



Drammaturgia

Rivista fondata nel 1994

XV / n.s. 5

Farinelli in Spagna

Commedia dell'Arte

Barbara Flaminia
Vincenza Armani

Opera in musica nel
Seicento

Eleonora Duse



Anno XV / n.s. 5 / 2018
ISSN 1122-9365
www.fupress.com

DRAMMATURGIA

XV / n.s. 5

2018

DRAMMATURGIA

NUOVA SERIE

RIVISTA ANNUALE DIRETTA DA SIRO FERRONE E STEFANO MAZZONI

Anno XV / n.s. 5 - 2018

FIRENZE UNIVERSITY PRESS
2018

Direzione

Siro Ferrone, Stefano Mazzoni.

Comitato direttivo

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

Comitato scientifico

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

Redazione

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

Consulenza telematica: Stefano Marapodi, Lorenzo Mucchi.

Digitalizzazione immagini: Giovanni Martellucci.

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

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

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

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

Published by Firenze University Press
Università degli Studi di Firenze
via Cittadella 7, 50144 Firenze, Italy
www.fupress.com
Printed in Italy

INDICE

SAGGI

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

DOCUMENTI E TESTIMONIANZE

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

RICERCHE IN CORSO

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

INDIZI DI PERCORSO E PROGETTI

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

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

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

LEONARDO SPINELLI

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

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

Le recenti e ramificate indagini sui fondi medicei dell'Archivio di stato di Firenze coordinate dalla cattedra fiorentina di Sara Mamone² permettono oggi di ampliare le conoscenze circa la partecipazione all'*Ercole amante* della nutrita comitiva di cantanti toscani e in particolare di raccontare una storia nella storia: quella del soprano Leonora Falbetti e del suo imporsi sul più im-

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

Gli eventi teatrali francesi erano così stati inaugurati dalla ripresa dello *Xerse* di Cavalli e Niccolò Minato, cantato nel novembre 1660 al Louvre e nel 1661 al palazzo del cardinal Mazzarino; vi avevano recitato tutti i virtuosi toscani presenti a corte: i residenti Atto e Filippo Melani (il primo a Parigi dal 1657, il secondo dal 1659) e le *guest stars* Rivani e Piccini, appositamente invitati per l'intero ciclo spettacolare. Della compagine facevano inoltre parte gli uomini di fiducia di Cavalli – il tenore Giovanni Agostino Poncelli e il soprano Giovanni Calegari della cappella di San Marco di Venezia²⁸ e i «Musiciens italiens du Cabinet de Sa Majesté» tra cui la romana Anna Bergerotti, Paolo Bordigone, Giuseppe Chiarini, Giovanni Francesco Tagliavacca.²⁹ Nel 1661 il Louvre aveva inoltre ospitato il *Ballet de l'impatience* (esplicito riferimento all'attesa per l'allestimento dell'*Ercole amante*) su musiche di Jean-Baptiste Lully con la presenza di Luigi XIV tra i ballerini. Ed è proprio in questo periodo, in cui in Francia si temporeggiava con rappresentazioni di ripiego, che in riva d'Arno prendeva corpo l'idea dei festeggiamenti. L'avvio della macchina operativa è da far risalire attorno al dicembre 1660 quando gli agenti matrimoniali concordarono la dote di Margherita Luisa e un suo ritratto venne inviato a Firenze.

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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