti *scellés*, ovvero i sigilli, venivano apposti all'abitazione poco dopo la constatazione della morte di una persona, alla presenza del notaio. In questo modo, si evitavano furti e sottrazioni di oggetti e valori. Si procedeva quindi ad un inventario sommario, in attesa di quello dettagliato che sarebbe stato redatto dopo l'apertura del testamento, nel momento in cui gli stessi sigilli sarebbero stati tolti, alla presenza del notaio e dell'esecutore testamentario. La richiesta di Orsola non aveva dunque niente di straordinario. L'attrice, che aveva visto morire il marito l'anno precedente, sapeva che probabilmente non sarebbe rientrata, in tempi brevi, a Bologna ed era anche a conoscenza dello stato di salute della suocera, la quale nel testamento di quell'anno si era definita «sana di mente, senso, vista et intelletto, benché alquanto inferma del corpo»<sup>64</sup>, istituendo come propri eredi universali i figli maschi di Domenico ed Orsola. I suoi interessi diventavano (e in parte continuavano) ad essere quelli della nuora così che Orsola aveva ogni diritto di salvaguardare il patrimonio accumulato dalla famiglia negli anni e sul quale la suocera aveva costantemente vegliato. Dalla Francia nominò quindi Amonio, persona fidata e che abitava in città, per assicurarsi che niente di quell'eredità le sfuggisse di mano, con l'accortezza e la previdenza di cui la stessa Franchini sarebbe andata fiera.

Così, se nei personaggi e nel repertorio gli attori non pensavano né in grande né a lungo termine, negli affari la situazione era opposta e il pensiero era sempre rivolto al futuro, per prepararlo oculatamente. Il numero di atti riguardanti beni immobili e terreni è alto e i citati sono solo quelli venuti alla luce. È lecito immaginare che nascosti ve ne siano se non altrettanti, di certo 'altri'. L'attenzione e la competenza in essi dimostrata sorprende e costringe a ricredersi sul luogo comune degli attori sciocchi sul palco e anche fuori. La rete di persone coinvolte a cui i comici si rivolgevano per dormire così sonni tranquilli (fossero queste della famiglia o della cerchia di fiducia) sembra impossibile da ricostruire. Ad esse se ne aggiungono altre, spesso più anziane, a cui si guardava come ad un modello di consulenza e direzione, e ancora, tutti quelli con cui si facevano gli affari, ovvero la classe mercantile e borghese. Gente con cui nacquero, vissero e crebbero i nostri «attori, mercanti, corsari»<sup>65</sup>, ma da cui, prima o poi e per natura, si staccarono, entrando nelle

---

<sup>63</sup> Cfr. Ivi, p. 138.

<sup>64</sup> Ivi, p. 153. Il testamento è conservato sempre nel fondo di Carl'Antonio Mandini, b. 30.

<sup>65</sup> Prendo qui in prestito il titolo di FERRONE 2011a.

stanze della regina, viaggiando tra i mari esotici e le fiamme infernali delle loro macchine sceniche. Dei mercanti gli attori conservarono sempre, come una voglia sulla pelle, gli orizzonti. Le donne agirono anche da sole: nominarono dei procuratori non perché ignorassero il da farsi né perché incapaci di farlo con successo, ma perché il fronte economico su cui si affacciavano era doppio, italiano e francese, così che delegare diventava inevitabile e sapere a chi affidarsi, raccomandabile. Viceversa, in questo mercato di beni e conoscenze applicate, anche loro potevano essere scelte per occuparsi degli affari di altri. Per documentare questo 'metodo' però, è necessario aprire una parentesi e spostarsi dal fronte bolognese a quello francese, laddove il fiuto e le strategie di *marketing* si traducevano in operazioni economiche diverse.

Si è detto come la naturalizzazione avesse giovato agli italiani, fino a quel momento scoraggiati nei confronti di qualsiasi investimento suscettibile di confisca da parte del sovrano. Si è accennato ai prestiti fatti da Domenico Amonio alla compagnia e a quelli bolognesi, a cui si aggiungono vendite e locazioni gestite specialmente dalla Franchini. Non si è però dato valore a quelle cifre e per farlo bisogna considerarle in rapporto al costo della vita. Sembra che, sul finire del secolo, un *ouvrier* qualificato parigino vivesse con una lira al giorno e che il reddito minimo per sbarcare decentemente l'anno in quel di Parigi fosse di trecento lire<sup>66</sup>. Considerato ciò, i numeri fatti finora salgono di importanza e si rivelano decisamente alti: dai prestiti privati concessi da Orsola a quei cittadini bolognesi (sulle mille lire) a quelli di Amonio per i lavori alla sala teatrale (15.000 lire in un anno); dalle pensioni accordate agli attori che si ritiravano (1500 lire) alle somme ricevute direttamente dal re come premio per alcune rappresentazioni<sup>67</sup>.

Altro luogo comune da cancellare, o almeno da ripensare, sarà dunque quello dell'attore morto di fame, pellegrino per esigenze di sopravvivenza. Vi fu infatti una variazione considerevole tra il XVI secolo e la fine del XVII, ma anche tra questi attori in Francia e gli altri. Lo stile di vita e i capitali di questa generazione di professionisti erano sicuramente superiori a quelli dell'*ouvrier* sopracitato ed erano costituiti soprattutto da *monnaie*. Quindi, come ogni parigino del tempo che avesse un bel gruzzoletto da parte, anche gli attori italiani decisero di investire in quello che fu definito «le plus commode de

---

<sup>66</sup> Ringrazio per la notizia il prof. Pierre-Charles Pradier dell'Université Paris I – Sorbonne il quale mi è stato di prezioso aiuto anche per le successive notizie sulle rendite dell'Hôtel de Ville.

<sup>67</sup> Un esempio tra quelli citati da Campardon è la riscossione da parte di Tiberio Fiorilli e della moglie di duecento lire per rappresentazioni di corte fatte durante l'anno. Cfr. CAMPARDON 1880, p. 226.

tous biens»<sup>68</sup>, ossia le *rentes sur l'Hotél de Ville*. Se non si comprende però che cos'erano le rendite in Francia nel XVII secolo, il fatto che gli attori le acquistassero può sembrare banale e non rende giustizia all'intelligenza delle loro scelte. Pur nell'impossibilità di un ragionamento approfondito, è giusto cercare di chiarirne il meccanismo.

Le rendite dell'Hotél de Ville erano dei titoli di debito della monarchia francese considerati affidabili<sup>69</sup> perché coperti dalla garanzia della città stessa, ovvero di tutti i suoi beni, mobili e immobili. Come tutti i titoli, anche questi erano emessi con degli editti e gli acquirenti li compravano in cambio di un reddito annuale comprensivo di interessi. Ad esempio, una persona poteva acquistare una rendita di mille lire francesi (*livres*). Vale a dire: ne investiva ventimila (mille volte venti) così da riceverne in cambio ogni anno mille, interessi inclusi. Le rendite venivano pagate in giorni e orari stabiliti secondo l'ordine alfabetico, ma col tempo il meccanismo si perfezionò: aumentarono i funzionari addetti e gli studi notarili che su queste pratiche riscuotevano delle parcelle. Come anticipato, agli stranieri non ne era impedito l'acquisto, ma a causa del diritto di albinaggio, ovvero di confisca dei beni da parte della corona in caso di morte, ai loro occhi esse risultavano senz'altro sconvenienti e precarie. Nelle *rentes* si potevano investire i risparmi per la costituzione di redditi futuri (ed ecco confermarsi l'idea di un'attenzione al futuro da parte degli attori) ed in particolare gli uomini potevano lasciarle in testamento alle proprie mogli che, una volta vedove, avrebbero riscosso i benefici di quella che si potrebbe chiamare come una moderna assicurazione sulla vita. Erano poi anche scambiate come vera e propria moneta ed utilizzate come pagamento. Il re stesso poteva 'stipendiare' in questo modo i suoi *officiers*, tra cui gli attori.

Gli archivi parigini conservano la testimonianza di come gli italiani, anche su questo fronte, si fossero adattati, fiutando l'affare. Le rendite a loro nome a cui sono riuscita a risalire sono davvero numerose e riguardano le cifre più svariate. Se trecento lire l'anno sarebbero bastate per vivere decorosamente, ognuno di loro aveva impegnato soldi per molto di più. Al 7 giugno 1693 risalgono i documenti sulle rendite annuali di Orsola Cortesi, Giovan Battista Costantini e Giuseppe Tortoriti del valore di 252 lire; di Marc'Antonio Romagnesi ed Evaristo Gherardi per 126 lire; di Giuseppe Giarantoni e Angelo Costantini per, rispettivamente, 130 e 302 lire<sup>69</sup>. Altri atti mostrano la costituzione

---

<sup>68</sup> Délibération du Bureau de la Ville du 30 novembre 1664, in ANP, H<sup>2</sup>, f. 1910, 1664-1665, cit. in BEGUIN 2012.

<sup>69</sup> Cfr. ANP, MC, Étude XV, f. 343, cc. nn. Le rendite annuali corrispondono a delle rendite totali che vanno dalle 2268 lire nel caso di Gherardi a 5436 lire nel caso di Angelo Costantini.

di una rendita di 150 lire a favore di Brigida Fedeli, il 27 gennaio 1689<sup>70</sup> a cui se ne aggiungono altre quattro il 15 marzo 1700, rispettivamente di: 450, 810, 203 e 540 lire<sup>71</sup>. Ancora più alte le rendite costituite da Domenico Biancolelli negli anni ottanta: di 1100 lire (16 marzo 1683)<sup>72</sup> e di 400 lire (11 luglio 1684<sup>73</sup> - 7 ottobre 1684)<sup>74</sup>. Le rendite dell'Arlecchino servirono in parte (1.900 lire) per un'obbligazione del 5 luglio 1688, a garanzia di un prestito da 6.600 lire fatto da un mercante parigino (Pierre de la Follye) ai Biancolelli e al genero Pierre Le Noir de la Thorillière<sup>75</sup>. Il 19 ottobre 1691, Evaristo Gherardi riconobbe di aver stipulato un contratto di costituzione di rendita a suo nome, ma impegnando soldi di Marc'Antonio Romagnesi che risultava essere il solo proprietario della rendita<sup>76</sup> e alla stessa data risale una dichiarazione su una rendita di 192 lire da parte di Giuseppe Tortoriti e Angelica Toscano<sup>77</sup>. Gli investimenti in rendite riguardavano quindi tutti gli attori attivi a quel tempo e le cifre erano decisamente alte per l'epoca. I *comédiens* dimostravano così la loro attenzione a garantirsi un futuro economico certo ed onorevole anche una volta lasciata la professione.

Le donne, in particolare, oltre ad ereditare le *rentes* dai mariti, potevano investirvi direttamente. Quelle costituite dalla Fedeli nel 1700 non lasciano spazio a equivoci. A quella data l'attrice aveva scritto il testamento da cinque anni, ma ciò non le aveva impedito di pensare al proprio futuro economico e a quello della famiglia, che avrebbe ereditato il tutto, senza perdite. La rendita poteva servire anche nell'eventualità in cui una donna avesse dovuto pagarsi l'ospitalità negli istituti religiosi che non le avrebbero aperto le porte gratuitamente. Nel caso di Orsola, il trasferimento a Montargis ha lasciato prova anche dei *trasports* che le *rentes* subivano per raggiungere la titolare, uscendo dalla mura della città di Parigi, grazie a dei procuratori. I documenti che ho recuperato risalgono a diverse date. Il 7 aprile 1705, la figlia Marie-Apolline, ricevuta la procura dalla madre

---

<sup>70</sup> Cfr. la costituzione di rendita in ANP, *MC*, Étude LXXVII, f. 35, cc. nn. Il totale della rendita è di tremila lire.

<sup>71</sup> Cfr. i fascicoli sulle rendite in ANP, *MC*, Étude XCI, f. 538, cc. nn. Il totale delle rendite è davvero alto. In ordine le cifre sono: 9000, 16.200, 4060 e 10.800 lire.

<sup>72</sup> Cfr. i fascicoli in ANP, *MC*, Étude CXIII, f. 113, cc. nn. L'atto è segnalato nel catalogo *online* degli archivi, ma con la segnatura sbagliata del fondo che è numerato 119 anziché 113. La rendita totale è di 22.000 lire.

<sup>73</sup> Cfr. i due fascioletti in ANP, *MC*, Étude CXIII, f. 121, cc. nn. La rendita è di 7200 lire.

<sup>74</sup> Cfr. i documenti in ANP, *MC*, Étude CXIII, f. 122, cc. nn. La rendita è sempre di 7200 lire. I fascioletti delle rendite sono due.

<sup>75</sup> La Thorillière impegnò anche alcune rendite che gli provenivano da beni ereditati dal padre. Cfr. MIGLIORI 1973, pp. 113-115.

<sup>76</sup> Cfr. ANP, *MC*, Étude XV, f. 327, cc. nn., in *ivi*, pp. 124-125.

<sup>77</sup> Il documento non era stato segnalato da Migliori, ma è contenuto nella stessa filza. L'anno successivo si registra una *mainlevée* ovvero una revoca di un'opposizione su una rendita riguardante Marie Duval e Tiberio Fiorilli (cfr. ANP, *MC*, Étude XV, f. 330, cc. nn.).

«devant Trouillet et Barreau notaires audit Montargis le premier du present mois [1 aprile 1705]», le porta 360 lire di una rendita stipulata a Parigi nell'aprile di cinque anni prima [1700]<sup>78</sup>. Al 2 gennaio e all'11 giugno 1709 invece, risultano datate due procure alla figlia Françoise<sup>79</sup>.

Più generalmente e come ricordato, le rendite erano moneta e quindi potevano essere acquistate individualmente o da un collettivo. Il 26 novembre 1691 i *comédiens italiens* nominano loro procuratore Angelo Lolli per la riscossione di una rendita di 1112 lire costituita il mese precedente dall'intera compagnia<sup>80</sup>. Allo stesso modo, il re poteva *payer en rentes* i propri 'stipendiati' tra cui, ovviamente, i comici.

Molto interessante a questo proposito è un documento deposto il 23 dicembre 1699 e redatto da un notaio marsigliese. Di fronte a lui, Giuseppe Tortoriti, a capo di una *troupe* composta da quegli italiani che erano stati cacciati da Parigi due anni prima. L'atto consiste in una procura che i comici fanno ad un mercante di tessuti, un *drapier parisien*, per riscuotere una rendita costituita per loro, come ricompensa, dal re, il 19 ottobre 1691<sup>81</sup>. Di nuovo, attori e mercanti. I primi avrebbero probabilmente atteso l'arrivo del secondo a Marsiglia, lì trascinati per le sue vendite, nella speranza di ricevere quei soldi guadagnati e risparmiati che tornavano utili nel momento del bisogno. Di nuovo, gli italiani in Francia. Non più al centro, ma in altri luoghi della periferia, a riproporre quegli spettacoli che avevano infiammato di risate una corona la quale aveva poi scelto di non divertirsi più con loro. Se il decreto regio li aveva espulsi dalla città, se il pubblico di Parigi e della corte non si sarebbe più ritrovato ai loro spettacoli, questo evidentemente non li obbligava a un viaggio di ritorno (per chi da lì veniva) o di andata (per i nati in Francia che magari non vi erano mai stati) in Italia né spazzava via il castello di affari che questi avevano tirato su con fatica e precisione.

Quindi, gli attori italiani restarono prima a Parigi e successivamente in periferia anche per sfruttare un'eredità economica che i predecessori avevano garantito loro. Gli attori della generazione precedente, come Tortoriti, e quelli della nuova, ovvero i figli di italiani, non rimasero solo per motivi artistici: avrebbero potuto preparare il baule e

---

<sup>78</sup> Cfr. il *Transport de rente* del 7 aprile 1705, in ANP, *MC*, Étude XXXIX, f. 236, cc. nn. Ho cercato il contratto di procura negli archivi notarili di Montargis, ma tra le filze sopravvissute non restano quelle relative agli anni in questione.

<sup>79</sup> Cfr. le procure in ANP, *MC*, Étude XCV, f. 53, cc. nn.

<sup>80</sup> Cfr. la procura ad Angelo Lolli in ANP, *MC*, Étude XV, f. 327, cc. nn., in MIGLIORI 1973, pp. 125-127.

<sup>81</sup> La procura marsigliese è conservata in ANP, *MC*, Étude XV, f. 359, mentre la costituzione di rendita si trova in ANP, *MC*, Étude LXXIII, f. 380, cc. nn. Entrambe sono citate in BÉGUIN 2012, pp. 316-317. La procura del 19 ottobre 1699 potrebbe essere quella a cui si riferisce Migliori parlando di due acquisti con la stessa data. Cfr. MIGLIORI 1973, pp. 125.



andarsene in Italia o altrove, dato che non sembravano più graditi. Così facendo però avrebbero perso quel futuro economico che i loro padri e le loro madri avevano avviato per loro. Uomini e donne che avevano cercato per una vita la protezione di principi, duchi e maestà, ma che avevano anche appurato sulla propria pelle quanto essa fosse incerta e «mobile qual piuma al vento». Le rendite erano servite a proteggere i giovani e ad assicurare loro una vita con maggiori tutele.

Per questo, l'anticipato accenno ad Orsola come procuratrice si collega e si spiega con il meccanismo stesso delle rendite. Si veda un altro documento inedito delle Archives nationales di Parigi formato da una procura redatta a Bologna, in latino e in italiano, il 7 dicembre 1695 e dalla sua traduzione in francese depositata il 12 gennaio 1696<sup>82</sup> a Parigi. Il 17 settembre 1695 era morto a Bologna, «le viel» Octave della Comédie italienne ovvero Giovanni Andrea Zanotti. Dopo una lunga carriera al servizio del Re era rientrato a Bologna con la famiglia. La moglie, con cui si era sposato in seconde nozze nel 1670, era Maria Margherita Engherani, la stessa che assieme a Barbara Minuti risultava firmataria di un contratto a nome della *troupe* partita per Londra negli anni '70<sup>83</sup>. Una volta vedova, Maria si ritrovò erede universale e tutrice dei figli, secondo quanto richiesto dal testamento dello stesso Zanotti, redatto nel 1694. Octave lasciava quindi a lei le «rendite maturate e da maturarsi di mille e settecento lire» per le quali si doveva «dare ricevuta e discarico a pagatori dell'Hostello di Villa di Parigi». Lo stesso tipo di rendite citate fino ad ora. Maria non aveva probabilmente intenzione di ritornare in Francia e quindi nominò:

sua vera certa et indubitata rocuratrice, attrice e mandataria speciale e generale [...] la Signora Orsola Cortesi Biancolelli una delle comiche della truppa del Re Christianissimo sotto [il] nome di Eularia absente ma come presente<sup>84</sup>.

Come Taddeo Amonio avrebbe pensato al credito bolognese di Orsola, come le figlie avrebbero garantito a quest'ultima la permanenza in convento grazie al trasporto delle rendite da lei stipulate, così lei era stata scelta da Maria per la riscossione delle proprie. Con questo atto, la moglie di Zanotti dimostrava di riporre la propria fiducia in Orsola che si muoveva agilmente nelle suddette operazioni economico-finanziarie. Il documento ha però una curiosità in più: scegliendo di mettere in mano le *rentes* alla

---

<sup>82</sup> Cfr. la *Procuracion deposée* il 12 gennaio 1696, in ANP, MC, Étude XV, f. 346, cc. nn.

<sup>83</sup> Cfr. il paragrafo II. 3.

<sup>84</sup> Cfr. la stessa *Procuracion deposée* in ANP, MC, Étude XV, f. 346, cc. nn.

collega, Maria revocava «qualunque mandato di procura in qualsivoglia modo et in qualsivoglia tempo fatto» dal marito «nella persona del Signor Marc'Antonio Romagnesi». Le strade delle famiglie di Orsola e di Brigida, seppur indirettamente, si incrociavano ancora una volta. Lo Zanotti aveva nominato procuratore Romagnesi di cui evidentemente si fidava, ma la moglie, una volta responsabile di tutto, decise di metterlo da parte e di chiamare, al posto suo, la Cortesi. Quali saranno stati i motivi alla base di questa scelta della vedova? È possibile che Orsola avesse la possibilità di riscuotere prima del Romagnesi<sup>85</sup>, il quale a sua volta poteva non essere in città, ma forse più semplicemente c'è da pensare che Maria la ritenesse più affidabile. Alcuni punti sono però certi: che la vedova Zanotti era a conoscenza della presenza ancora attiva di Orsola a Parigi, che sapeva di cancellare con la sua procura quelle fatte dal marito e che si sarebbe comunque tutelata impegnando Orsola «sotto l'obbligo di ipoteca di tutti li suoi beni presenti e futuri»<sup>86</sup>. Quindi, attraverso l'istituto della procura, le donne si guadagnavano un attestato di stima da parte dei parenti di cui curavano gli interessi, mentre con gli esterni ottenevano un tornaconto di tipo economico.

Alla fine, chi sopravvisse tra gli attori delle prime generazioni, come Aurelia ed Eularia, continuò a sfruttare *les rentes* finché fisico e mente lo concessero mentre gli eredi sulla scena lo furono anche sul piano economico: acquisirono il lascito di *immeubles fictives* che in sé e soprattutto nelle sue motivazioni, aveva un valore inestimabile.

A proposito di immobili, è interessante considerare le case che gli attori dovettero procurarsi, durante le loro trasferte in terra straniera e in cui abitarono. Molto spesso si trattava di *maisons* in affitto, situate nelle stesse parrocchie delle sale teatrali dove si esibivano, case da lasciare agilmente per recarsi a teatro e da raggiungere, con altrettanta facilità, una volta terminate le rappresentazioni; alloggi che, in alcuni casi, erano situati nello stesso edificio teatrale. In un accordo tra Tiberio Fiorilli ed Henry Charles del 1647 si legge che l'attore abitava con la moglie, Isabella del Campo, «vis à vis de l'Hostel du Petit Bourbon, parroisse Saint Germain de l'Auxerrois, d'autre part»<sup>87</sup> ovvero di fronte al luogo di lavoro. Al cambio della sala teatrale corrispondeva, generalmente, anche il cambio di residenza degli attori, anche se il meccanismo non era così automatico e i vari teatri in cui si esibivano i comici non erano eccessivamente distanti tra loro. Alla data del loro

---

<sup>85</sup> Secondo l'ordine alfabetico, «Cortesi» veniva prima di «Romagnesi», ma con la facilitazione delle pratiche di riscossione a partire dalla seconda metà del Seicento penso che questa non sia una motivazione sufficiente.

<sup>86</sup> *Ibidem*.

<sup>87</sup> Il documento, trascritto in MIGLIORI 1973, pp. 80-81, è conservato in ANP, MC, Étude CXXI, f. 2, cc. nn.

matrimonio, Orsola e Domenico risultavano residenti in rue Frementau, sempre nella parrocchia di Saint-Germain l'Auxerrois, vicino alla sala del Palais Royal<sup>88</sup>.

Gli spostamenti erano però assai frequenti e già nel 1665 i Biancolelli si erano trasferiti in rue Saint-Honoré, parrocchia di Saint-Eustache. Lo si deduce dagli atti di battesimo delle figlie, da quello di Catherine a quello di Elisabethte-Charlotte, battezzate nella parrocchia suddetta; mentre le altre sorelle, Anna Gaetana e Marie-Apolline vennero portate al fonte battesimale della parrocchia precedente, quella di Saint-Germain l'Auxerrois<sup>89</sup>. Un cambio di residenza da parte della famiglia non è accertato, ma possibile. Nel 1674, la piccola Elisabethte-Charlotte Biancolelli morì e nacque Charlotte-Marie. Vita e morte giunsero entrambe nella «Maison du Lion d'Or», rue Mazarine, parrocchia di Saint-Sulpice<sup>90</sup>. Da lì, sul finire degli anni '70, i Biancolelli dovettero trasferirsi in rue e paroisse Saint-André des Arts, come appare dai documenti risalenti a quegli anni, dove rimasero almeno fino al 1683<sup>91</sup>. Quello stesso anno, Brigida Fedeli alloggiava invece in rue Pavée, parrocchia di Saint-Eustache, mentre il figlio risultava in rue de la Jussienne<sup>92</sup>, nella medesima parrocchia. Romagnesi rimase per molto tempo in quella via, eccezione a conferma della regola dei frequenti cambi di residenza. Nel 1684, Orsola e il marito si spostarono in rue de Cléry<sup>93</sup>. Nella parrocchia di Saint-Eustache i Biancolelli restarono per molto, cambiando però via di residenza: nel 1685 rue Comtesse d'Artois<sup>94</sup> e nel 1686 rue Montorgueil<sup>95</sup>: qui, all'altezza del 1688, si precisa che la famiglia abitava nell'«Hostel d'Auche»<sup>96</sup>. Nell'agosto di questo stesso anno, Biancolelli morì e Orsola, rimasta vedova, lasciò rue Montorgueil, dove viveva assieme alle figlie, solo nel 1693, per trasferirsi in rue Mauconseil, nella stessa parrocchia<sup>97</sup>. Un *bail* del 9 luglio 1693 dimostra però come Orsola

---

<sup>88</sup> Cfr. la già citata capitolazione di matrimonio tra Domenico Biancolelli e Orsola Cortesi, 29 marzo 1663, in ANP, MC, Étude XCVI, f. 82, in *ivi*, pp. 81-83.

<sup>89</sup> Gli atti di battesimo sono stati ritrovati e citati da JAL 1867, pp. 215-218.

<sup>90</sup> *Ibidem*.

<sup>91</sup> *Ibidem*. Cfr. inoltre per l'anno 1683 la convenzione tra gli attori italiani del 29 aprile (ANP, MC, Étude XV, f. 292, cc. nn., in MIGLIORI 1973, pp. 101-105) e le rendite acquistate da Biancolelli il 16 marzo (ANP, MC, Étude CXIII, f. 113, cc. nn.), dove si legge che la famiglia abitava in «rue et paroisse Saint-André des Arts».

<sup>92</sup> Le notizie si ricavano dalla stessa convenzione del 29 aprile 1683 citata nella nota precedente.

<sup>93</sup> Cfr. le rendite costituite da Orsola e Domenico l'11 luglio 1684, in ANP, MC, Étude CXIII, f. 121, cc. nn.

<sup>94</sup> Cfr. il documento sul matrimonio del 2 novembre 1685, in ANP, MC, Étude I, f. 183, cc. nn., in MIGLIORI 1973, pp. 106-110.

<sup>95</sup> Cfr. i già citati documenti relativi ai prestiti di Domenico Amonio, in ANP, MC, Étude CXIII, f. 129 e 131, cc. nn., in *ivi*, pp. 110-113.

<sup>96</sup> Cfr. le obbligazioni di Pierre le Noir del 5 luglio 1688, in ANP, MC, Étude CXII, f. 217, cc. nn., in *ivi*, pp. 113-115.

<sup>97</sup> Infatti, in alcuni documenti del 1691 e del 1692 l'attrice appare ancora residente in rue Montorgueil. Cfr. ad esempio il pagamento fatto dai comici ad Orsola Cortesi, il 28 settembre 1691, in ANP, O<sup>1</sup>, 846, cc. nn., in CAMPARDON 1880, pp. 69-70 e il *Délaissement et transport* del febbraio 1692, in ANP, MC, Étude XXIII, f. 367, cc. nn. Nel 1693, le *rentes* acquistate dall'attrice dimostrano il suo trasferimento in rue Mauconseil (cfr.

e il genero Pierre Le Noir avessero in affitto anche una casa in rue Regnard, parrocchia di Saint-Sauveur, al prezzo di settecento lire l'anno per tre anni. In effetti, la Cortesi risultava residente nella suddetta via ancora nel 1696, assieme ai figli<sup>98</sup>.

Allorquando gli attori si spostavano, assieme alla corte, nelle residenze reali di Fontainebleau, Versailles etc., dovevano cercare alloggi nelle vicinanze di quelle dimore. In occasione del matrimonio di Caterina Biancollelli con Pierre le Noir, ad esempio, si legge che tutta la famiglia era «à la suite de la cour à Fontainebleau logé rue de l'Eglise»<sup>99</sup>. I traslochi della Fedeli furono di numero inferiore, ma d'altronde poche sono anche le notizie che se ne hanno. Nel 1686, Aurelia abitava in rue du Petit Lion, parrocchia di Saint-Sauveur<sup>100</sup>, nel 1689 in rue de la Truanderie, parrocchia Saint-Eustache<sup>101</sup>, tra 1695 e 1700 - a meno che non ci siano stati cambiamenti intermedi - nuovamente in rue du Petit Lion<sup>102</sup>. Sul finire delle loro vite, Orsola era ormai lontana da Parigi, nel convento di Montargis, mentre l'inventario dei beni di Brigida dimostra che l'attrice si trovava ancora in città, dove «occupait une maison rue Saint Denis proche et attenant l'Hostel de Saint Chaumont»<sup>103</sup>.

Gli attori italiani, stranieri naturalizzati in terra francese, preferirono quindi comprare *rentes* e affittare *maisons*. In Italia, la prima abitudine corrispose, con le dovute differenze, agli investimenti che già dalla fine del Cinquecento si facevano presso istituti come il Monte di Pietà di Firenze, ma sul fronte degli immobili, in patria, gli italiani non disdegnarono il mattone e cercarono di rendere le case, a tutti gli effetti, di loro proprietà. Lo stesso Tiberio Fiorilli si impegnò in diversi acquisti di possedimenti in Toscana<sup>104</sup> e già i comici delle prime generazioni avevano investito in abitazioni o in altri tipi di locali, come Flaminio Scala che aveva una bottega di piazza delle erbe a Mantova o Tristano Martinelli che acquistò un mulino a Bigarello<sup>105</sup>. Come ricordato, molti acquisti avvenivano a Bologna, la 'città-casa' dove prima o poi tutti tornavano, tra una *ournée* e

---

i documenti in ANP, *MC*, Étude XV, f. 343, cc. nn.) e nel 1694 l'attrice appare ancora nella stessa via. Cfr. l'accordo contro un *gagiste* del 17 settembre, in ANP, *MC*, Étude XV, f. 339, cc. nn., in MIGLIORI 1973, pp. 129-130.

<sup>98</sup> Cfr. la citata procura della vedova Zanotti, in ANP, *MC*, Étude XV, f. 343, cc. nn. e la convenzione tra gli attori del 12 gennaio 1696, in ANP, *MC*, Étude XV, f. 346, cc. nn., in MIGLIORI 1973, pp. 131-133.

<sup>99</sup> Cfr. il citato atto di matrimonio in ANP, *MC*, Étude I, f. 183, cc. nn., in *ivi*, pp. 106-110.

<sup>100</sup> Le notizie si ricavano dagli stessi documenti riguardanti i prestiti di Domenico Amonio relativi a quell'anno.

<sup>101</sup> Cfr. i documenti sulle rendite in ANP, *MC*, Étude LXXVII, f. 35, cc. nn.

<sup>102</sup> Cfr. a tal proposito il testamento del 1695, in ANP, *MC*, Étude XCI, f. 504bis, cc. nn. e i documenti sulle rendite del 1700, in ANP, *MC*, Étude XCI, f. 538, cc. nn., in *Appendice*.

<sup>103</sup> Cfr. l'inventario dopo la morte dell'attrice, in ANP, *MC*, Étude XCI, f. 563, cc. nn.

<sup>104</sup> Cfr. le notizie in CHECCHI 1989.

<sup>105</sup> Cfr. sull'argomento FERRONE 2011a.

l'altra. Isabella Franchini era stata sempre in prima linea su questo fronte. Non si era mai ritirata dalla trincea delle compravendite e le aveva scelte col fiuto degno del più accorto uomo d'affari. Uno in particolare tra questi investimenti non era destinato a svanire nel nulla.

Cento di Budrio, campagne bolognesi. Un giorno qualunque tra tutti quelli che composero il XIX secolo. Un gruppo di ragazzini, calzoni corti e ginocchia sbucciate, giocano attorno ad un albero di mele. Il più grande ne raccatta una da terra, la lancia in aria e poi la centra col piede: «Vedete quella casa laggiù?». Tutti accennano un sì con la testa. «Chi viene con me?». Sguardi bassi. «Bene. Vado da solo. Che branco di fifoni!». La sorellina fa per trattenerlo: «Ma la mamma ha detto che...» «Lo so anch'io cos'ha detto la mamma, lo sanno tutti...». Un altro trova un po' di coraggio e con quello lo raggiunge: «Verrò anch'io!». La ragazzina insiste: «Fermatevi! Dai!» «Non rompere, scema! Se quello è il palazzo degli spiriti, io li voglio vedere!».

Il marchese senatore Paolo Scipione Magnani, proprietario di molti beni e terreni a Cento di Budrio acquistò nel marzo del 1733 dall'Opera dei Mendicanti di Imola una casa in campagna. I monaci avevano l'obbligo di non alienare quel bene che però risultava troppo fuori mano rispetto alla loro sede. Spiegarono le difficoltà al vescovo della città e ne chiesero il bene placido per venderla, ottenendo di scambiarla con beni più vicini, di egual valore. Alla morte del senatore, la villa passò ai nipoti ed entrò ufficialmente tra i beni della famiglia Malvezzi-Lupari. La nuova proprietà coincise anche con la chiusura pressoché definitiva della casa e neanche la successiva, ovvero i Cazzani, usò l'edificio. Così, tra fine Settecento e per tutto l'Ottocento, i paesani, che di generazione in generazione la vedevano abbandonata, le dettero un soprannome, come facevano con qualsiasi altro posto o persona, e la villa divenne, nella toponomastica contadina, il «palazzo degli spiriti»<sup>106</sup>.

I monaci imolesi avevano ricevuto la villa come lascito secondo le volontà testamentarie di Francesco Antonio Amonio risalenti al 1° aprile 1726. Quest'ultimo era il fratello di Taddeo e Domenico. Il *medecin du roy* aveva condotto una vita d'affari, più o

---

<sup>106</sup> Per tutte le notizie relative alla ricostruzione dei passaggi di proprietà della villa Malvezzi-Lupari ringrazio l'architetto Maria Luisa Bisognin che ha condotto accurate ricerche presso i fondi imolesi e bolognesi di cui ha voluto rendermi partecipe.

meno onesti ma, come spesso accade, non aveva previsto quel che non avrebbe voluto accettare: la morte. Amonio si spense nel 1721, senza lasciare testamento. La vedova si risposò e la figlia, Anne-Madeleine, morì tredicenne, due anni dopo. Così, i suoi beni francesi, «pecugli d'argenti, gioie e denari» furono incamerati dalla Francia, ovvero dalla «Camera Regia, doppo la morte d'una unica figlia»<sup>107</sup>, mentre quelli italiani passarono agli zii della piccola: Giovanni Maria e Francesco Antonio. La villa di Budrio faceva parte di questi beni e in un percorso *à rebours* nella ricostruzione della sua storia, lo scalino precedente è certamente quello di maggior interesse: chi aveva venduto la casa agli Amonio?

Il fondo d'archivio del notaio parigino Denis Bechet<sup>108</sup> e quello dell'Orfanotrofio maschile e femminile della Biblioteca comunale di Imola<sup>109</sup> conservano entrambi l'atto di compravendita risalente al 20 gennaio 1685. I due fascicoli sono redatti in latino. Da una parte dell'affare: Domenico Amonio per sé e come procuratore del fratello Taddeo<sup>110</sup>, dall'altra: Domenico Biancolelli ed Orsola Cortesi; in vendita:

unum praedium terrae arrativae, arboratae, vitatae, casalivae et aliarum qualitatum cum domo magna [...] et vide licet domo ad usum dominorum et alia domo ad usum colonorum noviter edificata per ditos conjuges<sup>111</sup>.

L'atto riordina gli acquisti e le modifiche che nel corso degli anni precedenti avevano portato la proprietà all'aspetto attuale, così da comprendere almeno una casa padronale e una per i contadini, oltre al terreno con alberi da frutto e coltivazioni. Nei *Libri d'amministrazione dell'eredità Amonio* se ne legge una descrizione:

[il] palazzino è recinto di moraglie da due parti con suo ponte, pilastri e cancello che entrano in un prato sito retro che serve al anditto di detto palazzino quale è circondato con fittoni di marmo da due parti e nel prospetto del detto vi è un bello grande con suoi portoni, ferriate e vedratte sopra, e nell'anditto da basso a mano destra vi sono due camere grandi e un camerone grande quale serveranno di cantina, e dalla parte sinistra vi sono pure quattro camere et a tutte le dette camere e camerone vi sono le sue porte di legno di due parti armatte con suoi guenzi piani e catenazzi [...] Sopra le dette camere vi sono granari e colombara e con una scala

---

<sup>107</sup> La *Cronaca Ghiselli*, ms. 770, vol. LXXXII, pp. 279-282, conservata presso la Biblioteca Universitaria di Bologna è citata in GRANDI e SOGLIA 2013, p. 44.

<sup>108</sup> *Vente du 20 janvier 1685*, in ANP, MC, Étude CXIII, f. 124, cc. nn., in *Appendice*.

<sup>109</sup> *Empio Ill.rum DD. rum Thadei et Dom.ci Frat.um de' Amonijs à DD. Dominico de' Biancolellis et Ursula de Cortesijs coniug.*, in BCI, *Archivio Ospedale*, Archivio Orfanotrofi maschile e femminile, b. 238, cc. nn. Nel fondo imolese è presente anche una pianta della proprietà.

<sup>110</sup> All'interno infatti viene riportata anche la procura fatta da Taddeo al fratello Domenico.

<sup>111</sup> *Vente du 20 janvier 1685*, in ANP, MC, Étude CXIII, f. 124, cc. nn.

secreta che conduce da detti granari sino alla cucina di sotto e rende comodo alli appartamenti di sopra e di sotto<sup>112</sup>.

Continua poi illustrando la parte esterna:

Fori di detto palazzino vi è un vitto ad uso d'orto con suoi macelli vari [...] con altri vasi di fiori, in faccia al portone dalla parte di detto orto vi è un largo viale ornato da ogni parte da diversi sorti di frutti grossi assai e con altri sorti di alberi e anche vitti. Nel medesimo recinto vi è un piccolo domo o casa separata per comodo del guardiano o ortolano con abitazione pel detto con stalla e cassina per comodo di ricovero di una carrozza per li padroni e con altre sue ragioni e pertinenze di ara, pozzo, forno, porcile e pollaio<sup>113</sup>.

Sembra comunque che i lavori di ristrutturazione fossero stati decisi per la maggior parte proprio dall'Arlecchino, che aveva fatto rifabbricare la stalla, come risulta dal *Libro Entrate e Spese dell'impresa dei signori Domenico e Orsola Biancolelli*<sup>114</sup> e dal contratto stesso di vendita dove si citano i «melioramenta per dictos Biancolellis facta in dictis bonis tam in plantamentis arborum et vitium quam in aedificijs et fabricis»<sup>115</sup>. La domanda successiva nasce quindi altrettanto spontanea: chi aveva venduto ai Biancolelli? Ecco che, quasi più interessante è la scoperta che la villa di Budrio era un affare di famiglia e che Isabella Franchini aveva dichiarato di averla acquistata per figlio e nuora<sup>116</sup>. In realtà, la Franchini aveva fatto molto di più perché era stato grazie a lei che la proprietà era divenuta tale. Prima del 1668 infatti, esistevano cinque poderi diversi e attigui. Isabella, sfruttando anche i movimenti del defunto marito Francesco Biancolelli<sup>117</sup>, aveva pensato di comprare quei fondi confinanti che, una volta uniti, avrebbero dato vita ad una vera e propria *domo magna*<sup>118</sup>.

Per lei e per i figli, la casa era il 'medicamento' per una vita malata di viaggi e di spostamenti, era il risarcimento per chi era abituato a non avere mai la stessa terra sotto i piedi. Uomini e donne dimenticati, canovacci perduti, personaggi svaniti nei ricordi di spettatori altrettanto perduto nella giostra della storia, ma quei muri e quella terra erano destinati a restare. Se di molti attori si conoscono le vie di residenza, per pochi si può guardare ad un edificio, seppur ristrutturato e moderno, con la certezza che un tempo vi

---

<sup>112</sup> BCI, *Archivio Orfanotrofio maschile e femminile*, 1726, lib. 786, c. 1.

<sup>113</sup> *Ibidem*.

<sup>114</sup> BCI, *Archivio Orfanotrofio maschile e femminile*, 1692, s. o. scaffale b.

<sup>115</sup> *Vente du 20 janvier 1685*, cit., cc. nn. [c. 2v].

<sup>116</sup> Cfr. MONALDINI 1996, p. 158 che cita alcune di queste dichiarazioni.

<sup>117</sup> La notizia appare dalla ricostruzione fatta nell'atto di vendita del 1685.

<sup>118</sup> Secondo quanto ricostruito dall'architetto Bisognin, l'aggettivo «magna» appare per la prima volta nel rogito di acquisto del 1668.

abitarono proprio quegli sconosciuti comici dell'Arte. La proprietà da loro creata, modificata e una volta in Francia venduta - perché le vite degli eredi erano ormai tutte a Parigi - ha resistito ai secoli ed è giunta incredibilmente sino a noi.

Sì, perché il palazzo degli spiriti è ancora in piedi e se dentro, la notte, qualche ombra vi si aggira, è più probabile che riesca a trovare il modo di divertire i nuovi padroni anziché spaventarli.



## IV. 2. Ritiro ed eredità.

Gli anni ottanta segnarono una svolta nella vita privata ed artistica degli attori italiani a Parigi<sup>119</sup>. Nei casi più fortunati, i protagonisti della stagione gloriosa della Comédie Italienne invecchiarono e cedettero il passo alle nuove leve; nei peggiori se ne andarono dalla Francia<sup>120</sup> o dal mondo<sup>121</sup>. Aurelia ed Eularia avevano assecondato ed incentivato il cambiamento sia nel privato, con investimenti che riflettevano la consapevolezza di un trasferimento definitivo a Parigi, sia negli spettacoli, con la perdita dei caratteri più datati delle loro proposte sempre più legate a quell'*esprit* francese che le aveva, almeno per un po' di tempo, felicemente rinnovate. La differenza d'età che intercorreva tra le due attrici doveva averle portate ad affrontare diversamente quel decennio. Eularia aveva iniziato gli anni ottanta con grinta e continuato ad esibirsi nei canovacci messi in scena prima e dopo la morte del marito<sup>122</sup>. Aurelia invece, nonostante le lodi ricevute nel 1674 per la sua *performance* nell'*Addition au Triomphe de la medecine*<sup>123</sup>, l'anno precedente aveva risposto per le rime al figlio, col tono di chi è consapevole che l'energia e i nuovi progetti sono ormai riservati ad un'altra generazione<sup>124</sup>.

Marc'Antonio Romagnesi aveva pubblicato il proprio componimento e quello della madre tra le sue *Poesie liriche* del 1673<sup>125</sup>. Oltre a quella corrispondenza poetica, Cinzio aveva inserito altre due poesie dedicate alla madre: *Alla Signora Brigida Bianchi sua madre contro le corrottele del secolo* e *Nell'Anno nuovo presenta l'Autore un Mantice della China alla Signora Brigida sua Madre*<sup>126</sup>. La sua raccolta, suddivisa in più parti<sup>127</sup>,

---

<sup>119</sup> Si veda anche quanto accennato sul tema nel paragrafo II. 3.

<sup>120</sup> Giacinto Andrea Zanotti (Ottavio) lasciò Parigi nel 1684 e tornò in Italia. Fu sostituito da Giovan Battista Costantini (Ottavio). Vedi *infra*.

<sup>121</sup> Giacinto Bendinelli (Valerio) era morto nel 1668, mentre Domenico Locatelli (Trivellino) nel 1671.

<sup>122</sup> Ricordo ad esempio *La matrone d'Ephèse* di Nolant de Fatouville, in scena il 12 maggio 1682 all'Hôtel de Bourgogne, ripreso nell'ottobre e nel dicembre 1684 dove Eularia duetta con Arlecchino. Quest'ultimo parla in francese mentre l'attrice si esprime in italiano. Un titolo simile ha l'unica commedia pubblicata da Domenico Biancolelli per la quale si ha la notizia relativa alla soppressione in ANP, E, I, f. 823, 28 février 1684, *Suppression du livre imprimé par Dominique Biancolelli (Grapignan, ou Arlequin procureur) sous le nom d'un sieur Charles Darennes*. Eularia partecipò anche all'*Arlequin lingère de Palais* di Fatouville, il 4 ottobre 1682 e all'*Arlequin Prothée*, l'11 ottobre 1683. Cfr. GHERARDI 1700, vol. I, pp. 16-59, pp. 60-74 e pp. 76-120.

<sup>123</sup> Cfr. Robinet, *Lettre en vers à Madame du 12 may 1674*, cit. in PARFAICT 1753, p. 436, dove si legge: «Mademoiselle Aurelia /dit d'elle mirabilia». Sulla commedia si veda GAMBELLI 1997, pp. 621-631.

<sup>124</sup> Si veda la poesia, citata nel paragrafo III. 2, *Della Signora Brigida Fedeli, madre dell'autore. Risposta per le rime dell'Oda a car. 137*, in ROMAGNESI 1673, pp. 507-508.

<sup>125</sup> La raccolta fu pubblicata a Parigi, presso Langlois. La copia consultata per il presente lavoro è quella della BnF, Bibliothèque de l'Arsenal, 8-BL-7688. L'edizione ha un frontespizio a cui seguono tre pagine non numerate di dedica *A sua maestà christianissima* e una pagina con la rubrica *Impressor ad lectorem* e l'*Extrait du Privilège du Roy*. Le poesie sono contenute alle pp. 1-517.

<sup>126</sup> Ivi, pp. 308-314 e p. 462.

era ricca di temi<sup>128</sup> e strutture metriche. I molti destinatari citati dimostravano la sua vasta conoscenza di personaggi e luoghi (uomini e donne di corte, scrittori, religiosi, pittori, colleghi di palco etc.)<sup>129</sup>, italiani e francesi, con una particolare propensione per l'ambiente fiorentino<sup>130</sup> e mantovano<sup>131</sup> ed alcune passioni come quella dell'astrologia<sup>132</sup>. La sua formazione, le frequentazioni ed il ruolo ritagliatosi all'interno della *troupe*, a cui si aggiungeva la nobilitazione della pubblicazione poetica, erano quindi la prova che il Romagnesi non avrebbe temuto il ritiro della madre e la perdita del suo sostegno.

I venti anni di differenza che correvano tra le due attrici e la diversa conformazione delle rispettive famiglie non furono però abbastanza per separare di molto quest'ultima fase delle loro carriere che seguirono un'unica strada rivelatasi poi, per entrambe, quella del distacco. Aurelia negli anni ottanta aveva superato i sessant'anni e sembrava farsi da parte. Per Eularia, assistita da spirito e forze, l'addio fu più graduale e lento, ma già a quel tempo aveva preso coscienza che non avrebbe potuto contare e puntare su se stessa in eterno. Ancora una volta, scelte e condizioni professionali avvicinarono le vite artistiche di Eularia ad Aurelia, come accadeva ai loro personaggi sul palco con la «vicenda».

Nel 1680, a quarantadue anni, la Cortesi dette alla luce il suo ultimo figlio, Pierre-François. Tre anni dopo, il marito si recò dal re per pregare sua maestà di concedere a Françoise e Catherine, le maggiori tra i figli dei Biancollelli, l'ingresso nella *troupe*

---

<sup>127</sup> Le diverse parti hanno i seguenti titoli: *Il Giglio. Rime heroiche. Prima parte delle poesie liriche di Marc'Antonio Romagnesi, consecrate all'immortal nome di Luigi XIV, Re di Francia e di Navarra* (pp. 1-173), *La Rosa. Rime amorose [...]* (pp. 177-279), *La Granadiglia. Rime morali, sacre e lugubri [...]* (pp. 283-383), *Il Tulipano. Rime varie [...]* (pp. 387-471), *Compositioni diverse d'illustri ingegni in lode dell'autore* (pp. 473-517).

<sup>128</sup> Molte le poesie con dedicatario, diverse quelle amorose, alcune per musica.

<sup>129</sup> Tra gli ultimi, ovvero tra coloro che lavoravano nell'ambiente spettacolare: *Al Signor Abbate Giovanni Bentivoglio, invitandolo a celebrar le lodi della signora Anna Bergerotti, virtuosissima cantatrice* (ivi, pp. 90-94), *Al signor Carlo Vigarani, ingegnere di teatri di sua Maestà christianissima, invitandolo ad un loco delizioso di campagna all'esercitio del suo genio poetico* (ivi, pp. 102-104), *Al Signor Angelo Lolli, interpretazione della seguente figura del suo Natale, a cui segue la carta del cielo* (ivi, pp. 124-125), *Anno nuovo. Al signor Abbate Buti* (ivi, p. 285) e *Al Signor Abbate Atto Melani* (ivi, p. 432).

<sup>130</sup> Vi è infatti una poesia dedicata al granduca di Toscana: *Alla Serenissima Altezza di Cosmo [Cosimo III], Granduca di Toscana* (ivi, p. 396), ma anche altre per alcuni letterati e intellettuali attivi principalmente in Toscana tra cui, ad esempio, *Al signor Gio[van]. Battista Ricciardi* (ivi, pp. 85-89) e *Al signor Pietro Susini, poeta celebre* (ivi, pp. 99-101).

<sup>131</sup> Diverse le poesie rivolte al duca di Mantova. Tra esse una in cui l'autore chiede aiuto perché gli è stata sequestrata una casa in città: *Al serenissimo duca di Mantova, per la liberazione d'una casa dell'autore, sequestratagli dalla Camera ducale: Supplica, per cui sua Altezza concesse generosamente gratia*, in ivi, p. 471.

<sup>132</sup> Oltre alla poesia per Lolli, altre fanno riferimento a questo suo interesse, tra queste: *Al Signor Quaranta Virgilio Davia, electo a tal dignità dalla Santità di Nostro Signor Clemente X. Rallegrasi l'Autore che riusciti gli siano i pronostici da lui fatti sopra il suo oroscopo* (ivi, p. 158).

italiana<sup>133</sup>. Aurelia aveva fatto lo stesso molti anni prima, nel 1667, quando aveva chiamato il figlio in Francia<sup>134</sup>, ma in quel momento era lo stesso Cinzio a doversi occupare di reclutare altri comici, come dimostra il passaporto richiesto dall'attore a Charles Perrault «controller de la Maison de Monseigneur Colbert» per andare in Italia a «choisir des acteurs afin de rendre complète la troupe»<sup>135</sup>.

Nel febbraio 1683, Domenico Zipoli riferì alla corte medicea l'esordio sulle scene delle due sorelle:

Non vedeli [non le ho viste] ma mi fu riferito che le figlie d'Arlichino riuscirono assai bene et particolarmente la minore da serva. Scaramuccia tira avanti, ha lasciato la pratica et invecchia<sup>136</sup>.

Come Eularia non si ritirò in quegli anni, così Scaramouche non aveva «lasciato la pratica», nonostante le affermazioni del residente medico. Era però sotto gli occhi di tutti che il Fiorilli era finito preda di istinti e vizi sconvenienti alla sua *vieillesse*<sup>137</sup>. Di contro, la Cortesi aveva deciso di promuovere, controllare e coltivare in prima persona l'eredità scenica che desiderava lasciare, preoccupandosi di gestire l'accoglienza in compagnia delle due figlie. Françoise aveva diciannove anni, Catherine era più piccola di un solo anno ed entrambe erano già più adulte di quanto non lo fosse stata Eularia al suo esordio<sup>138</sup>. Per le due giovani i Biancolelli scelsero i nomi d'arte di Isabella e Colombina, in onore certamente della nonna paterna Isabella Franchini (Colombina) e forse anche in memoria della più celebre innamorata che avesse mai calcato le scene tra l'Italia e la Francia, ovvero Isabella Andreini<sup>139</sup>. La convenzione del 29 aprile 1683<sup>140</sup> registrò il loro ingresso in

---

<sup>133</sup> Ho già citato la lettera di Domenico Zipoli del 1° gennaio 1683, ma per comodità, riporto qui il brano: «Arlichino ha tanto fatto che il Re ha ricevute le sue due figlie alla Commedia Italiana e dà a ciascheduna mille lire di pensione per anno, 36 mesi non averanno che mezza paga alla commedia, ma poi averanno la parte intera come le altre» (Lettera del residente medico Domenico Zipoli al segretario Carlo Antonio Gondi, Parigi 1° gennaio 1683, in ASF, *MdP*, f. 4791, cc. nn., in *Appendice*).

<sup>134</sup> Sull'arrivo di Romagnesi e della moglie si rimanda al paragrafo II. 3.

<sup>135</sup> La lettera è trascritta in JAL 1867, p. 1082 e non è datata. Secondo SCOTT 1990, p. 250 risalirebbe ad un periodo antecedente rispetto al 1683, mentre RASI 1897-1905, vol. II, p. 395 sostiene, senza addurre motivazioni, che Romagnesi l'avrebbe scritta nel 1689. Dalla lettera si deduce che si trattava di un'incombenza di cui si era occupato in precedenza Ottavio (Giovanni Andrea Zanotti) e per la quale avrebbe ottenuto duecento scudi. Romagnesi precisa inoltre che dovrà recarsi a Roma, Venezia, Genova, Ferrara, Bologna e Padova.

<sup>136</sup> Lettera del residente medico Domenico Zipoli al segretario Carlo Antonio Gondi, Parigi 14 febbraio 1683, in ASF, *MdP*, f. 4791, cc. nn., in *Appendice*.

<sup>137</sup> Il riferimento è al titolo di Campardon e Longnon sugli ultimi anni di Tiberio Fiorilli. Cfr. CAMPARDON e LONGNON 1875.

<sup>138</sup> Cfr. MIGLIORI 1973, pp. 101-105.

<sup>139</sup> L'ipotesi che il nome Isabella derivi da un omaggio all'Andreini è plausibile benché priva di conferme.

<sup>140</sup> Il debutto era stato posticipato da Gueullette (MS. OPERA, t. I, c. 44bisrv) all'11 ottobre 1683, all'altezza della rappresentazione di *Arlequin Prothée* di Fatouville. Al notaio si era rifatto anche RASI 1897-1905, vol.

compagnia ricordandone il debutto che era avvenuto, appunto, ad inizio anno. Gli anni precedenti avevano riservato alla *troupe* un decisivo ricambio attoriale e repertoriale; così sarà anche per il periodo successivo.

Seppur anteriori di circa dieci anni rispetto all'entrata delle sorelle Biancolelli, due avvenimenti avevano segnalato già un cambiamento di tendenza nell'organizzazione della *troupe*. Nel 1673 aveva debuttato, come Pierrot, Giuseppe Giarantoni, partecipando all'*Aggiunta al Convitato di pietra*<sup>141</sup>. Il suo esordio era stato in realtà abbastanza tardo perché Giarantoni era presente a Parigi dal 1657<sup>142</sup>, seppur con il ruolo di *factotum* e *gagiste* della compagnia italiana e non di attore<sup>143</sup>. Pierrot era la derivazione francese dello zanni italiano Pedrolino<sup>144</sup> e nonostante il marginale ricorso al personaggio da parte della *troupe*, la maschera ebbe in Francia una grande fortuna, documentata anche da una ricca iconografia<sup>145</sup>. Il pubblico dimostrava di apprezzare l'introduzione di nuovi personaggi italiani che avevano abilmente acquisito tratti stilistici tipicamente francesi. Nel 1675 fu la volta di Giovanni Gherardi<sup>146</sup> il quale esordì nell'*Arlequin berger de Lemnos* col nome di Flautino.

Si trattava di uno dei canovacci di Marc'Antonio Romagnesi che aveva iniziato a dedicarsi alla loro composizione poco dopo essere giunto in Francia (tra i primi, si ricorda *Il rimedio a tutti i mali*, del settembre 1668). Alcuni testi si sono conservati grazie allo

---

I, p. 439. Probabilmente a trarre in inganno era stato un resoconto apparso sul «*Mercure galant*», octobre 1683, pp. 333-334, in cui si lodavano le due attrici. Cfr. inoltre GAMBELLI 1993, pp. 231-232.

<sup>141</sup> Cfr. GAMBELLI 1997, pp. 315-321.

<sup>142</sup> Lo si può dedurre dall'atto già citato nel secondo capitolo e conservato in ANP, *MC*, Étude VII, f. 104, cc. nn., segnalato in MIGLIORI 1990, p. 103.

<sup>143</sup> Giuseppe Giarantoni (o Giarantone o Geratone) apparve come testimone anche nei documenti relativi all'assassinio di François Mansaç nel 1662 (cfr. CAMPARDON 1880, vol. II, pp. 2-5 e LESTINI 2010) e nel 1684 il *Règlement de Madame la Dauphine* confermò il diverso profilo che egli aveva all'interno della *troupe* (cfr. CAMPARDON 1880, vol. II, pp. 225-230).

<sup>144</sup> Cfr. GUARDENTI 1990, p. 15 e MOUREAU 1992a, pp. 251-252.

<sup>145</sup> Cfr. GUARDENTI 1990, in particolare il secondo volume e STOREY 1978.

<sup>146</sup> Giovanni Gherardi (Flautino), nacque a Spoleto attorno al 1627 e sposò Leonarda Galli (che non fu attrice, almeno da quanto emerge dalle fonti) il 21 maggio 1662, a Prato. Dalla loro unione nacquero sette figli. Il primogenito fu Evaristo, nato sempre nella città di Prato l'11 novembre 1663. Flautino doveva essere giunto a Parigi tra il 1673 e il 1675, in base alle notizie che si hanno sul suo debutto. Vi morì il 23 marzo 1683 e fu sepolto nel cimitero di Saint-André des Arts alla presenza di Domenico Biancolelli ed Angelo Lollì. Cfr. JAL 1872, p. 640. La vedova chiese alla compagnia il compenso arretrato e dovuto al marito (cfr. MIGLIORI 1990, p. 106). Sull'argomento si vedano anche le lettere del residente medico Domenico Zipoli al segretario Carlo Antonio Gondi del 24 maggio e del 5 e 19 luglio 1683, in ASF, *MdP*, f. 4791, cc. nn., in *Appendice*. Su di lui cfr. anche SCOTT 1990, pp. 187-188 e soprattutto l'aggiornato saggio MEGALE 2014.

*Scénario* di Domenico Biancolelli<sup>147</sup>. In essi è possibile ritrovare caratteristiche ricorrenti quali l'attenzione rivolta all'attualità e quindi la modernizzazione di soggetti e contenuti<sup>148</sup>, nonché il gusto per uno spettacolo coreutico, ricco di canti e balli, come ricorda Robinet nella sua *lettre* dell'8 settembre 1668:

Nos comiques italiens,  
toujours de risibles chrétiens,  
et feconds en pièces nouvelles  
qui sont magnifiques et belles,  
en ont une sur les tapis,  
c'est sur la scène que je dis,  
qui ne doit rien à ses aînées,  
qu'en leur temps j'ay si bien prônées,  
soit pour les changemens divers,  
pour les ballets, pour les concerts,  
les jardins, les architectures,  
les perspectives, les peintures  
et les risibles incidens  
qui sans fin font montrer les dens  
et rire à gorge déployée<sup>149</sup>.

Com'è noto, nell'*Arlequin berger de Lemnos* di Romagnesi, Giovanni Gherardi (Flautino) riscosse un enorme successo per la sua capacità di imitare con la voce gli strumenti musicali. Molte delle *pièces* di Cinzio sembravano segnare altri passi in avanti nella francesizzazione del repertorio e nell'avvicinamento (spesso parodico) al teatro francese<sup>150</sup>. Nell'ultimo ventennio del Seicento, gli aspetti coreutico-musicali degli spettacoli, da sempre presenti nel repertorio italiano e francese, così come i caratteri *galants* e *brillants* prevalsero nettamente sulla parte comica più buffonesca<sup>151</sup>.

Successivamente, nello stesso anno di debutto di Françoise e Catherine Biancolelli<sup>152</sup>, esordì nel panni di Mezzettino Angelo Costantini<sup>153</sup> al quale seguirono,

---

<sup>147</sup> I canovacci di Romagnesi contenuti nello *Scénario* sono quindi leggibili grazie al lavoro di Biancolelli e alla traduzione del notaio Gueullette. Cfr. inoltre i testi raccolti in COLAJANNI 1970.

<sup>148</sup> Cfr. ad esempio *Il soldato per vendetta* del 1° giugno 1669, dove l'ambientazione (la guerra di Creta o di Candia, secondo il suo nome veneziano, in corso dal 1645 al 1669) si collega alla caduta del dominio veneziano a favore dell'impero ottomano.

<sup>149</sup> Robinet, *Lettre en vers à Madame du 8 septembre 1668*, cit. in PARFAICT 1753, pp. 343-344. La descrizione riguarda *Il rimedio a tutti i mali*.

<sup>150</sup> Difatti, Marc'Antonio Romagnesi aveva scritto la *pièce* senz'altro in italiano, ma Gambelli sottolinea come, nello *Scénario* di Biancolelli, l'attore citi solo il titolo francese. Nel canovaccio l'Arlecchino introduce molti giochi di parole in francese e in apertura propone la parodia di una scena amorosa e pastorale che potrebbe rimandare a *Cadmus et Hermione* di Quinault e Lully del 1672. Cfr. le ipotesi di GAMBELLI 1997, pp. 651-653.

<sup>151</sup> Cfr. le *Lettres en vers* di Robinet del 10 e 24 novembre 1674 e del 5 janvier 1675.

<sup>152</sup> Il 1683 fu anche l'anno in cui morirono il ministro Colbert e Maria Teresa d'Austria.

rispettivamente nel 1687 e nel 1688, il padre Costantino (Gradellino)<sup>154</sup> ed il fratello Giovan Battista (Ottavio)<sup>155</sup>. Quest'ultimo prendeva il posto di Bartolomeo Ranieri (Aurelio)<sup>156</sup>, il quale era giunto a Parigi nel 1685, in concomitanza con la partenza per l'Italia di Giovanni Andrea Zanotti (Ottavio). In questo stesso ultimo anno, altri due attori erano entrati a far parte della *troupe*: Michelangelo Fracanzani (Pulcinella)<sup>157</sup> e Giuseppe Tortoriti (Pasquariello)<sup>158</sup>.

L'arrivo fondamentale, che non ebbe però conseguenze immediate, fu quello del figlio di Gherardi, Evaristo<sup>159</sup>. Anche in questo caso sono le parole del residente medico a mostrare chiara l'indole del figlio del defunto Flautino, all'epoca ancora estraneo ai palchi:

Arrivò qua il figlio maggiore di Flautino che doppo pochi giorni andò a domandare danari a quello che ha venduto gli argenti e tappezzerie, questo li disse che se io gliene facevo un ordine gli avrebbe dato tutto, venne da me et io li dissi se aveva

---

<sup>153</sup> Angelo Costantini (Mezzettino) nacque a Verona e giunse a Parigi già negli anni 1681-1682. Alla morte di Biancolelli (1688) fu scelto dalla *troupe* come sostituto per il ruolo di Arlequin. Poco dopo però Costantini tornò a impersonare Mezzettino e venne sostituito, nella maschera di Arlecchino, da Evaristo Gherardi. Impegnato in prima fila nella *querelle* contro quest'ultimo, l'attore sembra in parte responsabile della cacciata degli italiani in quanto portò a Parigi l'attrice Maria Teresa d'Orso (Spinetta) figlia di Angiola d'Orso, facendola passare come sua sorella. Scrisse la vita di Tiberio Fiorilli, pubblicandola nel 1695 a Parigi presso l'editore Barbin (cfr. COSTANTINI 1695). Su di lui cfr. RASI 1897-1905, vol. I, pp. 710-720; CAMPARDON 1880 e GUARDENTI 1990, pp. 158-159.

<sup>154</sup> Costantino Costantini (Gradellino) fu costretto, a detta di Gueullette, ad abbandonare la Francia a causa di una canzonetta antifrancese (cfr. MS OPERA, t. 1, c. 102v), ma dovette comunque rientrarvi in quanto risulta firmatario di alcuni documenti riguardanti la *troupe* e risalenti al periodo 1692-1696. Cfr. MIGLIORI 1990, pp. 127-137. Sul suo soggiorno fiorentino si rimanda al paragrafo III. 1 e soprattutto a TESTAVERDE 1997.

<sup>155</sup> Giovan Battista Costantini (Ottavio) debuttò a Parigi nella *Follia di Ottavio*, il 2 novembre 1688. Nel 1694 diventò primo, al posto di Marc'Antonio Romagnesi che iniziò a recitare nella parte del Dottore. Dopo la cacciata, la carriera di Giovan Battista riprese, all'inizio del Settecento, alla Foire. Sua figlia, Anna Elisabetta Costantini, sposerà Charles-Virgile Romagnesi de Belmont, figlio di Marc'Antonio, nel 1694. Su di lui si veda CAMPARDON 1880, vol. I, pp. 141-142 e RASI 1897-1905, vol. I, pp. 721-723.

<sup>156</sup> Bartolomeo Ranieri (Aurelio) venne espulso dalla Francia per alcune sue affermazioni offensive sulle «affaires du temps». Cfr. CAMPARDON 1880, vol. I, pp. 139-140.

<sup>157</sup> Michelangelo Fracanzani (Pulcinella), napoletano. Debuttò a Fontainebleau nel 1685 e venne naturalizzato francese nel 1688. Su di lui cfr. CAMPARDON 1880, vol. I, pp. 243-244 e RASI 1897-1905, vol. I, pp. 930-940.

<sup>158</sup> Giuseppe Tortoriti ricoprì il ruolo di capitano, Pasquariello e di Scaramouche. La moglie, Angelica Toscano (Marinetta), debuttò nel ruolo di servetta col nome di Marinetta. Dopo la cacciata, continuò ad esibirsi con la *troupe* fuori Parigi. Cfr. a tal proposito il paragrafo IV. 1 e l'episodio della presenza della sua compagnia a Marsiglia. La figlia Marie-Angélique sposò Pierre-François Biancolelli, figlio di Domenico ed Orsola. Cfr. CAMPARDON 1880, vol. II, pp. 166-168 e RASI 1897-1905, vol. II, pp. 591-595.

<sup>159</sup> Evaristo Gherardi (Arlecchino) nacque a Prato da Giovanni Gherardi e Leonarda Galli, il 21 maggio 1662 e condusse studi filosofici nel Collège de la Marche di Parigi in rue de la Montagne Sainte-Geneviève. Esordì il 1° ottobre 1689 ne *Le Divoire* di Jean-François Regnard. Dalla convivenza con Marie-Madeleine Poignard nacque il 5 febbraio 1689 Florentin-Hyacinte e successivamente, dal matrimonio con Élisabette Daneret detta Babet-la-Chanteuse ebbe, nel 1696, Jean-Baptiste. *Le retour de la foire de Bezons* (in scena nel 1695) sembra essere l'unica sua commedia scritta. Dopo la morte, avvenuta in seguito ad una caduta scenica il 31 agosto 1700, apparve l'opuscolo intitolato *La pompe funèbre d'Arlequin mort le dernier jour d'aoust 1700*, pubblicato in suo onore nel 1701 presso l'editore Musier. Fu sepolto nel distrutto cimitero dei Santi Innocenti di Parigi. Su di lui si vedano tra gli altri studi: CAMPARDON 1880, vol. I, pp. 239-247; RASI 1897-1905, vol. I, pp. 1008-1013; SPAZIANI 1966; CECCHI 1986; GUARDENTI 1990; SCOTT 1990; GAMBELLI 1993 e MEGALE 2014.

procura o ordini del signor Commissario che aveva fatto l'accomodamento, mi disse che gli aspettava fra 10 giorni, breve si raccomandò in maniera e che c'aveva la sua parte come gli altri che li feci dare quattro doppie. Adesso è necessario che Vostra Signoria Illustrissima faccia grazia di scrivere al medesimo signore e che mi dica come mi devo contenere perché non vorrei costui ogni giorno intorno et li santi ch'autoi perché ne sono stracco<sup>160</sup>.

Nella successiva lettera dell'agosto 1684, Zipoli chiedeva indicazioni alla corte fiorentina su come avrebbe dovuto comportarsi:

La prego a mandarmi come mi devo contenere con questo figlio di Flautino perché è ogni giorno a rompermi la testa e vorrebbe mangiar tutto<sup>161</sup>.

Dalle parole del residente si intuisce il carattere tenace, avido e spregiudicato del futuro Arlecchino, che dovette contraddistinguere anche la successiva decisione di pubblicare il *Théâtre Italien*<sup>162</sup> ed alimentare la *querelle* che ne seguì<sup>163</sup>. Gherardi debuttò il 1° ottobre 1689 ne *Le Divorce* di Regnard<sup>164</sup>. Vestì i panni di Arlecchino al posto di Angelo Costantini (Mezzettino), il quale aveva a sua volta sostituito, per un breve periodo, Biancolelli, morto improvvisamente il 2 agosto 1688<sup>165</sup>. Elena Balletti (Flaminia), futura attrice del Nouveau Théâtre Italien e moglie di Luigi Riccoboni, riferirà al notaio Gueullette quanto appreso dallo stesso Mezzettino, ovvero che Arlecchino aveva voluto esibirsi di fronte al Re in una danza che imitava «en ridicule le Sieur Beauchamps»<sup>166</sup>, ballerino di sua maestà. La durata e lo sforzo di quella esibizione gli avevano causato una

---

<sup>160</sup> Lettera del residente medico Domenico Zipoli al segretario Carlo Antonio Gondi, Parigi 15 maggio 1684, in ASF, *MdP*, f. 4791, cc. nn., in *Appendice*. Il giovane Evaristo era giunto in Francia già negli anni precedenti, probabilmente attorno al 1680, ed aveva seguito gli studi nel citato Collège de la Marche. Cfr. MEGALE 2014, p. 74.

<sup>161</sup> Lettera del residente medico Domenico Zipoli al segretario Carlo Antonio Gondi, Parigi 2 agosto 1684, in ASF, *MdP*, f. 4791, cc. nn., in *Appendice*.

<sup>162</sup> La raccolta uscì per la prima volta presso de Luyne nel 1694 in un unico volume e comprendeva diciassette commedie. Alle polemiche e agli scontri seguirono molte altre edizioni controllate e non, tra cui diversi *Suppléments* e l'ultima controllata dall'autore in sei volumi, presso Cusson e Witte del 1700 di cui esiste una ristampa: Paris, Briasson, 1741, 6 voll., poi Genève, Slatkine Reprints, 1969, 3 voll. Di seguito un prospetto sintetico delle edizioni sei e settecentesche: Ginevra, J. Dentand, 1695; Amsterdam, A. Braakman, 1695, 1696, 1697 e 1701; Bruxelles, H. Frick, 1695; Mons, A. Barbier, 1696; Amsterdam, I. Elzévir, 1707; Londra, J. Tonson, 1714, Parigi, J. Witte, 1717; Amsterdam, M. C. Le Cène, 1721.

<sup>163</sup> Le liti che nacquero in seguito alla pubblicazione di Gherardi sono ricostruite in CAMPARDON 1880, vol. II, pp. 109-112; SPAZIANI 1966, pp. 55-58; GUARDENTI 1990, pp. 22-24; FERRONE 2014, pp. 192-193 e MEGALE 2014, pp. 79-82.

<sup>164</sup> Cfr. CAMPARDON 1880, p. 141.

<sup>165</sup> *L'Almanach pour l'an de grâce MDCLXXXIX* ritrae Catherine Biancolelli mentre consegna ad Angelo Costantini gli attributi della maschera di Arlecchino, ma Mezzettino tornò ad essere tale non appena Gherardi debuttò nella maschera che era stata di Biancolelli (cfr. DUCHARTRE 1978, p. 89; TAVIANI e SCHINO 1982, p. 42 e GUARDENTI 1990, p. 21). Alcune ipotesi riguardo alle motivazioni che portarono alla scelta di Evaristo Gherardi per il ruolo di Arlecchino sono accennate in MEGALE 2014, pp. 75-76.

<sup>166</sup> MS. OPERA, t. I, cc. 39v-40v.

febbre talmente forte che lo aveva portato alla morte. Per la *troupe* italiana sembrava una ferita improvvisa e difficilmente sanabile. Il manifesto che apparve all'Hôtel de Bourgogne nelle settimane successive rifletteva tutta l'imprevedibilità e l'incapacità di riparare all'evento da parte degli attori:

Messieurs, nous avons longtemps marqué nostre deplaisir par nostre silence et nous prolongerions encore, si l'apprehension de vous deplaire ne l'emportoit sur une douleur si legitime. Nous rouvrirons nostre theatre mercredi prochain, premier jour de septembre. Dans l'impossibilité de reparer la perte que nous avons faite, nous vous offrons tout ce que nostre application et nos soins nous ont pu fournir de meilleur. Apportez un peu d'indulgence et soyez persuadez que nous obmetrons rien de tout ce qui peut contribuer à vostre plaisir<sup>167</sup>.

Biancolelli fu sepolto nella Chiesa di Saint-Eustache dove tutt'oggi una targhetta ne mantiene vivo il ricordo<sup>168</sup>.

La perdita dovette però toccare soprattutto Orsola che si trovò ad essere l'unico punto di riferimento della loro grande famiglia. Eularia avrà pensato a quanto azzeccata fosse stata la mossa di cinque anni prima che aveva permesso l'entrata in compagnia delle due giovani figlie. Non solo, per Catherine i genitori avevano pensato un futuro decisamente inserito nella comunità attoriale, grazie al matrimonio con Pierre Le Noir de la Thorillière<sup>169</sup>, attore della Comédie-Française e figlio del defunto *comédien* François Le Noir de la Thorillière<sup>170</sup>. Le nozze erano avvenute il 2 novembre 1685 a Fontainebleau<sup>171</sup> ed erano uno dei rari casi di matrimonio tra alcuni attori della *troupe* italiana e altri di quella francese.

---

<sup>167</sup> Ivi, cc. 39rv.

<sup>168</sup> Cfr. JAL 1867, p. 216 che cita il *Registre* di Saint-Eustache: «Le mardi troisieme aoust [1688] deffunct Dominique Biancolely, officier du Toy, demeurant rue Montorgueil, decédé du second du présent mois, a esté inhumé dans nostre église». Seguono le firme dei due generi «de la Thorillère» [Pierre Le Noir de la Thorillière], marito di Catherine e «Buceleni» [Tommaso Buceleni], marito di Anna e «Bartholomy Raignier» [Bartolomeo Ranieri].

<sup>169</sup> Pierre Le Noir de la Thorillière nacque a Parigi il 3 settembre 1659 da François Le Noir de la Thorillière e Marie Petitjean. Negli anni settanta entrò nella *troupe* di Molière e successivamente in quella della Comédie-Française. Morì a Parigi il 18 settembre 1731.

<sup>170</sup> François Le Noir de la Thorillière (Parigi, 1626 circa – 1680) fu cavaliere e fece parte del Régiment de la Lorraine prima di sposare Marie Petitjean ed entrare nelle *troupes* prima del Marais, poi di Molière ed infine alla Comédie Française assieme a Michel Baron. Nel dicembre 1667 andò in scena al Palais-Royal una sua commedia, *Cléopâtre*. Di lui rimane anche il cosiddetto *Registre de la Thorillière* relativo agli affari e alle rappresentazioni della *troupe* per il periodo aprile 1663 - gennaio 1664.

<sup>171</sup> Cfr. l'atto di matrimonio tra Catherine Biancolelli e Pierre Le Noir de la Thorillière, in ANP, MC, Étude I, f. 183, cc. nn., trascritto in CAMPARDON 1879, pp. 181-186 e poi in MIGLIORI 1973, pp. 106-109. Al matrimonio furono presenti per la sposa oltre ai genitori: la nonna materna Barbara Minuti, il fratello capitano Louis e la sorella Françoise; per lo sposo: la madre Marie Petitjean, la sorella Charlotte ed il marito di questa Michel Baron, l'altra sorella Marie-Thérèse col marito Florent Carton-Dancourt. Come già ricordato, era presente anche Domenico Amonio che difatti firmò in calce l'atto. Dal matrimonio nacquero un maschio, Maurice (1697-1759) e tre femmine: Marie-Madeleine, Marie-Louise e Thérèse.



Secondo quanto narrano le fonti, a seguito della cacciata, Catherine fu invitata dalla compagnia del marito ad unirsi al gruppo, ma rifiutò<sup>172</sup>. L'offerta non era il sintomo di una particolare sensibilità francese nei confronti del compagno la cui moglie si trovava improvvisamente senza lavoro, ma era la dimostrazione che il personaggio proposto dalla Biancolelli nei precedenti quattordici anni non avrebbe stonato se inserito nelle *pièces françaises*. Difatti, gli studi sui testi raccolti nel *Théâtre Italien* di Gherardi e quelli dedicati più in particolare al personaggio di Colombina<sup>173</sup> hanno rivelato come questo fosse l'esempio di una proposta teatrale bene integrata nel gusto spettacolare francese. Il lento inserimento del francese nel teatro italiano era divenuto, a partire dagli anni settanta e durante gli ottanta, sempre più deciso fino a risultare, nei primi anni novanta, nettamente vincente rispetto all'italiano<sup>174</sup>. Scrittori come Fatouville, Regnard, Palaprat, Dufresny ed altri avevano contribuito al processo fornendo al gruppo italiano testi in lingua che rinnovarono il repertorio, puntando su aspetti già presenti in esso, ma nuovamente rinforzati tra cui: *parodies, satires, chansons, ballets, travestissements* e altro<sup>175</sup>.

L'Arlecchino di Evaristo Gherardi esprimeva a pieno la svolta performativa, con la proposta di una maschera snella, agile e danzante che aveva perso molte delle caratteristiche più oscene e triviali del suo predecessore e acquistato in spirito, arguzia ed ironia, ma anche gli altri personaggi si erano inseriti in questo percorso che prevedeva un ingentilimento dal lato fisico e una satira pungente da quello drammaturgico. Come è stato ricostruito da Charles Mazouer e come è dimostrato anche dall'iconografia del personaggio<sup>176</sup>, Colombine non fu più una servetta o non fu 'solo' una servetta, perché apparve sotto innumerevoli vesti. L'attrice e gli scrittori francesi che scrissero per lei<sup>177</sup> proposero un «personnage mythique, féérique, un personnage issu du roman ou de la réalité sociale [...] une petite fille naïve et naïve, [...] une amoureuse, une femme

<sup>172</sup> Cfr. la notizia in PARFAICT 1753, pp. 105-106, poi ripresa da RASI 1897-1905, vol. I, pp. 437-443.

<sup>173</sup> Per quanto riguarda il personaggio di Colombina si vedano soprattutto i saggi e le edizioni del *Théâtre Italien* a cura di Charles Mazouer: MAZOUER 1992, 1993a e 2002. Più in generale sulla raccolta gherardiana cfr. tra gli altri: GUARDENTI 1990, KIRKNESS 1971, MOUREAU 1981, 1979, 1986, 1992a, 1992b ed i più aggiornati: MEGALE 2014 ed testi pubblicati dal progetto ARPREGO – Archivio del teatro pregoldoniano consultabile *online* all'indirizzo [www.usc.es/goldoni/](http://www.usc.es/goldoni/).

<sup>174</sup> Approfondite analisi sulla diversa tipologia di teatro proposta da Domenico Biancolelli e da Evaristo Gherardi restano quelle di GUARDENTI 1990 e GAMBELLI 1993.

<sup>175</sup> Sugli autori francesi che scrissero per i gli italiani cfr. PALAPRAT 1712, FRANZ 1916, CAVALLUCCI 1936, SPAZIANI 1966, MOUREAU 1979, GHERARDI 1981 e MAZOUER 1992, 1993a, 1993b e 1993c, e 1994.

<sup>176</sup> Si veda soprattutto il capitolo dedicato al personaggio di Colombine in MAZOUER 2002, pp. 244-264. Sull'iconografia relativa al personaggio di Colombina cfr. GUARDENTI 1990, vol. II, *infra*.

<sup>177</sup> Come afferma Charles Mazouer, «les dramaturges n'écrivent que pour donner un rôle aux acteurs italiens, pour mettre en valeur leur jeu, leur qualités physiques, leur grâces, leur lazzi ou leur emploi dont raffolait le public» (C. Mazouer, *Introduction*, in GHERARDI 1994, vol. I, p. 31).

mariée»<sup>178</sup> e altro ancora. La Colombina francese era «une fille précocce»<sup>179</sup> e «une pédagogue femelle»<sup>180</sup> la cui *verve* rinfrescava la commedia ed influiva sullo sviluppo dell'intreccio e sulle decisioni dell'amorosa, come appare dalle diverse *pièces* di cui fu protagonista<sup>181</sup>. Si vedano, ad esempio, le opinioni di Isabella e Colombina sul matrimonio, nella *pièce* d'esordio di Gherardi, *Le divorce*:

ISABELLE

A te dire vrai, Colombine, je suis bien lasse de la vie que je mene. C'est un homme qui n'est jamais dans la route de la raison. Il a des travers dans l'esprit qui désolent. Mais que veux-tu? Je suis mariée; c'est un mal sans remède. Toute ma consolation est que nous nous serons bien enrager tous deux.

COLOMBINE

Mariée, voilà une belle affaire. Est-ce là ce qui vous embarasse? Bon, bon, on se démarie aussi facilement qu'on se marie; et je savois toujours bien moi, que tôt ou tard il en falloit venir là; il n'y avoit pas de raison autrement. Il ne tiendra donc qu'à faire impunément enrager les femmes sous prétexte qu'elles sont douces et qu'elles n'aiment pas le bruit? Oh, vous en aurez menti, messieurs les maris; et quand il n'y auroit que moy, j'y brulerai mes livres, ou cela sera autrement. Donnez-moi la conduite de cette affaire-là, vous verrez comme je m'y prendrai<sup>182</sup>.

Il parere di Colombine sembra arrivare da un altro mondo e da un altro teatro, un teatro nuovo e diverso rispetto a quello più scontato di Isabella. La sorella e il suo personaggio sono ligi alle regole e alle convenzioni così che Regnard decide di puntare sulla minore delle Biancolelli quando le fa chiedere «Donnez-moi la conduite de cette affaire-là», affidandole l'iniziativa e la conduzione dell'intreccio.

Ancora, nel prologo metateatrale dell'*Arlequin misanthrope*, è Colombina a spalleggiare Gherardi, il quale gioca indeciso sull'accettare o meno il personaggio da interpretare quella sera:

ARLEQUIN

Non, je te dis, je ne la jouerai pas.

COLOMBINE

Mais tu te moques.

ARLEQUIN

---

<sup>178</sup> MAZOUER 2002, p. 247.

<sup>179</sup> GHERARDI 1741, t. I, p. 144.

<sup>180</sup> MAZOUER 2002, p. 246.

<sup>181</sup> Si veda la scena della toilette del *Banquerotier* dove Colombina si traveste da cavaliere e finge di corteggiare Isabella. Cfr. GHERARDI 1741, pp. 378-468: 431-439, ma cfr. anche i testi di cui è protagonista come *Colombine avocat pour et contre*, in ivi, t. I, pp. 292-378 o *Colombine femme vengée*, in ivi, t. II, 252-332.

<sup>182</sup> *Le Divorce*, I, II, 28-29, in ivi, t. II, pp. 146-147.

Il n'y a point de plaisanterie à cela, et j'aimerois mieux être Arlequin cochon, Arlequin dogue, cygne, taureau, et tout ce qu'il te plaira, que d'être Arlequin misanthrope.

COLOMBINE

Eh bien, il faut donc se résoudre à faire rendre l'argent. Quoi ? Renvoyer tout ce beau monde-là? Il faut avoir le cœur bien dur. Ah! Ah!

ARLEQUIN

Oh, je te connois, tu es tout comme les autres femmes, il n'y a que l'intérêt qui te gouverne; quand tu déplores ce beau monde là, tu le regardes biens moins au visage qu'à la bourse.

COLOMBINE

Mais sérieusement, crois-tu ne pouvoir être misanthrope, sans déroger à ton arlequinisme?

ARLEQUIN

Non vraiment, un misanthrope est un homme d'esprit, une fois, et tout le monde sait que je ne suis qu'on sot.

[...]

COLOMBINE

Mais ne fais-tu pas l'apothicaire dans l'Empereur de la Lune?

ARLEQUIN

Il est vrai qu'il faut un esprit bien profond, pour mettre dextrement un lavement en place.

COLOMBINE

Ne fais tu pas l'avocat, le procureur, le baron, le marquis?

ARLEQUIN

Et parmi les avocats, les procureurs, les barons, les marquis, n'y a-t-il point de sots? Tiens, ma pauvre Colombine, ne nous abusons point. Feuilletons toutes les annales arlequiniques, repassons sur les faits et gestes de tous les Arlequins du monde, je te défie d'en trouver un misanthrope. Nous sommes de bons petits hommes; qui faisons gracieusement une cullebute, nous soupirons tendrement pour une belle marmitonne comme toi, nous faisons éloquemment le panégyrique d'une bonne soupe, et déplorons avec énergie la cherté du vin et du fromage de Milan. Mais n'en demande pas davantage: c'est là le *non plus ultra* de notre savoir-faire.

COLOMBINE

Trêve de modestie. Je te réponds moi que tu te tireras fort bien du rôle qu'on t'a donné<sup>183</sup>.

Arlecchino finge di rifiutare il travestimento da misantropo perché è l'esatto contrario del profilo, in parte rinnovato, di Arlecchino: un personaggio cordiale, aggraziato

---

<sup>183</sup> Brugière de Barante, *Arlequin misanthrope*, Prologue, 1-20, in *ivi*, t. VI, pp. 461-464.

e tenero<sup>184</sup>. Dopo lo scambio di battute e di ragioni, Colombina decide per lui: lo mette a tacere dicendogli che interpreterà il ruolo che gli è stato assegnato e annuncia la commedia nel modo assai significativo che si noterà più avanti.

Molti dei dialoghi in cui viene coinvolta danno però l'impressione, come sottolinea Mazouer, che gli scrittori francesi ne sfruttino più il profilo di amorosa che quello di serva. Si veda il duetto con l'amoroso Leandro, interpretato dal nipote della Fedeli, Charles-Virgile Romagnesi, ne *La Précaution inutile* di Fatouville:

COLOMBINE

Quoi! Est-il possible que la compassion de mon malheur ait donné lieu en si peu de tems à toute la tendresse que j'éprouve de Léandre?

LEANDRE

Votre mérite, Mademoiselle, ne frappe point à demi. Je n'ai pu vous voir sans vous aimer, ni vous aimer sans vous le dire et mon cœur justement allarmé de votre mariage avec le Docteur, m'a suggéré toutes les mesures que je prends pour rompre une si indigne alliance et pour offrir des vœux qui ne finiront qu'avec moi.

COLOMBINE

Mais encore, comment prétendez-vous me tirer d'ici sans qu'on s'en aperçoive?

LEANDRE

Mon âme a prévu à tout [...].

COLOMBINE

Ma vie sera-t-elle assez longue pour reconnoître des bontés si surprenantes?

LEANDRE

Plût au ciel que la mienne fut employée toute entière...<sup>185</sup>

I puntini di sospensione finali fanno intuire che questo duetto, recitato col linguaggio degli innamorati, era in parte lasciato all'improvvisazione dei due attori. La Biancolelli doveva quindi sapersi muovere nelle scene amoroze in francese da serva, ma anche in quelle da amorosa.

Difatti, se Colombina avrebbe dovuto essere, in base alla divisione del *Règlement* del 1684<sup>186</sup>, un *rôle comique*, sembrava invece aver assunto molte delle caratteristiche *sérieuses* dell'innamorata. Secondo Rasi, anche il suo costume «è nel *Teatro* di Gherardi

---

<sup>184</sup> Probabile anche il riferimento alla commedia *Le misanthrope* di Molière, andata in scena il 4 giugno 1666 al Palais Royal.

<sup>185</sup> *La précaution inutile*, II, VIII, 1-6, in GHERARDI 1741, t. I, pp. pp. 549-550.

<sup>186</sup> *Règlement de Madame la Dauphine*, in CAMPARDON 1880, vol. II, pp. 225-230.

uguale a quello delle amorose, se ne eccettui il piccolo grembiule»<sup>187</sup>. Tra i suoi progetti, Eularia aveva certamente incluso un tirocinio della primogenita Françoise, destinata a sostituirla nel ruolo di innamorata, mentre per Catherine sarebbe stato difficile imparare dalla Colombina della famiglia, la nonna paterna, ormai anziana e residente in Italia. La minore delle due sorelle avrà quindi guardato, anch'essa, alle trovate della madre e ad esse si sarà ispirata. La voglia di trasformazione diffusa per tutta la *troupe*, avrà poi dato vita, in lei, ad un personaggio che non era più prigioniero di un unico ruolo.

Questa particolarità stilistica della Biancolelli è forse in parte responsabile dei dubbi circa l'identità dei componenti del gruppo cacciato da Parigi; incertezza che è stata favorita dalle diverse rappresentazioni iconografiche dell'evento<sup>188</sup>. Della compagnia facevano certamente parte le molte maschere maschili sopraccitate<sup>189</sup>, ma gli elenchi dei repertori che accennano all'evento-simbolo sembrano dimenticarsi del tutto delle amorose e citano: Angelica Toscano e Maria Teresa d'Orsi<sup>190</sup>, rispettivamente le servette Marinetta e Spinetta, a cui va aggiunta Élisabeth Daneret, detta Babet, *chanteuse* e moglie di Gherardi e, ovviamente, Catherine Biancolelli, Colombina. Secondo i fratelli Parfaict<sup>191</sup>, Orsola Cortesi aveva lasciato il teatro nel 1694 e la figlia Françoise l'aveva seguita nel 1695. Gueullette ricorda però di aver visto Eularia in un «rôle muet» nell'*Arlequin empereur dans la lune*<sup>192</sup> e l'*obligation* della *troupe* nei confronti di Angelo Lolli, ancora creditore della pensione nel settembre 1696, cancella ogni dubbio a riguardo, in quanto vi si leggono le firme sia di Orsola che delle due figlie<sup>193</sup>.

Il tenente d'Angerson affisse il decreto regio di espulsione della compagnia dei comici italiani il 14 maggio 1697. Non si può escludere che Eularia ed Isabella avessero abbandonato il teatro tra il settembre dell'anno precedente e quella data, ma sembra anche

---

<sup>187</sup> RASI 1897-1905, vol. I, p. 440.

<sup>188</sup> Sulle problematiche relative all'iconografia dell'Ancien Théâtre Italien si rimanda, tra gli altri, a GUARDENTI 1990.

<sup>189</sup> Gli attori citati come presenti al momento della cacciata sono: Evaristo Gherardi (Arlecchino), Angelo Costantini (Mezzettino), Giovan Battista Costantini (Ottavio), Michelangelo Fracanzani (Pulcinella), Marc'Antonio Romagnesi (Cinzio, Dottore), Giuseppe Tortoriti (Pasquariello) e Charles-Virgile Romagnesi (Leandro) ovvero il nipote di Brigida Fedeli, figlio di Marc'Antonio Romagnesi, nato il 7 maggio 1670 in rue Saint-Honoré e morto il 9 marzo 1731 a Saint-Laurent (JAL 1872, p. 1082). Debuttò come amoroso nel 1694, col nome di Leandro e sposò Anna Elisabetta Costantini, figlia di Angelo Costantini (Mezzetin). Cfr. PARFAICT 1753, vol. I, pp. 70-71; JAL 1872, pp. 1081-1082 e RASI 1897-1905, vol. II, pp. 394-398.

<sup>190</sup> Cfr. CAMPARDON 1880, pp. XXIV-XXV.

<sup>191</sup> Cfr. PARFAICT 1753, p. 99. In RASI 1897-1905, vol. I, p. 436 si legge persino che la Cortesi lasciò le scene nel 1691.

<sup>192</sup> MS. OPÉRA, t. I, c. 115v, cit. in GAMBELLI 1993, p. 277. Cfr. inoltre GHERARDI 1741, vol. I, pp. 175-180.

<sup>193</sup> Cfr. il documento del 7 settembre 1696, in ANP, MC, Étude XV, f. 349, cc. nn., in MIGLIORI 1973, pp. 136-137.

piuttosto improbabile. Decisamente più significativo è constatare che le due amoroze non riaffiorano alla mente di chi raccontò, ricordò e quindi suggerì la rappresentazione iconografica di quei momenti. Al loro posto e al centro, come appare anche nell'incisione più celebre, *Départ des Comédiens Italiens en 1697* di Jean-Antoine Watteau<sup>194</sup>, Colombina, la servetta-amorosa. Il residente medico Zipoli l'aveva già intuito quando aveva accennato alla bella *performance* delle sorelle Biancolelli, precisando: «et particolarmente la minore da serva»<sup>195</sup>. Françoise e Catherine avevano raccolto l'eredità della madre, com'era nelle speranze di quest'ultima, ma chissà se Eularia aveva pronosticato che le diverse capacità delle figlie avrebbero permesso alla seconda di raccogliere anche le particolarità del ruolo dell'altra e, soprattutto, che il successo ottenuto avrebbe eclissato l'immagine della sorella e persino la sua.

Nell'ultimo ventennio del secolo, se Colombina riscuoteva gioie e soddisfazioni della professione, la primogenita dei Biancolelli si preparava a scontarne le conseguenze nella vita privata. Françoise fu alla radice infatti di una delle più famose cause giudiziarie di inizio secolo e ne rimase coinvolta, suo malgrado, anche quando gli scontri non la riguardarono più personalmente. Fino alla conclusione del processo, negli anni quaranta del Settecento, gli avvocati sarebbero sempre partiti dalla sua storia per sostenere le richieste dei rispettivi clienti e per cercare di destinare loro la cospicua eredità che era in ballo.

Pierre de Turgis des Chaises, «fermier général et secrétaire du roi» aveva avuto dalla moglie, Barbe Guillaume de Chavaudon, due figli: Louis-Pierre, consigliere di corte e Charles-Costantin, «lieutenant au Régiment des Gardes Françaises»<sup>196</sup>. Come il maggiore, sposato e con figli, anche Charles-Costantin, conosciuta Françoise ed innamoratosene, aveva deciso di sposarla. Il matrimonio era avvenuto il 2 aprile 1691, all'insaputa dei genitori del giovane. Venuto a conoscenza della passione di Charles-Costantin, il vecchio de Turgis si era rivolto alla giustizia: il figlio sarebbe stato diseredato qualora avesse sposato Françoise dopo la sua morte e quella della moglie. Così, informati del matrimonio già avvenuto, i de Turgis erano ricorsi in appello e la corte, l'11 febbraio 1695, aveva

---

<sup>194</sup> Cfr. GUARDENTI 1990, vol. II, fig. 179, p. 126.

<sup>195</sup> Lettera del residente medico Domenico Zipoli al segretario Carlo Antonio Gondi, Parigi 14 febbraio 1683, in ASF, *MdP*, f. 4791, cc. nn., in *Appendice*.

<sup>196</sup> La ricostruzione della storia e del successivo processo è contenuta in *Causes célèbres et intéressantes* 1750, t. XIX, pp. 182-306 e t. XX, pp. 119-193.

dichiarato «qu'il y avoit abus dans la célébration du mariage et faisoit defenses aux parties de se hanter et fréquenter et de contracter mariage entre-elles, à peine de nullité»<sup>197</sup>.

Il 9 giugno 1695, Pierre de Turgis era morto senza lasciare testamento: la parte di eredità destinata a Charles-Costantin sarebbe stata di ben 180.000 lire. Nel frattempo, Françoise aveva dato alla luce due bambini: Charles-Dominique, nato il 21 novembre 1692 e Marie-Reine, il 16 marzo 1696. Louis-Pierre, fratello di Charles-Costantin, sarebbe morto invece due anni dopo. Charles avrebbe quindi deciso di sposare Françoise, per la seconda volta, il 7 maggio 1701 e in quell'occasione, avrebbe rinnovato il riconoscimento dei due figli. Tutto sarebbe stato registrato su di «une feuille volante qui fut remis à l'époux par le prêtre»<sup>198</sup>. Il 4 agosto 1703 giunse la fine anche per la madre di de Turgis che nel suo testamento rinnovò le dichiarazioni di diseredazione del 1695. Seguì la nascita di un terzo figlio di Costantin e Françoise: Louis-Auguste, il 14 novembre 1705. Infine, il 30 aprile dell'anno successivo, anche Charles-Costantin passò a miglior vita, dopo «trente trois jours de maladie»<sup>199</sup>.

La sua morte aprì ufficialmente gli scontri tra i creditori e il dibattito sulla validità dei due matrimoni celebrati. Il 28 maggio 1707 lo Châtelet dichiarò effettivo il disconoscimento degli eredi. Françoise poteva dirsi vedova di de Turgis così come i figli erano considerati legittimi, ma «sans néanmoins qu'ils puissent rien prendre dans la succession de leur ayeule et autres biens, dépens compenses»<sup>200</sup>. Due anni dopo, ai medesimi veniva accordato un vitalizio di novecento lire e a Françoise una *pension* di trecento lire. Altri matrimoni e altre morti che avevano coinvolto gli eredi di Louis-Pierre, il defunto fratello di Charles-Costantin, avrebbero contribuito ad inasprire la lotta intestina alla famiglia de Turgis. Il processo che ne derivò vide scontrarsi i figli di Charles-Costantin da un lato e i suoi nipoti e bisnipoti dall'altro. Tutti miravano, com'è ovvio, ad accaparrarsi l'eredità del vecchio Pierre.

Le motivazioni addotte dagli avvocati per sostenere la dignità delle richieste delle rispettive parti non furono però altrettanto scontate. Il legame amoroso ed i successivi matrimoni di Charles-Costantin e Françoise vennero riconosciuti e giudicati più o meno validi, prima dai genitori di de Turgis e poi dagli avvocati difensori, a partire da un unico dato: il fatto che la Biancolelli fosse una *comédienne*.

---

<sup>197</sup> Ivi, t. XIX, p. 186.

<sup>198</sup> Ivi, p. 188.

<sup>199</sup> Ivi, p. 189.

<sup>200</sup> Ivi, p. 190.

Le pagine che introducono la vicenda alla base del processo spiegano così l'incontro dei due giovani:

Le goût du second, sieur Charles Constantin de Turgis, pour les spectacles, lui procura la connoissance de Marie-Françoise Apolline Biancolelli, comédienne du Théâtre Italien, connue sous le nom d'Isabelle, et connue en même temps par sa régularité, et qui n'a jamais donné prise à la critique la plus maligne, malgré le préjugé contre une fille de sa profession; préjugé encore plus fort lorsqu'elle est pourvûe des agrémens de la nature<sup>201</sup>.

Quindi, mosso dalla sua passione per il teatro, il giovane di buona famiglia, Charles-Costantin, si era innamorato dell'amorosa che vedeva sul palco ogni sera. Seguendo al contrario il filo logico della citazione è evidente che la bellezza dell'attrice avrebbe naturalmente dato adito a pregiudizi di tipo morale i quali, più in generale, derivavano dall'esercizio della sua professione. Françoise era però conosciuta per la sua vita regolata e sobria e ciò avrebbe dovuto mettere a tacere ogni eventuale preconcetto.

Nonostante gli sforzi delle sue antenate per tentare una riabilitazione della figura dell'attrice professionista, ancora nel primo Settecento, in Francia, l'attrice che calcava le scene si portava dietro il fardello dell'essere accostata alla donna di piacere e di conseguenza, ad una donna con cui era sconveniente farsi vedere alla luce del sole. I genitori di de Turgis non contestarono *tout court* la scelta del figlio, ma si opposero alla frequentazione in società e ovviamente, ad ogni possibilità di matrimonio. Si trattava quindi di un problema economico e morale, ma di un'etica di facciata perché nessuno avrebbe avuto da recriminare qualora la relazione fosse rimasta nascosta ed occasionale.

A questo punto dell'introduzione alla causa, si entra nel merito della vicenda e si cita un altro dei dati che poi saranno impugnati dall'accusa:

Le sieur Costantin de Turgis, épris des sentimens les plus vifs, épousa Isabelle le 2 avril 1691 à l'insçu de ses parens à l'âge de 21 an; elle avoit 27 ans. Cet âge plus avancé a donné lieu de dire qu'à l'aide de sa mère, elle avoit séduit Constantin de Turgis<sup>202</sup>.

Ed ecco tirata in ballo anche Orsola che, in quanto madre ed attrice anch'essa, avrebbe spalleggiato Françoise e, con la sua esperienza, l'avrebbe aiutata a sedurre un uomo più giovane di sei anni rispetto alla figlia.

---

<sup>201</sup> Ivi, p. 184.

<sup>202</sup> Ivi, p. 185.



Riportando le diverse voci sulla vicenda, questa stessa introduzione precisa che, in generale, Orsola Cortesi era nota come «une femme fort régulière»<sup>203</sup> e rassicura sul fatto che Françoise aveva lasciato il teatro da molto tempo. Sia l'accusa che la difesa partono comunque dal presupposto e dalla considerazione che la professione di Françoise sia immorale, che sia una macchia incancellabile sulla sua 'fedina penale'. La differenza starà semmai nell'inasprirla con ulteriori notizie che rendono la frequentazione della giovane e della sua famiglia assai sconvenienti, oppure smorzarla, citandone di positive: Françoise ha lasciato il teatro, lei e la madre sono generalmente conosciute come persone corrette e al di là della differenza di età tra i due giovani:

il seroit assez difficile de décider lequel est plutôt le séducteur. Un militaire est muni de toute l'expérience qui peut le défendre. Il est vrai que, malgré son expérience, les agréments d'une fille savent le chemin du cœur, mais ce cœur le leur fraye lui-même. Disons donc que la séduction est réciproque<sup>204</sup>.

Monsieur Mars, avvocato difensore dei figli di de Turgis, seguì quindi questa strada per sostenere la validità del secondo matrimonio, fugando le accuse che si trattasse di un *mariage caché*. Sul finire della sua arringa, riunì le prove relative alla convivenza dei due coniugi e all'abitudine di Françoise di presentarsi come Madame de Turgis:

En rassemblant dans un petit espace les moyens des Sieur et Demoiselle de Turgis, on dira que le mariage de leurs père et mère a été un mariage public. Leur mère a toujours été connue sous le nom de Dame de Turgis; elle a cohabité publiquement avec son mari en divers tems, et surtout durant une longue maladie qui le lui enleva pour toujours<sup>205</sup>.

In coda ed in rilievo, l'ultima rassicurazione sul suo spirito retto e pietoso: l'assistenza al marito durante la malattia che l'avrebbe portato alla morte e l'espiazione finale nell'istituto religioso dell'Union Chrétienne di Parigi dove «elle vit dans une parfaite régularité»<sup>206</sup>, simile conclusione anche della vita della madre:

La veuve Biancolelli est morte en odeur de sainteté au Couvent de la Visitation de Montargis: elle y a passé quinze ans dans l'exercice de toutes les vertus chrétiennes. On l'a accusée d'avoir tramé le premier mariage. S'il fut en partie l'ouvrage de l'amour du sieur Costantin de Turgis, l'estime qu'il avoit pour

---

<sup>203</sup> Ivi, p. 184.

<sup>204</sup> Ivi, p. 185.

<sup>205</sup> Ivi, p. 236.

<sup>206</sup> Ivi, p. 243. All'Union Chrétienne risiedé anche la compositrice Antonia Bembo. Cfr. FONTIJN 1996 e 2006.

l'épouse en avoit tout l'honneur. La veuve Biancolelli, née en Italie, regardoit ce mariage comme valable<sup>207</sup>.

Nella società dell'epoca, una donna attrice doveva scontare la 'scelta' di quella professione fino alla fine dei propri giorni. Le attrici avevano tentato di nobilitare il proprio ruolo posando per pittori che davano il loro volto ad eroine classiche<sup>208</sup> oppure attraverso la scrittura, soprattutto poetica, come aveva fatto la stessa Brigida Fedeli<sup>209</sup> o ancora cercando una riabilitazione che derivasse dall'interpretazione di personaggi divini e mitici, come nella *Maddalena lasciva e penitente* a cui partecipò la stessa Eularia<sup>210</sup>. Quest'ultima era difatti riuscita a presentarsi in Francia, secondo la definizione del sacerdote Sebastiano Locatelli, come una «pudica recitante»<sup>211</sup>, ma le parole non sarebbero state abbastanza forti da sradicare completamente il pregiudizio.

L'avvocato dell'accusa, Monsieur Carsillier, non mostrò alcuna incertezza e dichiarò:

le premier mariage est l'ouvrage du rapt de séduction commis dans la personne d'un fils de famille par une Comédienne, par une famille entière de Comédiens, gens accoutumés au jeu des passions, qui savent se plier à toutes sortes de caractères et de circonstances; dont l'art funeste, à bien définir, est l'art de séduction même<sup>212</sup>.

Carsillier conferma che si è trattato di un atto di seduzione, di un adescamento e che ciò è potuto avvenire perché opera di una *comédienne*, anzi, di un'intera famiglia di *comédiens*. Come averne la certezza? Dalla constatazione che le attrici appartengono ad una categoria di persone abituate a fingere e ad adeguarsi a diverse situazioni e persone. Recitare è l'arte stessa del sedurre e se ciò non bastasse a convincere gli animi - per giunta già convinti - «la minorité sans autre preuve, suffit pour faire juger que le mineur a été ravi et suborné»<sup>213</sup>, come se in nessun altro modo la faccenda potesse essere definita se non *alias* circonvenzione di minore.

---

<sup>207</sup> Ivi, pp. 242-243.

<sup>208</sup> Il caso più emblematico è quello di Virginia Ramponi Andreini che è stata raffigurata in diverse opere di Domenico Fetti. Cfr. sull'argomento FERRONE 2011a ed in particolare il capitolo *Lelio bandito*, pp. 233-285 e FERRONE 2014, pp. 40-61.

<sup>209</sup> Si vedano le già citate pubblicazioni, tra cui le traduzioni e le raccolte poetiche analizzate nei paragrafi III. 1 e III. 2. L'esempio più illustre è sicuramente quello di Isabella Andreini che intrattenne anche relazioni letterarie con intellettuali e scrittori come Gabriello Chiabrera. Sull'argomento cfr. F. Vazzoler, *Chiabrera fra dilettanti e professionisti dello spettacolo*, in *La scelta della misura* 1993, pp. 429-466.

<sup>210</sup> Sull'argomento si rimanda al paragrafo I. 2.

<sup>211</sup> Si rimanda per l'intera citazione al paragrafo I. 3.

<sup>212</sup> *Causes célèbres et intéressantes* 1750, t. XIX, pp. 244-245.

<sup>213</sup> Ivi, p. 245.

Il rischio di guardare a questa storia come ad una storia, appunto, è alto, ma il racconto del processo è racconto di vita e le motivazioni finora citate dovevano essere logiche per la coscienza del tempo. Il pregiudizio sopravviveva e si ripercuoteva sulle vite coinvolte. Così, l'avvocato difensore dei figli di de Turgis era partito dal pregiudizio e dal presupposto che l'attrice, in quanto tale, non era donna degna di lode e aveva solo cercato di trovare altre caratteristiche che compensassero questa sua pecca.

In conclusione, l'*arrêt définitif* dell'11 aprile 1740 decretò legittimo il matrimonio e decise sulla divisione dell'eredità. Il racconto che riportò il *célèbre* processo, destinato e diventare un 'precedente' per le cause successive, si chiuse con la seguente insinuazione: «on ne doute point qu'elle [la corte] n'ait jetté un coup d'œil sur le mérite distingué de Dominique»<sup>214</sup>. Ne fornì quindi l'*éloge*:

Il possédoit toutes les parties d'un excellent Comédien au souverain degré. Le Ciel lui avoit fait présent de l'imagination la plus vive et la plus heureuse [...] à ces talens il joignoit le mérite d'un parfait honnête homme, à prendre cette expression dans une signification fine qu'on lui donne à présent; et que le tout étoit embelli chez lui d'une vaste et agréable érudition, qu'il avoit l'art de dispenser<sup>215</sup>.

Anche in chi raccontò questa storia nacque incontrollabile la necessità di citare una figura maschile: Dominique. La stima che il mondo aveva avuto di lui (come attore e soprattutto come uomo colto al di là del suo personaggio) valeva più della moralità di madre e figlia, anche perché Biancolelli era passato a miglior vita molto tempo prima di loro e aveva rimesso ad altro Giudice ogni sua eventuale colpa. A processo concluso, a legittimità del matrimonio dimostrata e ad eredità distribuita, si sentì il bisogno di siglare la storia con la presunzione che i giudici erano stati influenzati, nella loro decisione, dall'inecepibile condotta di Dominique. Vale a dire che se tutti, i genitori di de Turgis prima e gli avvocati di figli e nipoti poi, avevano legato l'ufficialità del legame amoroso e la validità del matrimonio ad una scelta di Charles-Costantin (che per loro era palesemente sbagliata, sulla base della professione di Françoise) ed avevano quindi cercato altre motivazioni che esulavano dal de Turgis e che, in bene e in male, lo giustificavano; allo stesso modo, dato per valido il matrimonio da parte dei giudici, chi raccontò il processo cercò una scusa e una giustificazione anche per la loro di scelta e quella motivazione fu

---

<sup>214</sup> Ivi, p. 305.

<sup>215</sup> Ivi, p. 306.

trovata nell'influenza che poteva aver avuto sulla corte il ricordo di un uomo eccellente: Dominique, padre della sposa.

Madre e figlia avevano invece fatto bene a rinchiudersi in convento perché non avrebbero avuto nessun'altra occasione per riscattare la loro professione. Anzi, è probabile che anche quest'ultimo sforzo non sia comunque servito a convincere della loro innocenza quel Giudice celeste, rappresentato dai suoi impassibili ed inclementi servi terreni.

La Petite Union Chrétienne des Dames de Saint-Chaumont, dove si era rifugiata Françoise Biancolelli<sup>216</sup>, era poco distante dall'ultima dimora scelta da Brigida Fedeli, in rue Saint Denis<sup>217</sup>. Per una coincidenza sfortunata e per le notizie che appaiono dalle fonti riscoperte sino ad ora, anche Aurelia lasciò i palchi silenziosamente, tra 1686 e 1691, date a cui risalgono rispettivamente l'ultimo atto della *troupe* in cui la sua firma appare e il primo in cui manca<sup>218</sup>. Allo scoccare del 1688, la Fedeli compiva settant'anni e quindi, pur in assenza di una data precisa, è possibile affermare che si ritirò dopo almeno cinquant'anni di carriera.

Al suo compagno di viaggi Scaramouche, il quale nei secoli avrebbe riavuto la gloria che meritava, in quello stesso periodo non fu riservata alcuna pietà. Come anticipato, neanche Tiberio Fiorilli si era ritirato nel 1683, a differenza di quanto Domenico Zipoli aveva scritto alla corte medicea e fu infatti lo stesso residente ad accertarlo in alcune lettere successive. Il 10 giugno 1686 il residente scrive da Parigi un particolareggiato resoconto sulla situazione dell'attore:

Avanti di fare la dovuta risposta alla lettera di Vostra Signoria Illustrissima del 17 maggio che mi pervenne con l'ultimo ordinario, m'occorre informarla dello stato in

---

<sup>216</sup> Non è chiaro quando Françoise fosse arrivata lì, ma certamente vi giunse una volta rimasta vedova (1706). È quindi improbabile che ciò fosse avvenuto negli ultimi anni del secolo, come si afferma in FONTIJN 2006, p. 66. Inoltre, nella ricostruzione del processo presente in *Causes célèbres et intéressantes* 1750, t. XIX, p. 243, si ricorda che l'attrice aveva vissuto in diverse comunità religiose dalle quali era uscita con testimonianze di buona condotta e che da quindici anni si trovava all'Union Chrétienne. In RASI 1897-1905, vol. I, p. 437 si legge che Françoise morì il 3 settembre 1747.

<sup>217</sup> Ho già citato la notizia, tratta dall'inventario dei beni dopo la morte di Brigida Fedeli, in ANP, MC, Étude XCI, f. 563, c. 1v. Si veda il documento in *Appendice*.

<sup>218</sup> I documenti sono, rispettivamente, i prestiti di Domenico Amonio alla *troupe* italiana nel 1686 (cfr. MIGLIORI 1973, pp. 110-113) e la procura degli attori ad Angelo Lolli per riscuotere gli interessi di una rendita il 26 novembre 1691 (cfr. *ivi*, pp. 125-127). Anche Claire Fontijn, a cui si deve l'individuazione di diversi documenti sull'attrice, si confonde. Ricorda infatti il suo ritiro affermando che era avvenuto nel 1683, allorquando proprio Françoise Biancolelli l'avrebbe sostituita (cfr. FONTIJN 2006, p. 66), ma nell'elenco finale dei documenti la stessa studiosa indica un atto di rendita del 1689 (conservato in ANP, MC, Étude LXXVII, 35, cc. nn. e già citato in precedenza) come «retirement and pension» dell'attrice (cfr. *ivi*, p. 342).

che si trovano le materie del vecchio Scaramuccia<sup>219</sup>. Deve dunque sapere Vostra Signoria Illustrissima che morì la priora del convento di Chalio dove era la donna consaputa del medesimo. Questo e quella si adoperano subito in maniera intorno a quella che prese l'interim che la buona religiosa s'indusse a lasciarla uscire et il vecchio e senza ordine di chi si sia se la condusse a casa. Doppo qualche giorno si portò a Montmartre dove disse alla granduchessa che la donna era uscita e che era in casa de suoi parenti. Sua Altezza li fece una solennissima romanzina, lo fece uscire dalla sua presenza dicendogli che non solo ne informerebbe il Re ma che opererebbe al possibile contro di lui. Il giorno poi che la granduchessa andò al Carosello ne parlò a Sua Maestà et di più li disse che era opera di carità il far lasciare la commedia all'annoso vecchio perché alla fine morrà sopra il palco, che Sua Maestà poteva darli la sua parte della pensione e rimandarlo in Italia. Il Re li rispose[:] bisogna levarli questa donna, ma parlatene alla Delfina a chi ho data l'intendenza di tutti li commedianti perché non ne voglio più sentir parlare. La granduchessa ne parlò alla Delfina, questa promesse di rimediarci. La granduchessa ne parlò in seguito anco alla dama di onore acciò lo tenesse ricordato alla Delfina e che glielo mettesse a coscienza perché lei aveva fatto dal suo canto quanto aveva potuto. La prefata granduchessa vuole insistere che si rimandi via il vecchio, et la donna che si rinserri finché non si mariti ma come parte domani per Sainte-Mesme non potrà più pungolare e così l'uomo trionferà alla barba di tutti. [...] <sup>220</sup>.

La prima e l'ultima parte sono incentrate sulla sua tormentata relazione con la giovane Marie Duval, questione che ritorna in molte altre lettere del residente di questi anni<sup>221</sup>. Il brano centrale è però il più interessante. Sul finire degli anni ottanta, Tiberio Fiorilli non è più la stella patrocinata da Leopoldo de' Medici e contesa dalle corti italiane ed europee. È un «vecchio», per la normale conseguenza del passare degli anni, a cui il residente assegna, rinforzando il concetto, anche l'aggettivo «annoso». Per Zipoli, per la corte medicea, per la granduchessa di Toscana residente in Francia, ovvero Marguerite d'Orléans, moglie di Cosimo III e cugina del Re<sup>222</sup> ed infine, più in generale, per la corona francese, Scaramouche è ormai poco più di un fastidio. I problemi che nascono dal suo rapporto con la giovane Duval sono rincarati dall'ostinazione del Fiorilli a voler continuare nelle esibizioni, tanto che non sarebbe meraviglia se prima o poi lo si vedesse morire sul palco. La granduchessa si augura che il Re se ne liberi al più presto, con una buonuscita e

<sup>219</sup> Questo nome ed i successivi termini, che ho sottolineato nella trascrizione, appaiono cifrati e decifrati nel documento originale.

<sup>220</sup> È l'inizio della lettera di Domenico Zipoli al segretario Carlo Antonio Gondi, Parigi 10 giugno 1686, in ASF, *MdP*, f. 4792, cc. nn., in *Appendice*.

<sup>221</sup> Sul loro legame e sui problemi tra Tiberio Fiorilli ed il figlio Silvio si vedano le altre lettere trascritte in *Appendice* nonché CAMPARDON e LONGNON 1875 e CAMPARDON 1880, p. 234. Segnalo, inoltre, la presenza di due documenti relativi a Marie Duval e a Tiberio Fiorilli. Si tratta di una «mainlevée» e di un'«obligation» risalenti, rispettivamente, al 26 giugno e del 17 agosto 1692 e conservati in ANP, *MC*, Étude XV, f. 330, cc. nn. Un altro documento su Fiorilli è l'«obligation» del 5 dicembre 1694, depositata il 27 gennaio 1695 relativa alla somma che l'attore, il quale morirà il 7 dicembre 1694, dovrebbe ad un creditore. Il documento è conservato in ANP, *MC*, Étude XV, f. 341, cc. nn.

<sup>222</sup> Margherita Luisa d'Orleans (Blois, 28 luglio 1645 – Parigi, 17 settembre 1721), figlia del duca Gastone d'Orleans e di Margherita di Lorena, cugina di Luigi XIV, moglie di Cosimo III de' Medici e granduchessa di Toscana dal 1670 al 1721.

che lo rispedisca in Italia. Tornano alla mente quei ventisei anni di servizio su cui Brigida Fedeli insisteva nella sua raccolta poetica, consapevole che un'unica piccola mossa sbagliata avrebbe potuto mettere fine a decenni di favore e protezione reale.

Ma c'è di più. Il Re aveva risposto alla granduchessa dicendole di parlarne alla Delfina, a cui era stata data «l'intendenza di tutti li commedianti» e aveva tagliato corto: «non ne voglio più sentir parlare». Era il 1686 e la disaffezione di Luigi XIV nei confronti dei comici sembrava già un dato di fatto. Sulle molte cause che contribuirono alla cacciata del 1697<sup>223</sup>, d'Origny chioserà acutamente: «Chacun parla de cet événement selon ses préjugés, et crut en avoir pénétré les vraies causes [...] néanmoins elles sont encore ignorées»<sup>224</sup> mentre la principessa palatina<sup>225</sup> aveva giudicato, più in generale e dopo la partenza dei comici per la Foire, che il comportamento del Re nei confronti del teatro aveva dettato moda e funzionato da modello per il disinteresse altrui, pur sotto il velo dell'esempio morale. Nella sua lettera del 2 novembre 1702 la duchessa d'Orléans commentava infatti:

Le malheur pour les pauvres comédiens, c'est que le roi ne veut plus voir de comédies. Tant qu'il y allait, ce n'était pas un péché; c'en était si peu que les évêques y allaient journellement; ils avaient une banquette pour eux, et elle était toujours garnie. [...] Depuis que le roi n'y va plus, c'est devenu un péché<sup>226</sup>.

Tutte le altre motivazioni individuate dai contemporanei e dagli studi critici successivi sono quelle che contribuirono ad aggravare la possibilità di sopravvivenza della Comédie Italienne parigina. Tra queste: la concorrenza con altre compagnie, lo stallo del prezzo dei biglietti, la possibilità di un calo di pubblico, le rivalità interne alla *troupe*, nonché l'episodio scatenante della *Fausse prude*, commedia satirica che prendeva di mira la favorita del re, Madame de Maintenon<sup>227</sup>.

Richiamati in Francia dalla corona sul finire degli anni trenta del Seicento, gli attori italiani si erano mossi con la consapevolezza che sarebbero stati accolti ed erano stati rincuorati dall'apprezzamento riservato ai loro spettacoli. L'indifferenza mostrata da Luigi

---

<sup>223</sup> Un prospetto chiaro e dettagliato viene fornito in GAMBELLI 1993, in particolare alle pp. 236-252.

<sup>224</sup> D'ORIGNY 1970, t. I, p. 27.

<sup>225</sup> Elisabetta Carlotta von der Pfalz (Heidelberg, 27 maggio 1652 – Castello di Saint-Cloud, 8 dicembre 1722), principessa del Palatinato e moglie di Filippo I d'Orléans, fratello minore di Luigi XIV di Francia e quindi duchessa d'Orléans.

<sup>226</sup> La lettera è riprodotta in *Studies on Voltaire* 1995, p. 193.

<sup>227</sup> Françoise d'Aubigné, madame de Maintenon (Niort, 27 novembre 1635 – Saint-Cyr-l'École, 15 aprile 1719).

XIV, che aveva delegato ad altri l'*affaire* dei commedianti era sintomo di un pericoloso fastidio nei loro confronti e quel malessere sarebbe presto degenerato nell'intolleranza.

L'altro pubblico, ovvero quello cittadino, era probabilmente influenzato dalle scelte del monarca, ma non necessariamente il cambiamento nel gusto della corona avrebbe dovuto tradursi in un'insofferenza generalizzata verso quel teatro italiano che aveva sempre trovato il modo di farlo divertire. *Les Italiens* si erano adattati al mercato francese, si erano stabiliti a Parigi e avevano allevato e formato altre generazioni di attori. L'efficiente meccanismo delle *tournées* si era cristallizzato e i gruppi di comici, itineranti e diversificati che di volta in volta giungevano in Francia, si erano ridotti ad un'unica formazione, che a sua volta si era auto-costretta ad un'unica piazza.

Tra le altre cause, anche le loro scelte drammaturgiche e spettacolari dovevano avere una parte di responsabilità nella cacciata del 1697. Si veda la presentazione che Catherine Biancolelli fa della citata rappresentazione, *Arlequin misanthrope*:

COLOMBINE *annonce*.

Quelque liberté que donne notre théâtre de grossir les traits et de changer les idées; vous savez bien, messieurs, qu'il y a une extrême différence entre un arlequin et un philosophe. Ainsi, si vous nous trouvez dans quelques endroits un peu au dessus de notre jeu ordinaire, n'en accusez que le désir ardent que nous avons de vous plaire: c'est lui qui nous a fait choisir le plan de satire que nous allons vous donner, dans lequel nous avons néanmoins si bien mêlé toutes les gentilles du théâtre italien, que si le goût du siècle étoit un peu moins difficile, nous oserions nous flatter d'y avoir mis de quoi contenter tout le monde. Heureux, si nous avons pu atteindre à ce but qui doit être la seule fin de la comédie, de corriger les mœurs en divertissant l'esprit; plus heureux encore, si à la fin de notre pièce, que nous vous supplions d'écouter jusqu'au bout, vous nous donnez des marques que vous sortez contents<sup>228</sup>.

«Le desir de vous plaire» e «de contenter tout le monde» erano stati lo scopo di sempre. La speranza di arrivare ad un pubblico ampio e soddisfatto dello spettacolo proposto era l'augurio di ogni attore, non solo degli italiani. La spinta verso l'adattamento aveva finito per abbracciare ed incamerare negli spettacoli italiani le *manières* e la lingua francese, con un ingentilimento fisico, con gli irrinunciabili travestimenti, ma anche con una drammaturgia pungente che sembrava avere assunto il compito di «corriger les mœurs», pur divertendo. Già nell'epoca 'biancolelliana', alcuni tratti tradizionali erano andati perdendosi a favore di nuove istanze perché quello era il rischio da correre per rinnovarsi e, di nuovo, *plaire*.

---

<sup>228</sup> Brugière de Barante, *Arlequin misanthrope*, Prologue, in GHERARDI 1741, t. VI, p. 465.

«Il y a une extrême différence entre un Arlequin et un philosophe». Così, il tentativo di far apparire il primo sotto le vesti del secondo, in grado, come afferma Renzo Guardenti, «di andare fino in fondo in una critica spietata della vita parigina»<sup>229</sup> era lecito, ma non, per forza di cose, vincente. Così, l'attore italiano che rappresentava i suoi personaggi anacronistici, lontani nel tempo e nello spazio, aveva lasciato il palco al suo erede, attore francese più che italiano, per il quale autori francesi scrivevano, cucendogli addosso altri ruoli oltre quelli della maschera. Così, l'insolito era diventato normale ed il teatro, come quello pubblicato da Gherardi, si era fatto di carta, pensato per il lettore più che per lo spettatore. Così, le asfissianti richieste di comici da parte della corona francese alle corti della penisola si erano interrotte e le inesauste ambizioni dei primi attori italiani si erano rifugiate tra le righe di scrittori francesi che potevano cancellarle in ogni momento e nessun Re l'avrebbe impedito.

Tiberio Fiorilli morì il 7 dicembre 1694. Fu sepolto a Saint-Eustache, dov'era anche la tomba di Domenico Biancolelli, alla presenza del figlio Silvio e di Marc'Antonio Romagnesi<sup>230</sup>. L'anno successivo, il gruppo italiano dovette rispondere a denunce e sentenze perché non aveva saldato il debito relativo a quel funerale. Nel febbraio, la Fedeli dettò il proprio testamento nella casa in cui abitava al terzo piano di un palazzo affacciato su rue du Petit Lion. Il figlio Marc'Antonio avrebbe ereditato ventimila lire di rendita sull'Hôtel de Ville e Augustin, suo nipote, diecimila<sup>231</sup>. Gli altri nipoti e la *servante* avrebbero ricevuto delle somme inferiori, ma pur sempre più che dignitose. Nel gennaio 1696, gli attori chiusero definitivamente il capitolo Fiorilli, saldarono i conti relativi alla pensione e al funerale<sup>232</sup>, ma nel settembre Angelo Lolli, che si era ritirato due anni prima, risultava ancora creditore della pensione dovutagli dalla *troupe*.

Il 18 dicembre 1704, ad una settimana esatta dalla morte di Aurelia, avvenuta l'11 del mese, il notaio Jean Carnot radunò le carte necessarie, scosse dal sonno il suo scribacchino e si diresse verso la casa della donna, assieme al nipote di questa. «Mon père

---

<sup>229</sup> GUARDENTI 1990, p. 141.

<sup>230</sup> Cfr. JAL 1867, p. 577.

<sup>231</sup> Cfr. il testamento dell'attrice conservato in ANP, MC, Étude XCI, 504bis, trascritto in *Appendice*.

<sup>232</sup> Cfr. i documenti citati trascritti in MIGLIORI 1973, pp. 133-136.



nous attend au coin de la rue Saint Denis» disse Agostino Romagnesi ed il notaio pensò subito che, se non glielo avesse ricordato, sarebbe tornato nell'appartamento di rue du Petit Lion dove quasi dieci anni prima l'attrice gli aveva dettato il proprio testamento. Carnot sapeva, per esperienza, che stilare l'inventario dei beni<sup>233</sup> di qualcuno dopo la sua morte era come sottrarre mentalmente ogni singolo oggetto da ogni singola stanza e trasferirlo sul foglio, finché l'intera casa sarebbe rimasta deserta. Per considerare uno per uno tutti quei frammenti di vita furono necessari due giorni di lavoro e diciassette facciate di carta. Si valutavano gli arredi, le tavole, gli armadi, le sedie e gli sgabelli. Potevano essere nuovi o vecchi, preziosi o di poco conto, ma su ognuno di essi quegli uomini ragionarono, per almeno un attimo, rendendo loro la dovuta attenzione. Quadri più o meno pregiati - di cui uno raffigurante la santa omonima dell'attrice - tappezzerie, tele, tende e libri dividevano lo spazio comune con recipienti da cucina, pentole, forchette e cucchiaini. L'argenteria con cui l'attrice aveva ornato la tavola in un'occasione speciale di tanti anni prima era ben riposta in un cassetto. L'anello d'oro con lo zaffiro blu, quello che aveva scelto per la serata, ogni tanto se lo faceva portare dalla cameriera e lo indossava, fantasticando sul passato. Le pergamene, copie degli atti d'affari, delle rendite costituite per sé e per i propri eredi erano state sistemate lontano dal caminetto da chi, come lei, conosceva bene i rischi di un gesto imprudente. Tra gli altri, un paravento decorato a sei ante, dietro il quale con *jupes, jupons, manteaux, chemises* e tutto il resto, Brigida diventava Aurelia ed Aurelia tornava ad essere Brigida, finché molte di quelle vesti non era state riposte definitivamente nei bauli.

Nel giugno dello stesso anno, Eularia aveva preparato il suo *coffre de voyage* ed aveva lasciato Parigi. Sapeva, in cuor suo, che non vi sarebbe mai più tornata, ma a sessantasei anni e con il patrimonio accumulato fino ad allora, avrebbe potuto concedersi un rifugio tranquillo e dignitoso per il proprio avvenire. Orsola Cortesi rimase nel convento della Visitation di Montargis per quattordici anni. Prima di morire, l'11 giugno 1718, nominò suoi eredi i quattro figli: Louis, Françoise, Philippe e Pierre. Catherine, la Colombina su cui aveva riposto tante speranze spettacolari, era passata a miglior vita due anni prima<sup>234</sup> e per Marie-Candide non era neanche contemplabile la possibilità di accettare o, peggio che mai, aspirare all'eredità della madre. La suora prese in consegna la

---

<sup>233</sup> Cfr. il già citato inventario dopo la morte dell'attrice, trascritto in *Appendice*.

<sup>234</sup> Il 21 aprile 1716 ed i giorni successivi fu fatto l'inventario dei beni, come si legge nel «consentement» del figlio Maurice risalente al 3 aprile 1732, in ANP, MC, Étude LXX, f. 299, cc. nn.

chiave della sua stanza e attese per mesi l'arrivo di Louis, munito della procura che lo rendeva rappresentante anche degli altri fratelli. Alla stesura dell'inventario<sup>235</sup>, dame Jeanne Geneviève de Santigny, superiora del convento, assistette attenta e contrita. Erano stati chiamati anche un «*maître tapissier*» e una «*venderesse [vendeuse] des meubles*» che avrebbero fatto la stima dei beni presenti nella stanza. La *prieure* avrebbe rimesso tutto nelle mani di Louis e senza grandi rimpianti, dato che l'attrice, divenuta *pensionnaire*, aveva generosamente pagato al convento tutti quegli anni di ospitalità. La parte di rendite e beni che Orsola aveva costituito e che le spettava dopo la morte del marito era servita proprio a questo e la camera del convento non sarebbe stata abbastanza spaziosa per contenere tutto. Eularia aveva deciso però di non liberarsi di alcuni quadri, tra cui uno rappresentante Maria Maddalena, magari condividendo con una tra le suore più sbarazzine il ricordo di quello spettacolo milanese del lontano 1652. Si erano salvati anche diversi altri oggetti, mobili, tappezzerie, vestiti, argenterie e un «*petit chandellier*» che Orsola volle destinare alla nipote Marie-Reine, figlia di Françoise.

Brigida si era spenta in un inverno di inizio secolo, nella sua casa di Parigi. Orsola, allontanatasi dalla capitale francese, approfittando della buona stagione di quello stesso anno, era giunta a Montargis dove, sempre in estate, sarebbe scomparsa. Il giorno 11 chiuse il sipario sulle avventure delle loro vite, ma ciò non avrebbe scoraggiato il tentativo di riaprirlo, riportandole in scena, ancora una volta, «a vicenda».

---

<sup>235</sup> Cfr. l'inventario dopo la morte di Orsola Cortesi, in AdL, *Montargis*, Étude 3E 7748, cc. nn., trascritto in *Appendice*.



## APPENDICE

I. *Notizie di spettacolo nei carteggi dei residenti medicei a Parigi (1640-1690).*

II. *“L’inganno fortunato”*: scenario della Biblioteca Riccardiana di Firenze.

III. *“I rifiuti di Pindo”*: poesie.

IV. *Alcuni documenti in Italia: regesto e trascrizioni.*

IV. I. *Regesto*

IV. II. *Trascrizioni*

1. Battesimo di Brigida Fedeli [1618]
2. Secondo matrimonio di Brigida Fedeli [1633]
3. Terzo matrimonio di Brigida Fedeli [1650]
4. Procura generale di Orsola Cortesi a Taddeo Amonio [1689]

V. *Alcuni documenti in Francia: regesto e trascrizioni.*

V. I. *Regesto*

V. II. *Trascrizioni*

1. Naturalizzazione di Domenico Biancolelli ed Orsola Cortesi [1680]
2. Procura di Domenico Amonio al fratello Taddeo [1684]
3. Vendita della villa di Cento di Budrio da parte di Domenico ed Orsola Biancolelli a Domenico e Taddeo Amonio [1685]
4. Naturalizzazione di Brigida Fedeli [1685]
5. Costituzione di rendita da parte di Brigida Fedeli [1689]
6. Testamento di Brigida Fedeli [1695]
7. Procura di Maria Margherita Engherani ad Orsola Cortesi [1695]
8. Inventario dei beni dopo la morte di Brigida Fedeli [1704]
9. Trasporto di rendita da parte di Françoise-Marie Biancolelli, procuratrice di Orsola Cortesi [1705]
10. Inventario dei beni dopo la morte di Orsola Cortesi [1718]



## **I. Notizie di spettacolo nei carteggi dei residenti medicei a Parigi (1640-1690)<sup>1</sup>.**

### **Ferdinando Bardi**

f. 4649 (4 gennaio 1641 – 31 luglio 1642)

Parigi, 11 gennaio 1641

La Regina è venuta a Parigi per vedere una gran commedia, che si rappresenterà domenica nel nuovo Salone del Palazzo di Richelieu con mutazioni di scena all'uso d'Italia<sup>2</sup>.

Parigi, 1° febbraio 1641

Sua Maestà è andata a Chantilly per passar quivi qualche giorno alla caccia del lupo, et esser poi qui al gran balletto, che si rappresenterà innanzi quaresima nel palazzo di Richelieu.

Parigi, 8 febbraio 1641

La medesima sera arrivò Sua Maestà a Parigi, di dove partì oggi, et ieri fu a un bellissimo balletto, che si fece nel palazzo di Richelieu, intitolato *Le prosperità dell'Arme di Francia*; et fu molto notabile il vedere che il conte d'Harcourt et il marchese di Brezé ballando rappresentassero da sé stessi le lor vittorie.

### **Ferdinando Bardi e Giovan Battista Barducci**

f. 4650 (16 luglio 1642 – 28 aprile 1645)

Parigi, 21 novembre 1642

Lunedì passato nella sala del Palazzo Cardinale si rappresentò una nuova et artificiosa commedia intitolata l'*Europa*, principessa vagheggiata da molti et principalmente da Ibero, che per il valor di Francion, perde finalmente il possesso della sua grazia. Nel corso di questa favola vengono dipinti i principali successi da che cominciò la guerra sino alla cinghiera di monsignor Le Grand<sup>3</sup>.

Parigi, 24 aprile 1643

Fu osservato che il Re partita tanta gente della sua camera, fece aprir le finestre et contemplò la chiesa di San Dionigi, che si scopre da quelle, chiamandola con gran serenità di volto la sua ultima casa [...] Il medesimo giorno furono fatte privatamente nella cappella

---

<sup>1</sup> Le filze consultate sono conservate nel fondo *Mediceo del Principato* dell'Archivio di Stato di Firenze. Nella trascrizione sono indicati: il nome del residente o dei residenti, il numero di filza e gli anni. I numeri di carta sono inseriti solo quando presenti nel documento originale. Alcune citazioni, che non riguardano la spettacolarità, contribuiscono alla comprensione del quadro storico e culturale. Singole notizie di spettacolo presenti nei carteggi dei residenti sono state pubblicate precedentemente da altri studiosi, ad esempio: Jérôme de la Gorce (cfr. DE LA GORCE 2002) che ha lavorato su Jean-Baptiste Lully; così come Teresa Megale (cfr. MEGALE 1992 e 1993a) sulle sorelle Anna Francesca e Margherita. I tagli sono stati segnalati dalla parentesi [...] solo se interni al testo della citazione trascritta. I simboli [^^] e [?] indicano rispettivamente le parole incomprese e quelle congetturate. Le parole illeggibili sono segnalate con il simbolo [sic].

<sup>2</sup> In questa e nelle due lettere successive il residente fa riferimento alla messa in scena de *Le ballet de la Prosperité des Armes de la France* di François de Chancy e Jean Desmarest de Saint-Sorlin, in scena al Palais Cardinal per volere di Richelieu.

<sup>3</sup> Si tratta dell'opera *Europa* di Desmarest de Saint-Sorlin.

di San Germano le cerimonie del battesimo del Serenissimo Delfino, essendo compare il cardinal Mazzarini, et comare la principessa di Condé, et fu nominato Luigi.

Parigi, 23 maggio 1643

Giovedì dell'altra settimana giorno dell'Ascensione, alle due ore dopo mezzo giorno, il Re Luigi XIII passò a miglior vita. Venerdì la Regina et il nuovo Re, accompagnati dai duchi d'Angiou et d'Orleans in mezzo a tutti le guardie a piede et a cavallo con concorso incredibile di popolo entrorno a Parigi, et andorno a dirittura a smontare al Louvre. [...] Martedì il corpo del Re fu portato da San Germano a San Dionigi senza altra cerimonia, accompagnato però dalle guardie et dalla maggior parte degli ufficiali di corte.

Parigi, 9 ottobre 1643

La sera dell'istesso giorno il Re et la Regina andorno ad abitare nel Palazzo Reale fabbricato dal defunto cardinale Richelieu, avendo voluto le Maestà Illustrissime lasciar libero il Louvre, e che più comodamente si possa continuare la gran fabrica di esso, oltre che il giardino contiguo al Palazzo Reale l'abitazione di questo viene stimata più comoda et il Re et l'aria anco più salutare in questo luogo come più lontano dal fiume Senna.

Parigi, 4 dicembre 1643

La domenica fu recitata una bellissima commedia nel palazzo del Lussemburgo alla presenza del signor duca e della signora duchessa d'Orleans e vi fu grandissimo concorso di dame, e di cavalieri et v'intervennero anche i suddetti signori ambasciatori di Venezia.

Parigi, 14 aprile 1645

Partì di qua lunedì la signora Lianora [Leonora Baroni] cantatrice e tornerà a Roma dove se ne va carica di ricchi presenti che gl'hanno fatti non solo le Regine, ma quasi tutte le principesse e dame della corte et ad imitazione di queste il simile hanno fatto molti principi e signori sì che detta signora averà l'occasione di lodarsi della Francia e di conservarsi la protezione del signor cardinale Mazzarini della quale quanto che dalle sue virtù deve riconoscere tutti i beni.

## **Giovan Battista Barducci**

f. 4651 (5 maggio 1645 – 22 febbraio 1647)

Parigi, 25 maggio 1645, c. 28v.

La lettera del signor principe Mattias per il signor Atto Melani comparve qui dopo la partenza del medesimo signor Atto, et perché gli sia nondimeno recapitata prima ch'egli passi Liona [...] inviai là martedì passato con ordine che al suo arrivo gli fusse presentata come credo che seguirà.

Parigi, 6 ottobre 1645, cc. 235v-236r.

Con l'occasione delle commedie che si rappresentano ogni sera alla presenza delle Maestà furono maltrattati la settimana passata alcuni soldati della guardia del corpo et anco delli ufficiali di esse da alcuni gentilissimi della corte del [c. 236r] signor duca d'Orleans che senza alcun rispetto imposero le mani sul viso degl'uni et degl'altri per il che dopo aver corso pericolo d'esser stati ammazzati dell'istesso Salone delle Comedie, furono condotti qua prigionieri nella bastiglia et se i medesimi chi furono offesi da loro non si fossero gettati a'

piedi della Regina per impetrar la grazia dell'istessa, forse ne sarebbe stata fatta la giustizia in faccia della corte.

Parigi, 25 novembre 1645, c. 347rv.

La lettera qui aggiunta per la Signora Aurelia comica [Brigida Fedeli] m'è stata raccomandata con gran premura da Monsignor Girò che m'ha fatto anco istanza di procurare la risposta in riguardo dell'istesso io mi piglio la sicurtà di raccomandarla a Vostra Signoria Illustrissima supplicandola a volerne ordinare il sicuro recapito et di inviarmene la risposta che ne possa avere.

Parigi, 16 febbraio 1646, c. 487rv.

Nella medesima settimana la nuova compagnia di musici venuta [c. 487v] ultima dall'Italia rappresentò in musica l'opera intitolata *Egisto* alla presenza delle Regine di Francia e d'Inghilterra, del signor duca d'Orleans, del principe di Condè, et del principe Tommaso et del Cardinale Antonio [de' Medici] e Mazzarini, avendo tutti gl'attori trapassato con l'esquisitezza della musica, et col loro modo di recitare l'opinione che avevano i francesi di essi, et la Checca Costa tra tutti gl'altri fu celebrata.

Parigi, 11 gennaio 1646, c. 1031rv.

Della settimana passata io dovevo accusare a Vostra Signoria Illustrissima la ricevuta della sua lettera presentatami dalla signora Catarina Martini musica di Sua Altezza, alla quale io non ho mancato di servire in tutto quello che ho potuto et l'ho raccomandata caldamente al Signor Commendatore di Iarres [Jares] ch'è oggi il direttore maggiore della musica italiana et egli in grazia anche della sua signora Checca Costa ha fatto dare alloggio alla signora Caterina, et assegnargli uno scudo al giorno et suo trattenimento; et è stata sua gran fortuna d'esser venuta qua nella congiuntura dell'opera che fa fare il signor cardinale Mazzarini perché altrimenti sarebbe stata condannata nelle spese et ancora non farà poco ad uscirne netta perché qua non ci fa tutto quello che si crede in Italia, come pure la signora duchessa di Guisa ha significato alla medesima signora Caterina. Io non mancherò di raccomandarla anco al signor cardinale Mazzarino perché non riceva minor trattamento delle altre nel servizio di Sua Maestà, et passato il carnevale rimarrà disoccupata a mio giudizio sì che ella potrà [c. 1031v] tornarsene a servire coteste Altezze et vi troverà più il suo conto.

f. 4653 (1° marzo 1647 – 27 dicembre 1648)

Inserito all'Illustrissimo signor senator balì Gondi del 1° marzo 1647, c. 4r.

Il signor cardinale Mazzarino oltre le sue occupazioni ordinarie dei negozi più importanti, è stato talmente applicato a sollecitare la perfezione della gran commedia in musica, sommamente desiderata dalla Maestà della Regina che il signor cardinale ha voluto assistere più volte alle prove che se ne sono fatte, e ben spesso è andato a rivedere le machine, et ad affrettare i lavoranti, che pure sono cagione che sinora non s'è potuta recitare.

Parigi, 8 marzo 1646 [1647], c. 11r.

Qua s'è finito il carnevale con la bellissima commedia in musica fatta fare dal signor cardinale Mazzarino che si è affaticato fuor di modo. È stata rappresentata tre volte con li abiti et con le macchine cioè sabato sera, la domenica et il martedì seguenti.



Parigi, 26 aprile 1647, c. 89r.

I sopraddetti discorsi hanno occupato totalmente i politici sì che non s'è sentito ragionare del viaggio della corte, ch'anch'essa ha atteso alla rappresentazione fatta di nuovo dalla bella comedia in musica, che fu recitata ier sera doppo essersene fatta due volte la prova nei due giorni antecedenti.

Parigi, 10 maggio 1647, c. 109r.

Prima di partire da Parigi le medesime Maestà volsero lunedì sera regalare la signora duchessa di Longavilla della comedia in musica, ma perché Sua Altezza non vi potette intervenire essendosi trovata indisposta, fu rappresentata di nuovo a requisizione sua il mercoledì et il martedì fu dato pure dal Re e dalla Regina un nobilissimo ballo.

Parigi, 17 maggio 1647, c.116v.

Sono stati licenziati i Musici ch'hanno rappresentato la bella commedia d'*Euridice*, et a ciascuno di essi sono stati dati da Sua Maestà dugento doppie di regalo in danari et le donne sono state regalate dal signor cardinale Mazzarini di gioielli di diamanti di gran prezzo.

Parigi, 31 maggio 1647, c. 128v.

La Rossina musica del granduca si partì di qui mercoledì mattina per tornarsene costà dove averà occasione di lodarsi della Francia perché ne porta assai buoni et belli regali et segni della stima ch'è stata fatta della sua virtù.

Parigi, 31 maggio 1647, c. 135v.

Con l'occasione che si venne a discorrere de' musici italiani ch'hanno recitato la commedia, egli [il signor Longo] mi disse che la Maestà della Regina aveva ritenuto al suo servizio Atto ed supposto che il signor principe Mattias sia per consentirvi, et che per averne il placet la Maestà della Regina et il signor cardinale Mazzarini ne hanno scritto alla medesima Altezza. Io risposi che ero ben certo che il signor principe Mattias desiderava le soddisfazioni maggiori di Sua Maestà et del signor Cardinale et che per servizio della Maestà Sua impiegherebbe sempre la propria persona et spargerebbe anche il sangue.

Parigi, 12 luglio 1647, c. 196r.

Io sono in qualche pena della Rossina musica perché da ch'ella partì di qua non ne ho avuto nuove nemmeno d'Avignone, dove ella faceva pensiero di fermarsi qualche tempo.

Parigi, 22 novembre 1647, c. 452r.

È venuto da me il signor Alessandro Cecconi musico per consegnarmi una lettera ch'egli scrive al signor marchese Niccolini, et con tale occasione m'ha detto che Don Taddeo Barberini si trova ammalato, et come disperato da Medici, et il suo male è giudicato esser cagionato da una profonda melanconia; anche i cardinali suoi fratelli non hanno cagione di star molto allegri, esse si potessi vedere qua in una qualche chiesa tre sepolcri insieme, servirebbono di memoria della clemenza usata dalla Francia verso la Casa Barberina.

Inserito all'Illustrissimo signor senatore bali Gondi, 25 ottobre 1648, c. 1222r.

Qui si continua a vivere nelli accennati sospetti, che fra la corte et il Parlamento sia per seguire un'aperta rottura crescendo sempre più le loro comuni diffidenze, et i rimedi che si vanno applicando invece di guarire il male piuttosto l'inaspriscono, et lo fanno maggiore per non essere proporzionati.

f. 4654 (1° gennaio 1649 – 27 agosto 1655)

Inserto all'Illustrissimo signor senatore balì Gondi, 8 gennaio 1649 c. 13r.

Finalmente la corte ha levata la maschera contro del Parlamento et le cose son ridotte a segno da non vedersene il fine che con la rovina di esso, che sinora non si vede che egli pigli bene il verso per divertire la tempesta che lo minaccia, et benché si fidi nella moltitudine di questo popolo è da temersi per lui, che non sarà sempre dalla sua, et che i patimenti et le miserie lo faranno mutar ben presto per sottrarsene quanto prima, oltre che non avendo sin ora dat'alcun ordine effettivo per rispignere la forza con la forza, et trovandosi già tutte le forze del Re cioè un grosso numero di soldatesche, si può dire alle mura della città, poiché hanno occupato tutti i villaggi più vicini di esse, sarà difficile il discacciarnele et in conseguenza verranno ad essere chiusi tutti i passi alle vettovaglie tanto necessarie al sostentamento di una città tanto popolata; et beché sinora il medesimo Parlamento apparisca saldo a conservarsi unito et a voler piuttosto perire ch'acconsentire ch'alcuno di loro sii sacrificato per placare lo sdegno della Reggenza, molti affermano che nell'intrinseco vi sia non poco disunione, la quale in breve tempo sia per scoprirsi.

f. 4656 (6 gennaio 1651 – 30 agosto 1652)

Parigi, 16 giugno 1651, c. 266r.

Nella corrente settimana ha ballato per due diverse sere un balletto d'allegria e di giuoco nel quale vengono rappresentati tutti quelli che vanno gridando per la città cose commestibili e mercanzie di poco prezzo, e per tale effetto [il Re] ha fatto erigere un teatro nel suo giardino in testa del giuoco di maglio, capace d'un gran numero di dame, e di cavalieri che vi sono concorsi per vedere il balletto rappresentato di notte e un[a] grande quantità di torce che illuminavano mirabilmente il teatro.

Inserto dell'Illustrissimo senatore balì Gondi del 19 luglio 1652, cc. 1076r-1077v.

Le lacrime versate la settimana scorsa dal Re e dalla Regina quando pareva che si fossero risolte a licenziare il signor cardinale Mazzarino furono così abbondanti che per asciugarle acciò non apparissero ai deputati del Parlamento differirno sin' alle sette ore della sera l'audienza che per le due ore dopo pranzo li avevano intimato ai medesimi deputati.

f. 4657 (2 settembre 1652 – 27 marzo 1654)

Parigi, 14 febbraio 1653

Dopo pranzo la Maestà Sua volle provare il suo gran balletto con le macchine inventate dal Torelly [Giacomo Torelli] e riuscì squisitamente, e fra pochi giorni si doverà rappresentare in pubblico, e farà de più belli che si siano mai veduti già da molto tempo indietro reputandosi la spesa di esso circa sessantamila franchi.

Parigi, 21 febbraio 1643

La maestà del Re ha fatto più volte nella corrente settimana la prova del suo balletto e ha risoluto di rappresentarlo in pubblico domenica prossima con la pompa degli abiti e con la magnificenza delle machine.

Parigi, 28 febbraio 1653<sup>4</sup>

Domenica sera fu rappresentato con ogni maggior pompa dal Re il suo gran balletto nello stanzone del piccolo Borbone vicino al Palazzo del Louvre e al balletto che durò sin a mezzanotte.

Parigi, 1° agosto 1653

La Maestà della Regina andò ieri ad incontrare il Re a quattro leghe fuori della città et avendolo ricondotto qua lo regalò d'una bellissima cena et aveva risoluto di dargli lo spasso della Comedia Italiana ma non essendosi trovato del tutto perfezionato il teatro che a tal effetto si era preparato nel Louvre la detta comedia fu differita a questa sera.

Parigi, 26 settembre 1653

Da Scaramuccia comico mi fu consegnata iermattina assieme con le sue lettere ch'io accludo nel presente dispaccio, una cappelliera entro cui due cappelli di castoro per servizio del Serenissimo principe et altri due simili per il principe Leopoldo et mi richiese ch'io li indirizzassi al signor Benedetto Guerrini et perché mi significò che Sua Altezza desiderava la diligenza nella missione de' suoi cappelli, io li ho incamminati questa mattina a Lione con la commodità del procaccio, et scrivo al signor Mei di trasmetterli costà con la prima occasione dell'ordinario di Roma.

Parigi, 7 novembre 1653

Sentirò volentieri l'arrivo costà della cappelliera co' cappelli di castoro per Sua Altezza e per il signor principe Leopoldo, per poter quietare con tale avviso Scaramuccia comico, che vive ansioso di tali avvisi.

Parigi, 14 novembre 1653

L'avviso che Vostra Signoria Illustrissima m'ha dato con la sua del 23 del passato che si fossero ricevuti costà i cappelli di castoro provisti da Scaramuccia comico, è giunto a proposito per quietare l'animo di questo, et della sua moglie che misurando poco bene il tempo trascorso da ch'essi me li consegnorno qui, cominciavano a temere che i detti cappelli si fossero persi o smarriti.

Parigi, 28 novembre 1653

Scaramuccia comico et la Marinetta sua moglie mi concludano perché io dia loro evidente certezza dell'arrivo costà de' quattro cappelli di castoro et de' collari di campagna che hanno mandato al Serenissimo principe et al principe Leopoldo et vorrebbero pure intendere che ciascuna delle Altezze Illustrissime abbia avuto la sua parte di detti cappelli, né si sono appagati ch'io abbia fatto vedere loro una lettera dell'istesso corriere che presentò la cappelliera al Serenissimo granduca come egli asserisce nell'istessa sua lettera scritta al signor Mei per insinuargli che non era stato pagato del porto della cappelliera ancor che Sua Altezza avesse ordinato che se gli dessero dieci scudi.

Parigi, 12 dicembre 1653

Si va preparando il Salone del piccolo Borbone dove sinora hanno rappresentato le loro commedie i comici italiani a quali è stato destinato per l'istesso loro uso il Salone del Palazzo Reale dove reciteranno per servizio del pubblico et per quando il Re voglia la commedia nel Louvre è riservato loro una gran sala dell'istesso palazzo ancorché le dissertazioni che sono tra di loro diminuisca[no] non poco il gusto che la Maestà Sua

---

<sup>4</sup> Nella lettera del 21 marzo 1653 si legge che il balletto è rappresentato domenica sera per l'ultima volta.

prende delle loro rappresentazioni et se non si riaggiusteranno insieme si penserà a licenziarne alcuni et a farne venire altri in luogo di essi.

Parigi, 9 gennaio 1654

Accerterò Scaramuccia et la Marinetta che il Serenissimo principe ricevette i quattro cappelli di castoro et per quanto io ho potuto ritrarre dai loro discorsi essi non pretendono né pagamento né regalo per i detti castori ma solo desideravano di sapere se due di essi fossero stati consegnati al signor principe Leopoldo alla cui Altezza essi li avevano destinati et li altri due al Serenissimo principe.

Parigi, 30 gennaio 1654

Sono arrivati qua d'Italia i musici che devono rappresentare la comedia che si va tuttavia preparando dal signor Buti; et dal Torelli si sollecitano le macchine ma si dubita che queste possino essere in ordine per tutto il presente carnevale ancorché il Re ne faccia gran fretta et vadia giornalmente provando il gran balletto, che doveva servire d'intrecciamento alla suddetta commedia.

Parigi, 20 febbraio 1654

La Maestà del Re terminò martedì sera il carnevale con avere nel suo palazzo del Louvre rappresentato avanti la Regina et le principesse et dame che assistevano a Sua Maestà un balletto detto de' proverbi non essendo stato possibile di ridurre all'intera perfezione le macchine et altri preparativi per la commedia in musica et per il gran balletto reale che perciò sono stati differiti a dopo Pasqua.

f. 4658 (3 aprile 1654 – 7 aprile 1656)

Parigi, 10 aprile 1654, c. 23v.

Mentre il signor cardinale Mazzarini stava ritirato nel bosco di Vincennes per passarvi li ultimi giorni della settimana santa, la Maestà del Re si [c. 24r.] compiacque d'andarvelo a trovare et essendovisi fermata a dormire la notte del venerdì di ritorno qua sabato sera in compagnia di Sua Eccellenza, et il lunedì doppo Pasqua andorno a S. Germano dove Sua Maestà si trattene sin al mercoledì seguente, essendo voi venuta qua a provare il suo gran balletto et la commedia in musica come seguì ieri et doverà provarsi anche domani avendo Sua Maestà risoluto di rappresentare in pubblico l'una et l'altra lunedì prossimo per la prima volta con tutte le macchine inventate dal Torelli.

Parigi, 11 aprile 1654, c. 35v.

Il gran balletto reale et la commedia in musica furono rappresentati martedì sera per la prima volta et ieri sera per la seconda, et il gran numero delli assistenti restò interamente appagato dell'esquisitezza della musica, della vaghezza dell'ingressi, de' balli et della varietà et ricchezza delle scene et delle macchine, ma soprattutto fu ammirata la leggiadria del Re che si mostrò anche indefesso nella frequenza degli ingressi che Sua Maestà fece nel balletto. Il signor cardinale Mazzarini non ha potuto godere né della prima né della seconda rappresentazione, trovandosi tuttavia l'Eccellenza Sua travagliata da dolori nefretici de quali procura di sollevarsi con continui rimedii.

Inserto all'Illustrissimo signor senatore balì Gondi del 24 aprile 1654, c. 41r.

[Mazzarino] si applicherebbe a fare maggiori prevenzioni anche contro gli inglesi, invece d'essere, com'è, tutto intento a dar gusto al Re con le frequenti rappresentazioni del

balletto et della commedia in musica al sacro della Maestà Sua, et alle nozze delle sue nipoti, poiché potendo tralasciarsi o differirsi ad altro tempo simili azioni, i malevoli dell'Eccellenza Sua avrebbero campo d'insultare contro il di lui governo, se per le medesime egli negligesse di riparare all'inconvenienti che potessero succedere alla corona da una nuova guerra con gli inglesi et coloro che desiderano novità nel regno se la rappresentano per ben vicina, et si sfonzano di persuaderla ad altri.

Parigi, 29 maggio 1654, c. 89v.

Con l'occasione ch'io fui due giorni sono dal signor Ondedei questo mi disse d'essersi scordato d'eseguire l'ordine che gli aveva dato il signor cardinale Mazzarini di servire al granduca a nome di Sua Eccellenza et di significare a Sua Altezza il gusto del Re, che Scaramuccia comico resti qua al suo servizio ancora per un anno et ch'essendosi questo scusato di potercisi fermare di vantaggio per essere di già spirato il tempo della licenza concessagliene da Sua Altezza per un anno, Sua Maestà desiderava che Sua Altezza si compiacesse di prorogargliela ancora per altrettanto tempo; et il signor Ondedei mi pregò di significare al Serenissimo principe questo desiderio del Re, et di supplicare Sua Altezza per parte del signor cardinale per la proroga della licenza a Scaramuccia in grazia della Maestà del Re. L'istesso comico mi aveva accennato poco prima l'istessa volontà di Sua Maestà, ma che dependendo egli assolutamente dal volere del granduca suo benefattore, si era dichiarato di non potere disporre di se stesso senza nuova licenza di Sua Altezza et che volentieri ne avrebbe ricevuto la grazia, per potere continuare a pubblicare qua le munificenze larghissime et continue ch'egli riceve dall'Altezza Sua. Io starò attendendo i comandamenti del Serenissimo principe per quel che doverò rispondere al signor Ondedei in questo proposito.

Parigi, 17 luglio 1654, c. 180r.

Io tralasciai con l'ordinario antecedente di accusare a Vostra Signoria Illustrissima la ricevuta della sua lettera del 18 del passato in conto di Scaramuccia perché volevo poter dirle in un istesso tempo d'aver eseguito li ordini che con essa ella mi dava per parte del Serenissimo principe come ho fatto di poi, avendo scritto al signor abate Ondedei che la Maestà del Re può disporre liberamente per il tempo che più le piacerà della persona di Scaramuccia come anche di tutto quello che concerne la relazione all'Altezza Sua, se il signore Ondedei mi farà alcuna replica io la significherò a Vostra Signoria Illustrissima come ora l'accerto dell'umilissimo riconoscimento dell'istesso Scaramuccia della nuova garanzia fattagli da Sua Altezza di potersi trattenere qua con l'animo quieto quanto voglia et comandi il Re et il signor cardinale Mazzarini.

Parigi, 4 dicembre 1654, c. 404r.

Non essendosi potuto perfezionare per mercoledì sera il teatro destinato alla rappresentazione del Balletto Regio, questo fu poi rappresentato iersera, et la più bella parte di esso fu la leggiadria con cui accompagnando il Re la propria et naturale maestà della persona si rese riguardevole alla compagnia delli assistenti.

Parigi, 18 dicembre 1654, c. 420r.

L'ultimo Balletto stato rappresentato dalla Maestà del Re riuscì tanto inferiore alli antecedenti che non essendo piaciuto alla Regina, la Maestà Sua si è di poi tenuta dal rappresentarlo di nuovo; et per divertirsi in qualche maniera et per quanto gli ha permesso la stagione assai piovosa, è andato più volte a caccia.

Parigi, 25 dicembre 1654, c. 429r.

Mentre la Maestà del Re va disegnando un superbo Balletto per rappresentarlo nella fine del prossimo carnovale, la Maestà sua si diverte col farne di quando in quando altri di bellissime invenzioni, come fece martedì sera d'uno di maschere molto vaghe et bizzarre, et questo piacque alla Regina assai più di quel che non fece l'antecedente.

Parigi, 10 settembre 1655, c. 873r.

Lor Maestà si ricondussero in questa città martedì sera essendoci giunto circa il mezzogiorno il signor cardinale Mazzarini che andò a smontare addirittura a casa del signor Tubeuf con cui ci compiacque di desinare et seco si trattenne Sua Eccellenza sin all'arrivo di lor Maestà che volsero regalare l'istessa sera il serenissimo di Mantova della commedia italiana nel loro Palazzo del Louvre.

Parigi, 7 gennaio 1656, c. 1045r.

Continua il Re a regalare nel suo Palazzo del Louvre il Serenissimo di Modena con fare rappresentare ben spesso commedie italiane et francesi, mentre gli va preparando un bellissimo balletto, nel quale Sua Maestà istessa farà la sua parte.

Parigi, 22 gennaio 1656, c. 1073r.

Il Re secondo il suo solito fece mostra della sua leggiadria et destrezza con aver superato ogni più esquisito ballatore nel farsi vedere più volte sopra il teatro che fu arricchito dalla variazione della machine state inventate dal Torelli.

## **Pietro Bonsi**

f. 4660 (11 febbraio 1656 – luglio 1659)

Parigi, 25 agosto 1656, c. 149v.

Si preparano con ogni magnificenza le pompe per l'ingresso della Regina di Svezia [...] a Fontanablò [...] si tratterà due o tre giorni e vi si devono trovare li comici italiani e francesi e di là sarà Sua Maestà condotta vicino a Parigi in un palazzo particolare del signor Hesselin.

Parigi, 22 settembre 1656, c. 188r.

Finita la colazione fu l'ospite Regina servita et accompagnata a Compiègne et qui subito dato principio ad una comedia italiana che piacque grandemente, dopo la quale fu cominciato un ballo che durò sino all'alba del giorno.

Parigi, 1° dicembre 1656, c. 261v.

Si mette all'ordine un balletto all'invenzione del quale ha occupato il signor Abbate Buti [Francesco Buti] et per la musica il signor Battista [Jean-Baptiste Lully] fatto serrare da Sua Maestà in una camera perché ha sempre sviato quando è libero; il soggetto sarà l'Amore malato [*Amour malade*] visitato da doi [due] medici, il tempo e lo sdegno, li quali per rimedio ordinano il passatempo del ballo.

Parigi, 22 dicembre 1656, c. 228v.

Il balletto dell'Amor amalato si va mettendo all'ordine aspettandosi Atto musico per rappresentarlo e vedendo il Re che questi tardava in Torino per gusto proprio se gli s'è fatto intendere che se non si trovava qui per il primo giorno dell'anno, non occorre che venghi.

Parigi, 29 dicembre 1656, c. 280v.

Gionse iersera il signor Atto musico et oggi è venuto a portarmi una lettera del Serenissimo signor principe Matthias dalla quale mi è imposto ch'io lo serva qui nelle sue occorrenze essendo Sua Altezza molto amato, alloggia in casa del signor Ondedei, è arrivato in cattiva congiuntura per il balletto stante la morte della Signora Mancini sorella del signor cardinale il quale ne resta afflittissimo.

Parigi, 19 gennaio 1657, c. 299r.

p. s. Scaramuccia invia questo piego separato a Vostra Signoria Illustrissima con il balletto di Sua Maestà et conclusioni, io lo mandavo per appagar ancora la curiosità di Vostra Signoria Illustrissima, ma per non moltiplicare mi contento di trasmettere quello di Scaramuccia.

Parigi, 19 gennaio 1657, c. 300v.

Il balletto d'Amore amalato che Sua Maestà disegnava di far rappresentare verso l'ultimo di Carnovale, è stato recitato questa settimana per incontrare il gusto del Serenissimo di Modena essendo il tutto seguito con piena sua soddisfazione, come di tutta la corte, avendo Sua Maestà ballato al solito cioè meglio di tutti e la musica italiana riuscita a meraviglia bene.

Inserito all'Illustrissimo signor senatore bali Gondi delli 28 dicembre 1657, c. 655v.

Il Padre Senaut dall'oratorio si è servito della gazetta di Fiandra per reprimere in pulpito la Regina trovandosi in essa che Sua Maestà nel medesimo giorno che aveva fatto le sue dellazioni aveva sentito la sera la comedia italiana; esagerò il detto padre l'infamità della comedia e principalmente dell'italiana della quale disse molte e molte cose e perché ogni uno restò scandalizzato del procedere di detto padre per non essere lecito a un predicatore di reprimere il vizio in particolare e di nominare le persone e ch'il gusto di Sua Maestà era molto innocente, in un'altra predica si scusò con la Regina e interpretò il suo discorso con dire che non si contentava della semplice virtù nella persona di Sua Maestà ma desiderandoci la perfezione si rendeva così severo e rigoroso.

Parigi, 11 gennaio 1658, c. 669r.

Ritornò la medesima sera da Vincennes Sua Maestà per assistere a una comedia di machine che rappresentano quei comedianti francesi nel loro solito teatro con soddisfazione universale, v'intervenne la Regina con signor duca d'Angiò e Mademoiselle d'Orléans.

Parigi, 18 gennaio 1658, c. 675r.

Non ho detto a monsignore Ondedei l'ordine che il signor principe Matthias era per dare al signor Atto di restare appresso Sua Maestà aspettando la lettera responsoria di Sua Maestà per consegnargliela perché ho creduto che mi avrebbe subito detto ch'il medesimo Atto ha scritto qui esserli stata levata la provisione dal Serenissimo Principe Matthias suo padrone.

Parigi, 25 gennaio 1658, c. 683v.

Scaramuzza mette il suo figliolo appresso la Regina di Svezia in qualità d'aiutante di camera con speranza di scrivere per Sua Maestà nella medesima camera.

Parigi, 1° febbraio 1658, c. 690rv.

A Monsignor Ondedei mandai la lettera responsoria per il Serenissimo principe Matthias a conto d'Atto musico, essendomi rincontrato col medesimo signor Ondedei mi ha detto che aveva aperto la lettera di Sua Altezza per vederne il contenuto prima di recapitarla, e che avendo trovato che Sua Altezza si burlava di Sua Maestà con dirli che quando saprebbe dove si ritrovi Atto dubito eseguirebbe il suo cenno, non aveva giudicato di renderla, poiché Sua Altezza poteva con la risposta mandar una lettera per Atto con i suoi comandi, le voleva ignorare dove li ritrovi, al qual discorso mi è parso [c. 690v] dover replicare che non doveva interpretar il desiderio di Sua Altezza per incontrar il gusto di Sua Maestà in quella maniera, e che poiché Sua Altezza diceva di non sapere dove si ritrovava, meritava esser creduta, tanto più ch'il contenuto della medesima lettera del Serenissimo principe poteva appresso Sua Maestà passare per la licenza data a sua istanza a Atto, e lui mi replicò che si era immaginato che vedendo il Serenissimo principe Matthias, che da questa corte si era mandato in Germania il medesimo Atto per qualche negoziazione e non ne aveva forse dato i desiderati ragguagli a Sua Altezza voleva per questo lei ignorare dove si ritrovi. Io ho risposto che non sapevo se la sua immaginazione aveva fondamento poich'il Serenissimo principe avendo mandato il musico per cantare, non cercava altro, al mio parere, che la soddisfazione del Re.

Inserto all'Illustrissimo signor principe senatore baly Gondy delli 22 febbraio 1658, c. 731rv.

Il signor duca d'Angiò regalò ier l'altro Sua Maestà e tutte [c. 731v] le dame d'una superba cena dopo la quale seguì il ballo sino al giorno e benché il Re avesse quasi sempre ballato non restò però il giorno seguente di durar anche la fatica di ballare nel balletto dando così gran esercizio alla sua robusta complessione.

Parigi, 1° di marzo 1658, c. 745r.

Arrivò domenica passata la Regina di Svezia in questa città nelle carrozze del Re trattenendosi più presto come cognita avendo ricevuto tutte le visite et anco quelle dei signori ambasciatori alloggiata nelle stanze del signor cardinale Mazzarino e regalata di tutti passatempi che produce questa corte nella stagione del carnevale essendosi ballato due volte il balletto del Re in presenza sua, e fatto una cena nella casa d'un tesoriere delle finanze dove intervenne il Re e la Regina di Svezia la quale ballò con la Maestà Sua. Questi sono stati i divertimenti delle sere, poiché ogni giorno ha volsuto vedere la comedia francese et oggi si fa un'opera italiana con machine in presenza sua.

Parigi, 29 marzo 1658, c. 789v-790v.

Il signor Atto mi è venuto a trovare per sapere se dalle lettere di costì fosse stato motivato che il Serenissimo principe cardinale Giovan [c. 790r] Carlo desiderasse ch'egli andasse costì per far la sua parte nella bella comedia che Sua Altezza Reverendissima meditava di far recitare a maggio avendomi mostrato gran premura e prontezza di obbedire al minimo cenno o consiglio che io gliene potesse dare; mi pregò anche di farli il servizio di spacciare per la corte ch'egli fosse chiamato costì per il medesimo effetto, io risposi che non mi potevo impegnare a dire questa cosa poiché non mi era noto che si desiderasse ch'egli lasciasse qui il servizio di Sua Maestà dopo aver ricevuto ordine dal suo Serenissimo Principe di trattenervisi, egli mi significò che [c. 790v] teneva gli stivali pronti al minimo cenno che li fosse dato di costì e che sperava in quel caso che Sua Maestà si contenterebbe ch'egli obbedisse al suo Principe.



Parigi, 4 aprile 1648, c. 798<sup>rv</sup>.

Monsignor Ondedei restò pienamente appagato della sincerità del Serenissimo principe Matthias e del suo ossequio verso Sua Maestà sì che il discorso che mi tenne sopra il Signor Atto del quale restò con ragione Sua Altezza scandalizzata. Non si può attribuire ad alcuna sua mala volontà quanto io possa conoscere, ma bensì al suo solito umore che [c. 798<sup>v</sup>] tutti indifferentemente esperimentano rozzo<sup>5</sup>.

Calais, 20 luglio 1658, c. 983<sup>v</sup>.

Continuerà la corte le sue villeggiature a Vincennes et Fontanablò con comedie e musiche, da due giorni in qua dopo pranzo fa sempre chiamare il Re la musica italiana composta dalla signora Anna Bergerotti, del signor Atto Melani assai ben visto e del signor Tagla Vacca [Tagliavacca], onde contribuisce l'Italia a recreare Sua Maestà.

Parigi, 18 ottobre 1658, cc. 1162<sup>r</sup>-1164<sup>r</sup>.

Sabbato passato 12 del corrente essendo andato a trovare il signor cardinale conforme al suo ordine accennato con le precedenti a Vostra Signoria Illustrissima prima di parlarli del ritorno del signor Ottavio Ricci costì entrò subito in molte doglianze contro Scaramuccia significandomi che le loro Maestà essendo scandolezzate di aver inteso ch'egli avesse trovato verso senza loro partecipazione di cavare dalle mani di qualche segretario di Stato un brevetto di Gentilissimo della Camera del Re per il suo figliolo andato ultimamente in Italia con la Regina di Svezia e non volendo permettere che quell'onore fosse conferito a gente della sua sorte e qualità che lo rendeva disprezzabile, avevano mostrato a Sua Eccellenza sopra ciò il loro senso tanto più che Scaramuccia [c. 1162<sup>v</sup>] publicava che dal Re medesimo era stato onorato di quella grazia, cosa non mai pensata da Sua Maestà la quale se ne va pochi giorni sono dichiarata con molto sdegno e risentimento a Sua Eccellenza onde il signor cardinale mi significò che mi teneva questo discorso dove io non giudicavo che dovesse andare a perire perché il figliolo sopraddetto ritrovandosi costì potrebbe Sua Maestà con l'autorità del principe Serenissimo ritirare quel brevetto di gentilissimo della Camera, passò lo sdegno di Sua Eccellenza più oltre poiché desidererebbe ancora di riavere quello che alcuni anni sono fu spedito in favore del medesimo di cavaliere di San Michele il quale si suppone che Scaramuccia avesse spuntato con destrezza da qualche Segretario parimente di Stato, già che essendo venuto alla notizia del [c. 1163<sup>r</sup>] signor cardinale fu subito scritto al signor cardinale Antonio come gran elemosiniere di Francia di non dargliene l'abito. M'incaricò dunque Sua Eccellenza di pregare Sua Altezza a nome suo d'impiegare la sua autorità nel modo che stimava più a proposito per ritirare dalle mani di questo giovane il brevetto di Gentilissimo della Camera e quello di cavaliere volendolo Sua Eccellenza mortificarlo anche sopra questo stante la sua sfacciataggine di aver volsuto quello di gentilissimo della camera del Re per la restituzione del quale ho conosciuto esser la maggior premura essendo finito il discorso mi soggiunse Sua Eccellenza che ne sarebbe molto tenuta a Sua Altezza mentre vuole il Re procurare di rimettere queste grazie nel passato splendore e ritirarle da quelli che non hanno il carattere [*sic*] la nascita per [c. 1163<sup>v</sup>] meritare. Io non posso che rappresentare a Vostra Signoria Illustrissima che Sua Eccellenza ha dimostrato sopra ciò senso particolare e sdegno con speranza di restarne sodisfatto per il mezzo di Sua Altezza mentre suppone che per compiacerla comanderà il principe Serenissimo a qualche suo ministro di cavare dalle mani di questo giovane con destrezza sotto pretesto di volerli vedere o d'ordine di Sua Maestà addirittura li brevetti menzionati per inviarmeli. Procedo questa istanza del signor cardinale non solo per mortificare Scaramuccia, ma dal suo desiderio di

---

<sup>5</sup> Quest'ultima frase è cifrata e tradotta.

ricompensare con queste cose di onorevolezza li cavalieri forestieri ai quali non permettano sempre le congiunture che si possa dare maggior dimostrazione della stima che se ne fa, né starò a soggiungere altro a Vostra Signoria Illustrissima essendomi [c. 1164r] noto quanto preme Sua Altezza in incontrare le soddisfazioni di Sua Eccellenza e mi contenterò di suggerirli che caso che si volesse aiutare Scaramuccia a uscire di questo intrigo con minore mortificazione si potrebbe trasmettermi i brevetti con ordine al padre di riportarli lui medesimo al signor cardinale il quale però averà sempre maggior gusto di riaverli addirittura dalle mie mani e se Sua Eccellenza medesima non ne avesse parlato si potrebbe credere che qualche nemico di Scaramuccia o pretendente al medesimo brevetto li procurasse questo affronto ma già che Sua Eccellenza me ne ha discorso non ci è altra riflessione da fare, ma come dalla parte mia da aspettare solamente la risposta di Vostra Signoria Illustrissima per parteciparla a Sua Eccellenza.

Lione, 28 novembre 1658, c. 1207v.

Il signor cardinale ha inteso con gusto l'ordine che Sua Altezza si era compiaciuto di dare per chiamare il figliolo di Scaramuccia per ritirare quei brevetti e ne sta attendendo con le prime il seguito professando particolare obbligazione a Sua Altezza della sua disposizione in procurare la soddisfazione di Sua Eccellenza con che mi rassegno profondamente.

Parigi, 23 maggio 1659, c. 1517v.

Si resta talmente persuaso della sicurezza della pace e del matrimonio del Re con l'Infanta che non c'è persona civile che non s'applichi alla lingua spagnola.

Parigi, 20 giugno 1659, cc. 1586v-1593v<sup>6</sup>.

Scaramuccia dopo molte carezze da queste Maestà se ne [c. 1593r] ritorna a Firenze e mostra grande impazienza di essere appresso il Serenissimo principe, si è aiutato per ottenere che fosse lasciata al suo figliolo la croce di cavaliere di S. Michele e l'ha spuntata avendomi significato il signor Ondedei d'ordine del signor cardinale di scrivere a Vostra Signoria Illustrissima che poteva rendere la croce et li brevetti del cavaliere mentre li fosse in medesimo tempo restituito il brevetto di gentiluomo della camera di Sua Maestà il quale poi Vostra Signoria Illustrissima potrà trasmetterlo, si è aiutato Scaramuccia in questa sua passione et io l'ho servito, onde parte totalmente consolato, preme però molto e ne [c. 1593v] supplica umilmente il principe Serenissimo et anche Vostra Signoria Illustrissima che se si è parlato nella corte della mortificazione fatta al signor suo figliolo si compiaccia di parlare della grazia nuovamente fattali, ma circa il brevetto di Gentiluomo della camera bramerebbe che si tenesse secreto acciò quelli che crede qua suoi nemici non se ne prevalessero.

f. 4661 (28 luglio 1659 – 2 giugno 1661)

Inserito all'Illustrissimo signor senatore bali Gondi, 23 marzo 1660

Il maggior gusto del Re è adesso la musica italiana trattenendovisi quasi ogni sera tre o 4 ore.

Parigi, 6 agosto 1660

Per continuare a ragguagliare Vostra Signoria Illustrissima della malattia del signor cardinale li dirò come la notte delli 31 del passato fu assai inquieto, il che obbligò i medici a purgare Sua Eccellenza, il primo del corrente l'operazione fu buona, e Sua Eccellenza

---

<sup>6</sup> La lettera è inframezzata da altri fogli e si trova alle cc. 1581r-1586v e cc. 1593r - 1594v.

passeggiò nella sua galleria qualche tempo, la notte seguente non dormì, ma non fu inquieta e non ebbe dolori. La sera delli 2 Sua Eccellenza fece chiamare uno de suoi musici italiani che suona bene la lira, con la quale si addormentò e dormì sei ore. La mattina delli 3 cominciò a mangiare della carne con buon appetito et si fece fare la barba, onde parve molto meno abbattuto che il giorno precedente, continuò la sera la lira et il sonno fu assai quieto.

Parigi, 10 settembre 1660

Il signor cardinale Mazarino godendo di perfetta salute fece ieri un banchetto alle Serenissime Maestà alla Regina e principessa d'Inghilterra et a molti altri principi e principesse e signori principali della corte, avendole regalato della musica italiana e della comedia spagnola essendo anche stato chiamato a questa festa il signor ambasciatore di Spagna.

Parigi, 26 novembre 1660

Tornonno le Serenissime Maestà da Vincennes li 20 del corrente mese per vedere rappresentare nel Louvre la comedia del *Xerse* in musica italiana con diversi balletti assai vaghi, aspettando che il magnifico teatro che si va mettendo all'ordine in diligenza sia finito questo carnevale per rappresentarci l'opera famosa dell'*Ercole*.

Parigi, 3 dicembre 1660

Si sta attendendo fra pochi giorni il signor principe Alessandro di Parma per trattenersi incognito alcuni mesi in questa corte.

Parigi, 10 dicembre 1660

È comparso in questa città il signor principe Alessandro di Parma incognito per passarci il resto dell'inverno.

Parigi, 11 febbraio 1661

Domenica passata alcuni artefici avendo lavorato tutta la notte precedente nella galleria de ritratti vicina alle stanze del Re per mettere all'ordine un teatro con machine, s'attaccò il fuoco nella sopraddetta galleria, la quale verso il mezzogiorno si trovò tutta infiammata, onde il Re con molta pietà corse alla Chiesa parrocchiale et accompagnò il Santissimo all'arrivo del quale il fuoco non continuò i suoi progressi, essendosi contentato d'incendiare quasi tutta quella galleria e di far qualche danno al coperto della grande galleria che vi è congiunta.

Parigi, 11 marzo 1661

Il cardinale Mazarini passò all'altra vita due ore e mezza dopo la mezza notte del martedì 8 del corrente e fu la mattina seguente esposto come Vostra Signoria Illustrissima vedrà più particolarmente dal foglietto et avvisi. Il Re governerà da sé et ha intentione d'imitare Enrigo IV avendone la capacità e le buone qualità, di che ognuno resta molto consolato.

Parigi, 26 marzo 1661

Il Re ha pregato il signor principe di Parma di metterli insieme quanto prima una compagnia de' migliori comedianti d'Italia et il signor abate Bentivoglio mi ha scritto il biglietto incluso dal quale vedrà Vostra Signoria Illustrissima l'intentione di Sua Maestà circa Scaramuccia il quale s'intende che non s'intrighi d'altro che di venire quanto prima com'egli potrà intendere che faranno gl'altri.

## **Giovanni Filippo Marucelli, Paolo dell'Ara**

f. 4663 (13 settembre 1661 - 30 marzo 1664)

Parigi, 21 ottobre 1661

Accompagnai la lettera per Scaramuccia, ch'era inclusa nel dispaccio di Vostra Signoria Illustrissima con due mie righe dirette al medesimo, accennandogli la premura del Serenissimo principe Leopoldo d'averne risposta e offrendomi d'inserirla nel mio plico, se la mandasse in tempo; ma non essendo comparsa, prego la bontà di Vostra Signoria Illustrissima a farne avvisato Sua Altezza, acciò sappia, che dal canto mio i suoi comandi sono stati eseguiti.

Parigi, 4 novembre 1661

La lettera per Marinetta fattami trasmettere dal serenissimo principe Leopoldo gli sarà stata a quest'ora resa in Fontainebleau, il che accenno sapendo, ch'il signor principe suddetto desiderava che ne seguisse prontamente il recapito [...] Scaramuccia mi manda l'inclusa per il serenissimo principe Leopoldo, e scrive che in Spagna non si è spedito corriere a portar la nuova del parto ma che la Regina con pretesto di rimandar là per le poste un suo uomo venuto a portar un regalo abbia procurato di salvar l'apparenza; l'autor dell'avviso non è di gran credito.

Parigi, 11 novembre 1661

Inserte nel dispaccio di Vostra Signoria Illustrissima del 21 ottobre trovai le due lettere per il signor barone Anichini e per il signor Antonio Rivani, la prima delle quali feci subito recapitare in propria mano, e l'altr'è stata resa da me al suddetto Rivani, ch'arrivato felicemente in questa città s'è compiaciuto favorirmi d'una sua visita.

Inserito per l'Illustrissimo signor senatore bali Gondi, Parigi li 2 dicembre 1661

È questo giorno giunto in Parigi Sua Maestà e domani va a Chartres per esser qui di stanza lunedì, o martedì. È scandalizzato della tardità e lentezza con la quale si procede nella fabbrica della sala per il gran balletto, e vuole che si faccia la festa il futuro carnevale o che si metta fuoco al suddetto stanzone.

Parigi, 27 gennaio 1662

Iersera alla prova della gran commedia, dove intervenne il Re con indicibile applicazione, la signora Leonora Ballerini fu rappresentata dal signor abate Buti e fu accolta da Sua Maestà con dimostrazioni d'affabile benignità verso la sua virtù.

Parigi, 3 febbraio 1662

Si va preparando il gran balletto e commedia per la futura settimana. S'apprende notabilmente il pericolo del fuoco, mentre nelle prove s'è sempre appiccato in qualche parte, si sono prese tutte le cautele d'uomini e d'acqua et hanno le Regine fatto erigere un balaustro di ferro, che spiccandosi dalla loro residenza va a terminare ad una porta del teatro per essere più pronte e spedite in ogni accidente.

Parigi, 10 febbraio 1661

Ebbe gusto e créde suo vantaggio la signora Leonora Ballerini ch'io la presentassi a Mademoiselle e a Mademoiselles d'Alençon, prima di comparir sul teatro, sperando ch'il fulgore della loro protezione dovesse risolvere in fumo le cabale delle rivali [...] La prova del gran balletto non ha fatto gran strepito, essendo seguiti infiniti disordini nel movimento

delle macchine, sconcerto parte attribuito ad ubriachezza parte a malignità di gente corrotta; servirà ciò per prender meglio le misure quando si reciterà da vero che sarà martedì [...] In questo momento Madamoiselle m'invia l'aggiunto libro che è l'opera che si canta nella festa rappresentata su 'l nuovo salone e teatro; ho supposto di doverlo trasmetter costà e gl'ho fatto una sopracoperta alla Serenissima principessa.

Inserito per l'Illustrissimo signor senatore balì Gondi, Parigi, 10 febbraio 1662

Si è dato principio alla rappresentazione del gran balletto che sorprende in ogni parte, né si desider'altro, che qualche facilità maggiore nel moto delle macchine, che si vanno per ciò ripulendo.

Parigi, 3 marzo 1662

Ha desiderato la signora Leonora Ballerini di far reverenza a Madama d'Angoulême et io l'accompagnai un di questi giorni da Sua Altezza che la raccolse di buonissima grazia, e si congratulò seco degl'applausi e delle lodi date dalla sua bella voce piaciuta in Francia, sempre con aumento; Madamoiselle e Madamoiselles le principesse d'Alencon e Valois l'hanno accarezzata sul palco e commendatala altamente e la Regina medesima gli fece benigni quesiti e la lodò in lindura dicendo ch'era ben abbigliata si che ha ragione d'esser contenta.

Parigi, 7 aprile 1662

In questo punto mi viene scritto di Londra ch'il signor Antonio Rivani per chiusa d'infinite lodi, d'inesplicabili applausi riportati alla sua virtù, fusse stato regalato da Sua Maestà Britannica di tre diamanti creduti valere 400 doppie; la signora Leonora all'incontro patisce e non ha ancora riscosso le sue provvisioni, non che gli siano controverse, ma per oblivione o per altro accidente, opero però che non gli manchi danari e non posso supporre che in ultimo non abbia ella ad esser riconosciuta adeguatamente.

Parigi, 5 maggio 1662

Il Ballerini lavora dì e notte ad un abito da Coviello per dar con esso piacere a Sua Maestà che s'è dichiarato volerlo veder ballare e sentir recitare da Vecchia e non so se anche improvvisare, Madamoiselle me ne domandò, mostrando d'avergli poca fede al ballo giacché gli pareva che camminasse molto male, e dubitava di quei suoi spalloni, io diedi ogn'ottima relazione della sua agilità e piacevolezza.

Parigi, 12 maggio 1662

Si tratta di licenziare i musici e si divisa ad esso sopra le ricognizioni.

Parigi, 26 maggio 1662

I musici sono in punto di ricever la spedizione, al qual conto condussi la signora Leonora da Madamoiselle, ma trovandola in letto per poco d'indisposizione non parve opportuno raccomandargli in individuo simil interesse, ma genericamente supplicandola della sua protezione, mi rappresenterò di nuovo a Sua Altezza guarita pregandola d'aver a cuore il trattamento della signora Leonora in forma ch'io non mostri di dubitare della generosità di Sua Maestà.

Parigi, 2 giugno 1662

La signora Leonora viene in essa gratificata di 4400 franchi compreso il ritorno, della qual somma sarebbe contenta se gli fusse fatto buono un biglietto a parte di 900 franchi a conto delle sue mesate, che vogliono assorbire i pagatori nel regalo dei 4400 franchi suddetti [...]

All'intenzione della Maestà Sua, subito fatto il carosello s'incamminerà ella a cotesta volta, con una buona flotta d'altri musici; il signor Rivani si tratterrà per adesso, non essendo ancor certo, se veramente Sua Maestà voglia chiederlo al Serenissimo signor cardinale Giovan Carlo quantunque due mesi fa Mademoiselle m'asserisse che il Re ci aveva volto il pensiero.

Parigi, 7 giugno 1662

Se ne viene di ritorno a cotesta volta la signora Leonora Ballerini insieme con il signor Carlo suo marito, e perché in molti luoghi e congressi sono stato testimonio degl'applausi fatti alla sua bella voce, virtù et azione, si come degl'onori e carezze che la sua disinvoltura, discretezza, e garbo s'è da per tutto guadagnati, dove ha avuto congiuntura di farsi conoscere, così ho reputato giusto e conveniente che non ne resti defraudata in cospetto di Vostra Signoria Illustrissima acciò coteste Serenissime Altezze mediante la sua relazione saper possano questa verità in vantaggio della signora Leonora suddetta che sempre più si rende degna della clementissima lor protezione.

Parigi, 9 giugno 1662

S'è messa in cammino di ritorno a cotesta volta la signora Leonora Ballerini in buona camerata d'altri professori, viene allegra, non tanto per gl'emolumenti che sperava forse maggiori, quanto per le grazie e svisceratezze grandi che molte dame gl'hanno testimoniato e per gli applausi che appresso gl'intendenti ha conseguiti la di lei voce, maniera e virtù; Mademoiselle che non s'è mai stancata di favorirla, m'avvertì domenica che se io gli mandavo la signora Leonora al Luxemburgo, l'averebbe condotta a baciare la veste della Regina, il che seguì subito, già che si trovava ella in casa mia, e ne fu con ragion sì contenta che preferisce le carezze reali, che ricevette tutta la giornata ad ogni interesse.

Parigi, 28 settembre 1663

Mi comanda Vostra Signoria Illustrissima a nome del Serenissimo principe di Toscana, ch'io cerchi di cavare da Batista fiorentino maestro della musica di Sua Maestà [*sic*] l'arie e sonate da ballo e da camera per concerto di viole che siano le più moderne e le più leggiadre fra le sue composizioni, e di tener commercio seco di simil galanterie, onde di mano in mano, ch'egli n'andrà facendo possa io procurarne la partecipazione ordinatari da Vostra Signoria Illustrissima e speditamente costà trasmetterl. Non ho mancato d'andare in traccia di suddetto compositore al fine d'eseguir la prefata commissione e farne l'apertura seco, ma com'egli va e viene da Parigi a Vincennes e non ha soggiorno fermo, stante la villeggiatura delle Serenissime Maestà non m'è sortito né trovarlo né vederlo, il che mi riuscirà infallibilmente un di questi giorni sì che con la prossima spero render conto a Vostra Signoria Illustrissima dell'operato e se ci sarà bisogno di spesa o di recognizione alcuna anche di ciò avviserò Vostra Signoria Illustrissima che umilmente riverisco.

Parigi, 5 ottobre 1663

Monsieur Batista maestro dei concerti di Sua Maestà Christianissima esce adesso di casa mia, dove è venuto per udir in che deve servire il serenissimo signor principe di Toscana et sentito il desiderio di Sua Altezza, mi ha con ambizione volonterissima promesso di consegnarmi per venerdì prossimo delle sue composizioni per concerto di viola da non dispiacere all'Altezza Sua e mi ha dato parola di continuar a parteciparmi quello che alla giornata andrà componendo et io certo gli farei torto se non rappresentassi a Vostra Signoria Illustrissima il zelo e la prontezza che ha dimostrato nell'incontrare una sì bramata occasione di dedicare quant'egli sa e vale a semplici cenni di tutta la Serenissima

casa, a segno ch'egli n'è rimasto giubilante, non tanto a compiacenza di vedere in stima le cose sue, quanto per la fortuna d'implorare al favor di simil congiuntura la protezione di Sua Altezza, ch'egli chiede con umiltà da suddito.

Parigi, 5 ottobre 1663

Nonostante l'esser passato a posta due volte di casa di Batista sebbene a titolo di andar a spasso per intavolar seco il modo di aver le sue composizioni, non mi è riuscito abbonarmi seco, perché andava la mattina all'alba a Vincennes e ritornava di notte, né là si lasciava vedere, occupatissimo nel balletto narrato nell'inserito nel quale egli n'è direttore et operatore. Mi ha ben fatto sapere per un suo amico, che subito sarà a sentir quanto io desideri con esibizioni pienissime di ciò che depender possa da lui, e dalla sua abilità per la qual cosa mi confermo nella fiducia che il serenissimo signor principe di Toscana sia per rimando servito come desidera.

Parigi, 12 ottobre 1663

Monsieur Batista bisogna che si sia scordato dell'arie che mi aveva promesse per oggi ma ne lo farò sovvenire.

Parigi, 26 ottobre 1663

Monsieur Batista è stato più facile a prometter l'arie e sonate da Vostra Signoria Illustrissima consapute, che a darle perché gliele ho già ricordate con due biglietti e non viene all'ergo di mandar nulla.

Parigi, 2 novembre 1663

Il signor Batista mi ha recato egli medesimo l'arie e le sonate accluse in servizio del serenissimo principe di Toscana, repetendomi l'ambizione che egli ha di meritar i comandi dell'Altezza Sua a cui vedrà di mandare di tempo per tempo le primizie dei componimenti che andrà facendo alla giornata, tanto di balli che di sonate e d'arie da cantare: desidera però sapere per servire più aggiustatamente Sua Altezza, quanti sonatori devino formare i concerti perché se sono per esempio quattro non sarebbero a proposito le sonate a sei voci e così discorrendo.

Parigi, 14 dicembre 1663

Procurerò di vedere Monsieur Batista sonator fiorentino e gli chiederò l'arie per i concerti a cinque, a otto, e a dieci voci, quello per camera e queste per chiesa.

Parigi, 25 gennaio 1664

Si tien sollecitato il musico fiorentino per cavarne l'arie e le sonate che costà s'attendono da Chiesa e da camera.

Parigi, 15 febbraio 1664

Monsieur Batista musico e sonator fiorentino non ha agio di respirare per le composizioni del real balletto e d'altri più privati che Sua Maestà ha già danzati per divertimento del corrente carnevale, onde si scusa dell'indugio in comunicarmi diverse arie e concerti che va mettendo insieme per il signor principe di Toscana.

Parigi, 7 marzo 1664

In ordine al signor cavaliere Pietro Pandolfini e sua famiglia posso e devo significarle in primo luogo, che egli tiene ragionevole appartamento in una casa dove abitano diversi pigionali, conforme l'uso di Parigi, facendosi però le spese da sé [...] La moglie e la

figliuola vanno alle volte alla commedia italiana in luogo onesto dove sono da Scaramuccia condotte senza paga all'usanza della maggior parte degli italiani. La conversazione che esse tengono è composta di Scaramuccia, di suo figliolo e di due giovani polacchi che alloggiavano in vicinato e l'allegria non passa il segno; et in Parigi non è da generare ammirazione, massime trovandosi esse in una solitudine priva d'ogni amicizia e conoscenza.

f. 4664 (28 marzo 1664 – 29 settembre 1666)

Parigi, 18 aprile 1664

ps. Il signor cavaliere Pietro Pandolfini ritiratosi con la famiglia in casa Scaramuccia per pochi giorni che doveva stare in Parigi, dopo il termine della sua pigione spirato, va vendendo alcuni mobili per sgravarsi dal porto di quegli e martedì prossimo piglierà il cammino di Fiandra e d'Olanda per volger poi alla volta d'Italia e rimpatriare secondo che mi viene asserito.

Parigi, 26 giugno 1665

ps. Il signor Tiberio Fiorilli mi reca in questo punto nella lettera di Vostra Signoria Illustrissima del 27 maggio l'ordine di giustificare bisognando e scusare l'indugio del suo ritorno in Francia, il ché da me volentierissimo s' eseguirà se bene non credo che abbia a occorrere.

Parigi, 17 luglio 1665

Ai preghi di Scaramuccia toccai delicatamente un tasto al signor di Lione se si fosse potuto usare qualche connivenza a favore del cavaliere suo figliolo in proposito di lasciarli portare la croce con l'esempio degli altri forestieri a quali quantunque compresi nella riforma, si permette tal onoranza: ma sua Eccellenza mi rispose che sopra la sua sola persona cadeva la proibizione mentre intendendo Sua Maestà di rilevar l'ordine non era compatibile che si conservasse al figliuolo d'un commediante e che in caso che egli repugnasse a restituirne al signor abate Strozzi il brevetto, dovrebbe egli ricorrere all'autorità di Sua Altezza Serenissima obbligarnelo: talmente che la veggio mal parata per lui se il signor Tiberio non se n'aiuta con Sua Maestà.

Parigi, 29 agosto 1665

Non credo che il signor Tiberio Fiorilli supplicherà altrimenti Sua Maestà Cristianissima a favore del suo figliolo in ordine alla croce di San Michele, tanto per non rifulgere speranza d'essere esaudito quanto per essere reso in fatto che anco gli altri cavalieri privati dalla moderna riforma non ardiscono di portarne l'abito: onde essendo universale l'esclusione non resta per adesso al Fiorilli luogo di ricordo e doglienza.

**Paolo dell'Ara**

f. 4666 (16 giugno 1666 – 28 ottobre 1667)

Parigi, 10 settembre 1666

Non tralascierò d'avvisare [Vostra Signoria Illustrissima] che il signor Tiberio Fiorilli alias Scaramuccia ha dato moglie al suo figliuolo e dice egli che ha avuto sì buon partito essendo la donna nobile, e che ha dato di contanti cinquemila scudi e con isperanza



d'averne più d'altrettanti dopo la morte del padre di essa che è quanto da esso semplicemente mi vien riferito. Perché egli desidera sommamente che l'inclusa per la sua signora consorte le pervenga speditamente, prego umilmente Vostra Signoria Illustrissima a farlene avere prontamente.

Parigi, 3 dicembre 1666, Per l'Illustrissimo signor cavaliere Falconcini  
La corte è del continuo a San Germano dove ogni sera quasi, oltre le commedie italiana, spagnola e francese, si fanno balli di cavalieri e dame ricchissimamente adornati.

Parigi, 25 febbraio 1667, Per l'Illustrissimo e reverendissimo signor abate Marchetti  
Si terminò il carnevale da questa corte a Versailles con balli e giostre ricchissime: non onorati però da molta frequenza di popolo, il ché ha fatto meravigliare l'istesso Re che s'aspettava maggior concorso di gente a festa sì magnifica e sì superba.

f. 4667 (14 ottobre 1667 – 2 febbraio 1669)

Parigi, 20 luglio 1668  
Si fecero mercoledì prossimo le feste ne' boschi, ne' viali e nel giardino di Versaglia [Versailles], consistenti primieramente in colazione fatta ne viali predetti, poi commedia recitata in un teatro grandissimo e superbissimo ricco d'indorature e capace di tremila persone in cima fabbricato in un bosco, finita la commedia si messero le tavole per la cena.

### **Girolamo da Rabatta, Paolo dell'Ara**

f. 4668 (23 novembre 1668 – 22 marzo 1670)

Parigi, 11 gennaio 1668 [1669], Insetto per l'Illustrissimo signor cavalier Panciaticchi  
Dette Sua Maestà domenica prossima passata una commedia ed un ballo nel real Palazzo del Louvre con magnificenza propria di sì gran Re e v'intervenne incognito il principe di Danimarca, il quale fu subito abbordato cortesemente dalla Maestà Sua e da Monsieur e per introduzione al carnevale si prepara un gran balletto nel quale deve operare Sua Maestà.

Parigi 9 febbraio 1668 [1669], Insetto per per l'Illustrissimo signor abate Marucelli  
Si vanno preparando vari divertimenti per il carnevale et in specie un balletto sul teatro, in cui opera la Maestà sua e spesso si trattiene nelle prove.

Parigi, 19 febbraio 1668 [1669], Insetto per l'Illustrissimo signor cavalier Panciaticchi  
È stato rappresentato in questa settimana il gran balletto nel Louvre, arricchito di macchine, musica e quantità di strumenti e dalla propria persona di Sua Maestà si reciterà domani e due o tre volte la settimana durante tutto il carnevale.

Parigi, 8 marzo 1668 [1669] Insetto per l'Illustrissimo signor abate Marucelli  
Si proseguì il carnevale con la repetizione del balletto di Sua Maestà fatto tre volte la settimana in fino all'ultimo. Ci sono stati anche molt'altri balli, tra quali è rimarcabile quello che dette il signor duca dopo aver fatto recitare una commedia italiana nel solito loro teatro, sul palco medesimo dove intervennero eccetto il Re e la Regina, tutti i principi e principesse di questa città.

Parigi, 16 agosto 1669, Insetto all' Illustrissimo signor abate Marchetti  
È stato dalla Maestà Sua regalato il Serenissimo signor principe di Toscana [Cosimo II de' Medici] questa settimana d'una festa di ballo e commedia con gli intermezzi di superbe colazioni e con fuochi d'artificio, essendo stato invitato da Sua Maestà a vedere la villa di Versaglia, dove fu ricevuto dal re medesimo e montati tutt'e due in un istesso calesso forno a vedere ciascheduno di quei luoghi deliziosi et il tutto riuscì magnifico e vaghissimo per la presenza particolarmente della Regina e di tutte le dame della corte che comparvero ricchissimamente vestite.

Parigi, 30 agosto 1669, Insetto all' Illustrissimo signor abate Marchetti  
Sono state ancora in questa settimana fatte feste di commedie e balletti a San Germano, delle quali è stato regalato da Sua Maestà il Serenissimo principe di Toscana, il quale essendosi veduto con monsignor Nunzio e con gl'ambasciatori d'Inghilterra e Venezia in luoghi terzi conforme allo stile consueto, comincia adesso a pensare al suo ritorno in Italia.

Parigi, 10 gennaio 1670, Insetto per l' Illustrissimo signor cavalier Panciatici  
Sua Maestà se la passa continuamente a San Germano con grand'incomodo della gente che è obbligata d'andare e venire in stagione così mal propizia. Si diverte con le frequenti commedie e balli e s'esercita in prepararsi a un gran balletto che sarà il trattenimento di tutto il carnevale.

Parigi, 7 febbraio 1670, Insetto all' Illustrissimo signor abate Marchetti  
Si è ballato per la prima volta il gran balletto tramestato di commedia e musiche che è riuscito vaghissimo. Sua Maestà però non v'ha operato come aveva determinato su 'l principio né è per operare né meno altre volte che si farà.

f. 4669 (7 marzo 1670 - 24 marzo 1672)

Parigi, 12 settembre 1670, Per l' Illustrissimo signor cavaliere Panciatici  
Sabato notte nel giardino di Versaglia fu dato per ultimo spasso a Buchingam [duca di Buckingham] commedie, ballo e giuochi divertentissimi e tutti belli di fuochi artificiali. Di poi dopo la mezzanotte, messe le tavole, fu cenato lautamente.

Parigi, 21 novembre 1670, Per l' Illustrissimo signor abate Marucelli  
Oggi da San Germano si trasferirà la corte a Versailles per dimorar quivi 8 giorni e poi tornarsene a Parigi per passarci il Carnovale nel qual tempo si prepara nel grande stanzone delle macchine un ricchissimo e superbissimo balletto sul teatro.

Parigi, 30 gennaio 1671, Per l' Illustrissimo signor abate Marucelli  
Essendo la corte trasferitasi per qualche giorno a Versailles domani l'altro sarà di ritorno in Parigi per ritrovarsi alla ripetizione del gran balletto nello stanzone delle Tuilleries.

Parigi, 13 febbraio 1671, Per l' Illustrissimo signor abate Marucelli  
Si tratta di guastare il teatro delle Tuilleries per farvi appartamenti regii e di fare di pianta altro stanzone per le commedie che sia di migliore architettura e perché più comodamente ne sia goduta la prospettiva e perché meglio sieno sentite le voci.

Parigi, 6 marzo 1671, Per l'Illustrissimo signor cavaliere Panciatici

Questa settimana hanno cominciato alcuni particolari a dare al pubblico le commedie francesi in musica all'usanza (dicono loro d'Italia), cosa che piace a costoro estremamente e che forse con il tempo potrà ridursi a qualche perfezione: ma che presentemente al gusto di qualche dilicato è cosa tetra: tanto nella pittura delle scene che nelle prospettive che nella musica e nell'opera che non annoia però molto per non essere troppo lunga. Si paga mezza doppia per testa a basso, doppia intera nell'anfiteatro, nel primo grado degli stanzini 6 doppie l'uno. I 5 del fondo 8 doppie l'uno, al secondo grado di essi di detti stanzini 4 doppie l'uno e i 5 del fondo 6 doppie l'uno. Sua Maestà venendo persuasa che tale arte del recitare in musica possa indurre in questa città diversione d'ozio e per conseguenza utile al pubblico oltre al pregio che si acquisterà la Francia riuscendovi bene come si suppone, ha concesso privilegio a tutti coloro che reciteranno in musica di non derogare alla loro nobiltà se per caso si avessero: essendo capaci di qualsivoglia dignità, non pregiudicando loro in niun conto la professione del commediante in musica.

Parigi, 13 marzo 1671, Per l'Illustrissimo signor abate Marucelli

Riesce con universale approvazione di questa nazione e con applauso la commedia in musica di cui si parlò nella passata.

Parigi, 1° maggio 1671, Per l'Illustrissimo signor cavaliere Panciatici

In conformità di che s'accennò la passata furono a Chantilly banchettate le Maestà con magnificenza e lautezza incomparabile, essendo poi spassati in commedie, fuochi d'artificio e cacce di cervio e d'altri animali [...] Parte questo giorno per l'Italia il signor Atto Melani che dopo avere stabilita una rendita di 5200 franchi con quello già aveva, è stato regalato da Sua Maestà d'un ritratto gioiellato di valore di circa 400 doppie.

Parigi, 23 ottobre 1671, Per l'Illustrissimo signor abate Marucelli

Il Delfino piacendosi molto alla commedia italiana per i gesti d'Arlecchino fa che la corte frequenta più del solito il ritrovarvisi.

### **Carlo Antonio Gondi, Domenico Zipoli**

f. 4670 (6 ottobre 1671 – 21 gennaio 1673)

Parigi, 23 settembre 1672, Per l'Illustrissimo signor abate Marucelli

Preparasi un bellissimo balletto per rappresentarsi si crede a San Germano quando colà si sarà restituita la corte, determinandosi se altro non occorre la partenza da Versailles per il giorno 28 del corrente mese.

f. 4671 (6 gennaio 1673 – 19 gennaio 1675)

Parigi, 6 aprile 1674, Per l'Illustrissimo signor abate Marucelli

La Maestà del Re e della Regina verranno martedì prossimo in questa città a desinare dal signor duca d'Orléans per alzare al sacro fonte il piccolo duca di Valois, et di poi si porteranno al divertimento dell'opera in musica di Batista Lulli.

Parigi, 13 aprile 1674, Per l'Illustrissimo signor cavaliere Panciatici

Vennero martedì decorso al Palazzo Reale in questa città le maestà del Re e della Regina et alzando alle cerimonie del sacro fonte il piccolo duca di Valois figlio di Monsieur, fu dalla

Maestà del re nominato Alessandro Luigi. Stettero di poi all'opera in musica et dopo la colazione preparata da Monsieur se ne tornarono a Versailles.

Parigi, 3 agosto 1674, Per l'Illustrissimo signor cavaliere Panciatici

Fu la notte del sabato decorso passata tutta in divertimenti et allegrie a Versailles, mentre doppo una superba colazione, l'opera in musica nel giardino e fuochi d'artificio nel canale, diede la Maestà Sua nel cortile ben illuminato una lauta cena alla Regina et varie dame ma come la machina principale de' fuochi non operò, viene rimessa altra simil festa ad una delle notti della prossima settimana.

f. 4672 (4 gennaio 1675 – 16 gennaio 1677)

Parigi, 11 gennaio 1675, Per l'Illustrissimo signor cavaliere Panciatici

Devesi in questa sera rappresentare a San Germano la grand'opera in musica per la prima volta per andar di poi seguitando di mano in mano a repeterla nella continuazione di tutto il carnevale.

Parigi, 13 gennaio 1676, Insetto per l'Illustrissimo signor cavaliere Panciatici

Diedesi giovedì principio in corte alla tragedia d'Atys in musica ornata di balletti, macchine et mutazioni di scene, e per tre volte la settimana durante il carnevale verrà continuamente rappresentata.

Parigi, 1° maggio 1676, Insetto per l'Illustrissimo signor cavaliere Panciatici

Dovevasi giudicare a giorni passati il processo di Batista Lulli con Monsignor Guichart [Guichard] che è [sic] prigionie alla Conciergerie imputato d'aver voluto avvelenare quel primo. Et perché l'avvocato del secondo aveva nel proteggere la sua parte parlato contro il luogotenente criminale si voleva da Monsieur Colbert che il presidente della camera ove si discute questa materia imponesse silenzio all'avvocato, contro di cui pure si aveva da distendere un arresto di presa di corpo, ma rappresentati gli inconvenienti che ne sarebbero occorsi per l'esempio d'altri casi ne quali gl'avvocati et i consiglieri pure del Parlamento si sono sollevati contro tal ordine pare che resti accordato che l'affare si giudicherà nel prossimo mercoledì ma a porte chiuse et perché la Maestà Sua non lascia di proteggere totalmente Batista, non solo raccomandò la spedizione di quella causa al parlamento medesimo quando andò a ricevere gl'ordini di Sua Maestà il giorno avanti alla sua partenza ma ha già dato una lettera d'obbligazione per il suddetto Batista in caso che si trovi aver egli dato fede anche volontariamente a falsi testimoni onde dovess'essere condannato di che è grand'apparenza per il che vien creduto che la sentenza li abbia per ciò ad essere contraria.

f. 4673 (1° gennaio 1677 – 22 gennaio 1678)

Parigi, 1 febbraio 1677, Insetto per l'Illustrissimo signor abate Marucelli

Avendo il duca di Nevers fatto un sonetto contro una commedia fatta da un poeta chiamato Racines, si è veduto escir fuori la risposta che per lui è del tutto ingiuriosa mentre lo tratta nel descriverlo quantunque non lo nomini, di non cortigiano, non soldato, né cristiano, lo fa passare per geloso lo suppone sottoposto ancora ad altro vizio et li rinfaccia l'aver una sorella vagabonda che non dà buona reputazione di sé medesima come da lui si è creduto che l'autore medesimo et Boileau altro poeta satirico ne siano stati gli autori così si sono questi messi in sicuro et cercano per mezzo del principe di Condé di placar quel duca

assicurando che non è uscito dalla loro penna il contestato sonetto ma l'affare non sembra che siasi nemmeno per terminare quivi, avendo la Maestà del Re detto che deva castigarsi chi si troverà che n'è stato l'autore, tanto più che il sonetto di quel duca biasimava l'opera et non toccava chi che sia, onde la risposta così mordace vien però reputata delitto.

f. 4675 (6 gennaio 1679 – 21 gennaio 1680)

Parigi, 1° settembre 1679

Questa [la Regina di Spagna] deve essere qua nel principio della venente settimana, et per la sera del sette se li prepara dal Marchese de los Balbaçes in sua casa un trattenimento di colazione o cena che deva [deve] essere una specie di opera in musica, et una commedia fatta dai comici italiani che a tal conto li sono consentiti dal Re appresso di cui si trovano alla corte.

Parigi, 8 settembre 1679, Insetto all'Illustrissimo signor cavaliere Panciaticchi

La Regina di Spagna continuerà il suo soggiorno in questa città sino a martedì prossimo. Ella è sempre alloggiata nel palazzo reale servita dagli ufficiali et dalle guardie del Re et si trovò ieri a un divertimento in casa del signor marchese de los Balbaçes ambasciatore cattolico, avendoli sua Eccellenza preparato una superba colazione, una commedia francese non essendovisi altrimenti potuti condurre da Fontainebleau i comici italiani come s'era detto, ed una serenata composta di una squisita musica.

Fontainebleau, 15 settembre 1679, Insetto all'Illustrissimo signor cavaliere Panciaticchi

Dalla maestà del Re et da tutta la corte si passa il tempo ne consueti divertimenti di cacce et commedie francesi et italiane che alternativamente si fanno rappresentare più volte la settimana, cioè due volte i comici di questa nazione et una volta quelli altri.

f. 4676 (6 gennaio 1680 – 14 maggio 1682)

Parigi, 18 marzo 1680

Sono tutti giunti in questo doppio pranzo a San Germano ove la Delfina suddetta si trova con perfetta salute et domani da sera se li rappresenterà l'opera in musica della tragedia del *Ratto di Proserpina*.

Parigi, 24 gennaio 1681, Insetto per l'Illustrissimo signor senatore priore Panciaticchi

S'incominciò martedì sera a rappresentare alla corte a San Germano il balletto teatrale con musica et macchine, et intitolato il *Trionfo d'amore*.

Parigi, 13 marzo 1682, Insetto all'Illustrissimo signor senatore priore Panciaticchi

Batista Lulli benché con difficoltà ha ottenuto un posto di segretario del Re in questa Cancelleria, et è adesso in quel corpo et ne ricava da ciò un principio per rannobilire la famiglia sua ne' suoi discendenti.

## **Domenico Zipoli**

f. 4677 (4 aprile 1682 – 25 luglio 1689)

Parigi, 24 luglio 1682

La sera del 21 si fece nella corte di Versailles l'opera di *Xerse*.

Parigi, 14 agosto 1682

Batista ha data l'opera gratis et il simile hanno fatto li comici francesi et italiani, et benché mettessero una compagnia di soldati per luogo, questi non hanno potuto impedire un tumulto et la confusione et all'opera ce ne furono quattro de morti.

Parigi, 21 agosto 1682

Dopo pranzo del medesimo giorno 18 il prefato Delfino andò alla Fiera San Lorenzo accompagnato dalle medesime dame d'onore di Madama la Delfina [...] e di là se ne venne alla commedia francese del foborgo di S. Germano. In questa ci sono diverse macchine et particolarmente il Cavallo di Perseo quando liberò Andromede che per essere un vero bidet et la prima bestia francese che si sia vista volare, ne fanno un caso straordinario et questo cavallino è causa che ogni comico tre volte la settimana tocca da 29 doppie per sera.

Parigi, 16 ottobre 1682

Tutta la corte è a Fontainebleau e là sono andati i soliti comici francesi et italiani.

Parigi, 11 dicembre 1682

Questi signori comici francesi hanno fatto una commedia intitolata *Monsieur de la Rapiniere*<sup>7</sup>. Questa si rappresenta in Genova et in testa del teatro v'è l'arena di Genova et sotto, in lettere grosse Gennes [Génes, Genova]. Da una banda del teatro pure in grosse lettere Bureau de Gennes. Monsieur de la Rapinerie è uno che ha preso le gabelle in appalto et ad una barriera che vi è ritiene due commessi i quali mandono in frode ogni cosa e scoprono tutti i mali termini che usano qui alla dogana.

Parigi, 8 gennaio 1683

Fra pochi giorni si averà certa confermazione della grossezza di Madama la Delfina et la maestà del Re farsi cominciare la prima rappresentazione a Versailles dell'opera intitolata *La caduta di Fetonte* [*Phaéton*]. La sera de 10 et per non eccedere in spese conforme ha fatto gli altri anni per l'opera, dà a Batista Lulli cinquemila franchi per rappresentazione et dicono si farà otto volte et il detto Batista deve pensare a tutto e sono anco i suoi musici che anderanno a recitare e non quelli del Re; gli altri sei giorni della settimana tre se ne passeranno in commedie francesi et italiane e gli altri tre si faranno le solite illuminazioni nell'appartamento nuovo di Sua Maestà et questo per tutto il Carnevale.

Parigi, 12 luglio 1683

La sera de' 7 il Delfino e Madama la Delfina vennero al Palazzo Reale a sentire l'opera intitolata *Amadis*.

Parigi, 10 gennaio 1684 *ab inca* [1685]

Per divertimento della corte si diede principio lunedì sera alla rappresentazione della nuova opera in musica intitolata l'*Orlando furioso*, ma dicono, che non riuscisse di soddisfazione.

Parigi, 8 ottobre 1685

Come la stagione corre assai bella, la Maestà del Re gode a Fontanablò durante il giorno i divertimenti della campagna e li domestici della sera, al quale effetto si sono portati colà i comici francesi e italiani e Batista va preparando un nuovo balletto dove balleranno diverse dame che di presente si sono introdotte a corte.

---

<sup>7</sup> *La Rapiniere ou L'intéressé*, comédie en cinq actes, en vers de Jacques Robbe. Cfr. PARFAICT 1745-1749, t. XII, p. 338.

Parigi, 15 settembre 1687

La Maestà del Re ha passata tutta la scorsa settimana in divertimenti a Marly dove la Maestà Sua ha fatto rappresentare la commedia francese e italiana che da qualche anno in qua non aveva sentite.

Parigi, 13 ottobre 1687

Si sono fatti cominciare a Fontanablò i soliti trattenimenti delli appartamenti dove si fa la musica. Si giuoca, si balla, oltre alle due commedie francese et italiana.

Parigi, 24 novembre 1687

Iersera il Serenissimo Delfino venne a sentire la prima recita dell'opera intitolata *La morte d'Achille* e diede 500 doppie di regalo.

Parigi, 29 marzo 1688

Nella scorsa settimana monsignor il Delfino è venuto due volte all'opera et alla fiera di S. Germano, alla prima per dargli credito come opera nuova e composizione de' figli del già Batista Lulli, i quali son protetti dal duca di Vandosme.

Parigi, 27 settembre 1688

La corte vi [a Fontainebleau] sarà divertita con le commedie francesi et italiane, da soli appartamenti e da un'operetta in musica.

### **Domenico Zipoli al segretario Carlo Antonio Gondi**

f. 4791 (4 maggio 1682 – 31 dicembre 1685)

Parigi, 1° gennaio 1683

Arlichino ha tanto fatto che il Re ha ricevute le sue due figlie [Catherine e Françoise Biancolelli] alla Commedia Italiana e dà a ciascheduna mille lire di pensione per anno, 36 mesi non averanno che mezza paga alla commedia, ma poi averanno la parte intera come le altre.

Parigi, 14 febbraio 1683

Non vedeli ma mi fu riferito che le figlie d'Arlichino riuscirono assai bene et particolarmente la minore da serva. Scaramuccia tira avanti, ha lasciato la pratica et invecchia.

Parigi, 24 maggio 1683

Partì il cocchio d'acqua la mattina de 22 in compagnia della vedova Flautina la quale se ne ritorna a Prato con due figli e due figlie [...] La Flautina poi m'ha lasciato suo procuratore solo però se me li porteranno a casa i commedianti mi devono dare la provissione di 6 quartieri che son 6000 scudi che andava creditore suo marito dal Re et un cerusico 400 scudi e di questi ha il pegno in mano ed è per deposito perché detto Flautino aveva prestati detti 400 scudi su degli argenti e tappezzerie et io subito che me li pagheranno glieli manderò fedelmente e con vantaggio la potrei servire se mi venissero in quei tempi occasioni di commissioni di palazzo.

Parigi, 5 luglio 1683

La Flautina sarà pagata e già hanno riscosso un quartiere et io non ho rice[v]uto perché un medico che curò il defunto suo marito li ha [^^] et ha ottenuto sentenza per la somma di 60 lire che bisognerà pagare.

Parigi, 19 luglio 1683

Si compiacerà far cadere il rimborso nelle mani del signor Cavalieri il quale deve fare un pagamento alla Flautina.

Parigi, 15 maggio 1684

Arrivò qua il figlio maggiore di Flautino che dopo pochi giorni andò a domandare danari a quello che ha venduto gli argenti e tappezzerie, questo li disse che se io gliene facevo un ordine gli avrebbe dato tutto, venne da me et io li dissi se aveva procura o ordini del signor commissario che aveva fatto l'accomodamento, mi disse che gli aspettava fra 10 giorni, breve si raccomandò in maniera e che c'aveva la sua parte come gli altri che li feci dare quattro doppie. Adesso è necessario che Vostra Signoria Illustrissima faccia grazia di scrivere al medesimo signore e che mi dica come mi devo contenere perché non vorrei costui ogni giorno intorno et li santi ch'auti perché ne sono stracco.

Parigi, 19 luglio 1684

Il Delfino e la Delfina vennero a giorni passati per due volte alla commedia italiana che li piacque in estremo.

Parigi, 2 agosto 1684

La prego a mandarmi come mi devo contenere con questo figlio di Flautino perché è ogni giorno a rompermi la testa e vorrebbe mangiar tutto, per me non sono santi che li aiuti.

Parigi, 26 luglio 1684

Ho vista la formula mandatami e quanto mi dice Vostra Signoria Illustrissima intorno a ciò e sopra di questo mi occorre dirle che ho già mosso la pedina con diversi et Scaramuccia per aver sì lungo tempo negoziato il medesimo con il senno m'ha fatto vedere con vive ragioni che non devo in maniera nessuna tastare il detto senno perché questo imbiancherà sempre.

Parigi, 16 agosto 1684

Si disse al Siri che il granduca non aveva visitata quella nave [lettera] che mandò a Messina [Vostra Signoria] questo ha data la risposta a Scaramuccia e viene per Carlieri<sup>8</sup>.

Parigi, 24 gennaio 1685

Battista Lulli era morto di un paggio ma in maniera che tutto il mondo ne era pieno e non faceva grazia a chi si sia che per mezzo di questo. Il Re li fece fare una solennissima passata da Croissy e fece mettere a S. Lazzaro [Saint-Lazare] il paggio ma per lui non sarà altro.

Parigi, 30 luglio 1685

Lessi la lettera che Vostra Signoria Illustrissima scrisse a Scaramuccia e se non conoscessi il suo carattere avrei creduto che fusse parto di un santo missionario, sopra di questa veddi

---

<sup>8</sup> I termini sottolineati sono nomi in codice (o cifrati) che sono stati decodificati nel documento originale. I maggiori sono i seguenti: «Messina» e «novellista» stanno per Vostra Signoria, «Floridoro» sta per Granduchessa, «Gustoso» sta per il depositario Ferroni e «Rosso» per il Granduca.



l'ordine che mi dà cioè che gliela facessi dare dal Valenti o altra persona simile, ma pensato che né altri di simile natura era il caso a sodisfare a tal parte, pensai al Padre Gondi il quale informai e volentieri se ne incaricò e oltre la lettera li farà lui medesimo una e più passate come si desidera e di più mi ha promesso di parlarne al padre de la Chaise<sup>9</sup> acciò s'impieghi app[resso] il Re che non conceda che la sua mala donna esca dal refugio dove tuttavia è, e come è de suoi amici stia certa che s'impiegherà e tanto maggiormente lo deve fare perché lui medesimo la fece metter là. Il medesimo Padre ne darà conto a Vostra Signoria Illustrissima e ne caverà la risposta e non la potevo mettere in meglio mani per tutte le considerazioni poichè il padre Gondi è il Re degli uomini.

Parigi, 27 agosto 1685

Tiberio Fiorilli ha tanto fatto che gl'è riuscito di avere una lettera di chacet [cachet] del Re per cavare la sua donna dal refugio et l'ha messa di ordine però della medesima lettera in un de' conventi di Chaliot [Challiot], ma perché è un poco lontana per lui che li cominciano a pesare le gambe, è andato a trovare la Granduchessa alla quale disse un monte di bene di detta donna e perché lei medesima l'aveva vista quando era al refugio e che la superiora del luogo gl'aveva detto mille beni della medesima li promesse di farla cavare dal convento di Chaliot e farla mettere in uno di Parigi, non so come gli riuscirà perché il Re non ne vorrà essere importunato ogni tre giorni e perché dice per tutta Parigi che è il suo figlio che ha fatto levare et rinserare et che ha scritto al granduca contro di lui et va facendo leggere la lettera di Vostra Signoria Illustrissima come fece pure a me iermattina, vuole che esca di casa e così sono dietro del detto vecchio, che dia per vivere per 2 soli mesi al suo figlio che si ritirerà in un camera guarnita, et in questo tempo farà alcuni suoi negozie e poi se ne tornerà a Firenze e lascerà qui il vecchio, il quale senza un miracolo di Dio non si potrà ritirare dalla pratica di questa donna; basta fra li Scaramucci e Tempesti mi danno non poco da fare.

Parigi, 3 settembre 1685

Anco Scaramuccia col suo figlio mi fanno ammattire, trotto, galoppo, vengono da me e nulla si conclude. Il padre minaccia il figlio di metterlo in S. Lazzaro è fuori di casa senza un soldo e mi bisogna accomodarli di tempo in tempo qualche danaro che m'incomoda e con questi va qua e là per non essere osservato perché non si fida e teme a ragione della sua vita. Questo volentieri lascerebbe il padre che facesse e disfacesse del suo tutto quello volesse se li desse il danaro per ricondursi a Firenze. Il vecchio non vuol dar nulla se non li fa un foglio nelle buone forme conforme questo che li mando qui segnato A., il figlio ha fatta la risposta segnata B. e poi li scrisse la lettera segnata C. Li lessi il tutto ma il vecchio è più duro che il cuore di Faraone, maladice che gli ha fatta levare la sua donna, che quello che diede a suo figlio fu un posto onesto che non lo seppe finire, che lo metterà in San Lazzaro e datone l'ordine che non vuole venga a Firenze a mangiare il suo, a questo li risposi che non ho mai creduto che a Firenze comandasse che il Gran Duca e non lui, mi disse che vuole scrivere una lettera a Sua Altezza nella quale li dirà tutte le pessime cose che fa suo figlio, io li risposi che quello mi diceva a me non riguardava che la sua coscienza, che a questa doveva rimediare lui con il darli per tornare in Italia, ma è peggio di un ostinato turco, che più è vecchio innamorato. Il figlio scrive una lettera a sua madre che piglio la libertà di mandarli qui, gliela faccia dare e consigliare a dare le 20 doppie al Carlieri, perché altrimenti bisognerà entri sicurtà al Valenti et in breve mi troverò addosso tante sicurtà, che se mi fanno banco rotto non mi servirà il letto per sodisfare, faccia pulito perché prevedo ruine fra il padre, il figlio e la donna.

---

<sup>9</sup> Père la Chaise (Château d'Aix, 1624; Parigi, 1709), confessore di Luigi XIV.

A.

Monsieur Thibert père demande avoir la liberté de disposer entierement en faveur de qui il lui plaira de tout ce qu'il a gagné de gaigne journallement en France et outre que son fils reconnoisse que tout ce qui a depence jusqu'au present est seulement pour la sollicitation et frais des proces de son fils et non pour nourritur et alliments jusqu'à ce qu'il puisse en estre payé et demande que l'inter en court.

C.

Carissimo Signor padre

Se io avessi avuto cattiva intenzione, sarebbe un pezzo che l'avrei messa in opera, ma mai di mia vita ho pensato a darli un minimo disgusto. Non è la prima volta che Vostra Signoria mi ha maltrattato per causa della sua donna perché ancora al Palazzo Reale mi cacciò fuori di casa con la moglie per causa di *Mad.e Gorle* [?] et al presente sono sei anni che sono eternamente perseguitato, ferito e cacciato fuor di casa per quest'altra, et pare non ho mai fiatato, et sono stato sempre figlio obediante, e rispettoso. Mi dispiace che Vostra Signoria mi facci queste ingiustizie ma soprattutto la calunnia delle 30 doppie, delle quali io sono innocentissimo; et Vostra Signoria sa benissimo in coscienza che è impossibile che io sia stato quello che le ha prese perché non avevo mai visto il suo segreto, né dove fossero le chiavi et se è vero che Vostra Signoria se le sia scordate in camera, era impossibile che io sapessi il momento et il tempo da potere fare il colpo e finalm[ente] son pronto a sottopormi a qualsivoglia interrogatorio tutto per dare soddisfazione a Vostra Signoria circa gl'interessi gl'ho sempre de[tt]o che non cerco quello che Vostra Signoria facci dei suo[i] denari ma che non posso farne contratto perché mi farei un eterno *pre*[?] tanto più che conosco che Vostra Signoria ha concep[ito] un odio senza pari contro di me; et che dice per tutto di volermi rovinare. La prego a compatirmi et credere che non ho mai fatto né farò cosa che sia indeg[na] di un figlio obediante come sono, sarò, e sono sempre stato; et pregandola a abolire le grandi maledizioni che mi [ha] mandato et a benedirmi come buon pad[re], resto di Vostra Signoria devotissimo servitore et figlio Fiorily

B.

Monsieur Tibere demande pouvoir disposer entierement des biens qu'il peut avoir en France et qu'il gagne journalierement. Monsieur son fils n'apesche point qu'il face se qu'il voudra mais il ne peut en passer acte parce que cela porteroit preiudice et annulleroit la donation qu'il y a faicte par contract de mariage et en faveur de celuy :

Alesgard de ce qu'il a despence à present pour les proces de dict S.r son fils il est facile de regler ceste affaire, en faisant raperter les contes et quittances des procureurs et autres persones a qui il aura paie pour le dis proces; et all'ors on pourra auter le mot de nourritur; car il est certain que quand Je faict l'obligation des 8000 scudi, Je lay faict seulement pour la contenten et non pas que cela fut veritable, il dict avoir encore ses comptes; il est fort facile de voir en ce qu'il a despence pour les proces.

Parigi, 10 settembre 1685

Si affaticò assai il buon Padre Gondi, ma non vuolse già profittarne il vecchio Scaramuccia. Tutto quello si è potuto fare è stato che dia 60 scudi al figlio per fare il suo viaggio d'Italia, ma come non ha volsuto pigliare il pensiero di badare a suoi interessi, li bisogna adesso trovare qualche avvocato o Procuratore che se ne incarichi e poi subito partirà per ritornarsene a Firenze. Il Vecchio rimbambito dice voler vendere i luoghi del monte del Sale, sì come questi di qua dell'Hostel di Villa [Hôtel de Ville] e come costà more la Marinetta, vuole sposare la sua donna che è a Chaliot, ma fra 3 mesi sarà per

mezzo di Floridoro [la granduchessa] trasferita in un convento di Parigi. Io sto dietro ad Argilio [conte di Sainte-Mesme]<sup>10</sup> acciò faccia che la granduchessa la faccia maritare quanto prima perché se costà venisse a mancare la sua moglie, certo la sposerà e li farà donazione di tutto. Il Refugio è una casa contigua allo Spedale della Pietà, dirimpetto al giardino de' Semplici, vicino a Gobellini. Questa è governata dalla medesima superiora della Pietà, ma è separata perché queste donne troppo pratiche del mondo non conversino con le figlie, ma è la medesima casa. Scaramuccia guadagnò la superiora, questa ne disse tanto bene a Floridoro [la granduchessa] che al presente ne vuole aver pensiero, ma solo di farla maritare e che Scaramuccia non la tocchi.

Parigi, 24 settembre 1685

Non mi resta che pregarla a far sollecitare la moglie del vecchio Scaramuccia acciò paghi al signor Carlieri le 20 doppie spagna [di Spagna] per il suo figlio, il quale partì sabato per il cocchio d'acqua e benché la Serenissima granduchessa si fusse fatti dare scudi 60 che mi fece mandare acciò glieli dessi, per come seguì, questo gl'ha spesi per accomodare i suoi affari e per vivere 20 giorni fuori di casa di suo padre, sì che anco a questo è bisognato farli dare 20 doppie spagna che mi ha promesso subito arrivato a Firenze in caso sua madre non avesse sborsata la detta somma a Carlieri di rimettermela, ma vorrei fusse di già seguito. Al vecchio per due volte domandai se avanti partisse, lo voleva vedere perché il figlio desiderava domandarli la sua benedizione; questo non vuole mai et quando ha sentito che era partito, il che gli aveva significato con un biglietto, salta e dice roba scomunicata contro di lui perché non l'ha visto e dice che vuol lasciare tutto il suo alla sua donna. Adesso che Floridoro [la granduchessa] ha le mani in questo negozio e che lo protegge non ci posso far altro che far dare qualche bussata per Oreste [«la Cintia»] e la più nera è che la faccia maritare, perché il vecchio è capace di far qualsi sia bestialità e poi egli è innamorato e tanto basti. Il Fiorilli al suo arrivo informerà Vostra Signoria Illustrissima di tutto.

Parigi, 8 ottobre 1685

Per quello riguarda il Fiorilli non ho che suggiungere a quanto le mandai con le passate. Il Padre Gondi si è affaticato ma invano; si vedrà quello opererà Floridoro [la granduchessa] al suo ritorno.

Parigi, 22 ottobre 1685

Scaramuccia è sempre a Fontanablò et al ritorno di Argilio [del conte di Sainte-Mesme] che deve seguire fra 8 giorni farà battere appresso la granduchessa acciò faccia maritare la donna, e ne parlerò anco ad Oreste [alla Cintia], ma per ridur lui è troppo impetrato e ci vuole un miracolo.

Parigi, 5 novembre 1685

Già mi scrisse il Carlieri che la signora Fiorilli gl'aveva pagate le 20 doppie; ne averà sentite delle belle dal figlio. Il vecchio è tutta via a Fontanablò et io ho già passati ragionamenti con Argilio e Oreste [il conte di Sainte-Mesme et Cintia] acciò incalzino la granduchessa a far maritare la donna.

Parigi, 3 dicembre 1685

Non ho mancato d'intelaiare con Argilio e Oreste [il conte di Sainte-Mesme et con la Cintia] acciò incalzino Floridoro [la granduchessa] a fare accompagnare la donna di

---

<sup>10</sup> Alexandre de l'Hôpital, conte di Sainte-Mesme, marito di Madame de Gobelin. Fu scudiero di Gastone, duca d'Orléans e poi della figlia Margherita Luisa d'Orléans, granduchessa di Toscana.

Scaramuccia, il quale è sempre più capone et ostinato et per due volte gl'ho discorso di volersi intendere con il suo figlio adesso che è lontano ma non c'è stato possibile e Vostra Signoria Illustrissima mi creda che non c'è che "quel" Dio che ci possa rimediare, ma dubito che non sia dal medesimo affatto abbandonato, poiché in lui non si scorge un minimo pensiero d'uomo non ché di buon cattolico.

Parigi, 17 dicembre 1685

Non dubito che dal signor Fiorilli lei non abbia sentite delle belle, io qua vedo il vecchio ostinatissimo.

f. 4792 (7 gennaio 1686 – 29 dicembre 1687)

Parigi, 4 marzo 1686

Per le rappresentazioni che Scaramuccia ha fatto a Floridoro [alla granduchessa] che quella sua donna era sempre malata a Chalio, Sua Altezza condescese a farla andare a Parigi, ma egli in cambio di guadagnare ci ha perso, poiché Floridoro [la granduchessa] l'ha fatta mettere in una casa pia dove ella è più strettamente guardata che non era prima. Adesso vedendosi burlato, supplica Sua Altezza perché voglia farli avere la pensione dal Re per il resto dei suoi giorni dicendo di voler lasciare et la Commedia et la Donna et Parigi et ritirarsi a Marsiglia [Firenze] ma Floridoro [la granduchessa] si ride di lui e lo lascia cantare e sta sempre fissa in che la donna non esca se non maritata e mi creda che senza la vigilanza di Argilio e di Oreste [del conte di Sainte-Mesme e di Cintia] il buon'uomo avrebbe aggirato Floridoro [la granduchessa] alla quale ha anco presentata una procura et un memoriale, la copia de' quali mandai a Marsiglia [Firenze] al suo figlio.

Parigi, 10 giugno 1686

Avanti di fare la dovuta risposta alla lettera di Vostra Signoria Illustrissima del 17 maggio che mi pervenne con l'ultimo ordinario, m'occorre informarla dello stato in che si trovano le materie del vecchio Scaramuccia. Deve dunque sapere Vostra Signoria Illustrissima che morì la priora del convento di Chalio dove era la donna consaputa del medesimo. Questo e quella si adoperorno subito in maniera intorno a quella che prese l'interim che la buona religiosa s'indusse a lasciarla uscire et il vecchio e senza ordine di chi si sia se la condusse a casa. Doppo qualche giorno si portò a Montmartre dove disse alla granduchessa che la donna era uscita e che era in casa de suoi parenti. Sua Altezza li fece una solennissima romanzina, lo fece uscire dalla sua presenza dicendogli che non solo ne informerebbe il Re ma che opererebbe al possibile contro di lui. Il giorno poi che la granduchessa andò al Carosello ne parlò a Sua Maestà et di più li disse che era opera di carità il far lasciare la commedia all'annoso vecchio perché alla fine morrà sopra il palco, che Sua Maestà poteva darli la sua parte della pensione e rimandarlo in Italia. Il Re li rispose[:] bisogna levarli questa donna, ma parlatene alla Delfina a chi ho data l'intendenza di tutti li commedianti perché non ne voglio più sentir parlare. La granduchessa ne parlò alla Delfina, questa promesse di rimediarci. La granduchessa ne parlò in seguito anco alla dama di onore acciò lo tenesse ricordato alla Delfina e che glielo mettesse a coscienza perché lei aveva fatto dal suo canto quanto aveva potuto. La prefata granduchessa vuole insistere che si rimandi via il vecchio, et la donna che si rinerri finché non si mariti ma come parte domani per Sainte-Mesme non potrà più pungolare e così l'uomo trionferà alla barba di tutti. Ne dia cenno al suo figlio al quale dirà che non li scrivo perché non ho altro da portare a sua notizia che questo.

Parigi, 15 luglio 1686

Quando sarò di ritorno la Serenissima parlerò ad Argilio e ad Oreste [al conte di Sainte-Mesme e alla Cintia] acciò stimolino Sua Altezza a operare per far rimettere la donna di Tiberio in qualche luogo acciò non la possa vedere, ma è un cattivo fare con chi ha perso il cervello e massime in quella età [...] Dopo scritto è venuto da me Scaramuccia che era gran tempo che non l'avevo visto e m'ha detto che qualche tempo fa il duca di Omont lo fece chiamare e li disse che la granduchessa aveva parlato al Re acciò lo licenziasse dalla truppa e rimandasse in Italia; che il [*sic*] Sua Maestà li darebbe 4000 lire d'aiuto di costà e mille lire l'anno sua vita durante, che tornato a Parigi si portò a Montmartre per ringraziare Sua Altezza ma non ce la trovò per essere a Sainte-Mesme. Che pochi giorni sono andò a Versaglia per ringraziarne la Delfina che incontrò il detto signor duca d'Omont, che li disse che averebbe le mille lire l'anno, ma in luogo delle 4000 solo mille per fare il suo viaggio, che tal mutazione li dà fastidio, ne scrive alla Cintia acciò ne renda informata la Serenissima. Io non sono informato di tutto questo negozio e fino al ritorno della medesima Cintia non lo posso essere. Lei scrive costà al figlio e Vostra Signoria Illustrissima li potrà dire quanto occorre.

Parigi, 26 agosto 1686

Del vecchio Scaramuccia non ho risposta alcune né da Argilio né da Oreste e Floridoro [né dal conte di Sainte-Mesme, né dalla Cintia e la granduchessa] non ha potuto parlare né al Re né alla Delfina a causa del loro stato, e così lui tira avanti la sua vita scandalosa.

Parigi, 2 settembre 1686

Di Scaramuccia non ho niente di nuovo.

Parigi, 30 settembre 1686

Vi [dalla granduchessa] trovai Scaramuccia, Sua Altezza lo sgridò, come un miserabile, ma come è buccia vecchia e che non ha né onore né vergogna né, quel che è peggio, timor d'Iddio, li rispose tutte solennissime bugie. Floridoro [la granduchessa] che non ne voleva più sentir parlare e lo fece uscire dal Parlatoio, il ché eseguì con le lacrime agli occhi, ma giudichi Messina [Vostra Altezza] che lascrime sono.

Parigi, 4 novembre 1686

Domattina vo a Fontanablò [...] e terrò pur discorso con Scaramuccia per scoprire li suoi sentimenti e poi scriverò al signor suo figlio, intanto li posso dire che il suo maggior pensiero è quello d'informarsi se sia morta la sua moglie per poi maritarsi con la sua sudicia. Mi aiuterò con la granduchessa, con il Conte di Sainte-Mesme et con la Cintia, ma secondo l'ultimo disco[rso] che mi fece la granduchessa non mi pare che la se ne voglia più dar pena; poichè Madama La Delfina non gliela fece levare quando la cavò del convento.

f. 4793 (5 gennaio 1688 – 15 agosto 1689)

Parigi, 26 aprile 1688

E come si aspettava il Fiorilli, che il suo vecchio padre dice che doveva partire subito fatte le feste di Pasqua et l'aspetta perché dia il consenso che possa sposare la sua donna, et il signor abate Melani è stato a pregare la granduchessa affinché voglia al suo arrivo disporlo ad acconsentirci et dalla Cintia mi fu detto che Sua Altezza lo vuol dare.

## II. “L’inganno fortunato”: scenario della Biblioteca Riccardiana di Firenze.

Ms. 3184, *Miscellanea di satire e commedie*, cc. 218r-221v.

[c. 221v] **Personaggi:** Magnifico; Flaminia; Vettoria, cugina; Corallina, serva; Dottore; Orazio, figlio; Florindo; Gradellino, ospiti; Capitano; Finocchio, servo; Sbirri. **Robbe:** quattro manti, da vestire Gradellino da donna, spade, borsa con denari, bastone da bastonare, un orologio da saccoccia che suoni, pignatte, colori, pennelli, tavolozza; due rami piccoli da ritratto; tavolino con tappeto, tre candellieri con lumi. *Apparato:* camerone con letto che si possa star di sopra e di sotto con le cortine che si serrino, due sedie, due lettere da scrivere, ritratto, scala lunga<sup>11</sup>.

[c. 218r] **Atto primo.** Roma.

Orazio vestendosi con

Florindo, Gradellino quale fa suoi lazzi, et entra, Orazio dimanda a Florindo per qual cagione si sia partito da Milano lui suo racconto che per levarsi d’un amor non lecito d’una *marita*[ta] [?] s’è partito, Orazio dice esser amante di Flamminia, e lo prega a fargli un ritratto, Florindo si contenta, e chiama

Gradellino Florindo gli dice che macini i colori che vuol dipingere una dama Gradellino entra

Capitano vien dicendo a

Finocchio l’amor di Vittoria figlia al Magnifico, lui promette aiutarlo, Capitano va via Finocchio resta, in questo

Corallina Finocchio la prega, lei lo scaccia, lui via, lei resta sopra l’amore di Gradellino benché sia forestiero, e non averli mai parlato, in questo

Gradellino con pignatti, et ordinghi da dipingere, vede Corallina, fa suoi lazzi, in questo

Florindo si fa consegnare da Gradellino i colori, quale parte, Florindo fa che Corallina chiami

Flaminia Florindo dice, che Orazio lo manda a fare il ritratto, s’accomodano per dipingere, si scoprono amanti, Flaminia gli dice, che venghi alle due di notte, in questo

Vettoria vede Florindo, piglia sospetto della cugina; dopo scena di complimenti gli torna a dire l’ordine, che venga alle due di notte, che la porta sarà aperta et entrano Vettoria via

Corallina che ha udito il tutto vuol ancora lei esser con Orazio in questo

Gradellino vede Corallina, fa lazzi di voler dipingerla, infine lei gli ordina, che venghi alle due di notte, in questo

Finocchio vede Gradellino parlare con Corallina, piglia gelosia, fanno lazi, in questo

Flaminia al rumore vede Gradellino, quale gli dice il tutto, Flaminia manda via Finocchio, e manda la serva in casa, e poi da una lettera a Gradellino da portare a Florindo et entra, lui resta, in questo

[c. 218v] Florindo vede Gradellino quale gli dà la lettera da parte di Flaminia, e via per trovare scala in questo

Orazio Florindo gli mostra il primo abbozzo, lui lo ringrazia, e dice Florindo essere amante di Vittoria, in questo

Dottore dice a Orazio, che ha parlato al Magnifico per fargli avere Flaminia, et averli risposto aver pigliato tempo tutto questo giorno, Florindo s’altera, e partono tutti.

Capitano vien dimandando al

Magnifico Vettoria in moglie, Magnifico dice, che lui è in contumacia della giustizia, Capitano nega in questo

---

<sup>11</sup> Segue il titolo. Ho mantenuto la distribuzione del testo del canovaccio come nell’originale.

Finocchio ansioso dice al Capitano, che gli sbirri lo cercano, e lo mena via, Magnifico in casa accennando notte

*Notte*

Orazio passa per la casa di Flaminia, et entra

Florindo sopra l'amor di Flaminia, et entra

Gradellino con scala fa lazzi di notte, l'appoggia alla casa di Flaminia, dopo cascate, vuol entrar per la finestra in questo

Sbirri vedono Gradellino, fatti lazzi fanno finir l'atto.

*Segue notte*

### **Atto secondo**

Capitano raccomandandosi a

Finocchio nell'amor di Vettoria, voler andar à parlargli, urtano nella scala, Capitano monta su, et entra, Finocchio porta via la scala.

*Camerone*

Flaminio nel camerone sopra l'amore di Florindo, in questo

Florindo fa il cenno, conosce Flaminia, fanno scena d'affetto, Florindo esser venuto a un'ora per partire e tornare alle due per sodisfar Vettoria, che gli ha dato la posta a quell'ora, in questo

[c. 219r] Magnifico chiama di dentro Flaminia, fa nascondere Florindo sotto il letto, Flaminia entra, in questo

Vettoria dall'altra parte, e dice attender Florindo, in questo

Orazio crede che sia Flaminia, li fa cenno senza parlare, Vettoria crede sia Florindo, fa cenno, Magnifico di dentro grida, Vettoria lo fa nascondere sopra il letto, in questo

Magnifico con lume vede Vettoria, che trova la scusa avendolo sentito, correva a vedere cosa comandava, Magnifico la conduce via, e partono.

Flaminia per altra porta, e fa cenno sotto il letto dicendo, Uscite anima mia, Florindo esce di sotto il letto, e Orazio di sopra, tutti e due senza toccarsi, l'uno, e l'altro pigliano Flaminia per mano, Flaminia lazzi di paura, in questo

Vettoria con lume dice, buon pro vi faccia Signora mia con due alla nostra, s'ingelosisce, Florindo esser venuto per parlare a Vettoria, Flaminia che lo credeva Orazio, e fatto nascondere, Vettoria abbraccia Florindo, et entra dall'altra parte del camerone, resta Flaminia, et Orazio, lei mostra passione, in questo

Magnifico di dentro grida, lei lo fa nascondere sopra il letto, in questo

Magnifico fuori con lume, voler scriver una lettera ad un suo corrispondente, fa ritirare Flaminia, che trova sua invenzione per farla uscir di camera, in fine Flaminia addolorata parte. Magnifico si pone a scrivere, si sente sonare un orologio, Magnifico stupisce, apre la cortina, e resta attonito, vedendo Orazio che tiene un dito alla bocca, et uno stile alla mano, Magnifico muto, e tremando entra, Orazio via.

Magnifico torna con

Servi armati con pistola alla mano, Magnifico apre la cortina, non vede alcuno fa' suoi pensieri, licenza i servi, si pone su 'l letto serrando la cortina, in questo

Flaminia torna, e dice, uscite anima mia, piglia per la mano Magnifico, lui mette mano per ammazzarla, lei si lascia cadere il Candeliere e fugge; Magnifico allo scuro la va cercando, in questo

[c. 219v] Vettoria al rumore, Magnifico la piglia, chiama lume, in questo

Corallina con lume, fa sue meraviglie, e via; Magnifico la rimprovera, Vettoria crede che dica per Florindo, che è nascosto; fanno scena equivoca, Vettoria chiama

Florindo Magnifico stupisce, Florindo con riverenza alla muta parte, Magnifico caccia mano contro Vettoria, in questo.

Capitano lo trattiene, lui più s'infuria, e gli dice, che l'ha ritrovata con un huomo et entra disperato; Capitano la minaccia, et entrano.

*Si serra il Camerone*

Flaminia con manto con

Corallina ammantata, escano di casa per salvarsi dal rigore di Magnifico, vedono aperta la porta d'Orazio, entrano per parlare a Florindo

Capitano con

Vittoria ammantata per salvarla dall'ira di Magnifico, e non aver Casa in questo

Finocchio dice, che il Governatore l'aspetta a palazzo, per farli far pace con il suo contrario, in questo

Dottore Capitano gli consegna Vittoria ammantata quale gli chiede chi sia, Capitano essere una sua buona roba, Dottore, che la salverà in casa sua, Capitano e Finocchio partono, resta Dottore facendo suoi lazzi, pregandola à discoprirsì, lei nega in questo

Orazio chiede chi sia quella Donna, Dottore dice esser una sua buona roba, in questo

Magnifico furioso dice, che le sue figliole son fuggite di casa, prega il Dottore che vada con lui, lui non volere, infine stimolato dal Magnifico consegna la Donna a Orazio, e partono, loro restano, in questo

Florindo chiede a Orazio, chi sia la Donna ammantata, lui essere una buona roba, che gli ha consegnato suo Padre, la consegna a Florindo, e parte, Florindo la prega a scoprirsi, lei si scuopre, Florindo la rimprovera, lei vuole scolarsi in questo

[c. 220r] Capitano subito parla di dentro, Vittoria s'ammanta, capitano fuori, dice a Florindo chi gli ha consegnato quella donna, Florindo che vuol sapere, Capitano essere una sua buona roba, e tirando da parte, gli dice, che ne tenga conto, e parte, Florindo resta, in questo

Dottore dice a Florindo, chi gli ha consegnata quella Donna, lui avergliela consegnata Orazio, Dottore ne tenghi conto, che è una buona roba, che gli è stata data a lui in consegna, et entra. Vittoria si scuopre di nuovo, vuol scolarsi, lui la rimprovera, lei si discolpa, in questo.

Corallina dalla porta d'Orazio non vedendo Vittoria dice Signore Florindo la Signora Flaminia vi attende, et entra. Vittoria rimprovera Florindo, ed entra per ammazzar Flaminia, Florindo la segue.

*Camerone*

Flaminia sentata si duole de suoi infortuni, s'addormenta, in questo

Orazio lei in sogno dice, Vieni ben mio, Orazio crede dica per lui, infine nomina Florindo, si sveglia, Orazio la rimprovera, lei esser partita per sua cagione, si pacificano, in questo

Vittoria seguitata da

Florindo vuol vedere Flaminia, qual vede abbracciata con Orazio, Florindo che la voleva ammazzare, fanno tutti in apparenza la pace, in questo.

Dottore di dentro, Donne si nascondono poi

Dottore fuori, dice a Orazio, che quella non è altrimenti una buona roba, ma la figlia di Magnifico, e che il capitano, e lui sono alla porta ad aspettarla.

Vittoria che era nascosta, Dottore la vuol consegnare a suo Padre, e fargli perdonare, Orazio l'accompagna per più sicurezza, resta Florindo, geloso per aver vista Flaminia abbracciata con Orazio, Flaminia l'istesso per averlo veduto correr dietro a Vittoria, fanno scena di sdegno, e finisce l'Atto secondo.

[c. 220v] [**Atto terzo**] Corallina sopra il successo in questo

Gradellino s'abbocca con lei, e la mena in casa

Dottore (con Magnifico, Vittoria, Orazio) Impetra perdono per Vittoria, Magnifico gli perdona, Orazio dice che già avete perdonato a Vittoria, voglio, che ci compiaccete di perdonare a Flaminia, quale è in mia casa, Magnifico, che si faccia venire, Orazio entra



con il Dottore, Magnifico entra in sua Casa, chiamando Vettoria, che lo segue, lei resta, in questo

Capitano la prega a voler esser sua moglie

Finocchio che vuole Corallina, lei in disparte dice volergli fare una burla gli dice, che venghi alle due della notte se vuol fuggir con lei, e che farà che venga Corallina, loro allegri partono, lei resta, in questo.

Magnifico chiama Vittoria, poi fuori, in questo

Flaminia (con Orazio) quale gli domanda perdono, lui gli perdona, e promette darla in moglie a Orazio, Donne in casa, Magnifico, e Orazio restano in questo.

Florindo Orazio gli dice, che ha da esser marito di Flaminia, Florindo con ironia se ne rallegra, Orazio, e Magnifico partono, lui resta esagerando con Flaminia; in questo

Flaminia con lettera, la dà a Florindo, et entra, lui legge, e trova, che venghi alle due della notte, che vuol fuggir seco, Florindo si rallegra, e per porre all'ordine il tutto parte, e nel partire gli cade la lettera

Orazio raccoglie la lettera, legge, crede, che Magnifico la voglia maritar con altri, risolve di volerla rubare, in questo

Capitano gli domanda la casa in presto, per condurvi sua moglie, Orazio si contenta, gli dà una chiave d'una camera terrena, e partono accennando

*Notte*

Dottore esce di casa sua, in questo

[c. 221r] Magnifico dice voler andare a palazzo per suoi importanti negozi, e per la scrittura del matrimonio di Orazio, e tutti via

Capitano Finocchio fanno cenno, in questo

Corallina ammantata, capitano l'abbraccia credendola Vittoria, e la mena in casa dal Dottore, Finocchio resta, in questo.

Gradellino da Donna, s'abbraccia con Finocchio, et entra in casa del Dottore

Florindo fa cenno, in questo

Flaminia s'abbracciano, e via in casa del Dottore

Orazio fa cenno, in questo

Vettoria lo crede Florindo, e via in casa del Dottore

Magnifico (con Dottore) che non hanno ritrovato nessuno a palazzo; Magnifico batte, niuno risponde, lui entra, e poi fuori, dice non vi essere nessuno in casa sua, e che le figlie sono fuggite, in questo

Capitano domanda perdono a Magnifico per avergli menato via la figlia Vettoria, e che la piglierà per moglie, Magnifico dov'è, lui essere in casa del Dottore, Magnifico che venghi, capitano entra, in questo

Finocchio il simile, et entra, in questo

Florindo il simile, et entra, in questo

Orazio il simile, et entra, Vecchi discorrono sempre sopra di ciò in questo

Capitano

Corallina ammantata, in questo

Orazio

Vittoria ammantata, in questo

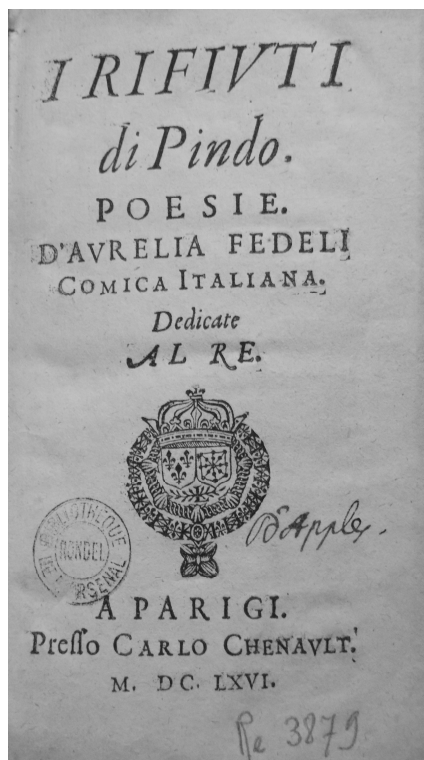
Florindo

Flaminia ammantata, in questo

Finocchio

Gradellino ammantata, si scopre il tutto e finisce la Commedia.

### III. "I rifiuti di Pindo": poesie.



Prima edizione: Paris, Chenault, 1666  
BNF, Département de la Musique, 8-RE-3879.

***Al Re. Per la pace concessa al Mondo col suo felicissimo Himeneo***, pp. 13-15

Cessato ha il suolo o gran Luigi al fine  
Sonetto: ABBA, CBBC, DED, EDE

***Al Re***, p. 14

Suddita la Fortuna off[re] tesori  
Sonetto: ABBA, ABBA, CDC, DCD

***Al Re***, p. 15

Ventisei volte già nacque e morio  
Sonetto: ABBA, ABBA, CDC, DCD

***Alla Regina***, p. 16

Qual del cielo d'amor raggio lucente  
Sonetto: ABBA, ABBA, CDC, DCD

***Alla Regina***, p. 17

Oh del monarca Ibero alto germoglio  
Sonetto: ABAB, ABAB, CDC, DCD

***Per il Dolfino***, p. 18

Move il Dolfino ancor bambino il piede  
Sonetto: ABBA, ABBA, CDC, DCD

***A Monsieur, invitandolo a prender l'armi contro il Turco***, p. 19

Odi Signor qual ottomano infido  
Sonetto: ABBA, ABBA, CDC, DCD

***A Madama***, p. 20

Il troiano pastor nei campi d'Ida  
Sonetto: ABBA, ABBA, CDC, DCD

***A Mademoiselle de Montpensier***, p. 21

Tempo già fu che di ferrato incarco  
Sonetto: ABBA, ABBA, CDC, DCD

***Al Signor Principe di Condé***, p. 22

Marte di Francia il cui valore immenso  
Sonetto: ABAB, ABAB, CDC, DCD

***Alla Signor Principessa di Condé. L'autrice parla con la Fama***, p. 23

E dove stendi occhiuta Dea loquace  
Sonetto: ABBA, ABBA, CDC, DCD

***Al Signor Duca***, p. 24

A te d'eccelso padre inclito figlio

Sonetto: ABBA, ABBA, CDC, DCD

*A Mademoiselle de la Valiere*, p. 25

Elesse di tua fronte il bel sereno

Sonetto: ABAB, ABAB, CDC, DCD

*A Mademoiselle de la Valiere. Venere parla con Amore*, p. 26

Amor noi siamo perduti: i miei splendori

Sonetto: ABBA, ABBA, CDC, DCD

*Al Signor Marechal e Duca di Granmont*, p. 27

Signor discorde è il mondo: un Polo adita,

Sonetto: ABBA, ABBA, CDC, DCD

*Al signor duca di Sant'Agnano*, p. 28

Peregrina del mondo in ogni lido

Sonetto: ABBA, ABBA, CDC, DCD

*Al Gran Cancelliere*, p. 29

Di quel poter, di quel saper superno

Sonetto: ABBA, ABBA, CDC, DCD

*Al signor Commendator di Souvré*, p. 30

Al precipitio lor con l'ali al dorso

Sonetto: ABBA, ABBA, CDC, DCD

*Al Signor Principe di Monaco*, p. 31

Qual abisso di luce eroe sovrano

Sonetto: ABBA, ABBA, CDC, DCD

*Alla Signora Principessa di Monaco*, p. 32

Torbid'oblio mi copri gl'occhi un giorno

Sonetto: ABAB, ABAB, CDC, DCD

*Alla Signora Principessa di Bada*, p. 33

Fregian d'applausi il ciel tuoi meriti alteri,

Sonetto: ABBA, ABBA, CDC, DCD

*Alla Signora Duchessa di Nemours*, p. 34

Arida giacea Dafne, e viva pena,

Sonetto: ABBA, ABBA, CDC, DCD

*Al Signor Duca di Crequj*, p. 35

Poiché voi cigni al vostro flebil fine

Sonetto: ABBA, ABBA, CDC, DCD

*Alla Signora Duchessa di Crequì*, p. 36

Senno, beltà, ric[c]hezza in un oggetto

Sonetto: ABBA, ABBA, CDC, DCD

*Al Signor Conte della Feullada*, p. 37

Vien meco amica historia, e teco porta

Sonetto: ABAB, ABAB, CDC, DCD

*Alla Signora Contessa di Guiche*, p. 38

Quanto di bel, di buono, e di perfetto

Sonetto: ABAB, ABAB, CDC, DCD

*Alla Signora di Colbert*, p. 39

Ne l'incostanze sue sempre costante

Sonetto: ABAB, ABAB, CDC, DCD

*A Madama di Montespan*, p. 40

Cieli voi, ch'accogliete eterni oggetti

Sonetto: ABAB, ABAB, CDC, DCD

*A Madama di Bouillon*, p. 41

Natura al hor, che ti compose o bella

Sonetto: ABBA, ABBA, CDC, DCD

*Alla Signora Contessa di Montperouè*, p. 42

Se penso che Natura a' i vostri Imperi

Sonetto: ABAB, ABAB, CDC, DCD

*Al Signor Duca di Mortemar*, p. 43

Bella Clio volgi il plettro al Franco Impero

Sonetto: ABAB, ABAB, CDC, DCD

*Al Signor di Lionne*, p. 44

Signor a' decantar i meriti vostri

Sonetto: ABBA, ABBA, CDC, DCD

*Alla Madama d'Armagnac*, p. 45

Furo natura, e 'l ciel de suoi tesori

Sonetto: ABAB, ABAB, CDC, DCD

*Al Signor Conte d'Harcourt*, p. 46

Se quel che disse per mercare onori

Sonetto: ABBA, ABBA, CDC, DCD

*Al Signor Conte di Sery*, p. 47

Signor de la fortuna a l'incostanze

Sonetto: ABBA, ABBA, CDC, DCD

*In lode di Bella Dama, representate Isifile nel Giasone; a richiesta*, p. 48

Mentre spiega fastosa in regii ammanti

Sonetto: ABBA, ABBA, CDC, DCD

*Al Signor Duca di Noailles*, p. 49

Scesa era un dì da la sua terza sfera

Sonetto: ABAB, ABAB, CDC, DCD

*Al Signore di Colbert*, p. 50

La Francia istupidisce, e posa in pace

Sonetto: ABBA, ABBA, CDC, DCD

*Eurilla a gl'occhi di Lidio*, p. 51

Vibrate pur da quei bei rai lucenti

Sonetto: ABBA, ABBA, CDC, DCD

***Eurilla benché tradita ama Lidio***, p. 52  
Hai pur voluto al fine perfid'amante  
Sonetto: ABBA, ABBA, CDC, DCD

***Eurilla in assenza scrive a Lidio***, p. 53  
Sovra candido foglio, ecco t'invio  
Sonetto: ABBA, ABBA, CDC, DCD

***Lidio dopo breve absentia ritorna a riveder Eurilla***, p. 54  
Al'aparir del tuo bel volto amaro  
Sonetto: ABBA, ABBA, CDC, DCD

***Eurilla astretta a partire da Lidio***, p. 55  
Chi da te mi diparte Idolo amato?  
Sonetto: ABBA, ABBA, CDC, DCD

***Lidio infermo si risana***, p. 56  
Languìa qual fior da vomere reciso  
Sonetto: ABBA, ABBA, CDC, DCD

***Eurilla sdegnata***, p. 57  
Lidio non t'amo più: D'amor la face,  
Sonetto: ABBA, ABBA, CDC, DCD

***Eurilla essagera l'infelicità del suo stato***, p. 58  
Lassa qual deggio nel mio duol si forte  
Sonetto: ABBA, ABBA, CDC, DCD

***Eurilla detesta la crudeltà di Lidio***, p. 59  
Mi fere Amor co i più pungenti dardi  
Sonetto: ABBA, ABBA, CDC, DCD

***Per bella Dama, che ha gl'occhi neri, a richiesta di M. A. R.***, p. 60  
Se volete saper perch'io v'adori  
Sonetto: ABBA, ABBA, CDC, DCD

***Eurilla in lontananza di Lidio***, p. 61  
Lungi da Lidio mio egra, e languente  
Sonetto: ABBA, ABBA, CDC, DCD

***Espressione amorosa d'Eurilla a Lidio***, p. 62  
S'avverrà mai, che con benigno aspetto  
Sonetto: ABBA, ABBA, CDC, DCD

***Eurilla sdegnata a Lidio***, p. 63  
Hor, che sciolta men vo dal laccio indegno  
Sonetto: ABBA, ABBA, CDC, DCD

***Eurilla a Lidio che si mira nello specchio***, p. 64

Quel aureo crin di cui tu formi al core  
Sonetto: ABBA, ABBA, CDC, DCD

***Eurilla alla vanità di Lidio***, p. 65  
Non gir sì altero no di tua bellezza  
Sonetto: ABBA, ABBA, CDC, DCD

***Al Re. Ode***, p. 66-70  
Già insanguinato il suolo  
Ode di nove strofe di nove versi  
(endecasillabi e ottonari) con schema:  
ABCABCCDD

***La virtù congedata dal petto d'Anna d'Austria per la di lei morte, non sapendo ove ricovrarsi, elegge Maria Teresa d'Austria Regina di Francia***, pp. 71-74  
Ove lassa vai tu

***La fortuna sott'abito di zingara predice avventurosi eventi al Dolfino***, pp. 75-78  
Da l'Egitie contrade

***A Mademoiselle de Montpensier. Ode***, pp. 79-80  
Da profondo lettargo  
Ode di cinque strofe di nove versi con  
schema: ABCABCCDD

***A Mademoiselle de Vandeli***, p. 81  
I più temuti abissi  
Madrigale di nove versi con schema:  
ABCDDBEFE

***Al Signor Daniele, Gentiluomo di Camera di Sua Maestà***, p. 81  
Cetre datevi pace: il vostro vanto  
Sonetto con schema: ABAB, ABAB, CDC, DCD

***Al Signor di Corneille***, p. 82  
Favola fu, ch'Atlante  
Madrigale di dieci versi con schema:  
ABCDDACBEE

***Al Signor Racine***, p. 82  
S'io canto tua Virtute  
Madrigale di otto versi con schema:  
ABCACBEE

***Al Signor Moliere***, p. 83  
Molière homai ti mostri

Madrigale di undici versi con schema:  
ABABCCDEFGF

*Al Signor Maiölas*, p. 83

Del tuo spirto erudito  
Madrigale di dieci versi con schema:  
ABCCABBDED

*Al Signor Abbate di Pure*, p. 84

Qual angelico spirto  
Madrigale di tredici versi con schema:  
ABCEEFHGFGFII

*Per bellissima Dama a richiesta*, pp. 84-85

Che miro o Cieli? A suscitare ardori  
Quartine di endecasillabi con schema ABBA

*Alle ammirabili produzioni del piccolo  
Beauchasteau, sopra la sua Musa nascente*,  
pp. 86-87

Forma tua Musa i più facondi accenti  
Quartine di endecasillabi con schema: ABBA

*Eurilla essagera la crudeltà di Lidio*, pp. 87-88

Che pro pianger, s'io piango, e s'io sospiro  
Quartine di endecasillabi con schema: ABBA

*Per bella dama nomata Grisinda*, p. 88

Bella e sagia Grisinda  
Ottava di sei ottonari e due endecasillabi con  
schema: ABCDCEFF

*Lontana Eurilla a Lidio s'inferma e dice  
così*, pp. 89-91

Piume voi, ch'al mio mal fatte pietose  
Otto ottave di endecasillabi e decasillabi con  
schema: ABABABCC

*Eurilla essagera l'assenza di Lidio che  
talora la sollevava col canto*, p. 92

Hor, il canto non godo/del' Angiel mio  
terreno  
Quattro sestine settenari ed endecasillabi con  
schema: ABABCC

*Eurilla gelosa e Filena incostante. Dialogo  
per musica*, p. 93-96

Sott'un alto cipresso

*Il Disprezzo innamorato per musica*, pp. 97-99

Su 'l margo fiorito

*Dialogo fra Tirsi e Clori, a richiesta per un  
Dramma musicale*,

pp. 100-103

Qui fu la verde sponda

*Eurilla a Lidio. Epistola*, pp. 104-111

Da' quel infausto giorno

*Dialogo di tre donne attempate per musica*,  
pp. 111-114

Non ci pensiamo più

*Av[v]entura amorosa, per musica*, pp. 115-117

Sovra un sasso, a piè d'un faggio

*Lettera d'Eurilla a Lidio*, pp. 117-123

Su miei sospiri ardenti

*Occhi crudeli*, pp. 123-124

E perché non m'uccidete

*Si duole d'Amor*, p. 124

Sia maledetto Amore

*Stato amoroso incerto*, p. 125

Io non so, quel che sarà

*Speranza infruttuosa*, pp. 125-126

L'Amorosa mia spene

*Al core incauto*, p. 126

No mio cor non mel' negare

*Eurilla gelosa di Lidio*, pp. 126-128

Importuna gelosia

*A gl'occhi di Lidio*, pp. 128-129

Sì sì, v'intendo sì

*Occhi arcieri*, p. 129

Ahi chi mi porge aita?

*Non vorrebbe raccordarsi lo stato passato*,  
pp. 129-130

Dhe per pietà non m'affliggete tanto

*Parla con Lidio partendo*, pp. 130-131

Cor mio non pianger tu

*Si pente del proprio rigore*, pp. 131-132

Errai begl'occhi errai

*Costanza amorosa*, pp. 132-133

Voglio amar sempre costante

*Compiacendosi d'un volto pallido*, p. 133  
Io credo, ch' Amore

*Occhi crudeli*, pp. 133-134  
E così mi compatite?

*Stato infelice in Amore*, pp. 134-135  
Astri rei, che fulminate,

*Loda la libertà*, pp. 135-136  
Or, ch' in dolce libertà

*Amor non corrisposto*, pp. 136-137  
Non è noto a l'empia sorte

*Loda l'Incostanza*, p. 137  
La costanza oggi dì non s'usa più,

*Occhi belli*, pp. 137-138  
Begl'occhi sì sì/v'intendo ben io,

*Ai pensieri*, p. 138  
Amorosi pensieri

*A Lidio perché non lo mira*, p. 139  
Se tal'hor non ti miro

*Ai propri sospiri*, pp. 139-140  
Gite sospiri ardenti

*Brama morire per sodisfar Lidio*, p. 140  
Ch'io mora? Oh dio morrò

*Si vanta d'amar senza speranza*, p. 140  
Alla corte de martiri,

*Si duole d'amar per destino*, p. 141  
Sono Amante ne so perché?

*Detesta Amore*, pp. 141-143  
Son' sogni, son' ombre, son' larve sì, sì

*Si duole d'amar senza pietà*, p. 143  
Un labro, un ciglio, un crine,

*E' sorta [Esorta] a non amare Adoni*, pp. 143-144  
Niente belle se bramate

*Sostiene che gl'occhi di Lidio sian più belli de le stelle*, p. 144  
Soffrirò, stratiare pure,

*Eurilla risolve star allegra benché non co[r]risposta*, pp. 144-145

Voglio ridere

*Eurilla fingendo amar Lidio l'ama da davvero*, pp. 145-146  
Io confesso il mio peccato

*Eurilla gelosa*, p. 146  
Lidio scherza a Clori in seno,

*Eurilla in lontananza di Lidio*, pp. 146-147  
Longi da te mia vita

*Amor non conosciuto*, p. 147  
O sentite che disgrazia

*Eurilla si pente d'aver detto a Lidio che non l'ama*, pp. 147-148  
Non sarà vero mai,

*Un teschio di morte parla così ad Eurilla*, pp. 148-149  
Te ch'il sen di pietra dura

*Esorta Lidio d'esser cauto*, p. 149-150  
T'amo Lidio cor mio,

*Teme di tornare ad amare*, p. 150  
Sdegno soccorso aita

*Si duole de le stele*, pp. 150-151  
Stelle, che v'ho fatt'io!

*Per bella donna, che mentre beve cioccolata si sviene in braccio al amante*, p. 151  
Sugge di gelid'onde, i dolci humori

*Agl'occhi di Lidio*, p. 152  
Ora sì ch'io v'intendo occhi miei cari  
Sonetto con schema di rime ABAB, BABA, CDC, DCD

*A Lidio che canta*, pp. 152-153  
Folle mio cor che spera egli ti dice

*Corrispondenza*, pp. 153-154  
Lilla. Lidio, t'intendo a fe'

*Sguardi loquaci*, p. 155  
Occhi parlate meno,

*Infelicità fra le gioie*, pp. 155-156  
Fa le tue gioie, o core,

*Nel felice ritorno di Sua Maestà a Parigi. Dopo ricuperata salute*,

pp. 157-159

Franchi invitti, festeggiate;

*Per la medesima maestà nel ritorno da*

*Lione*, pp. 159-160

Viva il Re sempre invincibile,

*Testimonianza di fede*, pp. 160-161

Non pianger mio bene,

*Nel medesimo soggetto*, pp. 161-162

Ho scherzato in verità

*Occhi belli e severi*, pp. 162-163

O' quanto v'adorerei

*Impatienza*, p. 163

Adorate mie bellezze

*Gelosia*, p. 164

Idolo caro,

*Occhi*, p. 164-165

Fastosette pupille

*Presagio*, p. 165

Ah! Che i'ho sempre detto:

*Stanze*, pp. 165-166

Ha due vaghe pupille il mio tesor:

*Lontananza*, pp. 166-168

Torna a dar vita al core;

*Amor vuol silentio*, pp. 168-169

Cor mio, deh parla poco;

*Amante contento*, pp. 169-170

È vero, io sono amante,

*Male antiveduto*, pp. 170-171

Mio cor, se non ti penti

*Dipartita*, pp. 171-172

E deggio partir:

*Bella mano*, pp. 172-173

Mano mia candidetta,

*Speme lusinghiera*, p. 173

La speranza è un bell'umore;

*Freddezza*, p. 173

S'io sospiro, sospira

*Beltà caduca*, pp. 173-175

Tirsi, come t'inganni,

*Protesta di non amare*, pp. 175-176

Amanti avvertite,

*Nel medesimo soggetto*, p. 176

S'io vi giuro d'amarvi,

*Sottomissione*, pp. 176-177

Sdegnosette pupille, a che tardate?

*Dolersi d'esser costante*, pp. 177-178

Deh soffri mio core,

#### **IV. Alcuni documenti in Italia: regesto e trascrizioni.**

##### **IV. I. Regesto**

###### **Archivio Arcivescovile di Bologna**

*Parrocchie soppresse* - SS. Naborre e Felice, detta l'Abbadia, b. 34/1, f. 2

Matrimonio di Brigida Fedeli e Agostino Romagnesi (26 aprile 1633); matrimonio di Brigida Fedeli e Marc'Antonio Bianchi (20 aprile 1650); matrimonio di Marc'Antonio Romagnesi e Giulia della Chiesa (31 marzo 1653).

###### **Archivio di Stato di Parma**

*Carteggio Farnesiano e Borbonico Estero – Francia*, b. 26 (1644-1682)

Passaporto per la Francia per Brigida Fedeli e Fulvio Baroncini (9 marzo 1646).

###### **Biblioteca Comunale di Imola**

*Archivio Ospedale*, Archivio Orfanotrofi maschile e femminile

b. 237

- Procura generale e speciale di Orsola Cortesi a Taddeo Amonio per i sigilli da apporre dopo la morte di Isabella Franchini (Parigi, 26 febbraio 1689).

- Procura di Barbara Minuti, Domenico Biancolelli e Orsola Cortesi a Taddeo Amonio per due case a Bologna (Parigi, 18 novembre 1685).

- Procura di Orsola Cortesi a Taddeo Amonio per un saldo di mille lire con Lorenzo Sgarzi (Parigi, 13 giugno 1691).

- Procura di Orsola Cortesi a Taddeo Amonio per lo stesso saldo (Parigi, 10 agosto 1691).

- Nota delle spese fatte nella casa di Mirasole per i signori Biancolelli (1684).

- Spese fatte dalla signora Isabella Franchini per la casa di Mirasole (10 marzo 1686).

b. 238

- «Laus Deo. Li 26 Aprile 1727 Inventario di scritture provenienti dall'eredità lassata dal sig[no]r Capitano Franc[es]co Antonio Amonio alla casa de' mendicanti di Imola».

- «1685 Die 20 Ianuarij. Emptio Ill[ustro]rum D[omino]rum Thadei et Dom[eni]ci frat[r]um de Amonijs a D[omino] Dominico de' Biancolellis et Ursula de Cortesijs coniug[ibus]»

- Piantina della villa di Budrio (1675).

###### **Parrocchia di San Marco a Servigliano**

*Registro primo dei battesimi*, c. 141

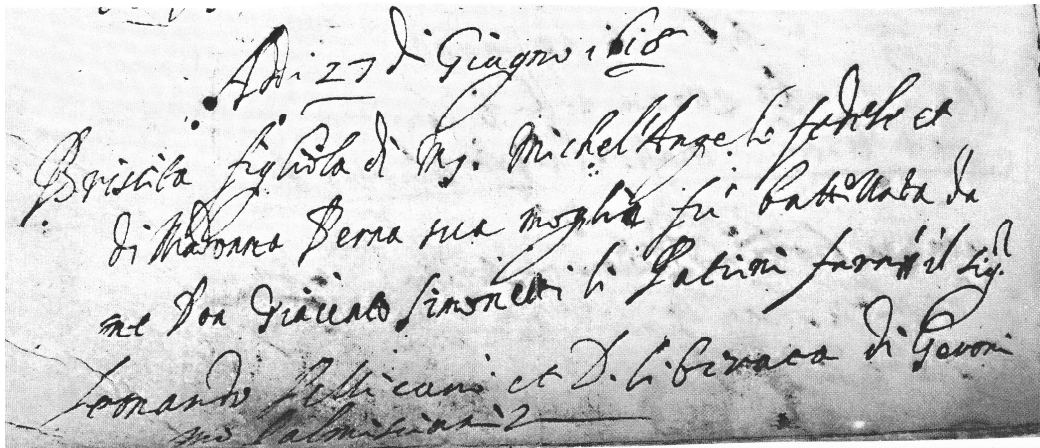
Atto di battesimo di Brigida Fedeli (27 giugno 1618).



#### IV. II. *Trascrizioni*

[1]

**Atto di battesimo di Brigida Fedeli**  
Parrocchia di San Marco Servigliano, 27 giugno 1618  
PSMS, *Registro primo dei Battesimi*, c. 141.



Adi 27 di Giugno 1618  
Briscita figliola di Ms. Michel'Angelo Fedele et  
di Madonna Perna sua moglie fu battezzata da  
me Don Giacinto Simonetti Li Patrini furono il sig.  
Leonardo Pellicano et D. Liberato di Geronimo Palmisiani

Addì 27 di giugno 1618. Briscita figliola di Ms. Michel'Angelo Fedele et di Madonna Perna sua moglie fu battezzata da me Don Giacinto Simonetti. Li Patrini furono il sig. Leonardo Pellicano et D. Liberato di Geronimo Palmisiani.

[2]

**Matrimonio Brigida Fedeli e Agostino Romagnesi**  
Bologna, Parrocchia dei Santi Naborre e Felice detta l'Abbadia, 26 aprile 1633  
AABo, *Parrocchie soppresse*, SS. Naborre e Felice detta l'Abbadia,  
b. 34/1 Matrimoni, f. 2 (1611-1678), cc. nn.<sup>12</sup>

Anno 1633 die 26 Mensis Aprilis

Denunciationibus praemissis tribuis continuis diebus festivis, quarum prima, die \_ mensis \_ 163 \_ secunda, die \_ tertia, die inter Missa Parochialis solemnia, habita est, nulloq[ue] legitimo impedimento detecto, Ego Alexander Selbatus Rector huius Parochialis Ecclesiae S. Felicis Augustinu filium de Romagnesis ex Parochia S. Felicis et D. Brigida filiam de Fedelis ex hac Parochia S. Felicis in Ecclesia praedicta interrogavi, forum[ue]; mutuo consensu habito, solemniter per verba de praesenti matrimonio coniunxi, praesentibus testibus notis videlicet D. Mastris de Landis, et [^]. Postea eis ex ritu Sanctae Matris Ecclesiae in Missa celebratione benedixi (Si tamen nuptias benedixerit). Denunciations huius Matrimonij factae sunt etiam à R. D. \_ Parocho Ecclesiae S. \_ sub cuius cura dictus \_ habitat, ut ex ipsius Parochi scripto servato apud me apparet. Denunciationem autem prima facta est, die \_ Secunda, die \_ tertia, die \_ inter Missa Parochialis solemnia, nullumque impedimentum canonicum detectum est.

<sup>12</sup> Si tratta di un atto compilato a mano su un modello prestampato. Le linee indicano le parti lasciate in bianco dal parroco.

[3]

**Matrimonio Brigida Fedeli e Marc'Antonio Bianchi**

Bologna, Parrocchia dei Santi Naborre e Felice detta l'Abbadia, 20 aprile 1650  
AABO, *Parrocchie soppresse*, SS. Naborre e Felice detta l'Abbadia,  
b. 34/1 Matrimoni, f. 2 (1611-1678), cc. nn.

Anno 1650 die 20 Mensis Aprilis

Denunciationibus praemissis tribuis continuis diebus festivis, quarum prima, die \_ mensis \_ 163 \_ secunda, die \_ tertia, die inter Missa Parochialis solemnia, habita est, nullo[ue] legitimo impedimento detecto, Ego Joes Bap[tis]ta; Mirandula Rector huius Parochialis Ecclesiae S. Nab[orre] et Fel[ice] D[ominus] Marchus Ant[oni]us filium N. de Blanchis ex Parochia S. Proculi et D. Brigita filiam N. de Fidelibus ex hac Parochia S. Nab[orre] et Fel[ice] in Ecclesia praedicta interrogavi, eleb[ue]; mutuo consensu habito, solemniter per verba de praesenti matrimonio coniunxi, praesentibus testibus notis videlicet R. Vic. Lac. Mar.a [^^] fratre Ant. De Sgargis et Jac. Bap[is]ta de Felipinus. Postea eis ex ritu Sanctae Matris Ecclesiae in Missa elebrazione benedixi (Si tamen nuptias benedixerit). Denunciations huius Matrimonij factae sunt etiam à R. D. \_ Parocho Ecclesiae S. \_ sub cuius cura dictus \_ habitat, ut ex ipsius Parochi scripto servato apud me apparet. Denunciationum autem prima facta est, die \_ Secunda, die : \_ tertia, die \_ Inter Missa Parochialis solemnia, nullumque impedimentum canonicum detectum est.

[4]

**Procura di Orsola Cortesi a Taddeo Amonio**

Parigi, 26 febbraio 1689

BCI, *Archivio Ospedale*, Archivio Orfanotrofi maschile e femminile, b. 237, cc. nn.

Pardevant nous Conseillers du Roy notaires au Ch[ate]let de Paris fut presente damoiselle Ursulle Cortesy veuve du sieur Joseph Dominique Biancolely officier du Roy demeurante a Paris rue Montorgueil parroisse Saint Eustache tant en son nom que comme tutrice des enfants mineurs du dit deffunt et d'elle laquelle a fait et constitué son procureur general et special Dom Thadée Amonio abbé auquel elle donne pouvoir de faire apposer le scellé sur les biens et effets qui se trouveront apres le deceds d'Isabelle Franchjny mere dudict Joseph Dominique Biancolely et generalmente faire tout cequil [ce qu'il] conviendra pour raison de ce qui dessus [^^] fait et passé a Paris en l'estude dit l'an mil six cent quatre vingt neuf le vingt sixiesme jour de feburier avant midy et a signé  
Orsola Cortesi Biancolelli  
[firme dei notai]



## V. Alcuni documenti in Francia

### V. I. Regesto

#### Archives nationales de Paris

##### Z<sup>1</sup> *Juridictions spéciales et ordinaires*

Z<sup>1F</sup> 606 «Lettre de naturalité» per Dominique Biancolelli e Orsola Cortesi (aprile 1680) e per Domenico Amonio (ottobre 1680).

Z<sup>1F</sup> 607 «Lettre de naturalité» per Brigida Fedeli (aprile 1685) e per Marc'Antonio Romagnesi (dicembre 1685).

##### MC *Minutier des notaires - Minutier Central*

###### Étude I

f. 183 «Mariage» tra Caterina Biancolelli e Pierre Le Noir de la Thorillière (2 novembre 1685)<sup>13</sup>.

###### Étude VI

f. 578, «Promesse» da parte degli attori alla vedova di Giovanni Gherardi di una somma di 2.250 lire (15 maggio 1683)<sup>14</sup>.

###### Étude VI

f. 104 «Obligation» degli attori italiani per un prestito fornito loro da Maure Rambaulti (19 dicembre 1657)<sup>15</sup>.

###### Étude XV

f. 292 «Convention» tra gli attori italiani ed ingresso in compagnia di Françoise e Catherine Biancolelli (29 aprile 1683)<sup>16</sup>.

f. 327 «Déclaration» con cui Evaristo Gherardi riconosce di aver stipulato un contratto di costituzione di rendita a suo nome, ma impegnando del denaro appartenente a Marc'Antonio Romagnesi, proprietario della rendita (19 ottobre 1691)<sup>17</sup>; «Procuration» degli attori italiani ad Angelo Lolli per la riscossione di una rendita (26 novembre 1691)<sup>18</sup>.

f. 328 «Quittance» degli attori italiani relativa al un prestito fatto loro da Domenico Amonio (28 febbraio 1692)<sup>19</sup>.

f. 331 «Obligation» dei comici italiani nei confronti di André Le Vieux relativa ad un prestito fornito loro da quest'ultimo (25 luglio 1692)<sup>20</sup>.

---

<sup>13</sup> Il documento è citato e trascritto in MIGLIORI 1973, pp. 106-110.

<sup>14</sup> Cfr. Ivi, p. 106. Firmano: Dominique Biancolelli, Geronimo Cei, Angelo Lolli, Marc'Antonio Romagnesi, Tiberio Fiorillo, Ottavio Zanotti e Leonarda Galli.

<sup>15</sup> Il documento è citato, ma non trascritto in ivi, p. 103, nota 74. Le firme sono di Giacomo Torelli, Domenico Locatelli, Fulvio Baroncini, Marc'Antonio Bianchi, Giuseppe Giarantoni, Giuseppe Maiani, Tiberio Fortunati e Tiberio Fiorilli.

<sup>16</sup> La convenzione è trascritta in ivi, pp. 102-105. Firmano: Domenico Biancolelli, Orsola Cortesi, Brigida Fedeli, Giovanni Andrea Zanotti, Tiberio Fiorilli, Geronimo Cei, Marc'Antonio Romagnesi, Patrizia Adami, Angelo Lolli, Françoise Biancolelli e Caterina Biancolelli.

<sup>17</sup> Cfr. Ivi pp. 124-125.

<sup>18</sup> Cfr. Ivi, pp. 125-127. Firmano: Evaristo Gherardi, Orsola Cortesi, Françoise Biancolelli, Catherine Biancolelli, Marc'Antonio Romagnesi, Giovan Battista Costantini, Angelo Costantini, Costantino Costantini, Angelica Toscano, Giuseppe Tortoriti, Angelo Lolli, Michelangelo Fracanzani e Tiberio Fiorilli.

<sup>19</sup> Cfr. Ivi, pp. 127-128. Firmano solo Domenico Amonio e Angelo Lolli, ma vengono citati: Orsola Cortesi, Françoise Biancolelli, Catherine Biancolelli, Patrizia Adami, Evaristo Gherardi, Angelo Costantini, Giovan Battista Costantini, Marc'Antonio Romagnesi, Michelangelo Fracanzani, Costantino Costantini, Giuseppe Tortoriti, Angelica Toscano e Tiberio Fiorilli.

<sup>20</sup> Cfr. Ivi, pp. 128-129. Firmano: Angelo Lolli, Evaristo Gherardi, Angelo Costantini, Marc'Antonio Romagnesi, Giovan Battista Costantini, Caterina Biancolelli, Michelangelo Fracanzani, Giuseppe Tortoriti,

f. 339 «Convention» con cui i comici italiani decidono di licenziare un *gagiste* (17 settembre 1694)<sup>21</sup>.

f. 343 «Bail» di Orsola Cortesi per una casa in rue Regnard (9 luglio 1693) e «constitution de rente» per 252 lire da parte della stessa attrice (7 giugno 1693)<sup>22</sup>.

f. 346 «Règlement et convention» tra gli attori italiani (12 gennaio 1696)<sup>23</sup>; «Procuration déposée»: la vedova di Giovanni Andrea Zanotti, Maria Margherita Engherani, nomina sua procuratrice Orsola Cortesi per la riscossione di alcune rendite (Bologna, 6 dicembre 1695, depositata a Parigi il 12 gennaio 1696).

f. 349 «Obligation» con cui i comici si impegnano a pagare due anni e tre mesi di pensione ad Angelo Lolli (7 settembre 1696)<sup>24</sup>.

Étude XXIII

f. 364 «Inventaire» dei beni dopo la morte di Domenico Biancolelli (25 gennaio 1690)<sup>25</sup>.

f. 361 «Mariage» di Anne Biancolelli con Tommaso Buceleni (20 luglio 1688)<sup>26</sup>.

f. 367 «Delaissement et transport» di rendite da parte di Louis Biancolelli a favore di Orsola Cortesi (6 febbraio e 3 marzo 1692).

f. 366 «Obligation» di Caterina Biancolelli e Pierre Le Noir de la Thorillière con Joseph Barbot (12 febbraio 1691).

Étude XXXIX

f. 236 «Transport» di una rendita da parte di Marie-Apolline Biancolelli, procuratrice di Orsola Cortesi (7 aprile 1705).

Étude LXX

f. 298 «Inventaire» dei beni dopo la morte di Pierre le Noir de la Thorilliere (4 febbraio 1732).

f. 299 «Consentement» di Maurice le Noir de la Thorilliere (3 aprile 1732).

Étude LXXIII

f. 441 «Promesse» di Giacomo Torelli e Tiberio Fiorilli nei confronti di Marc'Antonio Bianchi (28 giugno 1659)<sup>27</sup>.

Étude LXXVII,

f. 35 «Constitutions» di rendite da parte di Brigida Fedeli (27 gennaio 1689)<sup>28</sup>.

Étude XCI

f. 504bis «Testament» di Brigida Fedeli (5 febbraio 1695).

f. 538 «Constitutions» di rendite da parte di Brigida Fedeli (15 mars 1700).

f. 563 «Inventaire» dei beni dopo la morte di Brigida Fedeli (18 dicembre 1704).

---

Giuseppe Giarantoni, Angelica Toscano, Tiberio Fiorilli, Pierre Le Noir de la Thorillère. Vengono nominati: Orsola Cortesi, Françoise Biancolelli e Costantino Costantini.

<sup>21</sup> Cfr. Ivi, pp. 129-130. Firmano: Giovan Battista Costantini, Giuseppe Tortoriti, Angelo Costantini, Costantino Costantini, Marc'Antonio Romagnesi, Orsola Cortesi, Francesca e Caterina Biancolelli.

<sup>22</sup> Nella stessa filza sono conservate anche le rendite acquistate da Giovan Battista Costantini, Marc'Antonio Romagnesi, Giuseppe Tortoriti, Giuseppe Giarantoni, Angelo Costantini ed Evaristo Gherardi.

<sup>23</sup> Cfr. Ivi, pp. 131-133. Firmano: Evaristo Gherardi, Giuseppe Tortoriti, Caterina Biancolelli, Pierre Le Noir de la Thorillère, Giuseppe Giarantoni, Angelo Costantini, Giovan Battista Costantini, Michelangelo Fracanzani, Marc'Antonio Romagnesi, Costantino Costantini, Charles-Virgile Romagnesi, Angelica Toscano ed Orsola Cortesi, la quale firma per sé e per la figlia Françoise Biancolelli.

<sup>24</sup> Cfr. Ivi, pp. 136-137. Firmano: Marc'Antonio Romagnesi, Evaristo Gherardi, Charles-Virgile Romagnesi, Catherine Biancolelli, Michelangelo Fracanzani, Giuseppe Giarantoni, Orsola Cortesi, Françoise Biancolelli e Giovan Battista Costantini.

<sup>25</sup> Cfr. Ivi, pp. 115-124. Firmano Orsola Cortesi e il genero Pierre Le Noir de la Thorillière.

<sup>26</sup> Al matrimonio sono presenti Domenico ed Orsola, le figlie Catherine, Marie-Françoise e Charlotte Marie; Pierre le Noir de la Thorillère; Domenico Amonio e Bartolomeo Ranieri. Il catalogo delle Archives nationales de Paris segnala anche un'«obligation» di Orsola Cortesi a Joseph Barbot del 23 settembre 1688, ma il documento non è presente nella filza.

<sup>27</sup> Il documento è citato in Ivi, p. 103.

<sup>28</sup> Questo ed i successivi documenti su Brigida Fedeli sono segnalati in FONTJIN 2006, p. 342.

Étude XCV

f. 53 «Procurations» di Orsola Cortesi alla figlia Françoise Biancolelli (2 gennaio e 11 giugno 1709).

Étude XCVI

f. 82 «Capitulatione» di matrimonio tra Domenico Biancolelli ed Orsola Cortesi (26 marzo 1663)<sup>29</sup>.

Étude CXIII

f. 113 «Constitution» di rendita da parte di Domenico Biancolelli (16 marzo 1683).

f. 121 «Constitutions» di rendite da parte di Domenico Biancolelli (11 luglio 1684); «Dépot de procuration» di Domenico e Taddeo Amonio (21 luglio 1684).

f. 122 «Constitutions» di rendite da parte di Domenico Biancolelli (7 ottobre 1684).

f. 129 «Constitution» di rendita da parte degli attori italiani per un prestito fornito loro da Domenico Amonio (19 aprile 1686)<sup>30</sup>.

f. 131 «Constitution» di rendita da parte degli attori italiani per un altro prestito fornito loro da Domenico Amonio (16 luglio 1686)<sup>31</sup> e «Obligation» per garantire un prestito da 6.600 lire fatto da Pierre de la Follye ai Biancolelli e a Pierre Le Noir de la Thorillière (5 luglio 1688)<sup>32</sup>.

f. 124 «Vente» della villa di Budrio da parte di Domenico Biancolelli e Orsola Cortesi ai fratelli Domenico e Taddeo Amonio (20 gennaio 1685).

**Archives départementales du Loiret**

*Montargis*, Étude V, François Bannier

f. 3E 7748 «Inventaire» dei beni dopo la morte di Orsola Cortesi (29 dicembre 1718).

---

<sup>29</sup> Il documento è trascritto in MIGLIORI 1973, pp. 81-83.

<sup>30</sup> Cfr. Ivi, pp. 110-112. Firmano: Marc'Antonio Romagnesi, Michelangelo Fracanzani, Domenico Amonio, Angelo Lolli, Domenico Biancolelli, Brigida Fedeli, Orsola Cortesi, Giuseppe Tortoriti, Bartolomeo Ranieri, Giovan Battista Turri, Patrizia Adami, Catherine Biancolelli, Françoise Biancolelli, Angelo Constantini e Tiberio Fiorilli.

<sup>31</sup> Cfr. Ivi, pp. 112-113.

<sup>32</sup> Cfr. Ivi, pp. 113-115.

[1]

**Naturalizzazione di Domenico Biancolelli ed Orsola Cortesi**

Saint-Germain-en-Laye, aprile 1680  
ANP, Z<sup>1F</sup> 606, cc. XXIII<sup>v</sup>-XXIV<sup>r</sup><sup>33</sup>.

[c. XXIII<sup>v</sup>] Lettres de naturalité Dominique Biancolelly et sa femme

Louis par la grace de Dieu Roy de France et de Navarre, à tous presens et à venir Salut, Nos bien aimés Dominique Biancolelly et Ursule Cortessy sa femme natifs de la ville de Boulougne en Italie faisant profession de la Relligion Catholique apostolique et Romaine Nous ont fait remonstrer que depuis dixhuit ans ils se sont habitués en notre Royaume et nous ont rendu et rendent encore leurs services dans la troupe de nos comédiens italiens et desirant y finir leurs jours comme nos sujets et regnicoles, ils nous ont tres humblement faict supplier leurs accorder nos lettres sur ce necessaires. A ces causes voulant favorablement traiter lesd[its] exposans, de nostre grâce speciale pleine puissance et autorité Royale, nous avons lesd[its] Dominique Biancolelly et Ursule Cortesy sa femme, Reconnu, tenus, censés et réputés, Reconnoissons, tenons, censons, reputons par ces présentes signées de nostre main, pour nos vrays, naturels sujets et regnicoles. Voulons et nous plaist que comme tels ils puissent et leur soit loysible de continuer leur demeure en nostre ville de Paris et autres villes et lieux de notre d[it] Royaume qu'ils desireront, jouir des privilèges, franchises et libertés dont jouissent nos vrais et originaires sujets, succeder, avoir, jouir et posseder tous biens meubles et immeubles qu'ils ont acquis et pouront cy apres acquerir et qui leur seront données, legués et delaissés et d'iceux jouir ordonner et disposer par testament, ordonnance de derniere volonté, donation entre vifs ou autremant ainsy que de droit leur sera permis et qu'apres leur deces leurs enfans heritiers ou autres en faveur desqueles ils pourront disposer leur puissent succeder pourvus qu'ils soient nos regnicoles tout ainsy que si lesd[its] exposans estoient originaires natifs de nostre Royaume sans qu'au moyen des ordonnances et Reglements d'iceluy. Il leur soit fait aucun empeschements ny que nous puissions pretendre [c. XXIV<sup>r</sup>] lesdits biens nous appartenir par droit d'aubaine ny autrement en quelque sorte et maniere que ce soit, les ayant quant a ce habilités et dispensés habilitons et dispensons par ces presentes sans que pour raison de ce ils soient tenus payer aucune finance ny a nos successeurs Royales et laquelle a quelque somme qu'elle se puisse monter. [...] Donné a S[ain]t Germain en Laye au mois d'avril L'an de grace mil six cens quatre vingt et de nostre regne le trentehuitiesme signé Louis [...].

---

<sup>33</sup> La lettera di naturalizzazione è trascritta solo in parte in CAMPARDON 1880, pp. 68-69.

**Procura di Domenico Amonio al fratello Taddeo**Bologna, 7 giugno 1684, depositata a Parigi il 21 luglio 1684<sup>34</sup>.

ANP, MC, Étude CXIII, f. 121, cc. nn.

[c. 1r] In Christi Nomine Amen Anno ab eiusdem Navitate Millesimo sexcentesimo octuagesimo quarto, Indictione septima; Die vero sexta mensis junij Tempore Pont[ificatus] Sanctiss[imi] in Christo Patris, et Domini Nostri D[omi]ni Innocentij Undecimi divina provid[enti]a Summi Pontificis.<sup>35</sup>

Constitutus personaliter coram Testibus meque notario infrascriptis Ill[ustrissimus] et Ex[cellentissimus] Artium Philosophiae, et medicinae Doctor D[omi]nus Dominicus olim Ill[ustrissimus] D[omi]ni Marij de Amonijs nobilis Bononiae Cap[itanae] Sancti Stephani ad presens Consiliarius, et Medicus ordinarius Sa[cr]ae Maiestatis Christianissimae Aloysij Decimi quarti Gallianum Regis sponte citra ac alias omni fecit, constituit, et solemniter creavit eius verum, certum, et indubitatum Procuratorem, Actorem, Factorem et Negociatorem specialem, et generalem, ita tamen quod specialitas generalitati non deroget, nee e contra videlicet Ill[ustrissimum] et R[everendissimum] Abbatem D[ominum] Thadeum de Amonijs eius fratrem licet absentem specialiter et expresse ad nomine ipsius Ill[ustrissimi] D[ominis] Constituentis, et pro eo ferendum, ponendum, et depositandum in eius creditum in et super Palatio Civitatis Parigiorum, vel alias Ostel de Ville summam, et quantitatem librarum ut dicitur Italice, tornesi, Gallice vero franchi decem octo mille proprietarum ipsius D[ominis] Constituentis, et existentium penes d[ictum] D[ominum] Abbatem, et Procuratorem supra constitutum et ipsum D[ominum] Doctorem Dominicum creditorem super d[ict]o Palatio Civitatis Parisorium ut supra pro d[ict]a summa faciendum, constituendum, et creandum, cum annuae corresponsionis ad ipsius D[ominis] Constituentis favorem in actu talis depositi ut supra faciendi habenda, et obtinenda promissione summae librarum p[re]tiorum tornesiorum, seu francorum mille; et super praedictis faciendum, celebrandum et iniendum nomine d[ictis] D[ominis] Constituentis, et ad sui favorem quodcumq[ue] instrumentum seu contractum constitutionis tam pro fundo capitale, seu vera sorta librarum tornesiorum, vel fran [c. 1v] corum decem octo mille, cum et illarum annui redditus librarum, tornesiorum, seu francorum mille, cum omnibus, et singulis clausulis, cautelis et obligationibus quoquomodo super praedictis necessariis, et opportunis, ac de stylo loci apponi solitis, et consuetis favore semper eiusdem D[ominis] Constituentis; Itèem et dictos an[n]uos redditus nomine suo exigendum, habendum, et consequendu[m] et de habitis, receptis, et exactis absoluendum, quietandum, et liberandum tam per simplicem, et privatam receptionem eius nomine, et pro eo subscribendam, quam etiam per publicam scripturam rogam per publicum notarium secundum stylum, et consuetudinem loci; Item ad nomine ipsius D[ominis] Constituentis, et pro eo faciendum, et celebrandum quamcumque scripturam cum D[ominis] Dominico de Biancolellijs, et Ursula de Cortesijs Coniugibus, in eaque promittere, quod ipse D[omi]nus Constituens emet omnia, et quaecumque Bona ad ipsos D[ominos] Coniuges spectantia sita in Communi Centi Butrij Quarterij Martellae comitatus Bononiae, pretio, modis, conventionibus, et cautelis bene visis, et concordandis per d[ictum] D[ominum] eius Procuratorem supra constitutum cum dictis D[ominis] Coniugibus; Item ad obligandum

<sup>34</sup> La procura di Domenico Amonio al fratello Taddeo, relativa al pagamento delle rate per la villa di Budrio ai coniugi Biancolelli, viene depositata a Parigi il 21 luglio 1684. Si apre con una carta in francese in cui si parla del suddetto deposito. All'interno vi è inserita la procura in latino che trascrivo. Per comodità, numero le carte che nell'originale non sono numerate.

<sup>35</sup> Sul margine della carta vi è un appunto relativo al deposito di Parigi.



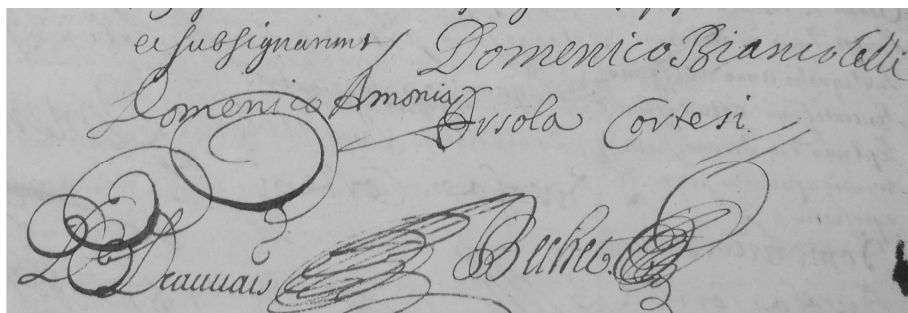
eius bona p[raese]ntia, et futura etiam in forma camerae quatenus, et ad renunciandum quibus iis beneficijs forte ad d[ic]ti D[ominis] Constituentis favorem facientibus, et juramentum quodcumque licitum tamen, et honestum pro eo, et in eius animam Ascipiendum; Item et generaliter ad omnia, et singula super praedictis quomodo libet necessaria, et opportuna dicendum, faciendum, et exercendum, et quae ipsae Ill[ustrissimus] D[ominus] Constituens facere, dicere, et exercere posset, si praesens, et personaliter interesset, et qua mandatum magis speciale quam p[raese]ntibus est expressum exigent. Dans necnon promittens, relevans sub hypotheca rogans. Actum Bononiae sub Capella sancti Joannis Baptistae Caelestinorum in Palatio Residentiae Em[inentissimi] Legati Bononiae [...] Datum Bononiae hac die septima mensis junij anni 1684 [...] <sup>36</sup>.

[3]

**Vendita della villa di Cento di Budrio da parte di Domenico ed Orsola Biancolelli a Domenico e Taddeo Amonio**

Parigi, 20 gennaio 1685.

ANP, MC, Étude CXIII, f. 124, cc. nn <sup>37</sup>.



[c. 1r] Vente

20 janvier 1685

Coram Consiliarijs, Notarijs, Notarumque Custodibus regis in Castello Parisiensi subsignatis Dominus Dominicus Biancolelli quondam Dominj Franciscj De Biancolellis et Domina Ursula Cortesi quondam Dominj Antonij de Cortesijs, d[ic]ti Dominj Dominicj uxor, agens ipsa D[omina] Ursula infrascripta omnia, et singula cum praesentia autoritate et consensu dicti D[omini] Dominicj eius mariti praesentis, et infrascriptis omnibus et singulis consentientis eius[ue] consensum maritalem interponentis et praestantis omnj meliori modo, quo de jure fieri potuit et potest et ad quos conjuges, bona, jura, credita et alia ut infra vendenda spectant et pertinent, justis quidem et legitimis titulis et causis ut ipsi asserverunt et infrascriptis dominis emptoribus medio etiam juramento de quo infra affirmarunt, sponte et ex certa eorum scientia et deliberata voluntate nulloque juris, vel facti errore ducti et persese ipsos, ac eorum et cujus libet eorum haeredes et successores, jureque proprio et inperpetuum, dederunt, vendiderunt, tradiderunt et alienarunt, et quilibet eorum tam conjunctim quam divisim, omnique alio meliorj modo quo de jure fierj potuit et potest, dedit, vendidit, tradidit et alienavit, Dominis Thadaeo Amonio Juris utriusq[ue] doctorj, et prothonotario apostolico, et Dominico Amonio Regi a consilijs ac medico Suae Majestatis ordinario fratribus et filijs quondam Dominj Marij de Amonijs Bononiensibus, respectu d[ic]ti Dominj Thadaej absentis et respectu dicti D[omini] Dominicj praesentis et

<sup>36</sup> Seguono le attestazioni dei notai e le firme.

<sup>37</sup> Anche in questo caso, numero le carte che nell'originale non sono numerate.

tam pro se quam pro dicto D[omino] Thadaeo eius frate suisque et illius [c. 1v] haeredibus et successoribus stipulanti ementi et acquirenti infradicta bona; cujus fratris habet potestatem specialem ad hunc effectum, per procuracionem factam Bononiae Coram Josepho Maria Uccello Notario Collegis Bononiensis sub die Vigesima quinta mensis novembris annj millesimj sexcentisimj octuagesimjs quarti quae procuratio juncta fuit praesenti instrumento postquam signata fuit ne varietur. Videlicet unum praedium terrae arrativae, arboratae, vitatae, casativae, et aliarum qualitatum, cum domo magna, area legete, stabulo, puteo, et alijs suis superexstantijs et videlicet domo ad usum dominorum, et alia domo ad usum colonorum noviter edificata per dictos conjuges. Ac omnia et quaecumque bona mobilia cujus vis qualitatis, quantitatis et speciej in dicta domo ad usum dominorum existentia. Positum in communi Centi de Butrio in quarterio Martellae comitatus Bononia status ecclesiasticj summj Pontificis in Italia, tornaturarum quadraginta octo circuite et quanticumque numerj tornaturarum sit dictum praedium sive majoris sive minoris, totum veniat et comprehendatur in praesenti venditione quae de consensu contrahentium est facta ad corpus, non autem ad mesuram, distinctum in duabus petijs terrae, confinatum respectu petiae super qua sunt edificia, a mane juxta bona alias Dominici de Cazzanis, nunc illorum de Fantinis; Bona olim Rev[eren]di D[omi]nj Pompej de Lazaris nunc dictorum venditorum et supra vendenda, a fero viam [c. 2r] publicam et a septentrione bona Rev[eren]dorum Patrum olivetanorum Sancti Michaelis in Buscho de Bononia et alios suos plures aut veriores confines, et respectu alterius petiae terrae confinatae a mane bona dicti olim Rev[eren]di D[omi]nj Pompei Lazari nunc dictorum venditorum, et infra vendenda, a fero bona dictorum Rev[eren]dorum fratrum S. Michaelis in Buscho a septentrione bona olim D[omini] Francisci Marescotti, a meridie viam publicam et alios suos veriores confines. Item aliam petiam terrae laborativae et alias discopertae, nunc vero a d[ic]tis D[ominis] venditoribus melioratae cum diversis plantamentis arborum et vitium, sine tamen edificijs, tornatura rum in totum quindecim, vel circa et quantiumque numerj tornaturarum sit, sive majoris sive minoris, tota pariter veniat et comprehendatur in praesenti venditione facta ad corpus et non ad mensuram, positam in d[ic]to communis Centi de Butrio confinatum a mane [^] nuncupatam La Centonara a fero et a septentrione viam publicam et bona d[omi]nj Marchionis et Senatoris Eneae Magnanij et etiam a fero et alios suos plures vel veriores confines et videlicet eadem met bona alias et de anno 1668 die tertia mensis novembris per dominam Isabellam Franchinam matrem d[ic]ti D[omini] Dominici Biancolellj empta; nomine tamen et ad commodum d[ic]torum Dominicj et Ursulae et apparet ex duobus publicis documentis, respectu unius confecti sub dicta die 3a [tertia] novembris 1668; et rogati per D[ominum] Laurentium Garophalum notarium Bononiae et respectu alterius confecti de anno 1670 die secunda mensis octobris rogati per [c. 2v] D[ominum] Carolum Antonium Mandinum pariter notarum Bononiae, ad quae instrumenta opportuna relatio habeatur, una cum maceratorio magno, exceptis tribus *clusis* [?] spectantibus in parte inferiorj dictis de Fantinis cum arboribus mororum circum circa dictum maceratorium cum juris dictione extendendi et custodiendi canapim et expurgandi maceratorium in agro et area dictorum de Fantinis et cum omnibus alijs juribus juris dictionibus adhaerentijs et pertinentijs ad dicta bona spectantibus et competentibus et omnia melioramenta per dictos de Biancolellis facta in dictis bonis tam in plantamentis arborum et vitium quam in aedificijs et fabricis. Item unam petiam terrae arrativae arboratae vitatae et aliarum qualitatem cum duabus domibus una ad usum fabrj ferrarij et fabrj lignarij et altera ad usum colonj partiarj et ut dicitur per piggionenti cum duabus areis, puteis, furnis, et uno maceratorio nec non et cum alijs *clusis* [?] fex in alio maceratorio magno majoris numerj clusorum et alijs suis super extantijs et pertinentijs, tornaturarum triginta vel circa sive pluris sive minoris numerj tornatura rum sit dicta petia terrae, tota veniat et comprehendatur pariter in praesenti venditione facta ad

corpus et non ad mensuram ut supra, positam in dicto communj Centi de Butrio et in dicto quarterio confinatum a mane juxta bona dominorum de pratis a meridie viam publicam vocatam di Cento, a fero supra alias bona [c. 3r] vendita et alios suos plures, vel veriores confines et videlicet bona empta per dictam Dominam Isabellam nomine et ad commodum dictorum Conjugum de Biancolellis ut apparet ex duobus publicis instrumentis rogatis respectu unius sub die decima sexta februarij 1672 per D[ominum] Marcum Antonium de Sartis et respectu alterius sub die quinta mensis septembris 1681 per dictum D[ominum] Carolum Antonium Mandinum Notarios publicos Bononiae ad quae instrumenta relatio habeatur ut supra Item unam domum muratam cupatam et taxellatam ad usum ut dicitur di piggionenti positam in dicto communj et loco confinatum ab omnibus lateribus juxta supra scripta bona pars cujus domus fuit acquisita per Rev[eren]dum Patrem magistrum Franciscum Mariam Biancolellum nomine et ad commodum d[ic]ti D[omini] Dominici Biancolellj a D[omino] Joanne de Lazaris ex instrumento rogato sub die quinta mensis februarij anni 1677 per D[ominum] Dominicum Mariam Cazzanum pariter Bononiae notarium ad quod relatio pariter ut supra habeatur et respectu residui dictae domus spectat ad dictos de Biancolellis venditores ex alijs legitimi titulis et causis et supra dictum fuit; una cum omnibus melioramentis in dictis bonis quomodolibet factis et existentibus una etiam cum facello sub invocazione Sancti Rochi posito in dictis communis et loco in via Centi et in via nuncupata Martella prope bona dominorum de Pratis; et in effectu dicti Conjuges de Biancolellis venditores dederunt, vendiderunt et tradiderunt dictis dominis fratribus de Amonijs [c. 3v] emptoribus, praesenti et absenti respective ut supra et pro absente qua supra stipulatione interveniente omnia et quaecumque bona per dictos Conjuges tenta et possessa in dicto communj Centi de Butrio et penes dictos, vel alios veriores confines si qui sint per ipsos conjuges vel per dictam D[ominam] Isabellam, vel per dictum patrem Franciscum Mariam vel per quoscumque alios, nomine et ad commodum dictorum Conjugum de Biancolellis empta et acquisita a supra nominatis personis vel alijs et ad dictos Conjuges quomodolibet, et ex quocumque titulo et jure spectatia et competentia et per eos possessa nihilo exceptuato et penes dictos Conjuges remanente. Item jura pacti de francando librarum quingentarum moneta Bononiae in, et super praedio terrae posito in dicto communj Centi de Butrio, alias illorum de Cazzanis et nunc illorum de Fantinis vigore emptionis facta per Franciscum de Naldis ab illis de Cazzanis ex instrumento rogato de anno 1659 sub die vigesima octava mensis julij per D[ominum] Joannem Baptistam Buldrinum notarium Bononiae et cessa per dictum Naldum dictae D[ominiae] Isabellae Franchinae ad commodum dictorum de Biancolellis ut in duobus instrumentis rogatis respectu unius de anno 1669 die decima mensis julij, et respectu alterius de anno iam elapso 1684 die quinta mensis septembris per dictum D[ominum] Antonium Mandinum notarium publicum Bononiae ad quae omnia instrumenta relatio habeatur ut supra, nec non omnia jura pro habendo et consequendo annuos affictus dicti pacti de francando tam decursos [c. 4r] et non solutos quam in futurum decurrendos. Item jura crediti capitalis librarum mille ducentarum ejusdem monetae Bononiae quod ipsi Coniuges de Biancolellis habent contra D[ominum] Laurentium de Sgargis de Butrio et quae habebunt vigore cujus vis instrumenti et scripturae celebrandi et celebrandae inter dictum Laurentium de Sgargis et dictos de Biancolellis. Ita ut in praesenti cessione intelligantur omnia jura, tam quae sita, quam quaerenda dictis de Biancolellis, tam respectu capitalis quam fructuum promittendorum per dictum Sgargium. Et ex causa praesentis venditionis et cessionis et pro infrascriptio pretio eo non aucto ne diminuto dicti Conjuges de Biancolellis agentis ut supra et sponte et persese ut supra dederunt cesserunt transtulerunt et mandarunt dicto domino Dominico Amonio praesenti et tam pro se quam pro D[ic]to D[omino] Thadaeo ejus fratre absente suisque et illius Haeredibus, et successoribus ut supra stipulanti acceptanti et acquirenti omnia et quaecumque jura

omnesque et quasqu[m]q[ue] actiones, reales, personales utiles, directas, tacitas, expressas, civiles, praetorias, hypothecarias, anomalas, mixtas, et alias quaslibet cujus vis alterius conditionis, ac omne et quodlibet dictum, interdictum, et iudicis officium, legis quoque et canonis conditionem et statuti remedium etiam exequutiuum et poenale ad dictos Coniuges de Biancolellis venditores et cedentes quomodolibet spectantia et competentia et in futurum competitura etiam contra authores, authororum authores et necessarios defensores et fidejussores, ac alios et alia bona quomodolibet [c. 4v] obligatos et obligata pro legitima et generalis defensione perpetua et evictione dictorum bonorum venditorum et iurium creditorum ut supra cessorum cum plenis et amplis clausulis iurium cessionis latissime extendendis ad formam clausularij notariorum Bononiae editi de anno 1582 ad habendum tenendum et possidendum, et de dictis bonis ut supra venditis, iuribusque respective cassis per dictos D[ominos] fratres de Amonijs, emptores eorumq[ue] haeredes et successores libere et pleno iure disponendum quae iura et actiones, ac alia sit ut supra cessa et cessas praefati coniuges de Biancolellis agentis ut supra, ac sponte et persese ac eorum haeredes ut supra, voluerunt et expresse consenserunt ad dictos D[ominos] fratres de Amonijs cessionarios eorumque haeredes fore et esse translata et translatas ac ad eos de cetero spectare et totaliter pertinere libere et pleno iure constituentis dicti Coniuges de Biancolellis cedentes, eosdem D[ominos] fratres de Amonijs cessionarios praedictos in dictis iuribus ut supracassis, eorum procuratores firmos stabiles et irrevocabiles, ut in rem propriam, ponentesque eos in locum et universum jus eorum; ita quodam modo et de cetero dicti D[omini] fratres de Amonijs cessionarij eorumque haeredes et successores huius modi iuribus sic ut supra cassis, uti eorumque vigore agere, experiri excipere, replicare, consequi ac se tueri et defendere ab omni et quacumque persona Communi Collegio et Universitate ac omnia alia et singula libere facere et exercere possint quae ipsi Coniuges cedentes facere poterant ante praesentem cessionem, et<sup>38</sup> [c. 7r] possent si ea facta non esset. Paciscentes dicti Coniuges in super et per pactum expresse convenientes se dictorum iurium ut supra cessorum fore et esse veros et legitimos dominos et patronos. Nec non promittentes dicti D[omini] Coniuges de Biancolellis cedentes sponte et persese et eorum haeredes ut supra se de dictis iuribus ut supra cassis, nulla alicuj alteri hactenus fecisse nec in futurum facere perse, vel alium, seu alios cessionem, dationem, alienationem vel consessionem aut alium quemvis actum pactum contractum vel distractum alicujus forma vel tenoris in praesens cessionis et contentorum in praesenti instrumento seu quominus dicti D[omini] fratres de Amonijs eorumque haeredes et successores huius modi iuribus cassis uti, ac omnia et singula praedicta libere facere possint et praesens cassis suum debitum sortiatur effectum, quod si secus factum fuisset aut in futurum fieri contigerit ex nunc promiserunt dicti Coniuges de Biancolellis cedentes sponte, et persese ac eorum haeredes<sup>\*39</sup> sine damno eximere et conservare sub infra scripta poena, et bonorum praesentium et futurorum obligatione quae bona ut supra vendita et iura respectiva cessa dicti D[omini] Coniuges de Biancolellis sponte, et persese, et eorum haeredes ut supra constituerunt se nomine dictorum D[omini] fratrum de Amonijs eorumque haeredum et successorum et pro eis per pactum possidere, vel quasi cum pleno pacto constituti de possidendo licentia de ingrediendo [c. 7v] et cum promissione per dictos Coniuges sponte et persese ac solemniter ut supra facta dictis D[ominis] fratribus de Amonijs praesente et ut supra stipulante eodem D[omi]no Dominici de lite perpetuo non inferenda movenda vel referenda inde et super dictis bonis et iuribus ut supra venditis respective cassis et qualibet illorum parte et iure sed ad eorum et cuius libet eorum partis vel juris legitimam et generalem defensionem perpetuam cum pactis. Vacua possessionis tradenda et perpetua manutenenda Suscipiendaq[ue] litis et libelli et de evictione in forma et secundum formam

<sup>38</sup> A quest'altezza è inserita la procura dei fratelli Amonio che non trascrivo.

<sup>39</sup> \* ut supra ipsos Dominos fratres de Amonijs cessionarios indennes ac penitus sine damno.

provisionis communis Bononiae editae de anno 1466 super extentione clausularum instrumentorum. Et hac omnia nominatim pro pretio et pretij nomine de ipsorum D[ominorum] contrahentium communi consensu concordia et voluntate in totum et in summam francorum decem et octo millium scilicet librarum turnensium moneta Galliae in rationem solidorum viginti ejusdem moneta Galliae pro qualibet libra; ad computum cujus pretij et in illius diminutionem d[ic]tus D[ominus] Dominicus Amonio sponte et non per errorem aliquem perse suosque haeredes et successores promisit et se obligavit dare et solvere dictis Conjugibus de Biancolellis praesentibus et prosese et eorum haeredibus et successoribus stipulantibus et acceptantibus francos quatuordecim mille in hac civitate parisiensi Infra diem primam mensis martij, scilicet [c. 8r] respectu summae francorum novem mille de pecunijs proprijs ejusdem D[omini] Tadaei ejus fratris ab eo ad hunc effectum habitis et respect francorum quinque millium de pecunijs proprijs ipsius D[omini] Dominicij, dum modo sint per dictos Conjuges de Biancolellis tunc liberata bona de quibus supra a debito super eisdemmet bonis imposito et fundato cum opera Blanca Castri Butrij summae librarum bis mille quingentarum monetae Bononia\*<sup>40</sup> et ab ominibus illarum affectibus eo nunc decursis alias dicti D[omini] Amonij non teneantur nisi ad solutionem francorum duodecim millium et alia duo mille possint dicti D[omini] fratres de Amonij penes se in depositum retinere absque aliqua fractuum corresponsione donet et usqueque dicti D[omini] conjuges\*\*<sup>41</sup> supportare omnes fructus dicta operae debitos et debendos et omniuno relevare dictos D[omini] fratres de Amonij et bona praedicta tam a dicto capitalj quam ab illius fructibus decursis et decurrendis usqueque solutum fuerit dictum capitale; quibus bonis liberatis teneantur dicti D[omini] fratres de Amonij pro ut sic dictus Dominus Dominicus promisit et se obligavit solvere dictis conjugibus de Biancolellis vel eorum haeredibus et successoribus supradictos francos bis mille. Residuum autem superscripti pretij quod residuum attentis praemissis fuit et est francorum quatuor mille. Dictus D[ominus] Dominicus Amonius sponte et non per errorem aliquem perse suosque haeredes et successores (attenta parte et portione habita a dicto D[omino] Thadaeo ejus fratre [c. 8v] supra scriptorum francorum novem mille ut supra) promisit et se obligavit dare solvere et exbursare de ejus proprio et de suis proprijs pecunijs dictis Conjugibus de Biancolellis praesentibus et prosese suisque et cujus libet eorum haeredibus et successoribus stipulantibus et accettantibus infra tempus et terminum annorum quatuor incipiendorum die dicta prima mensis martij annj praesentis 1685: et ut sequetur finiendorum et scilicet francos mille in fine cujus libet annj specialiter ad domum habitationis dictorum conjugum de Biancolellis et generaliter alibi ubicumque locorum et forj omni exceptione remota; ac cum pactis pignorum et precarij in forma et secundum formam proiusionis communis Bononiae annj 1466 de qua supra, absque tamen aliqua interim fructuum corresponsione, quia sit de praedictis omnibus et singulis per et interdictos D[omines] contrahentes ut supra respective agentes per solennem stipulationem et pactum expresse conventum exitis. Quae omnia; partes et contrahentes praedicti, sponte et persese, et eorum haeredes ut supra promiserunt sibi ipsis invicem et vicissim perpetuo observare, sub poena dupli dicti pretij qua poena soluta vel non, rata maneant nihil ominis contenta in praesenti instrumento ac ad invicem reficere omnia damna expensas et interesse litis et extra; obligaveruntque partes et contrahentes praedicti sponte et persese et [c. 9r] eorum haeredes ut supra sibi ipsis invicem et vicissim omnia et quaecumq[ue]; eorum et cujus libet eorum bona, res et jura praesentia et futura non solum in forma Camera Regalis sed etiam in forma Reverendae Camerae Apostolicae latissime extendenda ad formam formularij romanae Curiae et cum pacto praecarij et viribus ejusdem in forma et secundum formam provisionum Bononiae, et voluerunt pro praemissorum perpetua

<sup>40</sup> \* in capitalj.

<sup>41</sup> \*\* de Biancolellis liberaverint bona praedicta et tineantur ijdem coniuges.

observatione posse conveniri in quocumque foro et tribunalj tam status ecclesiasticj quam Galliae et cujus cumque mundi partis. Renunciaveruntque partes et contrahentes praedicti in his et super his omnibus et singulis cuicumque exceptionj doli mali quod metus causa, conditioni indebita et respectu dictae D[ominiae] Ursulae etiam beneficio Velleiani Senatus consulti in favorem mulierum introducio certiorata tamen prius a notarijs subsignatis de dicto beneficio, illiusque viribus importantia et effectu et generaliter omnes omni et cuicumque alij legum juris et usus auxilio, juraveruntque partes et contrahentes praedicti ad sancta Dej Evangeliae manu ipsorum cujuslibet tactis scripturis se esse majores annis viginti quinque praedicta que omnia et singula vera fecisse et esse eoque perpetuo observare et non contravenire nec restitutionem petere et praedicta omnia in omnibus, et per omnia secundum formam extensionum clausularum instrumentorum notariorum Bononiae editarum de [c. 9v] anno 1582. Actum Parisiis in domo D[omini] Dionysij Bechet unius ex notarijs sussignatis sita in Vico Sancti Honorati sub parrochia Sancti Germanj antissiodorensis<sup>42</sup>, anno Nativitatis Christi millesimo sexcentesimo Octuagesimio Quinto Die vero Vigesima mensis Januarij post meridiem et subsignaverunt

Domenico Amonio

Domenico Biancolelli

Orsola Cortesi

De Beauvais

Bechet [...] <sup>43</sup>.

[4]

#### **Naturalizzazione di Brigida Fedeli**

Versailles, aprile 1685

ANP, Z<sup>1F</sup> 607, cc. LXXIv- LXXIIr.

[c. LXXIv] Lettres de naturalité pour Brigide Fidelle

Louis par la grâce de Dieu Roy de France et de Navarre, à tous presens et à venir Salut, nos[tre] aimée Brigide Fidelle native de Servilians pres Rome faisant profession de la religion catholique apostolique et Romaine, nous a fait remontrer qu'elle est habituée en nostre ville de Paris ou elle a fait sa demeure depuis plusieurs années, et qu[']elle desireroit finir ses jours dans nos[tre] Royaume et y vivre comme nos[tre] vraye et naturelle sujette auquel effet elle nous a tres humblement fait suplir luy accorder nos lettres sur ce necessaires. A ces causes voulant favorabl[ement] traitter lad[ite] Fidelle scavoir faisons que de n[ot]re grace speciale plaine puissance et autorité Royale, nous l'avons tenue censée et réputée tenons censons et reputons par ces pré[sen]tes signées de n[ot]re main, pour nostre vraye et naturelle sujette et Regnicolle, Voulons et nous plaist qu[']elle puisse demeurer en nostre dite ville de Paris et tel autre lieu de nostre royaume qu[']elle desireroit et qu[']elle y jouisse des mesmes privileges, franchises et libertez dont jouissent nos vrays et originaires sujets, succeder avoir jouir et posseder tous biens meubles et immeubles qu[']elle a acquis ou pourra acquerir et qui luy seront donnéz ou delaissez et d'iceux jouir ordonner et disposer par testam[ent] ord[onnan]ce de derniere volonté donation entre vifs ou autrem[ent] ainsy que de droit luy sera permis et qu'apres son deceds ses enfans her[itier]s et autres en faveur desq[uel]s elle pourra disposer luy puissent succeder *pourveu* [?] qu'ils soient nos regnicolles tout ainsy que si elle estoit originaire de nostre Royaume sans qu'au moyen des nos ord[onnan]ces et reglem[ent]s d'icelluy il luy soit fait aucun

<sup>42</sup> Saint-Germain l'Auxerrois.

<sup>43</sup> Seguono le postille relative ai diversi pagamenti che non trascrivo.

empeschement ny que nous puissions pretendre lesd[its] biens nous appartenir par droit d'aubegne ou autrement en quelque sorte et manière que ce soit, l'ayant quant a ce dispensée [c. LXXII<sup>r</sup>] et habilitée dispensons et habilitons sans que pour raison de ce elle soit tenue nous payer aucune finance ny a nos successeurs *Royales*[?] de laquelle a quelque somme qu'elle se puisse monter nous luy avons fait et faisons don et remise par ces presentes a la charge de finir ses jours dans nostre Royaume et de ne s'entremettre d'aucuns estrangers [...] Donné a Versailles au moins d'Avril, l'an de grace mil six cent quatre vingt cinq et de nostre reigne le quarante deuxie[me] Signé Louis [...].

[5]

### **Costituzione di rendita da parte di Brigida Fedeli**

Parigi, 27 gennaio 1689

ANP, MC, Étude LXXVII, f. 35, cc. nn.<sup>44</sup>

[c. 1<sup>r</sup>] 27 janvier 1689

Des cinq cens mil livres de l'Edit de Novembre 1688

Pardevant les Conseillers du Roy, Notaires Gardenotes de Sa Majesté au Chastelet de Paris, soussignez. Furent presens Messire Henry de Fourcy, Chevalier Comte de Chessy, Conseiller du Roy en ses Conseils, et d'honneur en sa Cour de Parlement, Prevost des Marchands, Nobles hommes Henry Herlau conseiller du Roy et de la Ville, Pierre le Noir bourgeois de Paris, Claude Bellier conseiller du Roy et Quartenier de ladite Ville, et Vincent Marescal Bourgeois de Paris, Echevins de cette Ville de Paris; Lesquels ont dit et déclaré que par Edit du mois de Novembre 1688, enregistré où besoin a esté, et pour les causes y contenuës, Sa Majesté auroit ordonné estre vendu et aliené ausdits S<sup>ts</sup> Prevost des Marchands et Echevins, Cinq cens mil livres actuels et effectifs de Rente au Dernier vingt, et les avoir et prendre generalement sur tous les Derniers provenans des Droits des Aydes et Gabelles, que Sa Majesté a specialement et par Privilege, affectez, obligez, et hypotequez, au payement et continuation desdits Cinq cens mil livres de Rente, dont les Constitutions particulieres seroient faites à ceux qui desireroient les acquerir, pour en jouïr par eux, leurs successeurs et ayans cause, pleinement et paisiblement, comme de leur propre chose, vray et loyal acquest, en vertu des Contracts qui leur en seroient faits par lesdits Sieurs Prevost des Marchands et Echevins, et estre payez des arrerages desdites Rentes par chacun an à Bureau ouvert, en deux payemens égaux de demie année en demie année sous leurs simples quittances, pas les Receveurs et Payeurs desdites Rentes, du jour qu'ils en auront payé le principal en deniers comptans, és mains du sieur Garde du Tresor Royal, sans que lesdites Rentes puissent estre retranchées ny reduites pour quelque cause et occasion que ce soit, ni les Acquireurs dépossédez, qu'en les remboursant en un seul et actuel payement des sommes portées par leurs Contracts, avec les arrerages qui en seront lors deubs, frais et loyaux cousts, chacun desquels Contracts sera au moins de cent livres par chacun an, avec faculté accordée pas Sa Majesté, conformément à son Edit du mois de Decembre 1674 que les Etrangers non-naturalisez, et ceux demeurans hors du Royaume, Païs, Terres et Seigneuries de son obeissance, puissent acquerir desdites Rentes, ainsi que si c'estoit ses propres Sujets; mesme en disposer par donation entre-vifs ou par Testament, ou autrement, en quelque sorte et manière que ce soit ; Et en cas qu'ils n'en ayent disposé, que leurs heritiers leur secedent, encore que leurs donataires, legataires, ou heritiers,

---

<sup>44</sup> Si tratta di un modello prestampato di costituzione di rendita. Le parti in corsivo sono invece quelle che appaiono scritte a mano nel documento originale. Numero, per comodità, le carte.

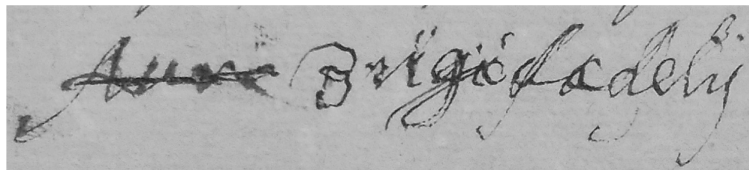
soient Estrangers et non-Regnicoles, pourquoy Sa Majesté auroit renoncé au Droit d'Aubeine, et autres, et à celuy de confiscation, en cas qu'ils fussent Sujets des Prince et Etats contre lesquels Elle pourroit cy-après estre en guerre, dont elle les auroit relevez et dispensez: comme aussi, que [c. 1v] lesdites Rentes qui auroient esté acquises par lesdites Estrangeres, soient exemptes de toutes Lettres, de Marques, et de Represailles, pour quelque cause, et sous quelque pretexte que ce puisse estre; mesme ne puissent estre saisies par leurs Creanciers, Regnicoles ou Estrangers, ainsi qu'il est plus au long porté audit Edit. En execution duquel auroit esté fait vente et alienation par Messieurs les Procureurs speciaux de Sa Majesté, ausdits Sieurs Prevost des Marchands et Echevins, desdits Cinq cens mil livres de rente, par Contract passé, en vertu des Lettres Patentes y énoncées, pardevant M<sup>es</sup> Antoine le Moyne et son Compagnon, Conseillers du Roy Notaires audit Chastelet, le dixième jour de decembre 1688. Et en consequence d'iceluy, Lesdits sieurs Prevost des Marchands et Echevins ont par ces Presentes vendu, créé et constitué, assis et assigné dés maintenant et à toûjours, et promettent pour et au nom de Sa Majesté, garantir de troubles et empechemens generalement quelconques, *A Damoiselle Aurelia Brigida Fedele veuve de Marc Antonio Bianchy demeurante a Paris rue de la Truanderie parroisse saint Eustache a ce presente et acceptante acquereure pour elle ses hoirs et ayant cause cent cinquante livres de rente annuelle*, que lesdits Sieurs Prevost des Marchands et Echevins, pour eux et leurs successeurs esdites Charges promettent faire bailler et payer par chacun an par lesdits S<sup>ts</sup> Payeurs, *à la ditte damoiselle acquereure et ses dits hoirs et ayant cause* sous leurs quittances sous signature privée ou devant Notaires, en deux payemens égaux, de demie anné en demie année, és premiers jours de Janvier et Juillet, à commencer *du premier janvier de la presente année outre et pardessus la portion du temps a compter depuis le quinze decembre dernier que le principal de lad[ite] rente a estéourny au Tresor Royal suivant la quittance cy après mentionnée jusqu'au d[it] jour premier du dit mois de janvier* Et continuer de là en avant par demie année, conformement audit Edit, tant que la dite Rente aura cours, à l'avoir et prendre specialement sur les Deniers provenans desdites Aydes et Gabelles, et particulierement sur ceux des Elections et Greniers à Sel de la dite Generalité de Paris, et generalement sur tous et chacuns les autres biens et revenus de Sa Majesté; que lesdits Sieurs Prevost des Marchands [c. 2r] et Echevins en ont chargez, affectez, obligez, et hypotequez, à fournir et faire valoir ladite Rente en principal et arrerages, mesme lesdits arrerages bons et bien payables par chacun an, ainsi que dessus est dit, sans aucune diminution, nonobstant toutes choses à ce contraires, l'une desdites Obligations ne dérogeant à l'autre; Pour de ladite Rente jöüir, faire et disposer par *la ditte damoiselle acquereure ses d[its] hoirs et ayant cause* comme de chose leur appartenant. Cette vente et constitution faite moyeannant la somme de *trois mil livres* qui est à ladite raison du Denier vingt, laquelle somme suivant ledit Edit a esté payée comptant par *lad[ite] damoiselle acquereure* és mains de Messire Gedeon Dumetz Conseilleur du Roy en ses Conseils, et Garde de son Tresor Royal, ainsi qu'il appert pas sa quittance dudit jour *quinze decembre dernier* contrôllée le *quinze janvier de la presente année* representée ausdits Sieurs Prevost des Marchands et Echevins, et demeurée annexée à la presente minutte; Ce faisant, lesdits Sieurs Prevost des Marchands et Echevins, audit nom, se sont dessaisis, démis et devestus desdits Cinq cens mil livres de Rente, au profit de *lad[ite] Damoiselle acquereure et ses d[its] hoirs et ayant cause* jusques à la concurrence de celle presentement constituée; consentans qu'ils en soient saisis et mis en possession par qui et ainsi qu'il appartiendra, et à cette fin ont constitué leur Procurer le porteur des presentes, auquel ils ont donné tout pouvoir à ce necessaire, Rachetables à toujours lesdits *cent cinquante livres* de Rente, en rendant et payant pareille somme de *trois mil livres* avec les arrerages qui en seront lors deubs et écheus, frais et loyaux cousts. Promettans, etc. Obligeans, etc. audit nom, les biens et revenus de Sa Majesté, etc. Renonçans, etc. Fait et



passé à Paris au Bureau de l'Hôtel de cette ville, l'an mil six cens quatre-vingt-neuf, le *vingsept[ieme]* jour de *janvier* avant midy, et ont signé  
Aurelia Fedeli  
[Firme di notai e altri]

[6]

**Testamento di Brigida Fedeli**  
Parigi, 5 febbraio 1695  
ANP, MC, Étude XCI, f. 504bis.



[c. 1r] Testament  
5 feb[rier] 1695

Fut presente dam[oise]lle Brigide Fidelle veuve\*<sup>45</sup> nocés du sieur Marc' Antoine Blanqui officier du Roy demeurante rue du Petit Lion parroisse Saint Sauveur, gisante au lit malade de corps seulement, en une chambre au troisieme estage ayant vue sur ladite rue, saine d'esprit de memoire et d'entendement comme il est aparu aux notaires soubssignez par ses parolles et *entretien* [?], laquelle *au vu de* [?] son grand age craignant d'estre surprise par la mort avant que d'avoir dispose\*\*<sup>46</sup> suivant sa derniere volonté, a fait son testament qu'elle a dicté et nommé ausdits notaires ainsy qu'il ensuit,  
Primieurement elle recommande son ame a Dieu et implore saint [^^] que l'intercession de la glorieuse vierge et de tous les saints et saintes du Paradis.  
Veut <sup>x47</sup> que ses dettes soient payé et que les torts qu'elle peut avoir faicte soient reparés,  
Veut son corps mort estre inhumé et enterré en l'eglise de RR. PP. [^^] devant la chapelle de Saint [^^].  
Veut qu'en la dite eglise il soit celebré [^^] le jour de son enterrement et l'autre au bout de l'an, de quatre vingt dix messes, [^^] tous les jours de l'an [^^] autant le jour de son enterrement de pareil nombre au bout de l'an et pour l'ame [^^] *deffuns* [?]. Donne et legue *auxdits* [?] RR. PP. [^^] la somme de six cens livres une fois payée.  
Plus donne et legue au couvent desdits pour peres [^^] la somme de [^^] mil livres une fois payé, pour une pareille fondation<sup>#48</sup> que celle qu'elle a faicte audit couvent, laquelle somme elle veut bine estre payé<sup>49</sup> d'abord [^^].

<sup>45</sup> \* en troisiemes et dernieres.

<sup>46</sup> \*\* de ses biens. Fedely [firma]

<sup>47</sup> x ce dixuitieme decembre 1704. Villerault [firma] .

<sup>48</sup> # [^^] Fedely [firma].

<sup>49</sup> Seguono delle parole cancellate.

Donne et legue a Marc' Antoine Romagnesi fils de son second mariage la somme de vingt mil livre en rentes sur Chastelet de Ville.

Item donne et legue a Augustin Romagnesi son petit fils la somme de dix mil livres aussy en rentes sur l'Hostel de Ville [^^] *comptans* [?]

[c. 1v] a son epouse<sup>+50</sup> et effets mobilliers qu'elle delaissera, pour *bien* [?] estre employé a voir une charge au dit Augustin Romanesi et jusqu [^^] il pourra que jouir du revenu, [^^] *les manieres de* [?] que le R. P.

[^^] jugera a propos, au conseil duquel R. P. ledit Augustin Romanesi ses biens de deffunte pour son establissement et [^^] <sup>+51</sup>.

Plus donne et legue a ses autres petits fils<sup>52</sup> [^^] *Girosme* [?]<sup>53</sup>, Charles, et Gaetan, chacun [^^] mil livres en rentes sur la ville.

Plus donne et legue au Père Hipolite son autre petit fils religieux des clercs reguliers mineurs en Italie cinquante livres de [^^] annuelle a viagere pour luy avoir [^^].

Item donne et legue a [^^] sa filleule la somme de cinquante livres.

Et a Brigida Sucini sa filleule pareille *sudite* [?]<sup>54</sup> de cinquante livres [^^] une fois payé et encore a la dite Brigida six de ses [^^] a la [^^],

A Marguerite sa servante la somme de cinquante livres une fois payé, Veut qu'il soit employé la somme de trois mil livres en une fondation [^^] en la chapelle de Nostre Dame de *Loret* [?] en Italie ou [^^] autre église<sup>#55</sup> dedieé a la Sainte vierge qu'il y aura la plus de besoing selon que son executair testamentaire jugera a propos,

Et a l'Eglise du [^^] elle le donne et legue audit Augustin Romagnesi son petit fils qu'elle [^^] son legataire universel dans [^^] a ses dits biens,<sup>56</sup>

Et pour executeur a accomplir le present testament elle a nommé a estre ledit Augustin Romanesi son petit fils voulant qu'aux effets il soit [^^] de tous ses biens suivant la coutume aux cond[iti]ons cy dessus.

[c. 2r] Revoquant les autres testamens et codicilles qu'elle pourroit avoir faits avant son present testament auquel seul elle s'arreste comme estant sa derniere volonté.

Ce fu ainsy dicté et nommé pour la testataire ausdits notaires et a elle pour l'un d'eux l'autre present. Releu en la dicte chambre ou elle est alité qu'elle a dict bien entendre, le cinq du fevrier sur le cinq[^^] heures du soir, Mil six cent quatre vingt quinze et a signé

Aure Brigida/Fedely  
Verani  
Carnot

<sup>50</sup> plus un diamant de cinq [^^] qui apartien a la testatrice avec la moitié de tous les autres [^^] argenterie [^^] garnitures [^^] hardes. Fedely [firma]. Segue, cancellato nel testo del testamento: «de la moitié des meubles».

<sup>51</sup> + le [^^] du present article Fedely [firma].

<sup>52</sup> Segue, cancellato a testo: «au nombre de quatre».

<sup>53</sup> Potrebbe indicare Jérôme, uno tra i figli di Marc' Antonio Romagnesi..

<sup>54</sup> Potrebbe riferirsi alla stessa somma citata di cinquanta lire.

<sup>55</sup> # en France. Fedely [firma].

<sup>56</sup> In margine: [^^] testament [^^] Fedely [firma].

**Procura di Maria Margherita Engherani ad Orsola Cortesi**  
 Bologna, 6 dicembre 1695<sup>57</sup>, depositata a Parigi il 12 gennaio 1696  
 ANP, MC, Étude XV, f. 346, cc. nn.<sup>58</sup>

[c. 1r] In Christi Nomine Amen. Anno ab illius Navitate millesimo sexcentesimo nonagesimo quinto, Indictione tertia Die vero Martis sexta mensis Decembris Tempore Pontificatus autem S[anctis]simi in eodem Christo Patris, et D[omi]ni N[ost]ri Innocentij Duodecimi divina Providentia Summi Pontificis.

Constituita personalmente in presenza delli testimonij e di me Notaro infrascritto la Sig[no]ra Maria Margherita del quond[am] Sig[no]r Giovanni Engherani nata in Parigi hora e da molti anni in qua comorante nella Città di Bologna della Parochia di S. Biagio vedova per la morte del Sig[no]r Andrea Cavazzoni Zanotti figlio del quondam Sig[no]r Paolo cittadino della stessa Città di Bologna alli mesi passati defonto, agendo detta Sig[no]ra Maria Margherita non solo per ogni e qualunque sua ragione et interesse e come erede universale usufruttuaria instituita e lasciata dal detto Sig[no]r Andrea di lei marito nel di lui ultimo testamento scritto e rogato il dì undici agosto dell'anno 1694 prossimo passato per il Sig[no]r Scipione Uccelli cittadino e notaro collegiato di Bologna, al quale s'habbi opportuna relazione, et anche come madre, curatrice, tutrice, et amministratrice delle persone robbe e beni delli S[igno]ri Gio[van] Pietro, Ercole Maria e Francesca Maria fratelli Cavazzoni suoi e del detto già Sig[nor] Andrea figlioli legit[t]imi e naturali e di lui eredi proprietarij eletta e deputata, come in testamento; spontaneamente e non guidata da errore alcuno, revocando in prima d'ogni cosa qualunque mandato di procura in qualsivoglia modo et in qualsivoglia tempo fatto nella persona del sig[no]r Marc'Antonio Romagnesi, rogati per me notaro infrascritto, e per qualunque altro notaro; et agendo [c. 1v] nelli nomi sudetti, et in ogni miglior modo, che di ragione far si possi ha fatto, e costituita e fa, costituisce [constituisce], e crea sua vera certa et indubitata Procuratrice, Atrice, e Mandataria speciale e, generale di modo che la specialità non deroghi alla generalità, no[n] per il contrario la generalità alla specialità, e cioè la Sig[no]ra Orsola Cortesi Biancolelli una delle comiche della Truppa del Re Christianissimo sotto il nome di Eularia, absente ma come presente, alla quale ha dato, e dà potere, autorità, e facultà di ricevere per la detta Sig[no]ra Maria Margherita nelli nomi detti di sopra, cioè non solo per il di lei proprio, e particolare interesse, ma anche come erede usufruttuaria del detto già Sig[no]r Andrea di lei marito, e come madre curatrice, tutrice, et amministratrice delli detti suoi figliuoli li eredi proprietarij del detto loro padre le rendite maturate, e da maturarsi di mille e settecento lire di rendita, che gl'appartengono costituite sopra la Casa di Villa in tre parti. La prima di settecento cinquanta lire in data delli 19 febraro 1682. La seconda di pari somma cioè di settecentocinquanta lire in data delli 5 luglio 1683; e la terza di ducento lire per la vera sorte di lire tre milla e seicento delli 19 ottobre 1693 che sono stati venduti al detto sig[no]r Zanotti per il detto Sig[no]r Romagnesi; della ricevuta dei frutti maturati, e da maturarsi poterne dare ricevuta, e discarico ai pagatori dell'Hostello di Villa di Parigi; et a tutto altro a chi dovrà appartenere. In rifiuto del pagamento fare tutti gl'atti, e diligenze

<sup>57</sup> La data riportata a fine atto è quella del 7 dicembre, ma in apertura si legge «die vero martis sexta mensis», così come appare anche nella ricostruzione che apre il deposito francese.

<sup>58</sup> La procura viene portata da Orsola Cortesi al notaio Gailliardie (Étude XV). È inserita all'interno di un fascicoletto che ne riporta anche la traduzione in francese. Il deposito è firmato oltre che dai notai e dalla Cortesi, da Philippe Biancolelli. Trascrivo esclusivamente la procura originale in latino ed italiano. Nella trascrizione ho numerato le carte.

necessarie, e desistendosene sostituire uno o due procuratori in tutto, o in parte per il poter come sopra rivocare e sostituire altri, queste presenti [c. 2r] restando sempre nelle loro forza e virtù; come ancora detta Sig[no]ra Maria Margherita delli nomi sudetti agendo, dà potere alla detta Sig[no]ra Orsola, et a suoi sostituiti [sostituti] di ricevere dai detti pagatori delle rendite, e di tutti altri i frutti da maturarsi all'avvenire delle rendite, che potranno essere acquistate per il detto Sig[nor] Zanotti sopra la curia de Subsidij, et le Gabelle di Francia, et in tutti altri luoghi, e particolari permanenti in Francia di darne scarica, et in caso di rifiuto, e difficoltà fare le diligenze neccessarie, et particolarmente di fare tutto quello sarà neccessario, come se la detta Sig[no]ra Maria Margherita fosse presente in persona, et accettare, e dar l'assenso ad ogni contratto, et altro. Promettendo, approvando, et essequendo tutto, quello che sarà stato fatto, et indemnizzare, et assolvere la detta Sig[no]ra Orsola e suoi sostituiti [sostituti] sotto l'obbligo, et hipoteca di tutti li suoi beni presenti e futuri. Havendo pregato me notaro infrascritto di tutte le predette cose farne come ho fatto il presente publico instrumento.

Actum Bononiae sub Parochia S[ancto]rum Jacobi et Philippi de Platesijs in Domo habitationis dicti S. Scipionis de Uccello; ibidem presentibus *et dem* [?] S. Scipione olim D[omi]ni Alexandri de Uccello cive et notario collegiato Bononis, D[omi]no Angelo olim D[omi]ni Joannis Augustini de Terrilij cive Bononiae Capelle S[anc]ti Donati, et D[omi]no Stephano olim D[omi]ni Christophori de Blancanis cive Bononiae Capelle Sancti Blasij qui omnes una cum me notario in[di]cto dixerunt ,et asserverunt, et diximus, et asservimus dictam D[omi]nam Mariam [c. 2v] Margheritam bene cognovisse, et conoscere, testibus omnibus ad praedicta omnia, et singula adhibitis, vocatis atque rogatis [...]<sup>59</sup>.

## [8]

### **Inventario dei beni dopo la morte di Brigida Fedeli**

Parigi, 18 dicembre 1704

ANP, MC, Étude XCI, f. 563, cc. nn<sup>60</sup>.

[c. 1r] Inventaire de Dam[oise]lle Brigide Fidelle

18 décembre 1704

L'an mil sept cens quatre le dixhuitième jour de decembre deux heures de relevée a la req[ue]te et p[ré]sence de Marc Antoine Romagniecy officier du Roy dem[eurant] rue Saint Denis paroisse S[ain]t Nicolas Deschamps fils unique et seul habile a se dire et porter heritier de deff[un]te Dam[oise]lle Brigide Fidel veuve en troisie[me] et dernière noces du S[ieu]r Marc['] Antoine Blanchy<sup>61</sup> aussy officier du Roy<sup>62</sup> Et au paravant veuve une seconde noces d'Augustin Romagniecy pere du d[it] Sieur Marc['] Antoine; et aussy a la req[ue]te et p[ré]sence d'Augustin Romagniecy<sup>63</sup> interprete des langues aydes de Chambre d'honneur de Son A[lt]esse Serenissime Monseigneur Le Duc de Mantove dem[eurant] en la d[ite] rue S[ain]t Denis paroisse Saint Laurent au nom et comme executeur du testament a ordonnance de dernière volonté de la d[ite] deff[un]te Dam[oise]lle Brigide Fidel receu et passé par Verany a Carnot l'un des no[tai]res

<sup>59</sup> Seguono le attestazioni dei notai a Bologna e a Parigi assieme alle firme.

<sup>60</sup> Anche in questo caso, ho numerato le carte.

<sup>61</sup> Seguono due lettere cancellate.

<sup>62</sup> Seguono le parole «et aussy» cancellate.

<sup>63</sup> Seguono le parole «escuier gentil homme» cancellate.

sou[ssign]ez le cinq février 1600 quatre vingt quinze<sup>64</sup> [*sic*]<sup>65</sup> par luy tel autre qualité qu[']il [^^] et par conseil et a la conservation *des* [?]<sup>66</sup> droits des particuliers et de qu[']il app[ren]dra a esté par les Con[seille]urs du Roy no[tai]res au Ch[atê]let de Paris sou[ssign]ez fait Inventaire et description de tous les meubles<sup>67</sup> meublans et ustancils de menage habits linges et hardes vaiselle d[']argent, argent monnoyé bijoux [^^] papiers et au[tres] effets demeuré apres le deces de lad[ite] Dam[oise]lle Brigide Fidel trové en estant en l[']appartements et lieux qu[']elle [c. 1v] occupait en une maison rue S[ain]t Denis proche et atenant l'hostel de S[ain]t Chaumont ou elle est decedée le onzie[me] du present mois reputée et enseigné par Jeanne Foite et Marie Chapot servante domestique de lad[ite] deff[un]te et par led[it] S[ieu]r Augustin Romagniecy apres serment par chacun d[']eux fait *des* [?] mains desd[its] not[ai]res de tout reputée indiquée et declarée pour estre mis au present inventaire sans en rien receler ny latiter<sup>68</sup> sur les peines de droits lesd[its] meubles habits linges et hardes et *audits* [?] ustancils de mesnage prisez et estimez par Jean Conset huissier priseur et vendeur de biens meubles en cette ville prevosté vicomte de Paris qui a promis faire la *prise* [?] en sa consience au cours du temps apres que les scelles aposez et aussy tost apres le deces de la d[ite]<sup>69</sup> deffunte sur ses biens et effets en lad[ite] maison par m[onsier] Pierre Chevalier Con[seilleu]r du Roy commissaire en quel *temp* [?] et examinateur au Chatelet de Paris ont esté par luy reconnu sans et entiere levée et otée en vertu de l'ordonnance de M[onsieu]r Le Lieutenant civil estant au bord de la req[ue]te a luy puté a cet effet lesdites Jeanne<sup>70</sup> Foite et Marie Chapot ont declaré ne savoir escrire ny signer et les autres ont signé,

Marc' Antonio Romagnesy

Augusten Romagneci

Lemercie

Concet

Carnot

Dans la cave s'est trouvé une demy: [c. 2r] quèue de vin vieux de bourgogne prisez soix[an]te livres cy... 60 #

Item une voie de bois flotté et un demy [^^] de [^^] prisez ensemble onze livres cy... 11 #

Dans la cuisine au premier estage

Item une cremalliere deux chenets pailles pincettes un toppier une [^^] un tourne broche garnie de ses cordes et pois de pierre une broche [^^] une [^^] Deux poches a frire une fourchette trois rechauf un pesan le tout de fer prisez ensemble avec deux feus a repasse<sup>71</sup> linge la somme de six livres... 6 #

Item trois chaudrons de differante grandeur et une passoire une platine a seicher linge le tout de cuivre jaune prisez ensemble avec deux chandelliers [*sic*]<sup>72</sup> la somme de neuf livres cy... 9 #

---

<sup>64</sup> Ovvero il 5 febbraio 1695, data del testamento dell'attrice. Seguono le parole «et encore comme» cancellate.

<sup>65</sup> Le parole in questione sono in parte ricalcate e non completamente comprensibili. Potrebbe esserci scritto: «et sans se prendre».

<sup>66</sup> Una macchia d'inchiostro copre in parte la parola.

<sup>67</sup> Seguono dei termini cancellati.

<sup>68</sup> Segue una parola cancellata.

<sup>69</sup> Segue «Dam.» cancellato.

<sup>70</sup> Segue «et Marie» cancellato.

<sup>71</sup> Segue una parola cancellata.

<sup>72</sup> La carta presenta una macchia d'inchiostro in questo punto.

Item une marmite un timballe garnie de son couvercle et deux petites escumaires de cuivre rouge et paeslom a cuivre cuivre jaune prisez ensemble cent sols cy... 100 #

Item une fontaine de cuivre rouge garny de son couvercle et robinet tenant quatre seaux ou environ posée sur son pied de bois prisez ensemble comme tel que la somme de douze livr[es] cy... 12 #

[c. 2v] Item un pots plats assiettes et au[tres] ustencils d'estain sonnans la quantité de<sup>73</sup> livres pesant prisez la livre douze solds revenant la d[ite] quantité au d[it] prix a la somme de<sup>74</sup>

Item cinq tant plats que [^] a une douzaines d[']assiettes de faillance commune prisez ensemble la somme de trois livres cy... 3 #

Item deux bas d'armoires de bois<sup>75</sup> [^] l'un a trois guichets fermans a clef a hauteur a deux volets une autre petite armoire a deux guichets et un tiroir de pareille bois une petite table de [^] de noyer en forme de gueridons *bois* [?] chaises garnies de pailles une eschelle un petit miroir de toilette et bordure de petite bande de glaces a place de cuir. Deux vieux petits morceaux de tapisserie de bergame un vieux coffre a cinq planches servans de tablette un vieux tableaux de paysage servant de devant de cheminée sans bordure prisez le tout ensemble comme tel quel cinq livres cy... 5 #

Item une seringue d'estain dans son estuit d'estain prisez vingt cinq solds cy... 25 s.

Item un vieux matelas remplie de [^] une aussi vieux matelas remplie de grain [c. 3r] couverts e toile a carreaux un traversin de coutil remplie de plumes une couverture de<sup>76</sup> laine blanche le tout estant sur une sous-pente prisez avec un rideau de serge rouge et un tringle de fer estant au devant la somme de douze livres cy... 12 #

Dans une antichambre au premier estage au bout du palier de la cuisine

Item une grille paille pincette a tenailles de fer polies prisez ensemble avec une garde-cendre de fer la somme de trois livres cy... 3 #

Item six fauteuils de bois doré garnies de grains et [^] couverts de toile rouge avec led[its] housses de toile jndienne prisez ensemble la somme de<sup>77</sup> vingt quatre livres cy... 24 #

Item une table et deux gueridons de bois doré sculptez un grand cabinet aussy de bois doré sculptez garnie<sup>78</sup> par bas de deux guichets a trois tiroirs et par haut un guichet par le milieu et douze tiroirs deux petits rideaux de toile jndienne une petite tringle de fer polies le tapis de la d[ite] table les housses des deux gueridons de mesme toile jndienne prisez ensemble comme tel quelle la somme de quarante livres cy... 40 #

Item un miroir a bordure a chapitiaux de glaces *haylee* [?] [c. 3v] du dit miroir de vingt six pouces de hauteur sur vingt de large le tout ou environ prisez<sup>79</sup> la somme de quarante cinq livres cy... 45 #

Item un clavesin a un clavier posé sur son pied de bois doré couverts d'un tapis de toile d'jndienne prisez vingt livres cy... 20 #

Item un petit lit de repos de bois doré avec son dossier chantourné aussy de bois doré garnies de sangle sur lequel sont deux matelas<sup>80</sup> remplie de laine l'un couvert en plain d'un costé d'une estoffe de soye cramoisie avec fleur d'argent et l'autre bordée seulement au

---

<sup>73</sup> Segue uno spazio lasciato in bianco.

<sup>74</sup> La frase si interrompe.

<sup>75</sup> Segue un termine cancellato.

<sup>76</sup> Segue un termine cancellato.

<sup>77</sup> Segue «trois» cancellato.

<sup>78</sup> Segue «de» cancellato.

<sup>79</sup> «Prisez» è preceduto e seguito da parole cancellate.

<sup>80</sup> Segue una parola cancellata.

devant de pareille estoffe un traversin de coutil remplie de plumes et une couvertures de laine<sup>81</sup> blanche prisez le tout ensemble la so[m]me de trente livres cy... 30 #

Item une petite table [^^] de bois d'haistre une autre table a manger de bois de sapin sur son chassis deux chaises peintes en façon de la Chine garnie de pailles deux petits *respeets* [?] de bois doré garnie de crains couverts de toile rouge avec led[it] housses de toilles jndiennes prisez le tout ensemble comme tel quelle la somme de six liv[res] cy... 6 #

Item deux<sup>82</sup> grand rideau de fenestres de toile de coton et deux tringles de fer prisez ensemble la somme de six livres cy... 6 #

Item huit tableaux peints sur toile repr[ese]ntant divers sujets a bordure de bois doré tant ovale que carré [c. 4r] prisez ensemble la somme de douze livres cy... 12 #

Item une vieille petite table de bois de noyer garnie de serge verte et de son tiroir<sup>83</sup> deux petits rideaux et une pente de cheminée de serge verte prisez ensemble quatre livres cy... 4 #

Item un fauteil de commodité<sup>84</sup> de bois de noyer un confessionnal garnie de crains couverts de serge vertes deux petits rideaux et [^^] au dessus avec ses pentes aussy de serge verte bordé d'un peint galon d'or faux prisez douze liv[res] cy... 12 #

Item neuf pots de faillance doré aux extremité servans de garnitures de cheminée prisez comme tel quel trois livres cy... 3 #

Item six pieces de tapisserie verdure de flandres fines avec petites figures faisant lesd[ites] six pieces dix huit aunes de cours ou environ doublez en plains de toile verte prisez ensemble la somme de six cens livres cy... 600 #

Dans une petit cabinet de [^^] a coté de la cheminée<sup>85</sup>

Item un paquet de livres de cinq[uan]te volumes tant en octave qu'en douze relié tant en *vauux* [veau ?] qu'en parchemin traitant de differantes matieres et sujets prisez ensemble a la somme de quinze livres cy... 15 #

Dans la susd[ite] antichambre

Item une armoire de bois de noyer a deux volets fermans a [c. 4v] deux [^^] et deux grands vieux [^^] carré couverts de cuir noir prisez ensemble la somme de dix livres cy... 10 #

Dans la d[ite] armoire Item un rideau de fenestre de futaine une couche pointe aussy de futaine a grains d'orge et six chemises de toile blanche a usage de femme prisez le tout ensemble comme tel quel douze liv[res] cy... 12 #

Item sept nappes de differantes toilles et grandeurs et cinq[uan]te trois serviettes aussy de differantes toilles et grandeurs prisez ensemble comme tel que la somme de trente six livres cy... 36 #

Item seize draps de toile de mesnage tant grans que petits prisez ensemble comme tel que la somme de trente deux liv[res] cy... 32 #

Dans une au[tre] chambre attendant

Item deux chenets de fer et petite pomme de cuivre pailles pincette de fer et un soufflet prisez ensemble vingt sols cy... 20 #

Item trois vieilles chaises de bois de noyer garnies de *bord* [?] avec le[dit] housses de serge verte une chaise de garderobbe couverte de moquettes un grand cofre de bois du noyer garnye de sa serrure fermant a clef sur son pied de pareille bois avec son tapis de toile

---

<sup>81</sup> «Laine» corregge «linge» che è cancellato.

<sup>82</sup> «Deux» corregge «un» che è cancellato.

<sup>83</sup> Segue un «un» che sembra cancellato.

<sup>84</sup> Termini cancellati prima e dopo «de commodité».

<sup>85</sup> Seguono delle parole cancellate.

d'indienne une autre vieux coffre de campagne garnie de serrures un tapis de tapisserie a esquile une au[tre] coffre de bois de sapin garnie de sa serrure fermant a clef prisez le tout ensemble comme tel que la somme de dix liv[re]s cy... 10 #

Item un miroir de vingt deux pouces de glaces d'hauteur ou environ dans sa bordure a chapitiaux aussy de glaces avec plaque de cuir prisez trente livres cy... 30 #

[c. 5r] Item un vieux cabinet de bois de noyer a deux guichets par bas et par haut et un guichet a huit tiroirs une au[tre] petit cabinet d'ebene sur son pied de bois noircy à colonnes le d[it] cabinet garnie de ses tiroirs et d'une peint guichet dans le milieu de differantes pieces de raport une cassette couverte de tapisserie de roses [^] garnie de sa serrure fermant a clef avec son tapis de serge verte prisez ensemble vingt cinq livres cy... 25 #

Item un rideau de serge verte<sup>86</sup> servant a la fenestre et un tringle de fer prisez ensemble six livres cy... 6 #

Item une pandulle sonnante faite par Gaudron a Paris dans sa boeste d'ebene [sic] pieces de marqueterie prisez soixante livres cy... 60 #

Item un tableau carré peint sur toile repr[ese]ntant nostre seigneur au jardin des olives dans sa bordure de bois doré une autre petit tableau rond representant S[ain]te Brigide dans sa bordure de bois noircy et doré une autre tableau quarré aussy peint sur toile repr[ese]ntant nostre seigneur dans la breche dans sa bordure doré une au[tre] tableau de S[ain]t Pierre aussy peint sur toile quatre au[tres] petits tableaux qui sont<sup>87</sup> deux de differantes regards de nostre seigneur et de la vierge peint sur bois une au[tre] petite tableau d'evantaille representant la famille de Darius une estampes rep[rese]ntant un sujet de devotion le tout en bordure doré deux petites tablettes a mettre livres de bois peint façon de la Chine un petit miror de toilette et un devant cheminée de brocatelle prisez le tout ensemble vingt cinq livres cy... 25 #

Item six pieces de tapisserie verdure auvergne vieille faisant quinze aunes de cours ou environ doublé de toile par bande [c. 5v] prisez ensemble comme tel quel soixante dix liv[re]s cy... 70 #

Item deux paravans garnie de<sup>88</sup> serge rouge contenant chacun quatre feuilles une autre paravant de six feuilles<sup>89</sup> de toile peint en huile rep[rese]ntant [^] et des galleres a petites figures prisez ensemble comme tel quel dix huit livres cy... 18 #

Item sept pots de faillance servans de garnitures de cheminée une urne aussy de faillance prisez ensemble trente solds cy... 30 s.

Item une couche a bord pilliers de bois de chesne garnies de son enfonçure paillasse, deux matelas de laine couverts de futaine. Un coutil remplie de plummes une couvertures de laine blanche le tout de la di[te] couche en housse de serge verte ciel au dossier et pente de mesme serge prisez le tout ensemble la somme de soix[an]te livres cy... 60 #

Ce fait après avoir vacqué jusques a six heures sonnés les meubles et ustanciles de mesnages cy dessus inventorié et ont esté laissez du consentement du d[it] S[ieu]r de Romagnezy père en la garde et possession du d[it] S[ieu]r Romagniezy fils au d[it] nom d'executeur testamentaire qu'il s'en est chargé et charge par *rep[rese]nter* [?] pour le tout rep[rese]ntant a qui l'app[artien]dra a l'assignation continuée à demain huit heures du matin et ont signé

Marc Antoine Romagnesi

Augusten Romagnesi

Concet

---

<sup>86</sup> Segue «avec» cancellato.

<sup>87</sup> Seguono delle lettere cancellate.

<sup>88</sup> Segue «toile» cancellato.

<sup>89</sup> Seguono delle lettere cancellate.



Lemercie  
Carnot

Et le vendredy dix neuf de s[u]d[it] mois [c. 6r] Et a [?] huit heures du matin de mesmes req[ue]tes et p[rese]nces que dessus a esté<sup>90</sup> procede a la continuation du p[rese]nt jnventaire ainsy qu[']il ensuit

Dans une petite chambre en aisle ayant rien sur la *cour* [?]

Item une petite paillasse de toille et une vieille couverture a laine blanche prisez ensemble trois livres cy... 3 #

Item un viel morceau de serge rouge deux vils couvres de Bahous [bahut ?] carré couverts de cuire noire une viel fauteuil une vieille chaise couverte de vieille toille et un vieux pied de cassette le tout tel que prisez ensemble quatre livres cy... 4 #

Item un petit armoire de bois blanc et une petite cassette prisez ensemble trente sols cy... 30 s.

Dans un cabinet de bois de noyer<sup>91</sup> estant dans la d[ite] chambre ayant la vue sur le jardin

Item une juppe de satin une au[tre] jupe de tabis blanc lesqueles sont appliqueés des guipures de soye en or faux une autre juppe de drap noir de coupe une au[tre] juppe de tabis brodé de soye, une au[tre] juppe de ruban a dantelle<sup>92</sup> tissu une au[tre] juppe de ruban garnie d'une franche d'argent, une au[tre] jupon par bande de mousseline a dantelle tissu une vieille juppe de velours noir cizele [ciselé] un manteau de satin blanc [^] d'or avec fleur de soye noir, un manteau de venitienne noir doublé de tafetas mis le haut en bas [?] un tabellier [tablier] de [^] gris pour monter a cheval, deux vielscorps deux juppe l'un d'une estoffe [^] et l[']autre d'une estoffe noir [^] [c. 6v] Et une vieille toilette de tafetas [^] bleue prisez ensemble le tout tel quel trente livres cy... 30 #

Item un petit paquet de petit morceau de tapisserie a fleur les fonds a dossier et six fauteils de satin a fonds vert or et argent fin, quatre dessus de tabouret et deux dessus de fauteils destain de bruges aurore a cramoise avec franche de soye prisez ensemble seize livres cy... 16 #

Item un petit carre couverte d'escaille et une boeste a poudre de noyer prisez ensemble quarante soldes cy... 40 s.

Item une juppe a fond de satin noir a fleur [^] une manteau de satin<sup>93</sup> vert de mer rayé une juppe de *moir* [?] noir er or<sup>94</sup> fin avec une dantée or argent et soye d[']argent, une juppe de taffetas rayé plusieurs couleurs garnie par bas d'une dentelle or et argent fin, une juppe de broquard fond violee a grands fleurs blanche et *cave* [?], un viel manteau de mirefleur, un manteau de satin gris un corsé [*corset* ?] une au[tre] manteau de gros tour couleur de feu rayé noir, un au[tre] manteau de gros tour [^] rayé d'or un viel jupon de moir gris de lain a grandes fleurs de soyes vertes or et argent, un manteau de velours bleue rayé de differantes couleurs une juppe de toille jaune brodé de fleur de soye un corpet de satin a fleur, quatre lays<sup>95</sup> et demy de vieux damas cramoisie, prisez ensemble quarante livres cy... 40 #

Item un dessus de fauteil de point [^] que de fond blanc et une toille courtepointe prisez ensemble vingt quatre livres cy... 24 #

<sup>90</sup> Seguono delle lettere cancellate.

<sup>91</sup> «De noyer» è scritto sopra ad una parola cancellata.

<sup>92</sup> Seguono delle parole cancellate.

<sup>93</sup> Segue una parola cancellata.

<sup>94</sup> Segue una parola cancellata.

<sup>95</sup> «Lays» è scritto sopra ad un'altra parola che è cancellata.

Item un manteu de moir bleue argent doublé de satin [c. 7r] argent a soye une autre manteau couleur de [^^] de [^^] argent double d'un peint tafetas d'argent a carreaux et vert, une au[tre] manteau de moir café argente doublé d'un moire argent a fleur noir, une au[tre] manteau de brocar a fond café, a grandes fleurs de soye de differantes couleurs, doublé d'une [^^] papeline verte a fleur blanche, un petit manteau de taffetas couleur de roze, une robe de taffetas jaune garde de dantelle de chenille de soye noir, une juppe de satin couleur de paille garnie de chenille couleur de rose et noir,<sup>96</sup> une au[tre] juppe de noir balnche garnie d'une broderie de soye ponçeau double de toille, une manteau de gaze a grandes fleurs noir aurore et blanc double a tafetas couleur de rose prisez le tout ensemble cent livres cy... 100 #

Item un corps de moir café garnie d'un *baguier* [?] d'or fin, un viel corset tricoté or a soye, une au[tre] petit corset de satin broché d'or, un vieux jupon de damas vert garnie de deux petits galonds et d'un bordé d'argent, un petit manteau de mousseline sept tabelin de toille deux vieilles garnitures de teste garnie de viele dantelle a bride et a reseau prisez le tout ensemble comme tel quel six livres cy... 6 #

Ensuit la vaiselle d'argent

Item sept cuillieres et sept fourchettes une escuelle deux flambeaux, un petit coquemar une petite esguiere une mouchette et son porte mouchette une salliere un coquetier et deux tas[s]es a deux manches de couteaux le tout d'argent poinçon de l'avis pezant ensemble seize marc prisez ensemble a raison de trente deux liv[res] le marc revenant tout au d[it] prix a la somme de cinq cent douze livres cy... 512 #

[c. 7v] Dans une cassette couverte de tapisserie

Item huit chemises a usage de femme de toille blanche [^^] garnie per les manches de dantelle trois mouchoirs de toille unie et quatre autres garnie de differantes dentelles prisez ensemble douze livres cy... 12 #

Item douze serviettes a une nappes de toille ouvrée de pareille prisez ensemble dix livres cy... 10 #

Item quatre jupes de gazes a mouselines rayé dont deux garnies de dentelle, trois chemises et trois [^^] mains a une vielle tavoille [*tavaïolle* ?] a raizeau prisez ensemble douze livres cy... 12 #

Enfin les pierreries et bijoux

Item une bague d'or sur laquelle son enchassez un diamant carré a<sup>97</sup> cette garnie au deux cotez de six petits diamans, une au[tre] bague d[']or garnie de [^^] petits diamans et d'une petite turquoise au milieu, une au[tre] petite bague d[']or garnie d'un ruby [rubis] et de trois petites pierre a chaque coté, une au[tre] petite bague d[']or garnie d'une turquoise en cœur et de deux petits diamans au coté, une au[tre] petite bague d[']or dans laquelle est enchassé un zaphire bleue prisé ensemble trois cens livres cy... 300 #

Item une bague d[']or dans laquelle sont enchassez un gros diamans avec six petits fins que les parties ont déclaré estre estimez par le testament de la d[ite] deffunte Dam[oise]lle quinze cens livres cy... 1500 #

[c. 8r] Item une montre d'or a boiste de chagrin garnie de [^^] d'or avec la chaine aussy d'or prisez quatre vingt dix liv[res] cy... 82 #

et a le d[it] Concet hussier signé ensuit endroit Concet [firma]<sup>98</sup>

<sup>96</sup> Segue una parola cancellata.

<sup>97</sup> Seguono delle lettere cancellate.

<sup>98</sup> Questa frase è un'aggiunta.

Ensuit les papiers

Premierement les lettres de naturalité obtenue en chancellerie par la d[ite] deff[un]te dam[oise]lle Brigide Fidel au mois d'avril mil six cens quatre vingt cinq scelle de cir [cire] verte signé [^] replis par le roy Colbert avec les enregistrem[ent]s qui en ont esté faits en la Chambre des comptes en la Chambre du tresor et au bureau des finances le six aoust vingt quatre septembre et onze decembre au d[it] an 1685 avec lesquelles lettres sont attachez sur le contrescel la sentence d'enregistrem[en]t de la Chambre du tresor, et les lettres de relief obtenue en Chancellerie le vingt deux novembre de la mesme année 1685 adressantes au tresorier de finance pour l'enregistrem[en]t des d[ites] lettres de naturalité lesquelles pieces au nombre des trois sont inv[en]triées l'une comme l'autre<sup>99</sup>... Un

Item l'arrest du conseil d'estat du quinze juin 1700 par lequel la d[ite] Dam[oise]lle Fidely a esté deschargé de la taxe faite sur les estrangers par la declaration de Roy du vingt deux juillet mil six cens quatre vingt dix sept inventorié à et cotés deux... Deux

Item une expedition du testament de la d[ite] deff[un]te Dam[oise]lle Fidely receu par Verany et le d[it] Carnot cy dessus dattée inventorié a cotés trois... Trois

Item la grosse en parchemain d'un contrat de constitution [c. 8v] de deux cens liv[res] de rente au pr[incip]al de quatre mil liv[res] constituez par M[eissieur]s les prevosts des marchands au proffit de la dite deff[un]te Dam[oise]lle Fidely sur les aydes et gabelles par d[it] Bannier a Bailly no[tai]res a Paris le vingt sept janvier 1689 jnventorié a cotés quatre... Quatre

Item la grosse en parchemain d'une au[tre] contract de constitution de cens cinq[uan]te livres de rente au pr[incip]al de trois mil liv[res] sur les aydes et gabelles passé par d[it] Bannier a Bailly no[tai]res le vingt sept janvier 1689 jnventoriés à cotés cinq... Cinq

Item la grosse en parchemain d'une autre contract de constitution de pareille cent cinq[uan]te livres de rente au pr[incip]al de trois mil livres sur les aydes et gabelles au proffit de la d[ite] deff[un]te passé pardevant Bannier a Bailly no[tai]res le mesme jour vingt sept janvier 1689 jnventories et cotés six... Six

Item la grosse en parchemain d'une autre contract de constitution de deux cens trois livres de rente au pr[incip]al de quatre mil soixante livres aussy sur les aydes et gabelles passé au proffit de la d[ite] deff[un]te Dam[oise]lle pard[evan]t [^]<sup>100</sup> et Carnot no[tai]res le quinze mars 1700 jnventoriés et cotés sept... Sept

Item la grosse en parchemain d'une autre contract de constitution de cinq cens quarante liv[res] au principal de dix mil huit cens livres aussy sur les aydes et gabelles au proffit de lad[ite] deff[un]te passé pardevant Le- [c. 9r] -mercie et le dit Carnot le mesme jour quinze mars 1700 jnventoriées a cotés huit... Huit

Item la grosse en parchemain d'une au[tre] contract de huit cens dix livres de rente aussy sur les aydes et gabelle au pr[incip]al de seize mil deux<sup>101</sup> cens livres au proffit de la d[ite] deff[un]te passé pardevant lesd[its] Lemercie et Carnot no[tai]res le dit jour duinze mars 1700 jnventoriés a cotés neuf... Neuf

Item la copie collationné d'un contract de constitution de quatre cens cinquante liv[res] de rente au pr[incip]al de neuf mil livres aussy sur les aydes et gabelles au proffit de lad[ite] deff[un]te Dam[oise]lle Brigide Fidely passé pardevant lesd[its] Lemercie et Carnot no[tai]res le d[it] jour quinze mars 1700 ensuite de laq[ue]lle copie *est* [?] une mention signé Gaillardy et Bailly no[tai]res par laquelle appert que par contract passé pard[evan]t le [^] a Bailly no[tai]res le dix sept avril 1703 la d[ite] deffunte Dam[oise]lle Fidel a vendu a marquis [^] peintre a Paris deux cens cinq[uan]te livres de rente a prendre dans le d[it]

<sup>99</sup> Quest'ultima frase corregge un'altra che è cancellata.

<sup>100</sup> Potrebbe trattarsi dello stesso «Lemercie» abbreviato e citato anche successivamente.

<sup>101</sup> «Deux» corregge «huit» cancellato.

quatre cens cinquante livres constitués par le d[it] contract la d[ite] copie de contract  
inventorié cotés dix... Dix

[...]

Marc' Antoine Romagnesi

Augusten Romagnesi

Lemercie

Concet

Carnot

[9]

**Trasporto di rendita da parte di Marie Biancolelli, procuratrice di Orsola Cortesi**

Parigi, 1 aprile 1705

ANP, MC, Étude XXXIX, f. 236, cc. nn.

[recto] Transport de rente

7 avril 1705

Fut presente Marie Apoline Biancolelly<sup>102</sup> majeure usante et jouissante de ses biens et droits demeurante à Paris rue Notre Dame des Victoires paroisse Saint Eustache, Au nom et comme procuratrice de Damoiselle Urzulle Cortezy Biancolelly veuve de Dominique Biancolelly, officier du Roy, estante de present au Couvent des religieuses de la Visitation de S[ain]te Marie de Montargis, d'elle fondée de procuration passée devant Trouillet et Barreau notaires au d[it] Montargis, le premier du présent mois, dont l'original a été déposé pour minutte à De Beauvais l'un des notaires soussignez le quatre du d[it] présent mois d'avril, la d[ite] procuration speciale a l'effet des présents, laquelle a vendu et transporté et promet garantie de tous troubles et empeschemens quelconques fort des faits du prince a tres jllustre seugnieur marquis François Serra, fils du feu tres illustre seugnieur Jean Charles de [^^]<sup>103</sup> absent et acceptant par Sieur François Denis Marchand bourgeois de Paris demeurant rue Thibeau [^^] paroisse S[ain]t Germain de l'Auxerrois au present acquereur pour le d[it] sieur *Sera* [?] ses hoirs et ayans cause, trois cens soixante livres de rente sur les aydes et gabelles de France au principal de sept mil deux cens [^^] de constituez<sup>+104</sup> par les prevost des marchands et Echevins de cette ville, par contrat passé pardevant Aveline et le Febure notaires, le septiesme avril mil sept cens, la grosse duquel contrat, lad[ite]<sup>105</sup> vendeuse au d[it] nom a presentement [verso] délivré et mis en mains du d[it] sieur Denis pour le d[it] Sieur Serra. Lequel, la d[ite] vendeuse subroge au lieu et place de sa d[ite] mere pour par le d[it] sieur acquereur jöür faire et disposer de la d[ite] rente comme de chose a luy appartenante a commancer la jouissance du premier janvier dernier, Ce transport fait moyennant pareille somme de sept mil deux cent livres, laquelle somme la d[ite] vendeuse au d[it] nom reconnoise avoir presentement recue comptant du d[it] sieur Denis en louis d'argent et monnoye ayans cours presens les notaires soussignez, Dont elle contente et en quitte le d[it] sieur acquereur et tous autres, transportant dessaisissant voulant procurer le porteur, A esté convenu que sy au sceau des lettres de ratification qui seront obtenues sur le present contract il intervient des oppositions et empeschemens procedans du fait de la d[ite] veuve Biancolelly<sup>106</sup> elle sera tenue ainsy que

---

<sup>102</sup> Segue un termine cancellato.

<sup>103</sup> Seguono due righe.

<sup>104</sup> + à la demoiselle Ursulle Cortesy.

<sup>105</sup> Segue il termine «Damoiselle» cancellato.

<sup>106</sup> Seguono delle parole cancellate.

la d[ite] venderesse au d[it] nom cy oblige par ces presentes de les faire lever et cesser et en apporter mainlevée pure et simple trois jours apres quelles luy auront ont esté denoncées en son domicile cy apres esleu a peine de tous depens dommages et interestz, et pour execution des presents les d[ites] partyes ont esleu leur domicile jrrevocable en leur demeure susdeclarée, auquel lieu et nonobstant et promittant et obligeant et chacun en droit soy renoncant et fait et passé à Paris en l'estude de De Beauvais l'un de notaires souss[igne]z le septiesme jour d'avril avant midy mil sept cens cinq et ont signé  
Françoise Marie Apoline Biancolelli  
[firme dei notai e di altri]

[10]

**Inventario dei beni dopo la morte di Orsola Cortesi**

Montargis, 29 dicembre 1718

AdL, *Montargis*, Étude V, f. 3E 7748, cc. nn.<sup>107</sup>

[c. 1r] Inventaire du 29 décembre 1718

L'an mil sept cens dix huit, le vingt neuf décembre heure de huit du matin à la requeste de messire Louis Biancolelly brigadier des ingenieurs de sa majesté, ingenieur en chef de Saint-Omer et chevallier de l'ordre militaire de S[aint-]Louis demeurant aud[it] Saint-Omer estant de present en cette ville de Montargis logé en la maison où est pour enseigne l'hostel de Picardie, tant en son nom que comme procureur fondé de procuration de dame Françoise Marie Appoline Biancolelly v[euv]e de messire Charles de Turgis, officier aux Gardes, M[onsieur] Phillippe de Biancolelly de Boismorand, con[seill]er du Roy au Conseil supérieur du Cap françois de S[aint-]Domingue et commissaire de la marine dem[eurant] à Paris et de M[onsieu]r Pierre Biancolelly, bourgeois de Paris, speciale pour l'effet des presente ainsy qu'il est apparu par l'original passé devant Marchand et de Beauvais no[tai]res au Chastellet de Paris le vingt un du présent mois qui est demeurée annexé à ce présent, après qu'il a esté certiffié véritable par ledit S[ieur] Louis [c. 1v] Biancolelly et par luy paraphé ne variatur et ce sur requisition du no[tai]re et tesmoins cy-apres nommez, lesdits sieurs et dame cy-dessus nommez heritiers pour<sup>+108</sup> un quart de deffunte dame Ursulle de Cortezy leur mere au jour de son deces du arrivé à Montargis au couvent de la Visitation de Montargis v[euv]e du S[ieur] Dominique Biancolelly, officier du Roy; a esté par le no[tai]re soussigné proceddé à l'inventaire des meubles et effets mobilliers dellaissez par lad[ite] dame Cortezy. Se sont trouvez dans la chambre où elle est deceddé, estant dans led[it] couvent où par la permission de la dame Prieure, led[it] S[ieur] Louis Biancolelly [Biancolelli], no[tai]re soussigné et les autres sont entrez[;] la clef de laqu[el]le chambre a esté représentée par dame Marie Candide Biancolelly, religieuse professe, une des depositaires dudit couvent; lesdits meubles [^^] en la présence de Dame Jeanne Geneviesve de Santigny, Prieure dud[it] couvent, lesdits meubles ayant esté prisez et estimez par Edme Loiseau maistre tappareur à Montargis et par dame Geneviesve Perrin venderesse de meuble en cette ville de Montargis, presens qui ont promis faire lad[ite]

---

<sup>107</sup> Nell'inventario è acclusa la procura di Françoise e Pierre Biancolelli nei confronti del fratello Louis del 21 dicembre dello stesso anno. Per l'aiuto nella trascrizione di questo documento, devo un ringraziamento particolare al dott. Frédéric Pige (Archives départementales du Loiret).

<sup>108</sup> +Chacun.

prise en leurs âmes et conscience selon le cour du temps, auquel inv[entaire] a esté proceddé comme il en suit.

Premierement un haut de lit tourné, une paillasse, deux matelas de laine, un lit et son traversin et un oreillier de plume, une couverture de laine blanche, une courtepoinette, le fond et dossier, le tour du ciel et le champ tourné de sattin orrore picquet, une housse [^] le tour de cheminée d'une petite serge grise le tout bordé d'un gallon orrore le tout estimé cent quatre-vingts livres cy...180#

Plus un cabinet garny de cuivre doré estimé soixante livres cy...60#

Plus un miroir à placques dorrées estimé cent livres

Plus un autre miroir à glace estimé cinquante livres cy...50#

Plus six fauteuils de tapisserie estimez quatre-vingts dix livres cy...90#

Plus un autre fauteuil de calmande estimé dix [c. 2r] livres cy...10#

Plus six cacquetoires couverts de mocquette rayée fort usées estimez trente livres cy...30#

Plus quatre tabourets, les deux couverts de brocatelle usez et les deux autres de tapisseries estimez dix livres cy...10#

Plus une table et deux guéridons estimez dix livres cy...10#

Plus quatre morceaux de tapisserie de cadir semblable au lit estimez quinze livres cy...15#

Plus un grand tappy à point à la Turc estimé à quarante livres cy...40#

Plus une portière et son falabala et la tringle de fer, ladite portière de brocatelle et [^] estimé quinze livres cy...15#

Plus deux vieulx rideaux de taffetas autrefois de couleur de fert estimez six livres cy...6#

Plus une robe de chambre et son jupon de [^] satiné et un corcet estimez vingt cinq livres cy...25#

Plus une autre robe de chambre fort usée de damas estimez vingt cinq livres cy...25#

Plus un gril et deux chênettes de cuivre, une pelle et une pincette estimez quinze livres cy...15 #

Plus un tableau représentant des fruits, et un Christ, un tableau représentant une Madelaine, trois tableaux de fleurs et [^] sur la glace, un petit tableau de la nativité de nostre seigneur estimé le tout cent cinquante livres cy...150#

[c. 2v] Plus deux douzaines de serviettes dont quinze sont de toile ----- avec cinq nappes de toile le tout estimé à cinquante livres cy...50#

Plus une douzaine de chemises à l'usage de la deffunte dont six sont de peu de valler estimé ensemble quinze livres cy...15#

Plus cinq draps dont deux sont fins le tout tel quel estimez 20 livres cy...20#

Plus deux jupes de gros bazin, sept mouchoir de poche, un co---- de bazin, deux garnitures de teste servant le jour, cinq couvertes de nuit, quatre bonnets de nuit et deux paires de bas en fil estimé le tout quinze livres cy....15#

Plus une pandulle garny de son pied dorré estimé à cent livres cy...100#

Plus une esquire, un chandellier, un porte mouchette et la mouchette, un chauffe-pied d'argent, cinq cuillère, six fouchettes, six manches de coutteaux le tout d'argent de Paris paisant vingt trois marcs deux onces et une sallière remplit de plonb paisant environ deux onces d'argent de Paris vallant environ cinquante livres le marc revenant à onze cent soixante quinze livres cy...1175#

Plus sept goblets de vermeil dorré d'argent d'Allemaigne avec deux grandes couples montées sur chacun un pied aussy d'argent dorré, argent d'Allemagne paisant, six cuillère et six petits coutteaux à caffè de vermeille dorré argent d'Allemagne paisant dix marcs cinq onces estimez le marc à trente six livres revenant à trois cent quatre-vingts deux livres dix sols cy...382#10S

Plus un coffre de voiage et une vallize et un petit coffre de toilette estimez quarante sols cy...2#

Plus dix assiettes et cinq plats d'estin fin paisant ensemble dix huit livres estimé vingt sols [c. 3r] la livre revenant à dix huit livres cy...18#

Plus une escharpe estimé six livres cy...6#

Ce fait et après qu'il ne s'est trouvé autres choses à inventorié ayant dessus a esté mis en mains dudit sieur Louis Biancolelly par ladite dame supérieure et dont il décharge lesdites dames religieuses, déclarant ladite dame supérieure ainsy que ladite dame sœur Marie Candide Biancolelly qu'elles ont connaissance que ladite deffunte dame de Cortezy a disposé au proffit de damoiselle Reine de Turgis sa petite fille un petit chandellier d'argent pareil à celui qui a esté cy-dessus inventorié, avec une escuelle couverte aussy d'argent, dont a été fait et passé en la chambre et présence de Jacques Pichaud marchand et de Etienne Chaudray, praticien, demeurants à Montargis, tesmoins les an et jour que dessus et ont signé

Sœur Jeanne Genevieve de Santigny superieur

Sœur Marie Candide Biancolelly

Louis Biancolelly

Pichard

Chaudray

Perrin

Loiseau

Bannier

## BIBLIOGRAFIA

### Fonti manoscritte

#### **Archivio Arcivescovile di Bologna**

*Parrocchie soppresse* - SS. Naborre e Felice, detta l'Abbadia

b. 34/1 Matrimoni, f. 2 (1611-1678)

b. 34/5 Stati delle anime (1591-1673)

#### **Archives départementales du Loiret**

*Montargis*

État civil (1718)

Étude V, François Bannier, f. 3E 7748

#### **Archives nationales de Paris**

*Conseil du Roy*

Minutes d'arrêts

E, I, 823 (A,B,C)

*Juridictions spéciales et ordinaires*

Z<sup>1F</sup> f. 606, 607

Z<sup>1J</sup> 347

*Maison du Roi*

O<sup>1\*</sup> 29

O<sup>1\*</sup> 630

O<sup>1\*</sup> 656

O<sup>1\*</sup> 846

O<sup>1\*</sup> 2835

*Minutier des notaires - Minutier Central*

Étude I

f. 183

Étude VI

f. 568A - B, 578

Étude VII

f. 99, 104

Étude XV

f. 114, 292-293, 327-328, 330-331, 339, 341-344, 346, 348, 349, 350-351

Étude XXIII

f. 361, 364, 366, 367, 432

Étude XXXIX

f. 236

Étude XLII

f. 154

Étude XLVI

f. 41

Étude LIII

f. 54

Étude LXX

f. 298, 299

Étude LXXIII

f. 441

Étude LXXVII

f. 35



Étude XC  
f. 259  
Étude XCI  
f. 504/B, 538-539, 562-563  
Étude XCV  
f. 53  
Étude XCVI  
f. 82, 86  
Étude CXIII  
f. 119, 121-125, 129, 131, 139  
Étude CXXI  
f. 11

### **Archivio di Stato di Bologna**

#### *Notarile*

Notaio Giacomo Biondi  
b. 1 (1675 - 1684)  
Notaio Domenico Cazzani  
b. 3 (1676 - 1678)  
b. 6 (1683 - 1685)  
Notaio Carl' Antonio Mandini  
b. 11 (1670)  
Notaio Giovanni Masini  
Protocolli (1696)  
Notaio Marc' Antonio Sarti  
b. unica (1655 - 1679)

### **Archivio di Stato di Firenze**

#### *Lorenzo Magalotti*

f. 226 Francia

#### *Mediceo del Principato*

*Relazioni con Stati italiani ed esteri - Francia* - Lettere di residenti, inviati straordinari e agenti

f. 4647 Giovan Battista Gondi e Ferdinando Bardi (17 aprile 1635 - 25 marzo 1639)  
f. 4648 Ferdinando Bardi (1° aprile 1639 - 28 dicembre 1640)  
f. 4649 Ferdinando Bardi (4 gennaio 1641 - 31 luglio 1642)  
f. 4650 Ferdinando Bardi e Giovan Battista Barducci (16 luglio 1642 - 28 aprile 1645)  
f. 4651 Giovan Battista Barducci (5 maggio 1645 - 22 febbraio 1647)  
f. 4653 Giovan Battista Barducci (1° marzo 1647 - 27 dicembre 1648)  
f. 4654 Giovan Battista Barducci (1° gennaio 1649 - 27 agosto 1655)  
f. 4656 Giovan Battista Barducci (6 gennaio 1651 - 30 agosto 1652)  
f. 4657 Giovan Battista Barducci (2 settembre 1652 - 27 marzo 1654)  
f. 4658 Giovan Battista Barducci (3 aprile 1654 - 7 aprile 1656)  
f. 4660 Pietro Bonsi (11 febbraio 1656 - luglio 1659)  
f. 4661 Pietro Bonsi (28 luglio 1659 - 2 giugno 1661)  
f. 4663 Giovanni Filippo Marucelli, Paolo dell'Ara (13 settembre 1661 - 30 marzo 1664)  
f. 4664 Giovanni Filippo Marucelli, Paolo dell'Ara (28 marzo 1664 - 29 settembre 1666)  
f. 4666 Paolo dell'Ara (16 giugno 1666 - 28 ottobre 1667)  
f. 4667 Paolo dell'Ara (14 ottobre 1667 - 2 febbraio 1669)  
f. 4668 Girolamo da Rabatta, Paolo dell'Ara (23 novembre 1668 - 22 marzo 1670)  
f. 4669 Girolamo da Rabatta, Paolo dell'Ara (7 marzo 1670 - 24 marzo 1672)  
f. 4670 Carlo Antonio Gondi, Domenico Zipoli (6 ottobre 1671 - 21 gennaio 1673)  
f. 4671 Carlo Antonio Gondi, Domenico Zipoli (6 gennaio 1673 - 19 gennaio 1675)  
f. 4672 Carlo Antonio Gondi, Domenico Zipoli (4 gennaio 1675 - 16 gennaio 1677)  
f. 4673 Carlo Antonio Gondi, Domenico Zipoli (1° gennaio 1677 - 22 gennaio 1678)  
f. 4674 Carlo Antonio Gondi, Domenico Zipoli (3 gennaio 1678 - 29 gennaio 1679)

- f. 4675 Carlo Antonio Gondi, Domenico Zipoli (6 gennaio 1679 - 21 gennaio 1680)
  - f. 4676 Carlo Antonio Gondi, Domenico Zipoli (6 gennaio 1680 - 14 maggio 1682)
  - f. 4677 Domenico Zipoli (4 aprile 1682 - 25 luglio 1689)
  - f. 4794 Domenico Zipoli (4 marzo 1686 - 28 febbraio 1688)
  - f. 4791 Domenico Zipoli al segretario Carlo Antonio Gondi (4 maggio 1682 - 31 dicembre 1685)
  - f. 4792 Domenico Zipoli al segretario Carlo Antonio Gondi (7 gennaio 1686 - 29 dicembre 1687)
  - f. 4793 Domenico Zipoli al segretario Carlo Antonio Gondi (5 gennaio 1688 - 15 agosto 1689)
- Relazioni con Stati italiani ed esteri - Inghilterra - Lettere di residenti, inviati straordinari e agenti*

f. 4210 Giovanni Antelminelli (3 gennaio 1670 - 1° febbraio 1676)

*Miscellanea medica*

40/20, cc. 1-6 Memoria anonima sull'attività del teatro della Dogana di Firenze

302/1 Diario di corte in forma d'appunti di Giovanni Poggi Cellesi, gentiluomo di Camera del Granduca Ferdinando II (1643-1645)

**Archivio di Stato di Lucca**

*Amachilde Pellegrini*

f. 5 Cronistoria degli spettacoli lucchesi, secoli XVII-XVIII e XIX

*Anziani al tempo della libertà*

f. 264 (1658)

f. 271 (1665)

*Consiglio generale*

f. 144 (1665)

f. 390 (1665)

*Magistrato dei segretari*

n. 12 (1665)

**Archivio di Stato di Mantova**

*Archivio Gonzaga*

E. XXX. 3 - Dipartimento affari esteri - *Bologna*

b. 1174 - Carteggi di inviati e diversi (1626 - 1644)

b. 1175 - Carteggi di inviati e diversi (1645 - 1661)

b. 1176 - Carteggi di inviati e diversi (1662 - 1669)

E. XV. 3 - Dipartimento affari esteri - *Francia*

b. 685 - Carteggi di inviati e diversi (1654 - 1658)

b. 686 - Carteggi di inviati e diversi (1659 - 1662)

**Archivio di Stato di Milano**

*Registri delle Cancellerie dello Stato e di magistrature diverse*

Serie XXI - Patenti, salvacondotti, licenze d'armi, gride, ordini (1552 - 1755)

b. 32 (23 febbraio 1637 - 22 aprile 1644)

b. 33 (6 aprile 1644 - 30 luglio 1650)

b. 34 (30 novembre 1648 - 15 maggio 1665)

b. 35 (30 aprile 1650 - 18 ottobre 1664)

b. 36 (4 maggio 1669 - 1 settembre 1684)

**Archivio di Stato di Parma**

*Carteggio Farnesiano e Borbonico Estero - Francia*

b. 24 (1601 - 1643)

b. 26 (1644 - 1682)

*Teatri e spettacoli farnesiani*

b. 1, mazzo II, fasc. 3

**Biblioteca Comunale di Imola**

*Archivio Ospedale - Archivio Orfanotrofi maschile e femminile*

b. 237 e b. 238

### **Biblioteca Forteguerriana di Pistoia**

*Fondo Ferdinando Martini*

Brigida Bianchi, *L'inganno fortunato* [...], Paris, Cramoisy, 1659.

Orsola Cortesi, *La Bella brutta* [...], Bologna, Recaldini, 1669.

Francesco Manzani, *A gran danno, gran rimedio* [...], Torino, Zavatta, 1661.

### **Bibliothèque nationale de France, Parigi**

Département Richelieu-Musique

Antonia Bembo, *Produzioni Armoniche della dama Bembo nobile veneta consecrate al come immortale di Luigi XIII Il Grande Re di Francia e di Navarra*, Rés, Vm1 - 117, consultabile *online* sul sito *Gallica*.

Bibliothèque Musée de l'Opéra

MS. OPERA

Thomas-Simon Gueullette, *Traduction du Scénario de Joseph Dominique Biancolelli, dit Arlequin et l'histoire du Théâtre Italien depuis l'année 1577, jusqu'à 1750 et les années suivantes, par Mr G. [Gueullette]*, Res. 625 (1 - 2).

Bibliothèque de l'Arsenal

TRALAGE 1880

Jean-Nicolas de Tralange, *Notes et Documents sur l'histoire des Théâtre de Paris au XVII siècle. Extraits du manuscrit de J. N. Du Tralage* [...], 5 voll., Paris, Jouaust, 1880, Ms. 6541-6545, consultabile *online* sul sito *Gallica*.

### **Biblioteca Riccardiana di Firenze**

*Manoscritti teatrali*

Ms. 2783/6: *Scaramuccia, villano napoletano*

Ms. 2800: *Commedie diverse all'improvviso*

Ms. 3160: *Miscellanea di prose e poesia*

Ms. 3184: *Miscellanea di satire e commedie*

Ms. 3185: *Miscellanea di diverse commedie*

### **Biblioteca Statale di Lucca**

Ms. 1036 *Poesie di Girolamo Altogradi, accademico oscuro*.

### **Parrocchia di San Marco a Servigliano**

*Registro primo dei battesimi*

## **Fonti a stampa**

### **Repertori, dizionari e periodici**

BARTOLI 1781-1782

Francesco Saverio Bartoli *Notizie storiche de' comici italiani che fiorirono intorno all'anno MDL, fino a' giorni presenti*, 2 voll., Padova, Conzatti, 1781-1782, disponibile *online* all'indirizzo [www.irpmf.cnrs.fr](http://www.irpmf.cnrs.fr).

*Biographical Dictionary of Actors* 1973-1993

Kalman A. Burnim; Philippe H. Highfill; Edward A. Langhans, *Biographical Dictionary of Actors, Actresses, Musicians, Dancers, Managers and other Stage Personnel in London, 1660-1800*, 16 voll., Carbondale, Southern Illinois University Press, 1973-1993.

CAMPARDON 1880

Émile Campardon, *Les comédiens du roi de la troupe italienne pendant les deux derniers siècles. Documents inédits recueillis aux Archives nationales*, 2 voll., Paris, Berger Levrault, 1880; poi Genève, Slatkine, 1970, 1 vol.

CAMPARDON 1879

Émile Campardon, *Les comédiens du roi de la troupe française pendant les deux derniers siècles. Documents inédits recueillis aux Archives nationales*, 2 voll., Paris, Champion, 1879, poi Genève, Slatkine, 1970.

DBI

*Dizionario biografico degli italiani*, Roma, Istituto della Enciclopedia Italiana, 1960-

*Dizionario biografico degli attori italiani* 2009

*Dizionario biografico degli attori italiani: cenni artistici dei comici italiani dal 1550 al 1780, compilati dall'artista comico Francesco Bartoli e dall'attore Antonio Colomberti continuati fino al 1880*, 2 voll., Roma, Bulzoni, 2009.

D'ORIGNY 1970

Antoine-Jean Baptiste Abraham d'Origny, *Annales du théâtre italien depuis son origine jusqu'à ce jour, dédiées au Roi*, 3 voll., Paris, Duché, 1788, poi Genève, Slatkine, 1970, 1 vol.

EDS 1954-1968

*Enciclopedia dello spettacolo*, diretta da Silvio D'Amico, Roma, Le Maschere, 1954-1968.

JAL 1867

Augustine Jal, *Dictionnaire critique de biographie et d'histoire: errata et supplément pour tous les dictionnaires historiques, d'après des documents authentiques inédits*, Paris, Plon, 1867, poi Genève, Slatkine, 1970.

«Journal de la Ville de Paris», Paris, Mille de Beaujeu, 1676.

«Journal des Sçavans», Paris, Cusson, 1665-1792.

«La Gazette», Paris, Bureau d'Adresse, 1631-1762.

LA GRANGE 1972

Charles Valet, detto de La Grange, *Extraict des Receptes et des affaires de la Comédie depuis Pasques de l'année 1659, appartenant au S.<sup>r</sup> De La Grange, l'un des comédiens du Roy*, reproduction en fac-similé du manuscrit de La Grange, conservé dans les archives de la Comédie, avec Privilège de la Comédie-Française, Genève, Minkoff, 1972.

LEONELLI 1940

Nardo Leonelli, *Attori tragici, attori comici*, in *Enciclopedia Biografica e Bibliografica Italiana*, diretta da Almerico Ribera, serie IX, vol. I, Roma-Milano, Istituto editoriale italiano Tosi, 1940.

«Mercure galant», Paris, Au Palais, 1672-1724.

PARFAICT 1743

Claude e François Parfaict, *Mémoires pour servir à l'histoire des Spectacles de la Foire par un acteur forain*, 2 voll., Paris, Briasson, 1743.

PARFAICT 1745-1749

Claude e François Parfaict, *Histoire du théâtre français depuis son origine jusqu'à présent*, Amsterdam, aux dépens de la Compagnie, 1735-1736 (voll. 1-2); Paris, Le Mercier et Saillant, 1745-1749 (voll. 3-15).

PARFAICT 1753

Claude e François Parfaict, *Histoire de l'Ancien Théâtre Italien, depuis son origine en France, jusqu'à sa suppression en l'année 1697, suivie des extraits ou canevas des meilleures pièces italiennes qui n'ont jamais été imprimées. Par les auteurs de l'Histoire du Théâtre François*, 2 voll., Paris, Lambert, 1753.

PARFAICT e D'ABGUERBE 1767-1770

Claude e François Parfaict; Godin d'Abguerbe, *Dictionnaire des théâtres de Paris, contenant toutes les pièces qui ont été jouées jusqu'à présent sur les différents théâtres français et sur celui de l'Académie Royale de Musique, les extraits de celles qui ont été jouées par les comédiens italiens depuis leur rétablissement en 1716, ainsi que des Opéras-Comiques et principaux spectacles des foires Saint-Germain et Saint-Laurent [...]*, 6 voll., Paris, Rozet, 1767-1770, poi Genève, Slatkine, 1967, 2 voll.

POUGIN 1896

Arthur Pougin, *Acteurs et actrices d'autrefois. Histoire anecdotique des théâtres à Paris depuis trois cents ans*, Paris, Juven, 1896.

RASI 1897-1905

Luigi RASI, *I comici italiani. Biografia, bibliografia, iconografia*, 2 voll., Firenze, Bocca-Lumachi, 1897-1905.

SAND 1860

Maurice SAND, *Masques et bouffons*, 2 voll., Paris, Lévy, 1860.

SARTORI 1990-1994

Claudio Sartori, *I libretti italiani a stampa dalle origini al 1800 [...]*, 6 voll., Cuneo, Bertola & Locatelli, 1990-1994.

## Testi

ALLACCI 1755

Leone Allacci, *Drammaturgia di Leone Allacci accresciuta e continuata fino all'anno 1755*, Roma, Mascardi, 1666, poi Venezia, Pasquali, 1755.

ANDREINI 1643a

Giovan Battista Andreini, *Le Lagrime. Divoto componimento a contemplazione della vita penitente e piangente della gran protettrice della Francia Maria Maddalena. Al Cristianissimo Luigi il Giusto Re di Francia e di Navarra. Autore Gio. Battista Andreini, tra i comici Fedeli detto Lelio [...]*, Paris, Noel Charles, 1643.

ANDREINI 1643b

Giovan Battista Andreini, *L'Ossequio alla Maestà Clementissima e Realissima della Regina Anna. L'Andreini, tra Comici detto Lelio*, Paris, s. e, 1643.

ANDREINI 1652

Giovan Battista Andreini, *La Maddalena lasciva e penitente. Azione drammatica e divota in Milano rappresentata*, Milano, Malatesta, 1652.

ANDREINI 2006

Giovan Battista Andreini, *La Maddalena lasciva e penitente (1652)*, a cura di Rossella Palmieri, prefazione di Silvia Carandini, Bari, Palomar, 2006.

ANGERSON 1966

René Louis de Voyer de Paulmy, marchese d'Angerson, *Notices sur les œuvres de théâtre*, Genève, Lagrave, 1966.

BALBI 1645

Giovanni Battista Balbi, *Balletti d'invenzione nella Finta pazza*, s. l., s. e. [Paris, 1645].

BAUDEAU DE SOMAIZE 1660

Antoine Baudeau de Somaize, *Les Véritables Précieuses*, Paris, Ribou, 1660.

BIANCHI 1659

Brigida Bianchi, *L'Inganno fortunato, ovvero l'amata aborrita, commedia bellissima, trasportata dallo spagnolo, con alcune poesie musicali composte in diversi tempi da Brigida Bianchi comica detta Aurelia*, Paris, Cramoisy, 1659.

BIANCHI 1685

Brigida Bianchi, *L'Inganno fortunato, ovvero l'amata aborrita, commedia bellissima, trasportata dallo spagnolo, con alcune poesie musicali composte in diversi tempi da Brigida Bianchi comica detta Aurelia*, Bologna, Longhi, 1685.

BIANCOLELLI 1668

Niccolò Biancolelli, *La regina statista d'Inghilterra, et il Conte di Essex, vita, successi e morte, con nuove aggiunte di Nicolo Biancolelli, al molto Illustr. Sig. Giosepe Sarti*, Bologna, Recaldini, 1668.

BLUMENTHAL 1882

Christoph-Caspar von Blumenthal, *Neue Zeitschrift für Französische Sprache und Literatur*, 4, 1882, in parte disponibile *online* sul sito [www.moliere.paris-sorbonne.fr/](http://www.moliere.paris-sorbonne.fr/).

CANTU 1646

Carlo Cantù, *Cicalamento in canzonette ridicolose, ovvero Trattato di matrimonio tra Buffetto e Colombina comici*, Firenze, Massi, 1646.

*Causes célèbres et intéressantes* 1750

*Causes célèbres et intéressantes avec les jugements qui les ont décidées, recueillies par M. Gayot de Pitaval, avocat du Parlement de Paris*, La Haye, Neaulme, 1750, t. XIX, pp. 182-306 ; t. XX, pp. 119-193.

CECCHINI 1628

Pier Maria Cecchini, *Frutti delle moderne comedie et avisi a chi le recita*, Guareschi, Padova, 1628, ora in PANDOLFI 1988, vol. IV, pp. 90-108 e in MAROTTI e ROMEI 1991, pp. 77-92.

CHIABRERA 1998

Gabriello Chiabrera, *Maniere, scherzi e canzonette morali*, a cura di Giulia Raboni, Milano-Parma, Fondazione Pietro Bembo e Guanda, 1998.

CORTESI 1665

Orsola Cortesi, *La Bella brutta, commedia dallo spagnolo portata al Theatro Italiano da Orsola Coris Biancolelli fra' comici Italiani di S. M. C.ma detta Eularia, dedicata alla Sacra Real. Christ.ma Maestà della Regina Madre*, Paris, Sassier, 1665.

CORTESI 1666

Orsola Cortesi, *La Bella brutta, commedia dallo spagnuolo portata al Theatro Italiano da Orsola Coris Biancolelli fra' comici Italiani di S. M. C.ma detta Eularia, dedicata alla Sacra Real. Christ.ma Maestà della Regina Madre*, Paris, Sassier, 1666.

CORTESI 1669

Orsola Cortesi, *La Bella brutta, comedia dalla spagnuolo portata al Theatro Italiano da Orsola Biancolelli, dedicata all'Illustrissimo e Reverendissimo sig. Abate Cesare Mezamici, nobile imolese*, Bologna, Racaldini, 1669.

COSTANTINI 1695

Angelo Costantini, *La vie de Scaramouche par le sieur Angelo Costantini comédien ordinaire du roy dans sa troupe italienne, sous le nom de Mezetin*, Paris, Barbin, 1695, ristampa con introduzione e note di Louis Moland, Paris, Bonnassies, 1876.

COSTANTINI 1973

Angelo Costantini, *La vita di Scaramuccia*, nota introduttiva di Guido Davico Bonino, traduzione di Mario Bonfantini, Torino, Einaudi, 1973.

COTOLENDI 1694

[Charles Cotelendi], *Arlequiniana ou Les bons mots, les histoires plaisantes et agréables recueillies des conversation d'Arlequin*, Paris, Delaulne e Brunet, 1694.

COTOLENDI 1695

[Charles Cotelendi], *Le livre sans nom, divisé en cinq dialogues augmentés [...] de quantité de bons mots ou remarques sur divers sujets*, Paris, Brunet, 1695.

DANGEAU 1854

Philippe de Courcillon, marchese de Dangeau, *Journal du marquis de Dangeau, avec les additions inédites du Duc de Saint-Simon*, 19 voll., Paris, Firmin-Didot, 1854-1860.

DE LEMENE 1996

Francesco de Lemene, *Raccolta di cantate a voce sola*, a cura di Elvezio Canonica, Milano, Fondazione Pietro Bembo, 1996.

DE PURE 1938-1939

Michel de Pure, *La Pretieuse ou le mystère des ruelles [...] (1660)*, a cura di Émile Magne, 2 voll., Paris, Droz, 1938-1939.

DE PURE 2010

Michel de Pure, *La précieuse ou le mystère de la ruelle [...]*, a cura di Myriam Dufour-Maître Paris, Champion, 2010.

DE VEGA 1641

Lope de Vega, *La Hermosa fea*, in *Ventiquattro parte perfeta de las Comedias del fenix de España frey Lope Felix de Vega Carpio*, Zaragoza, Verges, 1641, pp. 22-42 (è la 1° edizione. Poi ce ne saranno altre: Madrid, Sanz, 1739, Valencia, de Orga, 1772).

DE VEGA 1855

Lope de Vega, *La Hermosa fea*, in *Biblioteca de autores españoles, desde la formación del lenguaje hasta nuestro días [...]*, a cura di Juan Eugenio Hartzenbusch, vol. XXXIV, Madrid, Rivadeneyra, 1855, pp. 349-365.

DE VEGA 1999

Lope de Vega, *Nuova arte di far commedie in questi tempi*, a cura di Maria Grazia Profeti, Napoli, Liguori, 1999.

DE VEGA 2009

Lope de Vega, *Arte nuevo de hacer comedias en este tiempo* (1609), a cura Felipe B. Pedraza Jiménez, Madrid-Toledo-Cuenca, Teatro Español de Madrid - Sociedad Don Quixote - Universidad de Castilla - La Mancha, 2009.

DE VILLEGAS 1855

Juan Bautista de Villegas, *La despreciada querida*, in *Biblioteca de autores españoles, desde la formación del lenguaje hasta nuestro días* [...], a cura di Juan Eugenio Hartzenbusch, vol. XXXIV, Madrid, Rivadeneyra, 1855, pp. 329-347.

D'ORMESSON 1860

Olivier Le Fevre d'Ormesson, *Journal d'Olivier Lefèvre d'Ormesson*, 2 voll., Paris, Imprimerie Impériale, 1860.

D'ORSO 1656

Angiola D'Orso, *Di bene in meglio comedia spagnola portata in italiano* [...], Venezia, Leni, 1656.

D'ORSO 1666

Angiola D'Orso, *Con chi vengo, vengo comedia tradotta dallo spagnuolo* [...], Ferrara, Maresti, 1666.

D'ORSO 1669

Angiola D'Orso, *Il finto medico*, Ronciglione, Toselli, 1669; edito poi col titolo *Paolo Gemma overo Il ruffiano in Venetia, e medico in Napoli* [...], Bologna-Ferrara, Longhi, 1669; poi *Il ruffiano in Venezia e medico in Napoli*, Roma, Lupardi, 1672.

D'ORSO 1676

Angiola D'Orso, *Amore, honore e potere* [...], Brescia, Turlino, 1676.

FEDELI 1666

Brigida Fedeli, *I Rifiuti di Pindo, poesie d'Aurelia Fedeli*, Paris, Chenault, 1666.

*Feste theatrali per la Finta pazza* 1645

*Feste theatrali per la Finta pazza drama del sig. Giulio Strozzi, rappresentata nel Piccolo Borbone in Parigi questo anno MDCXLV et da Giacomo Torelli da Fano inventore dedicate ad Anna d'Austria Regina di Francia regnante*, Paris, s. e., 1645.

FIDENZI 1652

*Poetici capricci di Jacopo Antonio Fidenzi fiorentino fra comici Cintio, dedicata all'Altezza del Serenissimo Principe Alessandro Farnese*, Piacenza, Bazachi, 1652.

GABRIELLI 1638

*Infermità, testamento e morte di Francesco Gabrielli, detto Scappino. Composto e dato in luce a requisizione de gli spiritosi ingegni, con l'intavolatura della chitarriglia spagnola, sue lettere e ciaccona*, Verona-Padova-Parma, Viotti, 1638.

GALILEI 1581

Vincenzo Galilei, *Dialogo* [...] *della musica antica et della moderna*, Firenze, Marescotti, 1581.



GAMBELLI 1997

Delia Gambelli, *Arlecchino a Parigi. Lo scenario di Domenico Biancolelli*, 2 voll., Roma, Bulzoni, 1997.

GHERARDI 1694

Evaristo Gherardi, *Le théâtre italien de Gherardi ou Le recueil général de toutes les scènes françoises qui on esté jouées sur le Théâtre Italien de l'Hostel de Bourgogne*, Paris, de Luyne, 1694.

GHERARDI 1695

Evaristo Gherardi, *Le théâtre italien ou Le recueil général de toutes les scènes françoises qui on été jouées sur le Théâtre Italien de l'Hostel de Bourgogne*, Bruxelles, Frick, 1695.

GHERARDI 1700

Evaristo Gherardi, *Le Théâtre Italien de Gherardi, ou Le recueil général de toutes les comédies et scènes françoises jouées par les comédiens italiens du roy, pendant tout le temps qu'ils ont été au service, enrichi d'estampes en taille-douce à la tête de chaque comédie, à la fin de laquelle tous les airs qu'on y a chantez se trouvent gravez notez avec leur basse-continue chiffré*, Paris, Cusson e Witte, 1700.

GHERARDI 1741

Evaristo Gherardi, *Le Théâtre Italien de Gherardi, ou Le recueil général de toutes les comédies et scènes françoises jouées par les comédiens italiens du roy*, [...], 6 voll., Paris, Briasson, 1741, poi Genève, Slatkine, 1969, 3 voll.

GHERARDI 1994

Évariste Gherardi, *Le Théâtre Italien*, a cura di Charles Mazouer, 2 voll., Paris, Société des Textes Français Modernes, 1994.

GUEULLETTE 1938

Thomas-Simon Gueullette, *Notes et souvenirs sur le Théâtre Italien au XVIII siècle*, Paris, Droz, 1938; poi Genève, Slatkine, 1976.

*La pompe funèbre d'Arlequin* 1701

*La pompe funèbre d'Arlequin mort le dernier jour d'aoust 1700*, Paris, Jean Musier, 1701.

LES CONTINUEURS DE LORET 1881-1883

*Les continueurs de Loret, Lettres en vers de La Gravette de Mayolas, Robinet, Boursault, Perdou de Subligny, Laurents et autres (1665-1689)*, recueillies et publiées par le baron James de Rothschild, 2 voll., Paris, Morgand et Fatout, 1881-1883.

LOCATELLI 1905

Sebastiano Locatelli, *Voyage de France, mœurs et coutumes françaises (1664-1665), relation de Sébastien Locatelli* [...], Paris, Picard, 1905.

LOCATELLI 1990

Sebastiano Locatelli, *Viaggio di Francia e qualità di quei paesi (1664-1665)*, a cura di Luigi Monga, Moncalieri, Centro Interuniversitario di Ricerche sul viaggio in Italia, 1990.

LORET 1857

Jean LORET, *La Muze historique ou Recueil des lettres en vers contenant les nouvelles du Temps écrites à S. A. R. Mademoiselle de Longueville, depuis Duchesse de Nemours (1650 – 1665)*, a cura di Jules Ravenel et Ed.-V. de la Pelouze, 4 voll., Paris, Jannet, 1857-1879.

MAGALOTTI 1986

Lorenzo Magalotti, *Diario di Francia dell'anno 1668*, in *Relazioni di viaggio in Inghilterra Francia e Svezia*, a cura di Walter Moretti, Bari, Laterza, 1986.

MAGALOTTI 1991

Lorenzo Magalotti, *Diario di Francia dell'anno 1668*, a cura di Maria Luisa Doglio, Palermo, Sellerio, 1991.

M.LLE DE MONTPENSIER 1858

M.lle de Montpensier (Anne-Marie-Louise-Henriette), *Mémoires*, Paris, Charpentier, 1858.

MOLIERE 1971

Molière, *Œuvres complètes*, edizione diretta da Georges Couton, 2 voll., Paris, Gallimard, 1971.

MOLIERÈ 2010

Molière, *Œuvres complètes*, edizione diretta da George Forestier e Claude Bourqui, 2 voll., Paris, Gallimard, 2010.

OTTONELLI 1652

Giovanni Domenico Ottonelli, *Della Christianissima Moderazione del Theatro. Libro quarto detto l'Ammonitioni a' recitanti*, Firenze, Bonardi, 1652.

PALAPRAT 1712

Jean Palaprat, *Les œuvres de M. de Palaprat [...]*, 2 voll., Paris, Ribou, 1712.

PERRUCCI 1961

Andrea Perrucci, *Dell'arte rappresentativa premeditata ed all'improvviso* (1699), introduzione e bibliografia a cura di Anton Giulio Bragaglia, Firenze, Sansoni Antiquariato, 1961.

QUINAULT 1970

Philippe Quinault, *Théâtre de Monsieur Quinault, contenant ses tragédies, comédies et opéra*, 5 voll., Paris, Duchesne, 1778.

REGNARD 1981

Jean-François Regnard, *Les Comédies du théâtre italien*, Genève, Droz, 1981.

ROBINET 1665

Charles Robinet, *Lettres en vers à Madame*, Paris, M. de Beaujeu, 1665-1674.

ROMAGNESI 1634

Marc'Antonio Romagnesi, *Dichiaratione del Re Christianissimo pubblicata nel Parlamento, nel quale S. M. si ritrovò il giorno 18 di gennaio 1634, richiamando il duca d'Orléans, suo fratello, tradotta dal francese da Marc' Antonio Romagnesi*, Venezia, Scaglia, 1634.

ROMAGNESI 1673

Marc'Antonio ROMAGNESI, *Poesie liriche di Marc'Antonio Romagnesi, divise in quattro parti, consecrate all'immortal Nome di Luigi XIV, Re di Francia e di Navarra*, Paris, Langlois, 1673.

ROMAGNESI 1682

*Per l'unione delli due Mari, ode di Marc'Antonio Romagnesi detto Cintio, comico del Re*, in *Carte du canal royal de communication des mers en Languedoc*, Castelnaudary, Chrestien, 1682.

SCARRON 1655

Paul Scarron, *Recueil des Epistres en vers burlesques de Mr Scarron et d'autres auteurs sur ce qui s'est passé de plus remarquable en l'année 1655*, Paris, 1655.

SEVIGNE 1988

Marie de Rabutin-Chantal, marchesa di Sévigné, *Lettres choisies*, a cura di Roger Duchêne, Paris, Gallimard, 1988.

SOREL 1671

Charles Sorel, *De la connaissance des bons livres* [...], Paris, Pralard, 1671.

SPADA 1969

Stefania Spada, *Domenico Biancolelli ou l'art d'improviser. Textes, documents, introduction, notes*, presentazione di Frédéric Deloffre, Napoli, Istituto Universitario Orientale, 1969.

SPAZIANI 1966

Marcello Spaziani, *Il Théâtre Italien de Gherardi. Otto commedie di Fatouville, Regnard e Dufresny*, Roma, Edizioni dell'Ateneo, 1966.

STEFFANI 1987

Agostino Steffani, *Twelve chamber duets*, a cura di Colin Timms, in «Recent Researches in the Music of The Baroc Era», vol. LIII, Madison, A-R Editions, 1987.

STROZZI 1641

Giulio Strozzi, *La finta pazza dramma di Giulio Strozzi*, Venezia, Surian, 1641.

*Vita del beato Serafino da Montegranaro 1720*

*Vita del beato Serafino da Montegranaro, religioso cappuccino, descritta da Fr. Silvestro da Milano, predicatore cappuccino, dedicata all'Ecc.mo Principe D. Sigismondo marchese d'Este*, Milano, Malatesta, 1720.

### **Studi critici**

ADEMOLLO 1888

Alessandro Ademollo, *I teatri di Roma nel secolo decimo-settimo*, Roma, Pasqualucci, 1888.

ALBERT 1900

Maurice Albert, *Les Théâtre de la Foire (1660-1789)*, Paris, Hachette, 1900.

ALIVERTI 1998

Maria Ines Aliverti, *An unknown portrait of Tiberio Fiorilli*, in «Theatre Research International», vol. XXIII, n. 2, 1998, pp. 127-132.

APOLLONIO 1982

Mario Apollonio, *Storia della Commedia dell'Arte*, Roma-Milano, Augustea, 1930; poi Firenze, Sansoni, 1982.

AQUILINA 1999

Mariagloria Aquilina, *Fonti e documenti sulla commedia dell'Arte: il manoscritto di Filippo Mariotti*, in «Biblioteca Teatrale», n.s., n. 49-51, 1999, pp. 311-346.

ATTINGER 1950

Gustave Attinger, *L'esprit de la Commedia dell'Arte dans le Théâtre Français*, Paris, Librairie Théâtrale La Bacconnière, 1950; poi Genève, Slatkine, 1969.

BARTHELEMY 1959

Maurice Barthélemy, *La critique et l'actualité musicale dans le "Théâtre Italien" de Gherardi*, in «R.H.L.F.», n. 4, octobre-décembre 1959, pp. 481-490.

BARTOLI 1880

Adolfo Bartoli, *Scenari inediti della commedia dell'arte. Contributo alla storia del teatro popolare italiano*, 3 voll., Firenze, Sansoni, 1880.

BASCHET 1882

Armand Baschet, *Les comédiens italiens à la cour de France sous Charles IX, Henri III, Henri IV, Louis XIII*, Paris, Plon, 1882; poi Genève, Slatkine, 1969.

BEAUCHAMPS 1968

Pierre François Godard de Beauchamps, *Recherches sur les théâtres en France depuis l'année onze cent soixante et un jusques à présent*, 3 voll., Paris, Prault, 1735; poi Genève, Slatkine, 1968, 1 vol.

BEAUSSANT 1992

Philippe Beaussant, *Lully ou le musicien du soleil*, Paris, Gallimard, 1992.

BEGUIN 2012

Katia Béguin, *Financer la guerre au XVII<sup>e</sup> siècle. La dette publique et les rentiers de l'absolutisme*, Seyssel, Champ Vallon, 2012.

BENOIT 2004

Marcelle Benoit, *Les événements musicaux sous le règne de Louis XIV*, Paris, Picard, 2004.

BERNARDIN 1902

Napoléon Maurice Bernardin, *La comédie italienne en France et les théâtres de la Foire et du Boulevard (1570-1791)*, Paris, Revue Bleue, 1902; poi Genève, Slatkine, 1969.

BESUTTI 1989

Paola Besutti, *La corte musicale di Ferdinando Carlo Gonzaga ultimo duca di Mantova. Musici, cantanti e teatro d'opera tra il 1665 e il 1707*, Mantova, Arcari, 1989.

BIANCONI 1975

Lorenzo Bianconi, *Scena, musica e pubblico nell'opera del Seicento*, in *Illusione e pratica teatrale: proposte per una lettura dello spazio scenico dagli Intermedi fiorentini all'Opera comica veneziana, Catalogo della mostra*, a cura di Franco Mancini, Maria Teresa Muraro, Elena Povoledo, presentazione di Gianfranco Folena, Vicenza, Pozza, 1975, pp. 15-24.

BIANCONI 1982

Lorenzo Bianconi, *Il Seicento*, Torino, EDT, 1982.

BIANCONI 1993

Lorenzo Bianconi, *Il teatro d'opera in Italia. Geografia, caratteri, storia*, Bologna, Il Mulino, 1993.

BIANCONI e WALKER 1975

Lorenzo Bianconi, Thomas Walker, *Dalla "Finta pazza" alla "Veremonda": storie di Febiarmonici*, in «Rivista Italiana di Musicologia», 10, 1975, pp. 379-454.

BLAZE 1852

François Henri Joseph Blaze, *Molière musicien*, 2 voll., Paris, Castil-Blaze, 1852.

BOCCHIA 1922

Egberto Bocchia, *Documenti teatrali del secolo XVII [...]*, in «Archivio storico per le province Parmensi», n. s., vol. 22bis, 1922.

BORSELLINO 1983

Nino Borsellino, *Percorsi della commedia dell'arte: Scaramuccia da Napoli a Parigi*, in *Le théâtre italien et l'Europe (XV<sup>e</sup>-XVII<sup>e</sup> siècle)*, Atti del convegno internazionale (Paris, 17-18 octobre 1980), a cura di Christian Bec e Irène Mamczarz, Paris, PUF, 1983, pp. 109-124.

BOUQUET 1979

Guy Bouquet, *Les Comédiens Italiens à Paris au temps de Louis XIV*, in «Revue d'histoire moderne et contemporaine», XXVI, juillet-septembre 1979, pp. 422-438.

BOURQUI 1999

Claude Bourqui, *Les sources de Molière: répertoire critique des sources littéraires et dramatiques*, Paris, Sedes, 1999.

BRUNELLI 1921

Bruno Brunelli, *I teatri di Padova. Dalle origini alla fine del secolo XIX*, Padova, Draghi, 1921.

BURATTELLI 1999

Claudia Burattelli, *Spettacoli di corte a Mantova tra Cinque e Seicento*, Firenze, Le Lettere, 1999.

CAMPARDON e LONGNON 1875

Émile Campardon; Auguste Longnon, *La vieillesse de Scaramouche. Documents inédits (1690-1694)*, estratto del vol. II di *Mémoires de la société de l'histoire de Paris et de l'Île de France*, Paris, Société de l'Histoire de Paris, 1875.

CAMPARDON 1877

Émile Campardon, *Les Spectacles de la Foire*, 2 voll., Paris, Berger-Levrault, 1877,

CANCEDDA e CASTELLI 2001

Flavia Cancedda; Silvia Castelli, *Per una bibliografia di Giacinto Andrea Cicognini. Successo teatrale e fortuna editoriale di un drammaturgo del Seicento*, introduzione di Sara Mamone, Firenze, Alinea, 2001.

CANOVA-GREEN 1990

Marie-Claude Canova-Green, *Le relais français dans l'implantation de l'Opéra en Angleterre (1660-1685)*, in *France et Grande Bretagne de la chute de Charles I<sup>er</sup> à celle de Jacques II, 1649-1688*, a cura di Christopher Smith ed Elfrieda Dubois, Norwich, Society for Seventeenth-Century French Studies, 1990.

CARANDINI e MARITI 2003

Silvia Carandini; Luciano Mariti, *Don Giovanni, o l'estrema avventura del teatro. "Il nuovo risarcito convitato di pietra", di Giovan Battista Andreini. Studi e edizione critica*, in *La commedia dell'arte: storia, testi, documenti*, vol. IV, a cura di Ferruccio Marotti, Roma, Bulzoni, 2003.

CASCETTA e CARPANI 1995

*La scena della gloria. Drammaturgia e spettacolo a Milano in età spagnola*, a cura di Annamaria Cascetta e Roberta Carpani, Milano, Vita e Pensiero, 1995.

CASTELLI 1997

Silvia Castelli, *Comici spagnoli a Firenze: notizie e documenti (1621-1639)*, in *Lo spettacolo nella Toscana del Seicento*, a cura di Sara Mamone, in «Medioevo e Rinascimento», XI / n.s., 8, 1997, pp. 387-393.

CASTELLI 1998

Silvia Castelli, *Manoscritti teatrali della Biblioteca Riccardiana di Firenze. Catalogo ragionato*, Firenze, Polistampa, 1998.

CAVALLUCCI 1936

Giacomo Cavallucci, *Fatouville, auteur dramatique*, in «R.H.L.F.», XLIII, 1936, pp. 481-512.

CECCHI 1986

Umberto Cecchi, *L'Arlecchino del Re Sole. La vita e il teatro di Evaristo Gherardi*, Prato-Firenze, Cassa di risparmi e depositi di Prato, 1986.

CHANCEREL 1945

Léon Chancerel, *Le comédien Molière et ses camarades italiens*, in *Une tradition théâtral: de Scaramouche à Louis Jouvet*, in «Théâtre», 4, 1945, pp. 11-40.

CHECCHI 1989

Giovanna Checchi, *Debiti e ricchezze di un attore*, in «Biblioteca teatrale», n. 12, 1989, pp. 85-97.

CIANCARELLI 1994

Roberto Ciancarelli, *Drammaturgia dei principianti. Notizie su una raccolta manoscritta di opere sceniche romane del Seicento*, in «Teatro e Storia», IX, 16, 1994, pp. 389-405.

CIANCARELLI 2008

Roberto Ciancarelli, *Sistemi teatrali nel Seicento. Strategie di comici e dilettanti nel teatro italiano del XVII secolo*, Roma, Bulzoni, 2008.

COLAJANNI 1970

Giovanna Colajanni, *Les scénarios franco-italiens du Ms. 9329 de la Bibliothèque Nationale*, Roma, Edizioni di Storia e Letteratura, 1970.

COLLISANI 1996

Amalia Collisani, *Affetti e passioni: i modi barocchi della rappresentazione musicale*, in «Studi Musicali», 25, 1-2, 1996, pp. 5-16.

COLOMBI 1991

Piero Colombi, *Sulle tracce di un personaggio della Commedia dell'Arte: da Capitan Basiliaco a Tartuffe*, in «Il Castello di Elsinore», IV, n. 11, 1991, pp. 43-61.

*Comici dell'arte. Corrispondenze* 1993

*Comici dell'arte. Corrispondenze. G. B. Andreini, N. Barbieri, P.M. Cecchini, S. Fiorillo, T. Martinelli, F. Scala*, edizione diretta da Sirote Ferrone, a cura di Claudia Burattelli, Domenica Landolfi, Anna Zinanni, 2 voll., Firenze, Le Lettere, 1993.

CORNETTE 2000

Joël Cornette, *Les Années cardinales, Chronique de la France, 1599-1652*, Paris, Sedes, 2000.

COTTICELLI 1990

Francesco Cotticelli, *Rileggendo gli scenari: l'Arlecchino di Domenico Biancolelli e il Pulcinella della Raccolta Casamarciano, in Pulcinella. Una maschera tra gli specchi*, a cura di Franco Carmelo Greco, Napoli, Edizioni Scientifiche Italiane, 1990, pp. 169-190.

CROCE 1891

Benedetto Croce, *I teatri di Napoli dal Rinascimento alla fine del secolo decimottavo*, Napoli, Piero, 1891.

CROCE 1897

Benedetto Croce, *Una nuova raccolta di scenari*, in «Giornale Storico della Letteratura Italiana», XXIX, 1897, pp. 211-215.

CROCE 1942

Benedetto Croce, *Aurelia Fedeli*, in *Aneddoti di varia letteratura*, Napoli, Ricciardi, 1942, vol. II, pp. 53-60.

D'ANCONA 1893

Alessandro D'Ancona, *Lettere di comici italiani del secolo XVII*, Pisa, Nistri, 1893.

D'ANTUONO 1999

Nancy L. D'Antuono, *La comedia española en la Italia del siglo XVII: la Commedia dell'Arte*, in *La comedia española y el teatro europeo del siglo XVII*, a cura di Henry W. Sullivan, Raúl A. Galoppe, Mahlon L. Stoutz, Londra, Tamesis, 1999, pp. 1-36.

DAOLMI 1998

Davide Daolmi, *Le origini dell'Opera a Milano (1589-1649)*, Turnhout, Brepols, 1998.

DECROISSETTE 1982

Françoise Decroisette, *Les oiseaux de passage*, in «Langues Néo-latines», 76, 1982, pp. 63-85.

DE CURZON 1899

Henri de Curzon, *État sommaire des Pièces et documents concernant le théâtre, conservés aux archives nationales*, Besançon, Jacquin, 1899.

DEIERKAUF-HOLSBOER 1960

S. Wilma Deierkauf-Holsboer, *L'Histoire de la mise en scène dans le théâtre français à Paris de 1600 à 1673*, Paris, Nizet, 1960.

DEIERKAUF-HOLSBOER 1968-1970

S. Wilma Deierkauf-Holsboer, *Le théâtre de l'Hôtel de Bourgogne*, 2 voll., Paris, Nizet, 1968-1970.

DE LA GORCE 2002

Jérôme De la Gorce, *Jean-Baptiste Lully*, Paris, Fayard, 2002.

DE LA GORCE 2005

Jérôme De la Gorce, *Carlo Vigarani, intendant des plaisirs de Louis XIV*, Paris-Versailles, Perrin, 2005.

DELOFFRE 1963

Frédéric Deloffre, *Aspects inconnus de l'Ancien Théâtre Italien*, in «Cahiers de l'Association internationale des études françaises», n. 15, marzo 1963, pp. 177-188.

DEL PIAZZO 1953

Marcello Del Piazzo, *Gli ambasciatori toscani del principato (1537-1737)*, Roma, Istituto Poligrafico dello Stato, 1953.

DE NARDIS 1983

Luigi De Nardis, *Il «comico» dei «Plaideurs»: tra Aristofane e Scaramuccia*, in *Scritti in onore di Giovanni Macchia*, Milano, Mondadori, 1983, vol. II, pp. 76-88.

DE NARDIS 1993

Luigi De Nardis, *Gli occhiali di Scaramuccia*, Palermo, Palombo, 1993.

DESBOULMIERS 1769

J. A. Jullien detto Desboulmiers, *Histoire anecdotique et raisonnée du Théâtre Italien depuis son rétablissement en France jusqu'à l'année 1769*, 7 voll., Paris, Lacombe, 1769.

DESVIGNES 1981

Lucette Desvignes, *Les italiens à Paris d'après le Recueil de Gherardi (1682-1697)*, in *Mélanges à la mémoire de Franco Simone. France et Italie dans la culture européenne, XVII<sup>e</sup> et XVIII<sup>e</sup> siècle*, vol. II, Genève, Slatkine, 1981, pp. 323-349.

*Documents du Minutier central concernant l'histoire littéraire* 1960

*Documents du Minutier central concernant l'histoire littéraire (1650-1700)*, a cura di Madeleine Jurgens e Marie-Antoinette Fleury, Paris, PUF, 1960.

Domenico Biancolelli 1912

Domenico Biancolelli. *A Biographical Note*, in «The Mask», 1912, pp. 340-341.

DONÀ 1967

Mariangela Donà, *Affetti musicali nel Seicento*, in «Studi Seicenteschi», 8, 1967, pp. 75-94.

DUCHARTRE 1924

Pierre Louis Duchartre, *La Comédie italienne: l'improvisation, les canevas, vies, caractères, portraits, masques des illustres personnages de la Commedia dell'Arte*, Paris, Libraire de France, 1924.

DUCHARTRE 1978

Pierre Louis Duchartre, *La Commedia dell'Arte et ses enfants*, prefazione di Jean-Louis Barrault, Paris, Édition d'art et industrie, 1955; poi Paris, Librairie théâtrale, 1978.

DUFOUR-MAITRE 2004

Myriam Dufour-Maître, «Aux plus malins critiques»: «*La Précieuse*» de Michel de Pure, ou le mystère des clefs, ), in «Littératures classiques», n° 54, 2004/2, pp. 127-139, disponibile online all'indirizzo [www.cairn.info/zen.php?ID\\_ARTICLE=LICLA\\_054\\_0127#no1](http://www.cairn.info/zen.php?ID_ARTICLE=LICLA_054_0127#no1).

DUFOUR-MAITRE 2005

Myriam Dufour-Maître, De «*Précieuse, Égyptienne*» à «*Mélisse, vieille Précieuse*»: naissance d'un personnage, applications mondaines et exténuation d'un type (1628-1724), in «Littératures classiques», n° 58, 2005/3, pp. 115-130, disponibile online all'indirizzo [www.cairn.info/zen.php?ID\\_ARTICLE=LICLA\\_058\\_0115#re37no37](http://www.cairn.info/zen.php?ID_ARTICLE=LICLA_058_0115#re37no37).

DU GERARD 1970

N. B. Du Gérard, *Tables alphabétique et chronologique des Pièces représentées sur l'Ancien Théâtre Italien depuis son Etablissement jusqu'en 1697 qu'il a été fermé. Avec des Remarques sur ces pièces et une Table Alphabétique des Auteurs qui ont travaillé pour ce Théâtre*, Paris, Prault, 1750, poi Genève, Slatkine, 1970.

DUROSOIR 2004

George Durosoir, *Molière et la musique*, a cura di Catherine Cessac, Montpellier, Les presses du Languedoc, 2004.

DUVAL-WIRTH 1983

Geneviève DUVAL-WIRTH, *Accueil et répercussions des livrets italiens à la Cour de France de la minorité au mariage de Louis XIV*, in *Le théâtre italien et l'Europe (XV<sup>e</sup>-XVII<sup>e</sup> siècle)*, Atti del convegno internazionale (Paris, 17-18 ottobre 1980), a cura di Christian Bec e Irène Mamczarz, Paris, PUF, 1983, pp. 143-170.

EVANGELISTA 1979

Anna Maria Evangelista, *Il teatro dei comici dell'Arte a Firenze. Ricognizione dello «Stanzone delle Commedie» detto di Baldracca*, in «Biblioteca teatrale», n. 23-24, dicembre 1979, pp. 70-86.



EVANGELISTA 1980

Anna Maria Evangelista, *Il teatro della commedia dell'Arte a Firenze (1576-1653 ca). Cenni sull'organizzazione e lettere dei comici al Granduca*, in *Il teatro dei medici*, «Quaderni di teatro», a. II, marzo 1980, n. 7, pp. 169-176.

EVANGELISTA 1984

Anna Maria Evangelista, *Le compagnie dei Comici dell'Arte del teatrino di Baldracca a Firenze: notizie degli epistolari (1576-1653)*, in *Le commedie dell'arte*, «Quaderni di teatro», a. VI, n. 24, maggio 1984, pp. 50-72.

FABBRI 1990

Paolo Fabbri, *Il secolo cantante. Per una storia del libretto d'opera nel Seicento*, Bologna, Il Mulino, 1990.

FABBRI 2002

*I teatri di Ferrara. Commedia, opera e ballo nel Sei e Settecento*, a cura di Paolo Fabbri, Lucca, Libreria musicale italiana, 2002.

FABBRI 2007

Paolo Fabbri, *Metro e canto nell'opera italiana* (1988), Torino, EDT, 2007.

FABBRI E POMPILIO 1983

*Il corago, ovvero Alcune osservazioni per metter bene in scena le composizioni drammatiche*, a cura di Paolo Fabbri e Angelo Pompilio, Firenze, Olschki, 1983.

FABRIS 1999

Dinko Fabris, *Mecenati e musicisti. Documenti sul patronato artistico dei Bentivoglio di Ferrara nell'epoca di Monteverdi (1585-1645)*, Lucca, Libreria musicale italiana, 1999.

FABRIZIO COSTA 1988

Silvia Fabrizio Costa, *Notes sur une mise en spectacle de la sainteté par un 'comico dell'arte'. G. B. Andreini e "La Maddalena lasciva e penitente" (1652)*, in «Chroniques italiennes», n. 13/14, 1-2, 1988, disponibile online all'indirizzo: [chroniquesitaliennes.univ-paris3.fr](http://chroniquesitaliennes.univ-paris3.fr)

FANTAPPIÉ 2009

Francesca Fantappié, «Angela senese» alias Angela Signorini Nelli. *Vita artistica di un'attrice nel Seicento italiano: dal Don Giovanni ai libertini*, in «Bullettino senese di storia patria», CXVI, 2009, pp. 212-267.

FERRAZZI 2000

Marialuisa Ferrazzi, *Commedie e comici dell'Arte italiani alla corte russa (1731-1738)*, Roma, Bulzoni, 2000.

FERRONE 1985

Siro Ferrone, *Introduzione a Commedie dell'Arte*, a cura di Siro Ferrone, 2. voll., Milano, Mursia, 1985-1986, vol. I, pp. 5-44.

FERRONE 1988

Siro Ferrone, *Drammaturgia e ruoli teatrali*, in «Il Castello di Elsinore», a. I, n. 3, 1988, pp. 37-44.

FERRONE 1989

Siro Ferrone, *L'invenzione viaggiante. I comici dell'Arte e i loro itinerari tra Cinque e Seicento*, in *Viaggi teatrali dall'Italia a Parigi fra Cinque e Seicento*, a cura di Roberto Alonge, Genova, Costa & Nolan, 1989, pp. 45-62.

FERRONE 1997

Siro Ferrone, *Attori: L'archivio di Molière*, in *La passione teatrale. Tradizioni, prospettive e spreco nel teatro italiano: Otto e Novecento. Studi per Alessandro d'Amico*, a cura di Alessandro Tinterri, Roma, Bulzoni, 1997, pp. 111-123.

FERRONE 2006

Siro Ferrone, *Arlecchino. Vita e avventure di Tristano Martinelli attore*, Bari, Laterza, 2006.

FERRONE 2008

Siro Ferrone, *La Commedia dell'Arte*, in *Breve storia del teatro per immagini*, Roma, Carocci, 2008, pp. 103-128.

FERRONE 2009

Siro Ferrone, *Shakespeare, Scaramouche, Arlecchino, Molière. Sulla tradizione europea della Commedia dell'Arte*, in «Commedia dell'Arte», II, 2009, pp. 3-51.

FERRONE 2011a

Siro Ferrone, *Attori mercanti corsari. La Commedia dell'Arte in Europa tra Cinque e Seicento*, Torino, Einaudi, 1993, poi Torino, Piccola biblioteca Einaudi, 2011.

FERRONE 2011b

Siro Ferrone, *Scaramouche, Scaramuccia, Scaramouchi: l'attore Tiberio Fiorilli tra Francia, Italia e Inghilterra (1673-1683)*, in *Il teatro inglese tra Cinquecento e Seicento. Testi e contesti*, a cura di Susan Payne e Valeria Pellis, Padova, Cleup, 2011, pp. 103-119.

FERRONE 2011c

Siro Ferrone, *Marco Napolioni, attore nel 'Convitato di pietra' (2011)*, disponibile sul sito internet [drammaturgia.fupress.net](http://drammaturgia.fupress.net).

FERRONE 2012

Siro Ferrone, *Il capitano: i caratteri mutevoli di una maschera spagnola nella Commedia dell'Arte*, in *Por tal variedad tiene belleza. Omaggio a Maria Grazia Profeti*, a cura di Antonella Gallo e Katerina Vaiopolus, Firenze, Alinea, 2012, pp. 127-142.

FERRONE 2014

Siro Ferrone, *La Commedia dell'Arte. Attrici e attori italiani in Europa (XVI-XVIII secolo)*, Torino, Einaudi, 2014.

FERRONE e GRECO 2001

Siro Ferrone; Franco Carmelo Greco, *I percorsi della scena. Cultura e comunicazione nel teatro dell'Europa del Settecento*, Napoli, Luciano, 2001.

FLETCHER 1954

Ifan Kyrle Fletcher, *Italian Comedians in England in the 17th century*, in «Rivista di studi teatrali», 1954, nn. 9-10, pp. 127-134.

FONT 1894

Auguste Font, *Favart, l'opéra-comique et la comédie-vaudeville aux XVII<sup>e</sup> et XVIII<sup>e</sup> siècles*, Paris, Fischbacher, 1894.

FONTIJN 1996

Claire Fontijn, *Antonia Bembo*, in *Women Composers: music through the ages*, a cura di Martha Furman Schleifer e Sylvia Glickman, New York, G. K. Hall, 1996, vol. II, pp. 201-216.

FONTIJN 1999

Claire Fontijn, *Baroque Women: Brigida Bianchi, Comica detta Aurelia*, in «Goldberg Early Music Magazine», 9, 1999, pp. 106-109.

FONTIJN 2006

Claire Fontijn, *Desperate measures. The life and music of Antonia Padoani Bembo*, Oxford, Oxford University Press, 2006.

FRANCHI 1988

Saverio Franchi, *Drammaturgia romana: repertorio bibliografico cronologico dei testi drammatici pubblicati a Roma e nel Lazio, secolo XVII [...]*, con la collaborazione di Orietta Sartori, Roma, Edizioni di storia e letteratura, 1988.

FRANZ 1916

Henri Franz, *Palaprat. Son temps. Ses œuvres*, Paris, Jouve et Cie, 1916.

FREITAS 2009

Roger Freitas, *Portrait of a Castrato. Politics, Patronage, and Music in the Life of Atto Melani*, Cambridge, Cambridge University Press, 2009, traduzione italiana di Anna Li Vigni, prefazione di Sara Mamone, Pisa, ETS, 2015.

FUSCONI 1988

Giulia Fusconi, *Gabriello Chiabrera*, Genova, Sagep, 1988.

GAMBELLI 1971

Delia Gambelli, «*Quasi un recamo di concertate pezzette*»: le composizioni sul comico dell'*Arlecchino Biancolelli*, in «Biblioteca teatrale», n. 1, 1971, pp. 47-95.

GAMBELLI 1972

Delia Gambelli, *Arlecchino: dalla "preistoria" a Biancolelli*, in «Biblioteca teatrale», n. 5, 1972, pp. 17-68.

GAMBELLI 1993

Delia Gambelli, *Arlecchino a Parigi. Dall'inferno alla corte del Re Sole*, Roma, Bulzoni, 1993.

GANDINI 1873

Alessandro Gandini, *Cronistoria dei teatri di Modena dal 1539 al 1871*, 3 voll., Modena, Sociale, 1873.

*Giacomo Torelli. L'invenzione scenica* 2000

*Giacomo Torelli. L'invenzione scenica nell'Europa barocca*, catalogo della mostra (Fano, 8 luglio-30 settembre 2000), a cura di Francesco Milesi, Fano, Fondazione Cassa di Risparmio, 2000.

GIORDANI 2001

Eleonora Giordani, *I teatri del Palais-Royal. Ricerca iconografica sulle sale di spettacolo del Palais Royal nei secoli XVII e XVIII*, in «Biblioteca teatrale», n. 59-60, luglio-dicembre 2001, pp. 193-221.

GLENN PATON 1994

John Glenn Paton, *Italian arias of the Baroque and Classical eras: an authoritative edition based on authentic sources*, Van Nuys, Alfred, 1994.

GRANDI e SOGLIA 2013

Paolo Grandi; Andrea Soglia, *Gli Amonio da Castel Bolognese. Storia di una famiglia romagnola fra la via Emilia, Roma e Parigi*, Imola, Bacchilega, 2013.

GUALANDRI 2001

Francesca Gualandri, *Affetti, passioni, vizi e virtù. La retorica del gesto nel teatro del '600*, Milano, Peri, 2001.

GUARDENTI 1990

Renzo Guardenti, *Gli italiani a Parigi. La Comédie Italienne (1660-1697). Storia, pratica scenica, iconografia*, 2 voll., Roma, Bulzoni, 1990.

GUARDENTI 1993

Renzo Guardenti, *Il teatro e il suo contesto: le fiere di Saint-Germain e di Saint-Laurent*, in *Le capitali dello Spettacolo: Parigi*, in «Biblioteca teatrale», n.s., nn. 30-31-32, 1993.

GUARDENTI 2008

Renzo Guardenti, *Sguardi sul teatro. Saggi di iconografia teatrale*, Roma, Bulzoni, 2008.

GUEULLETTE 1938

J. E. Gueullette, *Un magistrat du XVIII<sup>e</sup> siècle, ami des lettres, du théâtre et des plaisirs*, Th. S. Gueullette, Paris, Droz, 1938.

HECK 1988

Thomas F. Heck, *Commedia dell'Arte. A Guide to the Primary and Secondary Literature*, New York, Garland, 1988.

HÉNIN 2003

E. Hénin, *Ut pictura thatrum. Théâtre et peinture de la Renaissance italienne au classicisme français*, Genève, Droz, 2003.

HILGAR 1981

Marie-France Hilgar, *La Parodie et le Théâtre Italien au XVII<sup>e</sup> siècle*, in «Mask und Kothurn», vol. 27, 1981, pp. 312-321.

HORN-MONVAL 1958-1967

Marguerite Horn-Monval, *Répertoire bibliographique des traductions et adaptations françaises du théâtre étranger du 15<sup>e</sup> siècle à nos jours*, 9 voll., Paris, Centre National de la Recherche Scientifique, 1958-1967.

INNAMORATI 1996

Isabella Innamorati, *Il riuso della parola: ipotesi sul rapporto tra generici e centoni tra generici e centoni*, in *Origini della Commedia Improvvisa o dell'Arte*, Atti del convegno di studi (Roma-Anagni, 12-15 ottobre 1995), a cura di Maria Chiabo, Federico Doglio, Roma, Torre d'Orfeo, 1996, pp. 163-185.

*Il teatro inglese tra Cinquecento e Seicento* 2011

*Il teatro inglese tra Cinquecento e Seicento. Testi e contesti*, a cura di Susan Payne e Valeria Pellis, Padova, Cleup, 2011.

*Il teatro nelle Marche* 1997

*Il teatro nelle Marche: architettura, scenografia e spettacolo*, a cura di Fabio Mariano, scritti di Franco Battistelli, Fabio Mariano, Alberto Pellegrino, prefazione di Anna Maria Matteucci Armandi, Firenze, Nardini, 1997.

*Il volto e gli affetti* 2003

*Il volto e gli affetti. Fisiognomica ed espressione nelle arti del Rinascimento*, Atti del Convegno (Torino, 28 - 29 novembre 2001), a cura di Alessandro Pontremoli, Firenze, Olschki, 2003.

*I teatri storici della Toscana* 1990-2000

*I teatri storici della Toscana. Censimento documentario e architettonico*, a cura di Elvira Garbero Zorzi e Luigi Zangheri, 3 voll., Firenze-Roma, Giunta regionale toscana - Multigrafica, 1990-1992; poi 5 voll., Firenze-Venezia, Giunta regionale toscana - Marsilio, 1990-2000.

JOLIBERT 1999

Bernard Jolibert, *La commedia dell'Arte et son influence en France du XVI<sup>e</sup> au XVIII<sup>e</sup> siècle*, Paris-Montréal, L'Harmattan, 1999.

JULLIEN 1875

Adolphe Jullien, *Le Spectateur sur la scène*, Paris, Detaille, 1875.

JULLIEN 1982

Norbert Jonard, *La Commedia dell'Arte*, Lyon, L'Hermès, 1982.

JURGENS e FLEURY 1960

Madeleine Jurgens; Marie Antoinette Fleury, *Documents du Minutier central concernant l'histoire littéraire (1650-1700)*, Paris, S.E.V.P.E.N., 1960.

JURGENS e MAXFIELD-MILLER 1963

Madeleine Jurgens; Elizabeth Maxfield-Miller, *Cens ans des recherché sur Molière, sur sa famille et sur les comédiens de sa troupe*, préface d'André Chamson, Paris, S.E.V.P.E.N., 1963.

KIRKNESS 1971

W. John Kirkness, *Le français du Théâtre Italien d'après le recueil de Gherardi, 1681-1697*, Genève, Droz, 1971.

LA BRUYERE 1851

Jean de La Bruyère, *Caractères*, Paris, Firmin-Didot, 1851

*La musica a Roma* 1994

*La musica a Roma attraverso le fonti d'archivio*, Atti del Convegno internazionale (Roma 4-7 giugno 1992), a cura di Bianca Antolini, Lucca, Libreria musicale italiana, 1994.

LANCASTER 1945

Henry Carrington Lancaster, *Sunset: A History of Parisian Drama in the Last Years of Louis XIV, 1701-1715*, Baltimore, The Johns Hopkins University Press, 1945.

*L'Ariosto, la musica, i musicisti* 1981

*L'Ariosto, la musica, i musicisti*, a cura di Maria Antonella Balsano, introduzione di Lorenzo Bianconi, in «Quaderni della Rivista Italiana di Musicologia», 5, Firenze, Olschki, 1981.

LATHUILLERE 1966

Roger Lathuillère, *La Préciosité: étude historique et linguistique*, Geneve, Droz, 1966.

LA VIA 2006

Stefano La Via, *Poesia per musica e musica per poesia*, Roma, Carocci, 2006.

*Le recueil Fossard* 1981

*Le recueil Fossard, présenté per Agne Beijer, suivi des "Composition rhétorique" de M. Don Arlequin, présentées par P.-L. Duchartre [...]*, Paris, Librairie Théâtrale, 1981.

LESTINI 2010

Riccardo Lestini, *Alla ricerca di un attore perduto: Francesco Manzani, Capitan Terremoto (1634-1662)*, in «Commedia dell'Arte», a. III, 2010, pp. 63-94.

*L'état classique* 1996

*L'état classique. Regards sur la pensée politique de la France dans le second XVII siècle*, a cura di Henri Mechoulan e Joël Cornette, Paris, Vrin, 1996.

*Le théâtre professionnel à Paris* 2000

*Le théâtre professionnel à Paris, 1600-1649*, a cura di Alan Howe, documenti analizzati da Madeleine Jurgens e Alan Howe, trascrizioni di Andrée Chauleur et Pierre-Yves Louis, Paris, Centre Historique des Archives Nationales, 2000.

LIVERANI e SEPÚLVEDA 1993

Elena Liverani; Jesús Sepúlveda, *Due saggi sul teatro spagnolo nell'Italia del Seicento*, Roma, Bulzoni, 1993.

MACCHIA 1991

Giovanni Macchia, *Vita e avventure di Don Giovanni*, Milano, Adelphi, 1991.

MALVEZZI 1955

Aldobrandino Malvezzi, *Bologna a Parigi nel 1682*, in «Strenna storica bolognese», 5, 1955, pp. 159-163.

MAMONE 1981

Sara Mamone, *Il teatro della Firenze medicea*, Milano, Mursia, 1981.

MAMONE 1987

Sara Mamone, *Firenze e Parigi, due capitali dello spettacolo per una regina, Maria de' Medici*, Firenze, Menarini, 1987.

MAMONE 1997

Sara Mamone, *Studi e nuove prospettive*, in *Lo spettacolo nella Toscana del Seicento*, a cura di S. Mamone, in «Medioevo e Rinascimento», XI / n.s., 8, 1997, pp. 199-229.

MAMONE 2003a

Sara Mamone, *Dèi, semidei, uomini. Lo spettacolo a Firenze tra neoplatonismo e realtà borghese (XV-XVII secolo)*, Roma, Bulzoni, 2003.

MAMONE 2003b

Sara Mamone, *Serenissimi fratelli principi impresari. Notizie di spettacolo nei carteggi medicei. Carteggi di Giovan Carlo de' Medici e di Desiderio Montemagni suo segretario (1628-1664)*, Firenze, Le Lettere, 2003.

MAMONE 2013

Sara Mamone, *Mattias de' Medici, "serenissimo, vero mecenate dei virtuosi". Notizie di spettacolo nei carteggi medicei, Carteggio di Mattias de' Medici (1629-1667)*, Firenze, Le Lettere, 2013.

MANCINI 1955

Guido Mancini, *Calderón in Italia. Studi e ricerche*, a cura di Guido Mancini, Pisa, Libreria Goliardica, 1955.

MARCHANTE MORALEJO 1997

Carmen Marchante Moralejo, *"L'Inganno Fortunato, ovvero l'Amata aborrita" di Brigida Bianchi e la sua fonte spagnola*, in «Cuadernos de Filología Italiana», 4, 1997, pp. 117-141.

MARETTI 1997

Alessandra Maretti, *Profili d'attori e piazze teatrali: Serena Mansani, la famiglia Fiala e lo «Stanzone» di Livorno. Documenti sulla commedia dell'arte (1642-1666)*, in «Medioevo e Rinascimento», XI / n.s., n. 8, 1997, pp. 395-416.

MARIGO 1990

Marzia Marigo, *Angiola D'Orso, comica dell'arte e traduttrice*, in «Biblioteca Teatrale», n. 18, aprile-giugno 1990, pp. 65-94.

MARITI 1978

Luciano Mariti, *Commedia ridicolosa. Comici di professione, dilettanti, editoria teatrale nel Seicento*, Roma, Bulzoni, 1978.

MAROTTI e ROMEI 1991

Ferruccio Marotti; Giovanna Romei, *La commedia dell'arte e la società barocca. La professione del teatro*, Roma, Bulzoni, 1991.

MARTUCCI 1888

Giovanni Martucci, *La vera autrice dei "Rifiuti di Pindo" [...]*, Firenze, Rassegna nazionale, 1888, pp. 3-12.

MAYLENDER 1926-1930

Michele Maylender, *Storia delle accademie d'Italia*, 5 voll., Bologna, Cappelli, 1926-1930.

MAZOUER 1986

Charles Mazouer, *Les comédiens italiens dans les ballets au temps de Mazarin*, in *La France et l'Italie au temps de Mazarin*, textes recueillis et publiés par Jen Serroy, Grenoble, Presses universitaires de Grenoble, 1986, pp. 319-329

MAZOUER 1992

Charles Mazouer, *Palaprat du Théâtre Français au Théâtre Italien*, in *Parcours et Rencontres. Mélanges en l'honneur de Jacques Truchet*, Paris, PUF, 1992, pp. 413-420.

MAZOUER 1993a

Charles Mazouer, *Fatouville, premier collaborateur de la troupe de l'Ancien Théâtre Italien*, in *Parcours et Rencontres. Mélanges de langue, d'histoire et de littérature françaises offerts à Enea Balmas*, vol. I (*Moyen-Age-XVII<sup>e</sup> siècle*), Paris, Klincksieck, 1993, pp. 975-990.

MAZOUER 1993b

Charles Mazouer, *Molière et ses comédies-ballets*, Paris, Klincksieck, 1993.

MAZOUER 1993c

Charles Mazouer, *Houdar de La Motte à l'Ancien Théâtre Italien: Les Originaux ou l'Italien (1693)*, in «Franco-Italica», n. 3, 1993, pp. 41-56.

MAZOUER 1994

Charles Mazouer, *L'Apparition du vaudeville: "Le Théâtre Italien" de Gherardi*, in «Europe», vol. 72, n. 786, 1994, pp. 6-17.

MAZOUER 1996

Charles Mazouer, *La Rosaure impératrice de Constantinople (1658)*, in «Papers on French Seventeenth Century Literature», 23, 1996, pp. 561-574.

MAZOUER 2002

Charles Mazouer, *Le Théâtre d'Arlequin. Comédies et comédiens italiens en France au XVII<sup>e</sup> siècle*, prefazione di Giovanni Dotoli, Fasano-Paris, Schena-Presses de l'Université Paris-Sorbonne, 2002.

MEGALE 1992

Teresa Megale, *Il principe e la cantante*, in «Medioevo e Rinascimento», VI, / n.s., n. 3, 1992, pp. 211-233.

MEGALE 1993a

Teresa Megale, *Altre novità su Anna Francesca Costa e sull'allestimento dell'“Ergirodo”*, in «Medioevo e Rinascimento», VII / n.s., n. 4, 1993, pp. 137-142.

MEGALE 1993b

Teresa Megale, *Cintio e i suoi protettori*, in «Biblioteca teatrale», n. s., vol. 29, gennaio-marzo 1993, pp. 79-83.

MEGALE 1994

Teresa Megale, *Figli d'Arte. Giovan Battista Fiorillo alias 'Trappolino'*, in «Il castello di Elsinore», a. VII, vol. 20, 1994, pp. 71-86.

MEGALE 2014

Teresa Megale, *Migrazioni artistiche. I Gherardi dalla Toscana alla Francia*, in *L'altra metà dell'Odin*, in «Teatro e Storia», XXVIII / n.s., n. 6, 2014, n. 35, pp. 65-88.

MELDOLESI 1983

Claudio Meldolesi, *Les siciliens: da Vincenzo Belando allo Scaramouche dei pittori*, in *Scritti in onore di Giovanni Macchia*, Milano, Mondadori, 1983, vol. II, pp. 653-668.

MELESE 1934a

Pierre Mèlèse, *Répertoire analytique des documents contemporains d'information et de critique concernant le théâtre à Paris sous Louis XIV (1659-1715)*, Paris, Libraire Droz, 1934; poi Genève, Slatkine, 1976.

MELESE 1934b

Pierre Mèlèse, *Le théâtre et le public à Paris sous Louis XIV (1659-1715)*, Paris, Libraire Droz, 1934 (Genève, Slatkine, 1976)

MELESE 1937

Pierre Mèlèse, *À propos de l'expulsion des comédiens italiens en 1697*, in «Revue d'histoire littéraire de la France», 46, 1937, pp. 533-537.

MIATO 1998

Monica Miato, *L'Accademia degli Incogniti di Giovan Francesco Loredan, Venezia (1630-1661)*, Firenze, Olschki, 1998.

MICHELASSI 2000

Nicola Michelassi, *La «Finta pazza» a Firenze: commedie 'spagnole' e 'veneziane' nel teatro di Baldracca (1641-1665)*, in «Studi secenteschi», XLI, 2000, pp. 313-353.

MICHELASSI 2011

Nicola Michelassi, *'La Finta pazza' di Giulio Strozzi: un dramma Incognito in giro per l'Europa (1641-1652)*, in *Gli incogniti e l'Europa*, a cura di Davide Conrieri, Bologna, Emil di Odoya, 2011, pp. 145-208.



MICHELASSI e VUELTA GARCÍA 2004

Nicola Michelassi; Salomé Vuelta García, *Il teatro spagnolo sulla scena fiorentina del Seicento*, in «Studi Secenteschi», XLV, 2004, pp. 67-137.

MICHELASSI e VUELTA GARCÍA 2013

Nicola Michelassi; Salomé Vuelta García, *Il teatro spagnolo a Firenze nel Seicento*, vol. I, in *Commedia aurea spagnola e pubblico italiano*, vol. VIII, Firenze, Alinea, 2013.

MIGLIORI 1973

Anna Migliori, *Contributo alla storia dell'Ancien Théâtre Italien*, in «Biblioteca teatrale», n. 8, 1973, pp. 78-137.

MIRTO 1990

Alfonso Mirto, *La biblioteca del cardinal Leopoldo de' Medici: catalogo*, Firenze, Olschki, 1990.

MOLAND 1867

Louis Moland, *Molière et la comédie italienne*, Paris, Didier, 1867.

MONALDINI 1995

Sergio Monaldini, *Il teatro dei comici dell'arte a Bologna*, in «Archiginnasio», XC, 1995, pp. 33-164.

MONALDINI 1996

Sergio Monaldini, *Arlucchino figlio di Pulcinella e Colombina. Note sulla famiglia Biancolelli tra Bologna e Parigi*, in «Archiginnasio», XCI, 1996, pp. 83-161.

MONALDINI 2000

Sergio Monaldini, *Opera vs commedia dell'arte: Torelli e la compagnia italiana a Parigi*, in *Giacomo Torelli. L'invenzione scenica nell'Europa barocca*, a cura di Franco Milesi, Fano, Cassa di Risparmio, 2000, pp. 175-193.

MONALDINI 2001

Sergio Monaldini, *L'Orto degli Esperidi. Musicisti, attori e artisti nel patrocinio della famiglia Bentivoglio (1646-1685)*, Lucca, Libreria musicale italiana, 2001.

MONALDINI 2002

Sergio Monaldini, *Servitù ridicolosa e mestiere. Carlo Cantù detto Buffetto ed il suo Cicalamento*, in «Maske und Kothurn», XLVIII, n. 1-4, 2002, pp. 91-116.

MONALDINI 2008

Sergio Monaldini, *L'anno comico 1651-1652 e la compagnia ducale estense*, in «Commedia dell'Arte», a. I, 2008, pp. 29-95.

MONGREDIEN 1973

Georges Mongrédien, *Recueil des textes et documents du XVII<sup>e</sup> siècle relatifs à Molière*, 2 voll., Paris, Cnrs, 1973.

MONGREDIEN 1966

Georges Mongrédien, *La vie quotidienne des comédiens au temps de Molière*, Paris, Hachette, 1966.

MORELLI 2005

Arnaldo Morelli, *Una cantante del Seicento e le sue carte di musica: il «Libro della signora Cecilia»*, in «Vanitatis fuga, aeternitatis amor». *Wolfgang Witzemann in occasione del suo 65° compleanno*, Laaber, Laaber-Verlag, 2005, pp. 307-327.

MOUREAU 1979

François Moureau, *Dufresny auteur dramatique (1657- 1724)*, Paris, Klincksieck, 1979.

MOUREAU 1981

François Moureau, *Les comédiens-italiens et la cour de France (1644-1697)*, in «XVII<sup>e</sup> Siècle», 33, 1981, pp. 63-81.

MOUREAU 1986

François Moureau, *Le langage du geste dans le recueil italien de Gherardi*, in *Mélanges pour Jacques Scherer. Dramaturgies. Langages dramatiques*, Paris, Nizet, 1986, pp. 461-467.

MOUREAU 1992a

François Moureau, *Les types secondaires dans le “Théâtre Italien” de Gherardi*, in *L'art du théâtre. Mélanges en hommage à Robert Garapon*, Paris, PUF, 1992, pp. 247-256.

MOUREAU 1992b

François Moureau, *De Gherardi à Watteau. Présence d'Arlequin sous Louis XIV*, Paris, Klincksieck, 1992.

*Naples, Rome, Florence 2005*

*Naples, Rome, Florence. Une histoire comparée des milieux intellectuels italiens, XVII-XVIII siècles*, a cura di Jean Boutier, Brigitte Marin, Antonella Romano, Roma, École française de Rome, 2005.

ORRELL 1967-1977

John Orrell, *A New Witness of the Restoration Stage 1660-1669*, in «Theatre Research International», vol. II, n. 1, October 1976, pp. 16-28; vol. II, n. 2, February 1977, pp. 86-97.

PAGLICCI BROZZI 1892

Antonio Paglicci Brozzi, *Contributo alla storia del teatro. Il teatro a Milano nel secolo XVII. Studi e ricerche negli Archivi di Stato lombardi*, Milano, Ricordi, 1892.

PANDOLFI 1988

Vittorio Pandolfi, *La Commedia dell'Arte. Storia e Testi*, Firenze, Sansoni, 1957-1961, ristampa anastatica con prefazione e bibliografia aggiornata a cura di Siro Ferrone, 6 voll., Firenze, Le Lettere, 1988.

PASQUIER 2005

Pierre Pasquier, *Le Mémoire de Mahelot. Mémoire pour la décoration des pièces qui se représentent par les comédiens du Roi*, a cura di Pierre Pasquier, Paris, Champion, 2005.

PELLEGRINI 1914

Amachilde Pellegrini, *Spettacoli lucchesi nei secoli XVII-XIX*, 2 voll., in *Memorie e documenti per servire alla storia di Lucca*, t. XIV, Lucca, Giusti, 1914.

*Petrarca in musica 2005*

*Petrarca in musica*, Atti del convegno internazionale di studi (Arezzo, 18-20 marzo 2004), a cura di Andrea Chegai e Cecilia Luzzi, Lucca, LIM, 2005.

PIANTONI 2013

Luca Piantoni, *'Lasciva e penitente'. Nuovi sondaggi sul tema della Maddalena nella poesia religiosa del Seicento*, in «Studi Secenteschi», 54, 2013, pp. 25-48.

PICOT 1901

Emile Picot, *Gli ultimi anni di Giovan Battista Andreini in Francia*, in «Rassegna Bibliografica della Letteratura Italiana», n. 9, 1901, pp. 61-67.

PIPERNO 1987

Franco Piperno, *Il sistema produttivo fino al 1780*, in *Storia dell'opera italiana*, a cura di Lorenzo Bianconi e Giorgio Pestelli, vol. IV, *Il Sistema produttivo e le sue competenze*, Torino, EdT, 1987, pp. 1-75.

PIRROTTA 1955

Nino Pirrotta, *Commedia dell'Arte and Opera*, in «The Musical Quarterly», n. 41, 1955, pp. 305-324.

PIRROTTA 1987

Nino Pirrotta, *Scelte poetiche di musicisti. Teatro, poesia e musica da Willaert a Malipiero*, Venezia, Marsilio, 1987.

POMPILIO 1997

Angelo Pompilio, *Guarini, la musica, i musicisti*, Lucca, LIM, 1997.

PROFETI 1996a

*Materiali variazioni invenzioni*, a cura di Maria Grazia Profeti, in *Commedia aurea spagnola e pubblico italiano*, vol. I, Firenze, Alinea, 1996.

PROFETI 1996b

*Tradurre, riscrivere, mettere in scena*, a cura di Maria Grazia Profeti, in *Commedia aurea spagnola e pubblico italiano*, vol. II, Firenze, Alinea, 1996.

PROFETI 1997

*Percorsi europei*, a cura di Maria Grazia Profeti, in *Commedia aurea spagnola e pubblico italiano*, vol. III, Firenze, Alinea, 1997.

PROFETI 2000

*Spagna e dintorni*, a cura di Maria Grazia Profeti, in *Commedia aurea spagnola e pubblico italiano*, vol. IV, Firenze, Alinea, 2000.

PROFETI 2007a

*Il viaggio della traduzione*, Atti del convegno (Firenze, 13-16 giugno 2006), a cura di Maria Grazia Profeti, Firenze, University Press, 2007.

PROFETI 2007b

*Percorsi del teatro spagnolo in Italia e in Francia*, a cura di Maria Grazia Profeti, in *Commedia aurea spagnola e pubblico italiano*, vol. V, Firenze, Alinea, 2007.

PROFETI 2009

*Commedie, riscritture, libretti: la Spagna e l'Europa*, a cura di Maria Grazia Profeti, in *Commedia aurea spagnola e pubblico italiano*, vol. VII, Firenze, Alinea, 2009.

PROFETI e MARCHANTE 2009

*Commedia e musica tra Spagna e Italia*, a cura di Maria Grazia Profeti e Carmen Marchante, in *Commedia aurea spagnola e pubblico italiano*, vol. VI, Firenze, Alinea, 2009.

PROTA-GIURLEO 2002

Ulisse Prota-Giurleo, *I Teatri di Napoli nel secolo XVII, La Commedia*, t. II, a cura di Ermanno Bellucci e Giorgio Mancini, Napoli, Il Quartiere, 2002.

PRUNIERES 1913

Henry Prunières, *L'Opéra italien en France avant Lulli*, Paris, Champion, 1913; poi Paris, Champion, 1975.

QUADRIO 1739-1752

Francesco Saverio Quadrio, *Della storia e della ragione d'ogni poesia [...]*, Bologna, Pisarri, 1739-1752.

RICCI 1920

Corrado Ricci, *Figure e figure del mondo teatrale*, Milano, Treves, 1920.

SAHLINS 2000

Peter Sahlins, *La nationalité avant la lettre. Les pratiques de naturalisation en France sous l'Ancien Régime*, in «Annales. Histoire, Sciences Sociales» vol. 55, n. 5, 2000, pp. 1081-1108.

SAKHNOVSKAIA 2010

Anastasia Sakhnovskaia, *Quand le public se donne en spectacle: Visite de la salle de l'Hôtel de Bourgogne d'après le recueil d'Évariste Gherardi*, in «Le théâtral de la France», Paris, Champion, 2010.

SANTANGELO 1981

Giovanni Saverio Santangelo, *Le traduzioni italiane del teatro comico francese dei secoli XVII e XVIII*, Roma, Edizioni di Storia e Letteratura, 1981.

SCHINDLER 2008

Otto G. Schindler, *Domenico Biancolelli e la rappresentazione del "Convitato di pietra" a Vienna (1660)*, in «Commedia dell'Arte», a. I, 2008, pp. 161-180.

SCOTT 1990

Virginia Scott, *The Commedia dell'Arte in Paris (1644-1697)*, Charlottesville, University Press of Virginia, 1990.

SIMINI 2012

Diego Simini, *Il corpus teatrale di Giacinto Andrea Cicognini. Opere autentiche, apocrife e di dubbia attribuzione*, Lecce-Brescia, Pensa Multimedia, 2012.

SOULIE 1863

Eudore Soulié, *Recherches sur Molière et sur sa famille*, Paris, Hachette, 1863.

SPAZIANI 1982

Marcello Spaziani, *Gli italiani alla "Foire". Quattro studi con due appendici*, in «Quaderni di cultura francese», Roma, Edizioni di Storia e Letteratura, 1982.

SPINELLI 2006

Leonardo Spinelli, *Luoghi e figure dello spettacolo livornese nel Seicento. Gli impresari, i principi, le accademie*, in «Nuovi studi livornesi», vol. XIII, 2006.

STOREY 1978

Robert Storey, *Pierrot. A Critical History of a Mask*, Princeton, University Press, 1978.

*Studies on Voltaire* 1995

*Studies on Voltaire and the Eighteenth century*, vol. 329, Oxford, Voltaire foundation, 1995.

*Studi in omaggio a Siro Ferrone* 2011

*Studi in omaggio a Siro Ferrone*, a cura di Stefano Mazzoni, Firenze, Le Lettere, 2011.

TAMBURINI 2012

Elena Tamburini, *Gian Lorenzo Bernini e il teatro dell'Arte*, Firenze, Le Lettere, 2012.

*Tasso, la musica, i musicisti* 1988

*Tasso, la musica, i musicisti*, a cura di Maria Antonella Balsano e Thomas Walker, in «Quaderni della Rivista Italiana di Musicologia», 19, Firenze, Olschki, 1988.

TAVIANI 1986

Ferdinando Taviani, *Un vivo contrasto. Seminario su attrici e attori della commedia dell'arte*, in «Teatro e Storia», n. 1, 1986, pp. 25-75.

TAVIANI e SCHINO 1982

Ferdinando Taviani; Mirella Schino, *Il segreto della Commedia dell'Arte. La memoria delle compagnie italiane del XVI, XVII e XVIII secolo*, Firenze, Usher, 1982.

TESSARI 1983

Roberto Tessari, *La Commedia dell'Arte nel Seicento. «Industria» e «arte giocosa» della civiltà barocca*, Firenze, Olschki, 1983.

TESTAVERDE 1997

Anna Maria Testaverde, *Le 'Riusate carte': un inedito repertorio di scenari del secolo XVII e l'ombra di Molière*, in *Lo spettacolo nella Toscana del Seicento*, a cura di Sara Mamone, in «Medioevo e Rinascimento», XI / n. s., n. 8, 1997, pp. 417-446.

TESTAVERDE 1998

Anna Maria Testaverde, *La scrittura scenica nel XVII secolo*, in *Carte di scena*, catalogo della mostra (Firenze, 1 dicembre 1998 - 20 marzo 1990), a cura di Giovanna Lazzi, Firenze, Polistampa, 1998, pp. 31-38.

TESTAVERDE 2000

Anna Maria Testaverde, *Stanze pubbliche e Accademia privata nel viaggio di un testo scenico tra Italia e Spagna*, in «Medioevo e Rinascimento», XIV / n. s., n. 11, 2000, pp. 243-272.

TESTAVERDE 2007

*I canovacci della commedia dell'arte*, trascrizione dei testi e note di Annamaria Evangelista, prefazione di Roberto De Simone, Torino, Einaudi, 2007.

*The emotional Power of Music* 2013

*The emotional Power of Music. Multidisciplinary perspectives on musical arousal, expression, and social control*, a cura di Tom Cochrane, Bernardino Fantini e Klaus R. Scherer, Oxford, University Press, 2013.

THOMAS 1940

H. Thomas, *A forgotten translation of Lope de Vega*, in «Modern Language Review», XXV, 1940, pp. 378-380.

TIMMS 1990

Colin Timms, *Brigida Bianchi's "Poesie musicali" and their setting*, in *La cantata da camera nel barocco italiano*, numero speciale de *I Quaderni della Civica Scuola di Musica*, a cura di Luca Zoppelli, Milano, Civica Scuola di Musica, 1990, pp. 13-39.

TOLDO 1906-1907

Pietro Toldo, *Di alcuni scenari inediti della commedia dell'arte e delle loro relazioni col teatro di Molière*, in *Atti della Reale Accademia delle scienze di Torino*, Torino, Carlo Clausen, vol. XLII, a. 1906-1907, pp. 460-482.

VAN VEEK 2004

Henk Th. Van Veen, *Keeping Sight of the 'Piazza'. Gabriello Chiabrera and the Art of Praising the Medici*, in *L'arme e gli amori: Ariosto, Tasso and Guarini in Late Renaissance Florence*, Atti del Convegno (Firenze, 27-29 giugno 2001), a cura di Massimiliano Rossi e Fiorella Gioffredi Superbi, 2 voll., Firenze, Olschki, 2004.

VASSALLI 1993

Antonio Vassalli, *Chiabrera, la musica e i musicisti: le rime amorose*, in *La scelta della misura. Gabriello Chiabrera: l'altro fuoco del barocco italiano*, Atti del Convegno di Studi su Gabriello Chiabrera nel 350° anniversario della morte (Savona, 3-6 novembre 1988), a cura di Fulvio Bianchi e Paolo Russo, Genova, Costa & Nolan, 1993.

VERDIER 1973

Abbé J. Verdier, *Quelques notes sur la famille de Turgis (Saint-Hilaire-sur-Puiseaux)*, in «Bulletin de la société d'émulation de l'arrondissement de Montargis», n. 25, décembre 1973.

VERDIER 1983

Abbé J. Verdier, *Quelques documents sur les religieuses de la Visitation de Montargis*, in «Bulletin de la société d'émulation de l'arrondissement de Montargis», n. 16, décembre 1983.

*Versailles au siècle de Louis XIV* 1993

*Versailles au siècle de Louis XIV*, a cura di Pierre de Nolhac, Paris, Réunions des Musées nationaux, Textuel, 1993.

*Viaggi teatrali tra Cinque e Seicento* 1989

*Viaggi teatrali dall'Italia a Parigi tra Cinque e Seicento*, Atti del convegno internazionale, (Torino, 6-8 aprile 1987), Genova, Costa & Nolan, 1989.

VILLIERS 1861

Philippe de Villiers, *Journal d'un voyage à Paris en 1657-1658*, Paris, Duprat, 1861.

*Visitation et visitandines* 2001

*Visitation et visitandines aux XVII<sup>e</sup> et XVIII<sup>e</sup> siècles*, Atti del convegno (Annecy, 3-5 giugno 1999), a cura di Bernard Dompnier e Dominique Julia, Saint-Etienne, Publications de l'Université de Saint-Etienne, 2001.

VUELTA GARCÍA 2014

Salomé Vuelta García, *Lingua spagnola in drammaturgia fiorentina. Il caso di Baltasar Suárez (1623-1666)*, in «Drammaturgia», a. XI / n. s., n. 1, 2014, pp. 235-254.

WHENHAM 1982

John Whenham, *Duet and dialogue in the age of Monteverdi*, 2 voll., Ann Arbor, UMI, 1982.

ZULIANI 2003

Luca Zuliani, *Sull'origine delle innovazioni metriche di Gabriello Chiabrera*, in «Stilistica e metrica italiana», 3, pp. 91-128.

ZULIANI 2009

Luca Zuliani, *Poesia e versi per musica. L'evoluzione dei metri italiani*, Bologna, Il Mulino, 2009.

### **Tesi di laurea e di dottorato**

ALESSANDRI 2000

Alessia Alessandri, *Il carteggio di Leopoldo de' Medici come fonte per la storia dello spettacolo*, tesi di laurea, Università di Firenze, relatrice prof.ssa Sara Mamone, 2000.

GRIFI 2010

Maria Giovanna Grifi, *Sulle tracce di Angiola D'Orso, comica e traduttrice dallo spagnolo nella seconda metà del Seicento*, tesi di dottorato in Storia dello Spettacolo, Università degli Studi di Firenze, tutor prof.ssa Sara Mamone, XXIII ciclo, 2008-2010.

SARÀ 2004

Daniela Sarà, *Le carte Ughi e il primo cinquantennio di attività del Teatro del Cocomero a Firenze (1650-1701)*, tesi di dottorato in Storia dello Spettacolo, Università degli Studi di Firenze, tutor prof.ssa Sara Mamone, ciclo XVII, 2002-2004.

SPINELLI 2010

Leonardo Spinelli, "*Chissa è 'na vera principessa*". *Violante Beatrice di Baviera nel tramonto della spettacolarità medicea (1689-1731)*, tesi di dottorato in Storia dello Spettacolo, Università degli Studi di Firenze, tutor prof.ssa Sara Mamone, ciclo XX, 2005-2007; poi pubblicata con il titolo *Il principe in fuga e la principessa straniera. Vita e teatro alla corte di Ferdinando de' Medici e Violante di Baviera (1675-1731)*, Firenze, Le Lettere, 2010.

### **Siti internet, risorse multimediali e online**

AMAtI, *Archivio Multimediale degli Attori Italiani*, Università degli Studi di Firenze, Dipartimento di Scienze dello Spettacolo ([amati.fupress.net/](http://amati.fupress.net/)).

CESAR, *Calendrier électronique des spectacles sous l'Ancien Régime et la Révolution* ([cesar.org.uk/cesar2/index.php](http://cesar.org.uk/cesar2/index.php))

Dionysos, Archivio di iconografia teatrale, a cura di Cesare Molinari e Renzo Guardenti

IRPMF, *Les savoirs des acteurs italiens* ([www.irpmf.cnrs.fr/](http://www.irpmf.cnrs.fr/)).

*Herla*, Mantova capitale europea dello spettacolo, [www.capitalespettacolo.it](http://www.capitalespettacolo.it)

*The Medici Archive project*: [documents.medici.org/medici\\_index.cfm](http://documents.medici.org/medici_index.cfm)

## INDICE DEI NOMI

Non registra né i personaggi delle opere letterarie e drammaturgiche né i nomi contenuti in *Appendice e Bibliografia*. I nomi di Brigida Fedeli ed Orsola Cortesi non sono indicizzati.

- Accesi, compagnia degli, 37 e n.  
Acoramboni, vescovo di Imola, 212.  
Adami, Patrizia, *detta* Diamantina, 51 e n., 68n., 90n., 97 e n., 107, 124, 192, 193.  
Adimari, Alessandro, 140.  
Albani, Giuseppe, *detto* Guazzetto, 16n., 30n., 44n., 55n.  
Aldobrandini, Margherita, duchessa di Parma, 49n.  
Alessandri, Alessia, 29n., 30n., 38n., 68n., 69n., 73n., 76n., 77n., 79n., 85n., 87n., 97n., 103n., 105n.  
Allacci, Leone, 142n., 144n.  
Amadori, Diego, 85n.  
Amonio, Anne-Madeleine, 213.  
Amonio, Domenico, 199 e n., 200 e n., 204, 210n., 211n., 213, 223n., 235n.  
Amonio, Francesco Antonio, 212, 213.  
Amonio, Giuseppe Maria, 199n.  
Amonio, Taddeo, 199n., 202 e n., 203, 208, 213.  
Andreini, Francesco, *detto* Capitan Spavento, 31n.  
Andreini, Giovan Battista, *detto* Lelio, 11 e n., 12, 25n., 29n., 31 e n., 32, 33, 34n., 37n., 43n., 48 e n., 53n., 60n., 67n., 79n., 142n., 167n., 168 e n.  
Angelelli, Francesco, 73n., 87 e n., 88 e n.  
Antonazzoni, Francesco, *detto* Ortensio, 141 e n.  
Antonazzoni, Maria Dorotea, *detta* Lavinia, 26n.  
Armellina, comica, 62n., 67n.  
Arrighi, Alamanno, 86n., 90 e n., 102n.  
Asburgo, Anna, regina di Francia, 36n., 43, 48, 49, e n., 51, 52 e n., 53, 55, 56, 58, 69n., 72, 99, 101, 104, 138, 139, 146-148, 172, 181n., 192n.  
Asburgo, Ferdinando Carlo, 62n.  
Asburgo, Filippo II d', re di Spagna, 35n.  
Asburgo, Filippo III d', re di Spagna, 48n.  
Asburgo, Filippo IV d', re di Spagna, 36n., 94.  
Asburgo, Giovanna d', arciduchessa d'Austria e granduchessa di Toscana, 36n.  
Asburgo, Isabella Clara d', arciduchessa d'Austria, 79n.  
Asburgo, Maria Maddalena, granduchessa di Toscana, 168n.  
Asburgo, Maria Teresa, regina di Francia, 94, 148, 220n.  
Asburgo, Sigismondo Francesco, 62n.  
Aurelio, comico, 45, 76n.  
Bailly de Vallancay, 62n.  
Balbi, Giovan Battista, 52, 53.  
Baliani, Pietro, *detto* Dottor Graziano 16n.  
Balletti, Elena, *detta* Flaminia, 46n., 144, 222.  
Banner, François, 15n.  
Barberini, Maffeo *poi* papa Urbano VIII, 49.



Barbieri, Niccolò, *detto* Beltrame, 24n., 26n., 27, 28n., 47n.

Barbolani, Francesco, 50n.

Bardi, Ferdinando, 48 e n., 57n.

Barducci, Giovanni Battista, 57 e n., 58n., 59n., 64 e n., 65n.

Baron, Michel, 223n.

Baroncini, Fulvio, *detto* Brighella, 24n., 26n., 27, 28, 49 e n., 50, 51 e n., 52, 53, 54n., 55, 56, 62n., 66, 67n., 68, 69n., 71, 75, 105, 169 e n.

Baroni, Leonora, 41n., 49n.,

Barreau, notaio, 207.

Bartoli, Adolfo, 144n.

Bartoli, Francesco Saverio, 10n., 11n., 13n., 25n., 29n., 30n., 31n., 42n., 144n.

Bartolommei, Mattias Maria, 140 e n., 146.

Bartolotti, Margherita, 53n.,

Beauchamps, Pierre, 69n.

Beaussant, Philippe, 111 e n.

Bechet, Denis, 213.

Bedé, Marie-Madeleine, 199n.

Béguin, Katia, 205n., 207n.

Béjart, Armande, 15n.

Béjart, Madeleine, 136.

Belgrano, Tommaso, 22n., 168n.

Belloni, Lelio, 168n.

Bendinelli, Giacinto, *detto* Valerio, 30n., 85n., 90n., 97 e n., 101n., 105, 216n.

Benedetti, Elpidio, 39n.

Bentivoglio, Annibale, 55n., 56n., 59, 60n., 63 e n., 92 e n., 95.

Bentivoglio, Cornelio, 28n., 39n., 44n., 49 e n., 52n., 53n., 55 e n., 56n., 62n., 64n., 70 e n.

Bentivoglio, Enzo, 27n., 28n., 42n.

Bentivoglio, Giovanni, 56 e n., 39n.

Bentivoglio, Ippolito, 64 e n., 92n., 95n., 97n., 103 e n., 113, 114n., 170n.

Bergamino, Orazio, 18n.

Bergerotti, Anna, 217n.

Bernabei, Giuseppe Antonio, 185n.

Bernier, Jacques, 199n.

Bertocchi, Giulio, *detto* Dottore, 44n.

Besutti, Paola, 165n.

Bianchi, Giuseppe, 10 e n, 41n.

Bianchi, Marc'Antonio 11, 19 e n., 23n., 60, 63n., 66, 69n., 71, 72n., 98, 104.

Biancolelli, Angiola, 201.

Biancolelli, Anna-Gaetana, 20n., 210.

Biancolelli, Catherine, *detta* Colombine, 8, 19, 20n., 97n., 101, 121n., 200 e n., 202 e n., 210, 211, 218-220, 222n., 223 e n., 224, 225, 227-229, 238, 240.

Biancolelli, Charles, 20n.

Biancolelli, Charlotte-Marie, 20n., 210.

Biancolelli, Domenico Giuseppe, *detto* Arlecchino 7, 9n., 13n., 16, 17 e n., 21, 25, 29, 52n., 66, 68 e n., 69n., 91, 96 e n., 97-99, 100n., 101, 102, 106, 111-116, 119, 120, 121n., 123-130, 147, 191, 192 e n., 193, 194, 200, 206, 210 e n., 213, 214, 216n., 219n., 220 e n., 221n., 222 e n., 223, 224n., 234, 239.

Biancolelli, Elisabeth-Charlotte, 20n., 210.

Biancolelli, Francesco, *detto* Pulcinella, 16n., 17 e n., 25 e n., 26n., 29, 42n., 47 e n., 214.

Biancolelli, Françoise-Marie, *detta* Isabelle, 8, 19, 20n., 98n., 100, 101, 202, 207, 218-220, 223n., 228-232, 234, 235 e n., 240, 241.

Biancolelli, Louis, 20n., 240, 241.

Biancolelli, Louis-Dominique, 20n.

Biancolelli, Luca, *alias* padre Francesco Maria, 29, 17n., 201.

Biancolelli, Marie-Apolline, *alias* Suor Marie-Candide, 12, 13, 14n., 15, 20n., 206, 210, 240.

Biancolelli, Niccolò, 17n., 29.

Biancolelli, Philippe, 20n., 149, 240 e n.

Biancolelli, Pierre-François, *detto* Dominique *fiils*, 20 e n., 217, 221n., 240.

Biancolelli, Teresa, 201.

Biancolli, Giuseppe Maria, 199n.

Biancolli, Laura, 199n.

Bianconi, Lorenzo, 165n., 174n.

Biffi, Carlo, 168n.

Bisognin, Maria Luisa, 212n., 214n.

Blesi, Teodora, 30n.

Bocchia, Egberto, 53n.

Bolognini, Ludovico, 202.

Bonsi, Pietro, 70n., 94 e n., 95n.

Brachet, monsieur 39n.

Bragaglia, Giovan Andrea, *detto* Valerio, 16n., 25 e n., 26n., 28n., 39, 40, 42 e n., 43e n., 44, 45, 47.

Bragaglia, Matteo, 25n.

Briceno Ronquillo, Antonio, 43.

Boësset, Jean-Baptiste, 69n.

Bonarelli, Guidobaldo, 25n.

Bonazzo, Giacomo, 85n.

Borbone, Elisabetta di, regina di Spagna, 36n., 94.

Borbone, Enrichetta Maria di, regina d'Inghilterra, 51.

Borbone, Enrico IV di, re di Francia 35n., 37, 41n.

Borbone, Luigi XIII di, re di Francia, 36n., 40n., 41 e n., 43, 45n., 48 e n., 49.

Borbone, Luigi XIV di, re di Francia, 20n., 35n., 48, 54n., 65, 69n., 94-96, 100, 101, 105, 109-112, 140n., 149n., 191, 192n., 195, 199 e n., 217n., 236n., 237 e n.

Borbone, Luigi di, delfino di Francia, 111.

Borbone, Philippe di, duca d'Angiò, 51n.

Brunet, Jean Baptiste, 199n.

Bucchia, Girolamo, 70 e n.

Buceleni, Tommaso, 223 n.

Buonaventura Viviani, Giovanni, 185n.

Buonomo, Angelo, *detto* Dottore, 25n.

Burattelli, Claudia, 26n., 42n., 44n., 168n.

Buti, Francesco, 58, 69n., 217n.

Caccini, Giulio, 175n.

Campardon, Émile, 14n., 30n., 50n., 97n., 100 e n., 105n., 115n., 190 e n., 192n.-194n., 198n., 204n., 210n., 218n., 219n., 221n.-223n., 227n., 228n., 236n.

Camus, Jean Pierre, 132.

Canali, Isabella, 11n., 31n., 39n., 218n., 233n., 218 e n., 233n.

Cancedda, Flavia, 141n.

Cantù, Carlo, *detto* Buffetto, 16n., 17 e n., 26n., 27n., 28 e n., 29, 30n., 42n., 44n., 47 e n., 52 e n., 53 e n., 167.

Canuti, Domenico Maria, 19n.

Carandini, Silvia, 30n., 31n., 53n., 79n., 142n.

Carnot, Jean, 239, 240.

Carpani, Roberta, 31n., 61n., 139n.

Carpiani, Marc'Antonio, *detto* Orazio, 17n., 28 e n., 44, 51n., 55 e n., 60n.

Carpiani, Prudenza, *detta* Lucilla, 17n.

Carsillier, monsieur, 233.

Carton-Dancourt, Florent, 223n.

Cascetta, Annamaria, 31n., 61n., 139n.

Castelli, Silvia, 44n., 141n., 143n.  
Castiglioni, Leonora, 11n., 24 e n., 26 e n.-28 e n., 42n., 54, 168.  
Castiglioni, Stefano, *detto* Fulvio, 26.  
Cavagni, Orsola, 16n.  
Cavaliere, Emilio de', 174n.  
Cavalli, Francesco, 177 e n.  
Cavallucci, Giacomo, 224n.  
Cavazza, Giovan Battista, 202n.  
Cazzani, Domenico, 201n.  
Cazzani, famiglia, 212.  
Cecchi, Umberto, 221n.  
Cecchini, Lorenzo, *detto* Virginio, 25n., 26n., 29n., 42n., 47n.  
Cecchini, Pier Maria, *detto* Frittellino, 37n., 156, 157n.  
Cei, Geronimo, *detto* Capitan Spezzaferro, 106 e n., 109 e n., 193.  
Cellesi, Teodoro, 85n.  
Cervantes, Miguel de, 132.  
Charles, Henry, 55n., 209.  
Charles, Marguerite, 55n.  
Checchi, Giovanna, 211n., 18n., 47n., 50n.  
Chiabrera, Gabriello, 175 e n.  
Chieppio, Annibale, 168n.  
Chiesa, Girolamo, *detto* Dottor Violone, 16n., 55, 67.  
Chiesa, Isabella, *detta* Moscheta, 51 e n., 67.  
Chigi, Agostino, 85n., 91n., 92n.  
Chigi, Flavio, cardinale, 89n., 90 e n., 91n., 92n.  
Cicognini, Francesco, 85n., 92n., 167n.  
Cicognini, Giacinto Andrea, 50, 79 e n., 100n., 141, 142n., 177n.  
Cicognini, Jacopo, 141.  
Cima, Isabella, *detta* Olivetta, 24n., 26n.  
Cioli, Andrea, 24.  
Claudii, Claudio, 56n.  
Coello, Antonio, 149.  
Colajanni, Giuliana, 119 e n., 121n., 128n., 130 e n., 131n., 220n.  
Colbert, Charles, 24n., 111, 112, 196n., 218, 220n.  
Collisani, Amalia, 165n.  
Colonna, Pompeo, principe di Galliciano, 38n., 62 e n., 63n., 72, 73 e n., 75, 85 e n., 86, 87, 88 e n.  
Condé, principe di, 58, 177.  
Confederati, compagnia dei, 17n.  
Confidenti, compagnia dei, 18, 24 e n., 25, 26 e n., 37 e n., 42-44 e n., 45n., 67n., 168 e n.  
Contarini, Girolamo, 70n.  
Conti, principe di, 58.  
Coradini, Patrizia, 55n.  
Coris, Alessandra, 17 e n.  
Coris, Bernardino, *detto* Silvio, 16 e n., 17 e n., 25n., 29, 30 e n., 47n., 75, 76n., 77-79, 85n., 89n.  
Coris, Giovan Battista, 17n.  
Coris, Giuseppe, 17n.  
Coris, Marc' Antonio, 17n.  
Coris, Ottavio, 17n.  
Coris, Vittorio, 17n.  
Corneille, Pierre, 59n.  
Cornette, Joël, 57n.  
Cortese, Angelo Maria, 17.  
Cortese, Antonio, *detto* Bagolino, 16, 17n., 25n., 29.  
Cospi, Ferdinando, 29 e n., 38n., 44n., 45 e n., 47, 60n., 63n., 65n., 66 e n.-68 e n., 77, 78 e n., 79n., 89n., 169 e n., 170 e n.  
Costa, Anna Francesca, *detta* Checca, 49 e n.

Costa, Margherita, 58n.

Costantini, Angelo, *detto* Mezzettino, 19n., 143n., 198, 205 e n., 220, 221n., 222 e n., 228n.

Costantini, Anne-Élisabeth, 9n., 19n., 221n., 228n.

Costantini, Costantino, *detto* Gradellino, 143 e n., 144, 221n.

Costantini, Domenica, 143.

Costantini, Giovan Battista, *detto* Ottavio, 96n., 97n., 143n., 198, 205, 216n., 221n., 228n.

Croce, Benedetto, 139n.

D'Abguerbe, Godin, 119n., 114n.

D'Alessandro, Giusi, 42n.

D'Angerson, René, 228.

Dall'Ara, Paolo, 104n., 110n.

Daneret, Élisabette, *detta* Babet-la-Chanteuse, 221n., 228.

De Barante, Brugière, 226n., 238n.

De Benserade, Isaac, 69n.

De' Bianchi, Eularia, 17n.

De Chavaudon, Barbe Guillaume, 229.

De Grignan, Françoise Marguerite, 199n.

De La Croix, Philippe, 132n.

De La Follye, Pierre, 206.

De La Gorce, Jérôme, 35n., 69n., 109n., 111n., 112n., 114n., 195n., 196n.

Del Campo, Lorenza Elisabetta, *detta* Marinetta, 29n., 50, 53n., 55n., 62, 69n., 64, 73n., 92n., 96, 192n., 209.

De Lemene, Francesco, 183 e n.

Della Chiesa, Giulia, *detta* Isabella, 19, 23n., 65, 67, 68, 104n., 106, 107, 109, 113, 121 e n.

De Mollier, Louis, 69n.

De Niert, Pierre, 20n.

De Pure, Michel, 70n., 132 e n.-134 e n.

De Santigny, Jeanne Geneviève, 241.

De Sevigné, de Rabutin-Chantal, Marie, madame de, 199.

De Toledo, Eleonora, granduchessa di Toscana, 141n.

De Turgis, Charles-Costantin, 20n., 229, 230, 231.

De Turgis, Charles-Dominique, 230.

De Turgis, Louis-Auguste, 230.

De Turgis, Louis-Pierre, 229, 230.

De Turgis, Marie-Reine, 230, 241.

De Turgis, Pierre, 229, 230.

De Vega, Lope, 100n., 137, 138 e n., 140n., 141n., 142 e n., 143n., 147n., 149, 150 e n., 151n., 153n., 160n., 161n., 183n.

De Villaizán, Jerónimo, 142 e n.

De Villegas, Juan Bautista, 137 e n., 152n., 155n., 156n.,

Donà, Mariangela, 165n.

D'Origny, Antoine-Jean Baptiste Abraham, 46n., 119 e n., 237 e n.

D'Ormesson, Olivier Le Fevre, 49 e n., 101.

D'Orso, Andrea, *detto* Fabrizio, 16n., 78, 84n., 91 e n.

D'Orso, Angiola, *detta* Angiolina, 16n., 52, 60 e n., 67, 76, 78, 84n., 91 e n., 99, 141 e n., 221n.

D'Orso, Angiola, *detta* Aurette, 91n.

D'Orso, Maria Teresa, *detta* Spinetta, 221n.

Duchartre, Pierre Louis, 222n.

Dufour-Maître, Myriam, 132n.

Dufresny, Charles, 224.

Du Gérard, N. B., 119.

Duval, Marie, 206n., 236 e n.

Engherani, Maria Margherita, 30n., 113, 208, 209.  
 Este, Alfonso IV d', duca di Modena, 67, 68.  
 Este, Cesare d', 167n.  
 Este, Francesco I d', duca di Modena, 29n., 30 e n.  
 Este, Rinaldo d', cardinale, 58n.  
 Evangelista, Anna Maria, 11n., 24n.-26n., 42n., 141n., 168n.  
 Fabbri, Paolo, 59n., 67n., 92n., 165n., 166n., 174 e n., 175n.  
 Fabris, Dinko, 27n., 40n., 44n.  
 Fabrizio, comico, 149.  
 Falconcini, cavaliere, 104n.  
 Fantappiè, Francesca, 10n., 18n., 24n., 27n., 28n., 51n., 52n., 61n., 67n.  
 Farnese, Alessandro, 7, 60, 62n., 68 e n., 69n., 72 e n., 73 e n., 76, 79n., 80, 81 e n., 82, 84n., 85 e n., 86 e n., 87n., 88 e n., 89, 90n., 91 e n., 94, 95, 105 e n.  
 Farnese, Francesco Maria, cardinale, 17n.  
 Farnese, Odoardo, duca di Parma, 26, 44 e n., 49 e n., 52n., 53, 54n.  
 Farnese, Orazio, 76n., 77n.  
 Farnese, Ranuccio I, duca di Parma, 49n.  
 Farnese, Ranuccio II, duca di Parma, 54, 55n., 56, 59n., 73n., 91n., 92n., 94n., 169.  
 Fasano Guarini, Elena, 199n.  
 Fatouville, Nolant de, 216n., 219n., 224, 227.  
 Fedele, Michel' Angelo, 12.  
 Fedeli, compagnia dei, 11 e n., 12, 37 e n.  
 Ferrazzi, Maria Luisa, 145n.  
 Ferrone, Siro, 13n., 14n., 18n., 29n.-31n., 34n., 36n.-38n., 40n., 48n., 58n., 71n., 79n., 91n., 112 e n., 117 e n., 118n., 132n., 141n., 165n., 168n., 193n., 203n., 211n., 222n., 233n.  
 Fiala, Giuseppe, *detto* Capitan Sbranaleoni, 90n., 91 e n., 104n.  
 Fidenzi, Jacopo Antonio, *detto* Cinzio, 17n., 24n., 26 e n.-28 e n., 40, 42 e n., 44 e n., 47, 54 e n., 55, 60n., 67 e n., 169 e n.  
 Fiorilli, Giovan Battista, *detto* Trappolino, 25n., 26n., 28, 50, 51n., 62 e n., 63 e n., 65 e n., 66, 68, 69 e n., 73, 78, 79n., 88n.  
 Fiorilli, Tiberio, *detto* Scaramouche, 6, 21, 29 e n., 30 e n., 46, 47 e n., 50 e n., 51n., 53n., 55n., 60, 62, 63 e n., 64, 65 e n., 69 e n., 71 e n., 72n., 73n., 79n., 88, 89n., 91, 92 e n., 95 e n., 96 e n., 97 e n., 98, 99, 100n., 101 e n., 103 e n., 104, 106 e n., 107, 109, 112-114, 123, 130 e n., 132 e n., 134, 168 e n., 192 e n., 193, 204n., 206n., 209, 211, 218 e n., 221n., 235, 236 e n., 239.  
 Foisselon, Jean, 14n.  
 Fontijn, Claire, 9n., 11 e n., 72n., 186 e n., 232n., 235n.  
 Forti, Paolo, 29n.  
 Fortini, Vittorio, 104n.  
 Fortunati, Tiberio, 71.  
 Foucault, Michel, 197 e n.  
 Fracanzani, Michel' Angelo, *detto* Pulcinella, 192, 221 e n., 228n.  
 Franchini, Isabella, *detta* Colombina, 16 e n., 17n., 25 e n., 26n., 29, 30n., 42n., 47 e n., 53 e n., 66, 68, 69n., 76n., 190n., 200, 201 e n., 202 e n., 203, 204, 212, 214, 218.  
 Franciosini, Lorenzo, 140 e n.  
 Franz, Henri, 224n.  
 Freitas, Roger, 49n.  
 Fusconi, Giulia, 175n.

Gabrielli, Camilla, 25n.  
 Gabrielli, Francesco, *detto* Scappino, 25 e n., 26 e n., 42 e n., 168 e n.  
 Gabrielli, Francesca, 25n.  
 Gabrielli, Giulia, *detta* Diana, 26n., 52 e n., 53, 169n.  
 Gabrielli, Ippolita, 25n., 26n., 28n., 42 e n., 51, 52.  
 Gabrielli, Luisa, *detta* Lucilla, 30n., 50 e n., 53n., 62, 122n.  
 Gabrielli, *detta* Spinetta, 25n.  
 Gaggi, Giovanni, *detto* Pantalone, 90n.  
 Galilei, Vincenzo, 165, 166 e n.  
 Galli, Leonarda, 219n., 221n.  
 Galvani, Giovan Battista, 27 e n.  
 Gambelli, Delia, 14n., 19n., 20n., 41n., 52n., 106 e n., 109n., 115n., 119 e n., 120n., 121n., 123n-125n., 127n.-129n., 130 e n., 142n., 147n., 216n., 219n.-221n., 224n., 228n., 237n.  
 Gaufredi, Giacomo, 53n., 55.  
 Gelosi, compagnia dei, 37 e n.  
 Gherardi, Evaristo, *detto* Arlequin, 119, 131, 136, 197, 205, 206, 216n., 221, 222 e n., 224 e n., 225 e n., 226, 227 e n., 228 e n., 238n., 239.  
 Gherardi, Florentin-Hyacinte, 221n.  
 Gherardi, Giovanni, *detto* Flautin, 168 e n., 219 e n., 220, 221n.  
 Gherardi, Jean-Baptiste, 221n.  
 Giacomini, Carlo Antonio, 201n., 202n.  
 Giarantoni, Giuseppe, *detto* Pierrot, 71, 205, 219 e n.  
 Girò, monsieur, 52.  
 Goldoni, Carlo, 129, 189 e n., 190, 224.  
 Gondi, Carlo Antonio, 57n.-59n., 218n., 219n., 222n., 229n., 236n.  
 Gondi, Giovan Battista, 19 e n.  
 Gonzaga, Camillo, 60n.  
 Gonzaga-Nevers, Carlo II, duca di Mantova, 19n., 29n., 60n., 66n., 67n., 69n., 72n., 75, 76n., 79 e n., 80 e n., 81 e n.-84 e n., 87n., 89, 92, 103, 142, 149n., 170 e n., 171 e n.  
 Gradi, cavaliere, 51n.  
 Grandi, Paolo, 199n., 201n., 213n.  
 Graziani, Girolamo, 61n., 67n.  
 Grechi, Giovanni, 60n.  
 Greco, Franco Carmelo, 91n.  
 Grifi, Maria Giovanna, 60n., 91n., 141n.  
 Grimaldi, Antonio, 183n.  
 Grisanti, Agostino, *detto* Mario, 55n., 62n., 63n., 66, 69n., 73n., 87 e n., 88n.  
 Gualandri, Francesca, 165n., 166n.  
 Guardenti, Renzo, 14n., 29n., 41n., 118n., 119n., 132n., 168 e n., 219n., 221n., 222n., 224n., 228n., 229n., 239 e n.  
 Guasconi, Bernardo, 97n.  
 Guccini, Gerardo, 168n.  
 Guérin, Robert, 45n.  
 Gueullette, Thomas-Simon, 9n., 13n., 15n., 19n., 20n., 46 e n., 65 e n., 118, 119n., 120 e n., 121, 124n., 130n., 144 e n., 219n., 220n., 221n., 222, 228.  
 Guicciardini, Lorenzo, 50 n.  
 Guzman, Gaspere de, 91n.  
 Hardy, Alexandre, 132.  
 Hartzbusch, Juan Eugenio, 137n., 138n.  
 Hesselin, Treslou Cauchon, Louis, 40, 41 e n.  
 Horn-Monval, Marguerite, 142n.  
 Innamorati, Isabella, 146 e n., 158n.

Isola, Antonia, *detta* Lavinia, 29n., 69n., 84n., 86, 90 e n., 92, 103, 104.

Isola, Giovan Battista, *detto* Giangurgolo 29n., 66 e n., 69n.

Jal, Augustine, 17n.-20n., 50n., 96 e n., 97n., 100n., 101n., 113 e n., 190 e n., 191n., 210n., 218n., 219n., 223n., 228n., 239n.

Jurgens, Madeleine, 96n., 97n., 98n.

Kirkness, W. John, 224n.

La Bruyère, Jean de, 110, 111n.

La Grange, Charles Valet de, 71 e n., 72 e n., 94n., 96n., 104n., 119n., 195.

La Via, Stefano, 176n., 180n.

Laziosi, Alessandro, 28n., 44n., 52n.

Legnani, Antonio, 55n.

Le Noir de la Thorillière, Charlotte, 223n.

Le Noir de la Thorillière, François, 223 e n.

Le Noir de la Thorillière, Marie-Louise, 223n.

Le Noir de la Thorillière, Marie-Madeleine, 223n.

Le Noir de la Thorillière, Marie-Thérèse, 223n.

Le Noir de la Thorillière, Maurice, 223n.

Le Noir de la Thorillière, Pierre, 20n., 47n., 200, 206 e n., 223 e n.

Le Noir de la Thorillière, Thérèse, 223n.

Le Noir, Robert Charles, 45n.

Leonelli, Nardo, 10n., 13n., 14n.

Leoni, Pietro Paolo, 52n.

Leopardi, Venanzio, 58n.

Le Poulain, Jeanne-Marie, 97n., 101n.

Lestini, Riccardo, 97n., 98n., 142n., 168n., 219n.

Lignani, signore, 66.

Locatelli, Charles-François, 50n., 62.

Locatelli, Domenico, *detto* Trivellino, 30 e n., 31n., 50 e n., 55n., 61n., 62, 63n., 69, 71 e n., 75, 91n., 94n., 96 e n., 97, 100n., 101n., 122n., 144 e n., 169n., 216n.

Locatelli, Marco, *detto* Traccagnino, 55n., 63.

Locatelli, Sebastiano, 35 e n., 98n., 99 e n., 100 e n., 125n., 233.

Lolli, Angelo Agostino, *detto* Dottore, 13n., 55n., 85n., 90n., 97 e n., 113, 192-194, 201n., 207 e n., 217n., 219n., 228, 235n., 239.

Lolli, Giovanni Antonio *detto* Brentino, 25n., 66.

Lolli, Eustachio, *detto* Fichetto, 30n., 90n.

Longnon, Auguste, 218n., 236n.

Longo, Nicola, 30n.

Lorena, Margherita di, duchessa di Toscana, 236n.

Loret, Jean, 63 e n., 71n., 72 e n., 95 e n., 96n., 97n., 101n., 102n., 107 e n., 118 e n., 121n., 122n., 137 e n., 138 e n.

Lucchesini, Scipione, 103 e n.

Lully, Jean-Baptiste, 69n., 111, 112, 114, 184n., 192n., 195 e n., 220n.

Lupari, Ludovico, *detto* Dottor Spadazza, 29n.

Luzago, Vincenzo, 62n.

Macchia, Giovanni, 79n.

Magalotti, Lorenzo, 109 e n.

Magnani, Paolo Scipione, 212.

Maiani, Giuseppe, 71.

Maintenon, D'Aubigné, Françoise, madame de, 237.

Maldotti, Girolamo Giovanni, 202.

Malespini, marchese, 78.

Malloni, Maria, *detta* Celia, 26n.

Malossi, Carlo, 85n.

Malvasia, Cornelio, 75, 76n.

Malvezzi, Muzio, 88n.

Malvezzi-Lupari, famiglia, 212 e n.

Mandini, Carlo Antonio, 98n., 201n., 203n.

Manzani/Mansaç, Francesco, *detto* Capitan Terremoto, 25n., 42n., 97 e n., 98, 141, 142n., 219.

Manzani/Mansani, Serena, 75n., 76 e n., 77, 99.

Manzuoli, Bartolomeo, 91n., 92 e n.

Marazzoli, Marco, 185n.

Marchante Moralejo, Carmen, 137n., 139n., 142n., 143n., 149n., 152n.

Marchesani, Simone, 23n.

Marescotti, Ciro, 55.

Maretti, Alessandra, 75n., 76n., 77n.

Marigo, Marzia, 67n., 141n.

Mariti, Luciano, 30n., 31n., 53n., 58n., 79n., 142n.

Marotti, Ferruccio, 157n.

Mars, monsieur, 232.

Martellini, Leonardo, 74n., 75 e n., 89n.

Martinelli, Drusiano, 37n.

Martinelli, Tristano, *detto* Arlecchino, 37 e n., 211.

Martinengo, Francesco Amedeo, 70 e n.

Marucelli, Filippo, 96 e n., 103n.

Masini, Giovanni, 202n.

Maxfield-Miller, Elizabeth, 96n.-98n.

Mayolas, La Gravette de, 101 e n., 102 e n., 118, 122 e n.

Mazouer, Charles, 224 e n., 225n., 227.

Mazzarino, Giulio Raimondo, cardinale, 48 e n., 49, 57-59, 69n., 71, 94, 104, 192n.

Medici, Anna de', 62n.

Medici, Caterina de', regina di Francia, 35n.

Medici, Cosimo I, de', granduca di Toscana, 141n.

Medici, Cosimo II, de', granduca di Toscana, 110n.

Medici, Cosimo III, de', granduca di Toscana, 217n., 236 e n.

Medici, Ferdinando de', granduca di Toscana, 45, 26n., 38n., 44n., 45n., 48n., 50n., 53n., 57n.-59n., 64n.-66n., 67, 69n., 73n., 78n., 79n., 85n., 94n.-96n., 103n.

Medici, Francesco I, granduca di Toscana, 36n.

Medici, Giovan Carlo de', principe 26 e n., 29n., 42n., 44n., 47n., 49n.-51n., 60n., 62n., 65n., 66 e n., 67n., 68 e n., 72 e n., 73n., 78 e n., 79n., 81n., 85 e n., 87 e n., 88 e n., 89n., 90 e n.-92 e n., 94n., 97n., 167n.

Medici, Giovanni de', 18 e n.

Medici, Leopoldo de', principe, 29 e n., 30n., 47n., 50n., 64, 65n., 67, 68 e n., 69n., 73 e n., 76n., 77 e n., 79n., 81n., 85n., 86 e n., 87 e n., 89 e n., 97n., 103 e n., 105 e n., 236.

Medici, Lorenzo de', *detto* il Magnifico, 36.

Medici, Lorenzo de', duca di Urbino, 35n.

Medici, Margherita de', duchessa di Parma, 49n., 67n., 79n., 82n.

Medici, Maria de', regina di Francia 37, 35n., 36n., 41n., 48n.

Medici, Mattias de', principe, 26n., 50, 47n., 49n.-51n., 60n., 65n., 66 e n., 73, 74n., 75n., 76 e n.-78 e n., 81n., 85n., 86n., 87 e n., 88 e n., 89n., 90 e n., 91n., 92n., 102n.

Megale, Teresa, 25n., 26n., 28n., 29n., 30n., 47n., 49n., 65n., 67n., 68n., 69n., 79n., 219n., 221n., 222n., 224n.



Melani, Alessandro, 185n.

Melani, Atto, 49 e n., 58n., 217n.

Melani, Jacopo, 58n.

Mezzamici, Cesare, 140n.

Michelassi, Nicola, 50n., 51n., 53n., 140n., 141n., 143n., 146n., 147n.

Migliori, Anna, 13n., 47n., 55n., 71n., 97n., 98n., 113n., 191n., 193 e n., 194n.-197n., 198, 200n., 206n., 207n., 209n.-211n., 218n., 219n., 221n., 223n., 228n., 235n., 239n.

Milanta, Giovanni, *detto* Dottore, 97.

Minuti, Barbara, *detta* Florinda, 16 e n., 17n., 25 e n., 29 e n., 30n., 31, 78n., 80n., 81, 82n., 85n., 90n., 98 e n., 113, 200, 201, 208, 223n.

Minuti, Giovan Battista, 16n.

Modenese, Stefano, 113, 114n.

Moland, Louis, 101n.

Molière, *pseudonimo di* Jean-Baptiste Poquelin, 15n., 71 e n., 79n., 94-96, 100 e n., 111 e n., 131, 132 e n., 133, 135, 136, 173n., 180n., 195n., 223n., 227n.

Molina, Tirso de, *pseudonimo di* Gabriel Téllez, 142.

Monaldini, Sergio, 14n., 16n.-18n., 25n.-31n., 38n., 39n., 42n., 44n., 47n., 49n., 52n., 53n., 55n., 56n., 60n.-64n., 66n.-70n., 75n., 76n., 78n., 80n.-82n., 85n., 89n., 90n., 92n., 95n., 97n., 98n., 103n., 114n., 149n., 165n., 167n., 170n., 171n., 189, 190n., 200n.-202n., 214n.

Mongrédién, Georges, 45n.

Montemagni, Desiderio, 51n., 63n., 77n., 88n., 169n., 170n.

Monteverdi, Claudio, 167 e n., 182n.

Morelli, Arnaldo, 185n.

Morinello, Cesare, 14n.

Moureau, François, 219n., 224n.

Nadasti, Lucinda, 144n.

Napolioni, *detta* Fragoletta 29n.

Napolioni, Marco, *detto* Flaminio 25n., 29n., 30n., 47n., 58n., 63 e n., 69n., 78 e n., 79n., 80n., 81, 83-85 e n., 87 e n., 88 e n., 89, 90 e n., 91 e n., 92, 142 e n., 146, 171.

Narici, Fiala, Marzia, *detta* Flaminia, 69n.

Nelli, Ercole, *detto* Dottor Graziano, 16n., 26n., 30n., 42n., 56n., 60, 61 e n., 62n.

Obizzi, Pio Enea, 26, 42, 66 e n.

Onorati, Ottavio, *detto* Mezzettino 24n.

Orléans, Filippo, duca d', 48n.

Orléans, Gastone, duca d', 236n.

Orléans, Margherita Luisa, duchessa d', 236 e n.

Orrell, John, 113n.

Orsini, Virginio, 66n.

Ottonelli, Giovanni Domenico, 14n., 15n.

Paganelli, Giacomo, 16n., 201.

Paglicci Brozzi, Antonio, 43n.,

Palaprat, Jean, 224 e n.

Pallavicino, Carlo, 185n.

Palma, Carlo, *detto* Truffaldino, 30, 75, 78, 85n., 88n.

Palmisiani, Liberato 12.

Panciaticchi, Francesco, 67n., 77 e n., 110n.

Papay, François-Xavier, 14n.

Parfaict, Claude e François, 14n., 19n., 46n., 65n., 71n., 97 e n., 106n., 118, 119 e n., 144 e n., 216n., 220n., 224n., 228 e n.

Pellegrini, Amachilde, 80n., 81n., 91n., 104n.

Pellicano, Leonardo 12.

Pepoli, Ugucione, 69n.

Pérez de Montalbán, Juan, 141 e n.

Peri, Jacopo, 175n.

Perna, signora 12.  
 Perrault, Charles, 218.  
 Perrin, Pierre, 111, 196n.  
 Perrucci, Andrea, 166n.  
 Petitjean, Marie, 223n.  
 Petrucci, Franca, 62n.  
 Piantoni, Luca, 168n.  
 Picot, Emile, 48n.  
 Pige, Frédéric 15n.  
 Piperno, Franco, 165n.  
 Pira, Gregorio, 184n.  
 Pirrotta, Nino, 165n.  
 Poggi Cellesi, Giovanni, 50 e n., 51 e n.  
 Poignard, Marie-Madeleine, 221n.  
 Pompilio, Angelo, 166n., 175n.  
 Popoleschi, Jacopo, 78.  
 Posmoni, Orsola, *detta* Flaminia, 26n.  
 Pradier, Pierre-Charles, 204n.  
 Profeti, Maria Grazia, 138n.-140n., 142n.,  
 149 e n., 150 e n., 152n.  
 Prota-Giurleo, Ulisse, 139n.  
 Prunières, Henry, 52n., 53n., 58n.  
 Quadrio, Francesco Saverio, 175 e n., 176.  
 Quaratesi, Giovan Battista, 69n.  
 Quinault, Philippe, 220n.  
 Rambaulti, Maure, 70.  
 Ramponi, Virginia, 37n., 167 e n., 233n.  
 Ranieri, Bartolomeo, *detto* Aurelio, 221 e n.,  
 223n.  
 Rasi, Luigi, 10n., 11 e n., 13n., 14n., 19 e n.,  
 22n., 25n., 27n.-31n., 42n., 52n., 61n., 65n.,  
 66n., 80n.-83n., 85n., 91n., 97n., 113n.,  
 168n., 171n., 218n., 219n., 221n., 224n., 227,  
 228n., 235n.  
 Re, Pietro, *detto* Mescolino, 42n., 55n., 76n.  
 Redi, Francesco, 140.  
 Regnard, Jean-François, 221n., 222, 224,  
 225.  
 Rena, Domenico, 184n., 185n.  
 Ricci, Bernardino, *detto* Leandro, 63n., 79n.  
 Ricci, Corrado, 61n., 67n.  
 Ricciardi, Gabriello, 30n.  
 Ricciardi, Giovan Battista, 217n.  
 Riccoboni, Luigi, 46 e n., 144, 222.  
 Richelieu, Armand-Jean du Plessis, 41n.,  
 45n., 48 e n.  
 Righenzi, Carlo, 97n.  
 Rinuccini, Francesco, 26 e n., 42 e n.  
 Rinuccini, Ottavio, 167 e n.  
 Robillard, Nicolas, 45n.  
 Robinet, Charles, 97n., 106 e n., 107 e n., 109  
 e n., 216n., 220 e n.  
 Romagnesi, Agostino, *detto* Leandro, 11,  
 18n., 19n., 23 e n., 26n., 27, 28 e n., 44n., 47,  
 50, 52, 60, 68, 168.  
 Romagnesi, Augustin-Alexandre, 18n., 19n.,  
 239, 240.  
 Romagnesi, Charlotte-Marguerite, 19n.  
 Romagnesi, Clarice, 18 e n., 69n.  
 Romagnesi, de Belmont, Charles-Virgile,  
*detto* Léandre, 9n., 20n., 221n., 227, 228n.  
 Romagnesi, Gaétan, 19n.  
 Romagnesi, Hippolyte, 19n.  
 Romagnesi, Jérôme, 19n.  
 Romagnesi, Laudomia, 23n.  
 Romagnesi, Marc'Antonio sr., *detto*  
 Pantalone, 18 e n., 23n., 24 e n., 26n., 27,  
 28n.  
 Romagnesi, Marc'Antonio jr., *detto* Cinzio,  
 8, 10n., 18 e n., 19n., 20, 23n., 24n., 65, 103  
 e n., 104 e n., 105 e n., 106, 109, 178, 179n.,  
 180n., 181 e n., 182, 187, 188n., 191n., 192 e

n., 193, 198, 205, 206, 209, 210, 216 e n.-218 e n., 219, 220 e n., 221n., 228n., 239.

Romagnesi, Marguerite-Mathilde, 19n.

Romagnesi, Pierre, 19n.

Romei, Giovanna, 157n.

Roncaglia, Annibale, 167n.

Rossi, Giovanni Carlo, 184n., 185n.

Rossi, Giuliano, 22 e n.

Rossi, Luigi, 58.

Rotari, Virginia, *detta* Lidia, 10, 26n., 31n., 33.

Sacрати, Francesco, 53.

Sahlins, Peter, 191n.

Saladino del Borgo, Giovanni, 97n.

Salvetti Alteminelli, Amerigo, 113n.

Salvetti Alteminelli, Giovanni, 113n.

Sommaia, Girolamo da, 140 e n.

Sand, Maurice, 10n., 41n.

Sannazzaro, Baldassarre, 72 e n.

Sarà, Daniela, 49n., 68n.

Sartori, Claudio, 170n.

Savoia, Tommaso, principe di, 29n., 60, 61, 65n., 92n.

Scala, Flaminio, *detto* Flavio, 18n., 37n., 211.

Scarron, Paul, 69n.

Schindler, Otto G., 91n.

Schino, Mirella, 222n.

Scott, Virginia, 10 e n., 11 e n., 14n., 41n., 63n., 69n., 97n., 100 e n., 218n., 219n., 221n.

Selas, Lorenzo, 55n.

Serafino da Montegranaro, 22, 23n.

Sgarzi, Lorenzo, 202 e n.

Sgarzi, Maria, 202n.

Signorini, Angela, 16n., 26n., 29n., 30n., 47n., 50n., 62n., 63n., 167n.

Simini, Diego, 142n.

Simonetti, Giacinto 12.

Soglia, Andrea, 199n., 201n., 213n.

Sorel, Charles, 132n.

Soulié, Eudore, 180n.

Spada, Stefania 14n., 25n., 119 e n., 200n.

Sparacello, Giovanna, 10n., 11n., 13n., 14n., 25n.

Spaziani, Marcello, 221n., 222n., 224n.

Spinola, Giovanni, Andrea, 68n.

Steffani, Agostino, 184 e n., 185.

Strasoldo, Francesco, 87, 88n.

Strozzi, Giulio, 53.

Strozzi, Lorenzo, 47n., 50n.

Strozzi, Niccolò, 29n., 77n., 140 e n.

Subligny, Adrien Perdou de, 101, 102n., 118, 122 e n.

Susini, Joseph, 19n.

Susini, Pietro, 140 e n., 217n.

Talentoni, Lelio, 29n.

Taviani, Ferdinando, 222.

Testaverde, Anna Maria, 79n., 142n.-144n., 221n.

Timms, Colin, 176 e n., 180, 181, 182n., 184 e n., 185 e n.

Tomassini, Carlo, 12n., 24n.

Torelli, Giacomo, 53 e n., 58n., 71, 72n., 167n.

Torri, Giulio Cesare, *detto* Zaccagnino, 68n., 76n., 90 e n., 103, 104n.

Tortoriti, Giuseppe, *detto* Pasquariello, 205, 206, 207, 221 e n., 228n.

Tortoriti, Marie-Angélique, 221n.

Toscano, Angelica, *detta* Marinetta, 206, 221n., 228.

Toschi, Francesco, 67n.

Trouillet, Étienne, 207.

Turri, Giovan Battista, 97 e n.  
 Turri, Virginio, 97n.  
 Uniti, comici 29, 60.  
 Valois, Elisabetta di, regina di Spagna, 35n.  
 Valois, Enrico II di, re di Francia, 35n.  
 Valois, Margherita di, regina di Francia, 35n.  
 Van Veen, Henk Th., 175n.  
 Vassalli, Antonio, 175n.  
 Vazzoler, Franco, 233n.  
 Venturini, Tommaso, 39, 40 e n., 45.  
 Verdier, abbé J., 13n., 14n.  
 Veusle, Ambroise Le, 45n.  
 Vicentini, Tommaso, *detto* Arlecchino, 144n.  
 Vigarani, Carlo, 71, 111, 217n.  
 Vigarani, Gaspare, 71.  
 Vigarani, Ludovico, 71.  
 Villiers, Philippe de, 71n.  
 Vitali, Beatrice, 25n., 28, 50 e n., 51 e n., 54 e n., 60n., 61- 63 e n., 65 e n., 68, 69n., 73n., 75, 89n., 97n., 122n., 169n.  
 Von Blumenthal, Christoph-Caspar, 100n.  
 Von der Pfalz, Elisabetta Carlotta, 237 e n.  
 Vuelta García, Salomé, 140n., 141n., 143n., 146n., 147n.  
 Walker, Thomas, 165n.  
 Watteau, Jean-Antoine, 229.  
 Weyen, Laurent, 132n.  
 Whenham, John, 182n.  
 Zancone, Francesco, *detto* Pantalone 25n., 42n.  
 Zan Ganassa, compagnia di, 37.  
 Zanotti Cavazzoni, Giovanni Andrea, *detto* Ottavio 30 e n., 61 e n., 62n., 67 n., 73n., 90n., 96n., 97, 98, 100 e n., 105, 113, 125n., 193, 208, 209, 211n., 216n., 218n., 221.  
 Zapperi, Ada, 10n., 11n., 13n., 14n.  
 Zecca, Niccolò, *detto* Bertolino 50, 51 e n. 52.  
 Zipoli, Domenico, 19 e n., 218 e n., 219n., 222 e n., 229 e n., 235, 236 e n.  
 Zito, Bartolomeo, *detto* Dottore, 25n.  
 Zuliani, Luca, 175n.

## INDICE DELLE OPERE

Non registra le opere teatrali citate nell'Appendice e nella Bibliografia. Non indicizza né *L'inganno fortunato* né *La bella brutta*.

- Addition au Triomphe de la medecine*, 216.  
*Aggiunta al Convitato di pietra*, 219.  
*A gran danno gran rimedio / A gran daño gran remedio*, 142 e n.  
*Amore, honore e potere*, 141n.  
*Amore, lealtà et amicitia / Amor, lealtad y amistad*, 141n.  
*Andromède*, 59n.  
*Arianna, L'*, 167 e n.  
*Arlequin berger de Lemnos*, 219, 220.  
*Arlequin dogue d'Angleterre et meédecin du temps*, 128.  
*Arlequin empereur dans la lune*, 228.  
*Arlequin lingère de Palais*, 216n.  
*Arlequin misanthrope*, 225, 226n., 238 e n.  
*Arlequin Prothée*, 216n., 219n.  
*Arlichino e Scaramoucia hebrei erranti in Babilonia / Scaramouche et Arlequin juifs errans en Babilonie*, 114, 123.  
*Ballet de Cassandre*, 59n.  
*Ballet des fêtes de Bacchus*, 59n.  
*Ballet des muses*, 104n.  
*Ballet des plaisirs*, 69.  
*Banquerotier, Le*, 225n.  
*Basilisco di Bernagasso, Il / Dragon de Moscovie, Le*, 142.  
*Belisario, Il*, 51 e n.  
*Bellerofonte*, 170.  
*Cadmus et Hermione*, 220n.  
*Carnefice di se stesso, Il*, 149.  
*Cid, Le*, 22n.  
*Cléopâtre*, 223n.  
*Collier de perle et la harangue, Le*, 127.  
*Colombine avocat pour et contre*, 225n.  
*Colombine femme vengeance*, 225n.  
*Con chi vengo, vengo*, 141n.  
*Conde de Sex, El / Regina statista d'Inghilterra, La*, 149 e n.  
*Convitato di pietra, Il*, 78, 79 e n., 142, 143.  
*Despreciada querida, La*, 137 e n., 151 e n., 152.  
*Dui, Arlichini, Li / Deux Arlequins, Les*, 100n.  
*Di bene in meglio*, 141n.  
*Divorce, Le*, 221n., 222, 225 e n.  
*Don Gaston de Moncada*, 49, 79, 141.  
*Don Gile*, 104n.  
*Doppie gielosie, Le / Double jalouzie, La*, 125.  
*Dotte per la metempsicose, La / Dotte par la metempsicoze, La*, 126.  
*Eraclio imperatore d'Oriente, L'*, 22n.  
*Eularia muette par amour*, 130.  
*Fausse prude, La*, 237.  
*Festin de pierre, Le*, 100.  
*Figlia disobbediente, La / Fille desobeissante, La*, 121.  
*Finta Pazza, La*, 53 e n., 167, 169 e n.  
*Finto medico, Il*, 141n.  
*Galanterie du temps, La*, 69.  
*Gare d'amore, Le*, 170.

*Gentilhuomo campagnard, Il / Gentilhomme campagnard, Le, 97n.*  
*Giasone, Il, 177 e n.*  
*Grapignan, ou Arlequin procureur, 216n.*  
*Héraclius, empereur d'Orient, 22n.*  
*Hermosa fea, La, 138, 151.*  
*Honore contro amore, 22n.*  
*Isabelle muette par amour, 130.*  
*Magie naturelle, La, 197n.*  
*Marco Aurelio, 184n.*  
*Matrone d'Ephèse, La, 216n.*  
*Medico volante, Il, / Médecin volant, Le, 142.*  
*Misanthrope, Le, 227n.*  
*Morti vivi, I / Morts vivans, Les, 120, 142.*  
*Nerone, Il / Nerón cruel, 149.*  
*Octave et Arlequin soldats enrrollées, 131.*  
*Orphée, 58.*  
*Osptale de' pazzi, L' / Hospital des fols, L', 120*  
*Pazzia d'Eularia, La, / Folie d'Eularia, La, 130.*  
*Pazzia d'Orlando, La, 141n.*  
*Povertà di Rinaldo, La / Pobrezas de Reinaldos, Las, 142.*  
*Précaution inutile, La, 227 e n.*  
*Précieuses ridicules, Les, 120.*  
*Prétieuse, La, 133, 136.*  
*Propeté ridicule, / Arlequin roy de Tripoli, 130.*  
*Quattro Arlecchini, Li / Quatre Arlequins, Les, 100.*  
*Retour de la foire de Bezons, Le, 221n.*  
*Rimedio a tutti mali, Il, / Remède à tous maux, Le, 219, 220n.*  
*Rodrigue ou Le Prince jaloux, 100n.*  
*Rosaure Impératrice de Costantinopoli, 71.*  
*Sdegni, Li / Desdains, Les, 147.*  
*Soldato per vendetta, Il, / Soldat par vengeance, Le, 220n.*  
*Teatro senza commedianti, Il, / Théâtre sans comédie, Le, 107.*  
*Tre ladri scoperti, I, / Trois volleurs découverts, Les, 121, 125.*  
*Véritables Précieuses, Les, 132.*  
*Zerla, La, / Hotte, La, 125*