

CECILIA NOCILLI

BALLO DELLE INGRATE 1608/1638:
LA MUSICA PER IL BALLETTO TEATRALE
TRA TRADIZIONE E INNOVAZIONE
MONTEVERDIANA

ABSTRACT

Questo saggio analizza le scelte teatrali, vocali, ritmico-musicali e coreografiche impiegate da Claudio Monteverdi e Ottavio Rinuccini nel *Ballo delle Ingrate* del 1608 tramite lo sviluppo del concetto di «seconda pratica» esteso in campo coreico e scenico. Come «genere rappresentativo», questo Balletto teatrale è debitore sia della tradizione italiana di danza sia della *mascherata* fiorentina, ma al contempo avvia una nuova sperimentazione gestuale, teatrale e coreografica per l'influsso dei Comici Fedeli di Giovanni Battista Andreini e di Virginia Ramponi Andreini, protagonista delle «ingrate». La disamina dell'Entrata e della musica del Ballo segue da vicino le indicazioni fornite dalla partitura di Monteverdi del 1638, dal libretto di Rinuccini e dai resoconti delle celebrazioni mantovane del 1608 che hanno delucidato la natura e la struttura dei tre bassi ostinati della musica della danza del *Ballo delle Ingrate*.

PAROLE CHIAVE Balletto teatrale, Commedia dell'Arte, basso ostinato, Seconda pratica, musica e danza

SUMMARY

The present essay analyses the theatrical, vocal, music-rhythmical, and choreographic choices made and used by Claudio Monteverdi and Ottavio Rinuccini in *Ballo delle Ingrate* through the concept of «seconda pratica» as applied to dance and the stage. As a «genere rappresentativo», this *balletto teatrale* is indebted to both the Italian dance tradition and the Florentine *mascherata*, but at the same time it sets out a new gestural, theatrical and choreographic experimentation influenced by the *Comici Fedeli* of Giovanni Battista Andreini and by Virginia Ramponi Adreini, the protagonist of the *Ingrate*. This analysis of the Entrata and the music of the *Ballo* closely follows the indications in Monteverdi's 1638 score, in Rinuccini's libretto, and in the accounts of the 1608 Mantua celebrations, which have clarified the nature and the structure of the three *basso ostinato* patterns in the dance music of the *Ballo delle Ingrate*.

KEYWORDS *Balletto teatrale*, *Commedia dell'Arte*, *Basso ostinato*, *Seconda pratica*, Dance Music



È ancora proponibile un'ulteriore analisi del noto *Ballo delle Ingrate*, musica di Claudio Monteverdi e libretto di Ottavio Rinuccini, rappresentato a Mantova nel 1608? Nonostante i molteplici studi dedicati a questo eccezionale balletto, una sua approfondita disamina drammaturgico-musicale non è stata ancora condotta tramite un'adeguata metodologia interdisciplinare che focalizzi, singolarmente e nell'insieme, il potere delle diverse componenti coreiche, drammatiche, gestuali e sceniche di questo genere teatrale. Al fine di chiarire alcune diffuse convinzioni e comprendere meglio le innovazioni drammaturgico-musicali compiute da Monteverdi e Rinuccini nel *Ballo delle Ingrate*, illustrerò le loro composizioni più rappresentative all'interno del balletto teatrale e delle mascherate soffermandomi sull'influenza della tradizione scenica fiorentina e francese a cavallo tra il XVI e il XVII secolo. L'influsso della commedia dell'arte per opera dei Comici Fedeli di Giovan Battista Andreini e di sua moglie Virginia Ramponi, protagonista principale del componimento, sarà determinante anche per lo sviluppo di quello che definisco la *seconda pratica* scenica del *Ballo delle Ingrate* monteverdiano. Il lettore verrà accompagnato in diversi territori contestualizzanti e di indagine –un percorso essenziale, ma non sempre lineare– per afferrare la mia proposta analitica sulla musica del *Ballo delle Ingrate*, sulla sua struttura e sulla natura dei tre bassi ostinati che la compongono.¹

Il *Ballo delle Ingrate* di Claudio Monteverdi e Ottavio Rinuccini fu allestito nel teatro del palazzo ducale di Mantova presumibilmente il 4 giugno 1608 in occasione dei festeggiamenti per il matrimonio del principe Francesco Gonzaga con Margherita di Savoia.² La famiglia Gonzaga era reduce da lunghe e complesse trattative matrimoniali, iniziate nel 1604 quando si fece pubblico il desiderio di questa alleanza con i Savoia che scatenò i turbamenti e i sospetti dei grandi uomini di potere come Rodolfo II d'Asburgo, imperatore del Sacro Romano Impero, e Filippo III di Spagna. Il matrimonio con i Savoia nel 1608 sanciva un'alleanza strategica per la famiglia Gonzaga e l'impegnava all'ostentazione delle proprie risorse economiche durante le celebrazioni festive con l'intento di valorizzare il loro successo politico.

Le tracce di questo evento e della sua progettazione sono numerose. Il 26 febbraio 1608 si svolse una riunione per l'organizzazione delle rappresentazioni teatrali alla quale presero parte la duchessa Eleonora de' Medici, moglie di Vincenzo Gonzaga, Federico Follino, sovrintendente delle feste mantovane, Anton Maria Viani, prefetto delle fabbriche ducali, Ottavio Rinuccini, arrivato a Mantova il 23 ottobre 1607, e Claudio Monteverdi.³ Gli allestimenti di queste celebrazioni

¹ Ringrazio Suzanne Cusick, Francesca Fantappiè ed Emily Wilbourne per i loro stimolanti suggerimenti analitici su questo saggio durante la Fellowship a Villa I Tatti (2017-2018), The Harvard University Center for Italian Renaissance Studies.

² Per la disamina delle date dei festeggiamenti mantovani si veda MAMONE, *Le nozze rivali*, pp. 143-147; BURATTELLI, *Spettacoli di corte a Mantova*.

³ SOLERTI, *Gli albori del melodramma*, vol. I, p. 92. In questa occasione, secondo una lettera di Carlo Rossi al duca Vincenzo Gonzaga, furono assegnati ai diversi compositori gli *intermedi* in

furono descritti da Federico Follino in *Compendio delle sontuose feste fatte l'anno MDCVIII nella città di Mantova, per le reali nozze del serenissimo principe d. Francesco Gonzaga con la serenissima infante Margherita di Savoia*.⁴ Inoltre, possiamo avvalerci anche di una lettera dell'ambasciatore estense Annibale Roncaglia che descrive i festeggiamenti alla corte di Modena⁵ e dei racconti di Federico Zuccaro nel *Passaggio per l'Italia* redatto tra il 1540 e il 1608.⁶

Ancor prima dell'entrata a Mantova di Margherita di Savoia avvenuta il 24 maggio 1608, le celebrazioni mantovane erano state anticipate durante il Carnevale dalla rappresentazione della *Dafne* di Marco da Gagliano voluta da Ferdinando Gonzaga.⁷ Secondo la datazione di Follino, gli spettacoli teatrali ebbero inizio il 28 maggio 1608 con *L'Arianna* di Claudio Monteverdi e Ottavio Rinuccini in un teatro allestito per l'occasione, e con una battaglia navale concepita dall'ingegnere Gabriele Bertazzuolo. Il 2 giugno, vale a dire, il giorno dopo il torneo *Trionfo d'Amore*,⁸ fu rappresentata la commedia *La Idropica* di Giovan Battista Guarini con gli *intermedi* in musica di Gabriello Chiabrera, composti da Salomone Rossi, Claudio e Giulio Cesare Monteverdi, Giovanni Giacomo Gastoldi e Marco da Gagliano⁹ che si avvalsero dei macchinari prodigiosi di Antonio Maria Viani e dell'allestimento di Federico Follino.¹⁰ Due Balletti teatrali chiusero i festeggiamenti ufficiali nei quali parteciparono il Duca e il Principe: il 4 giugno, il *Ballo delle Ingrate* di Claudio Monteverdi e Ottavio Rinuccini, con il patrocinio del Duca Vincenzo Gonzaga, e il 5 giugno *Il sacrificio d'Ifigenia* di Marco da

musica della commedia di Giovan Battista Guarini: il prologo andò a Monteverdi, il primo intermedio a Salomone Rossi, il secondo a Giovanni Giacomo Gastoldi, il terzo a Marco da Gagliano, il quarto a Giulio Cesare Monteverdi, la licenza a Paolo Birt. Purtroppo, le musiche di questi intermedi non ci sono pervenute. Lettera di Carlo Rossi al Duca il 27 febbraio 1608 in SOLERTI, *Gli albori del melodramma*, vol. I, p. 92. Nella sua trascrizione della lettera, Paolo Fabbri ipotizza che Birt si debba leggere «Virchi» (FABBRI, *Monteverdi*, p. 129).

⁴ FOLLINO, *Compendio*. Il *Compendio* è stato trascritto solo in parte da SOLERTI, *Gli albori del melodramma*, vol. III, pp. 207-234 e da FABBRI, *Monteverdi*, pp. 133-138. In nota, Solerti riporta le pagine e i capitoli del *Compendio* di Follino (SOLERTI, *Gli albori del melodramma*, vol. I, pp. 97-98).

⁵ ASM 29 maggio 1608; SOLERTI, *Gli albori del melodramma*, vol. I, p. 101-102; FABBRI, *Monteverdi*, pp. 138-139. La data della lettera dell'ambasciatore estense non coinciderebbe con quella del *Ballo delle Ingrate* riportata da Follino e da Zuccaro che, a loro volta, presentano contraddizioni reciproche (SCHIZZEROTTO, *Rubens a Mantova*, p. 74).

⁶ ZUCCARO, *Passaggio per l'Italia*, ed. Lanciarini, pp. 75-100. La descrizione di Zuccaro della commedia *La Idropica* è stata riportata anche in SOLERTI, *Gli albori del melodramma*, vol. III, pp. 235-240.

⁷ Sulla *Dafne* di Marco da Gagliano e il suo allestimento originale si veda FANTAPPIÈ, *Una primizia rinucciniana*, pp. 189-227.

⁸ Federico Zuccaro descrive con ricchezza dei particolari la barriera o torneo teatrale (ZUCCARO, *Passaggio per l'Italia*, ed. Lanciarini, pp. 84-98).

⁹ Si veda nota 3.

¹⁰ BURATTELLI, *Spettacoli di corte a Mantova*, pp. 95-104; pp. 81-95. Come indica la stessa Claudia Burattelli, Federico Follino non si limita a descrivere i festeggiamenti mantovani del 1608, ma assume il ruolo di corago nell'allestimento de *La Idropica* di Guarini e nel cerimoniale dell'Ordine del Redentore. BURATTELLI, *Spettacoli di corte a Mantova*, p. 81.

Gagliano (musica oggi perduta) e Alessandro Striggio jr, per volere del Principe Francesco Gonzaga.

Per quanto riguarda il *Ballo delle Ingrate*, si registra il consueto sfasamento temporale tra la data di pubblicazione del libretto e quella della partitura. Il libretto di Ottavio Rinuccini viene pubblicato nel 1608 con il titolo *Mascherata delle Ingrate* (Fig. 1)¹¹ e la musica di Claudio Monteverdi nei *Madrigali guerrieri et amorosi... Libro Ottavo* del 1638.¹² La partitura della stampa musicale è la versione del *Ballo delle Ingrate* che il compositore ha adattato e ridotto per i festeggiamenti dell'Incoronazione di Ferdinando III d'Asburgo a Vienna nel 1636. Il confronto tra il testo poetico della partitura e quello del libretto ha evidenziato alcuni adattamenti testuali e drammaturgici compiuti da Monteverdi per compiacere la corte asburgica¹³ e l'analisi stilistica della musica monteverdiana ha rilevato un linguaggio compositivo tardivo nei recitativi di Plutone.¹⁴ Nella struttura musicale del Ballo, vale a dire, il cuore della rappresentazione, Monteverdi non sembra aver operato alcun cambiamento influente sull'assetto originale.¹⁵

La collocazione del *Ballo delle Ingrate* all'interno del VIII libro di madrigali, inoltre, non è casuale. Il titolo completo di questa stampa permette di comprenderne la valenza scenica: *Madrigali guerrieri, et amorosi con alcuni opuscoli in genere rappresentativo, che saranno per brevi Episodij fra i canti senza gesto*.¹⁶ Infatti, Monteverdi specifica tre generi musicali nella prefazione all'Ottavo Libro, «da teatro, da camera, et da ballo», i quali a loro volta determinano la suddivisione della musica in «guerriera, amorosa et rappresentativa» dell'intera pubblicazione. Anche le tre principali passioni dell'anima descritte come «ira, temperanza, & humiltà o supplicatione» sono legate ai tre stili musicali, «concitato, temprato e molle». Dovuto a questa tripartizione praticata da Monteverdi, il *Ballo delle Ingrate* risulta l'ultimo nella Tabella dei madrigali amorosi, definito «in genere rappresentativo» e legato per la sua tematica all'affetto dell'umiltà o supplicazione e, di conseguenza, allo stile molle.¹⁷

¹¹ Il titolo completo è *Mascherata / dell'Ingrate, / Ballo del Sereniss. Sig. Duca, / Danzato per le nozze de' serenissimi / Principe di Mantova, / Et Infanta di Savoia. La Berenson Library di Villa I Tatti possiede una copia di questa stampa che ho potuto consultare (RINUCCINI, *Mascherata dell'Ingrate*). I due titoli completi, quello del Follino e quello della stampa di Rinuccini, sono stati trascritti da SOLERTI, *Gli albori del melodramma*, vol. II, pp. VII-VIII. Inoltre, Solerti trascrive anche il *Ballo delle Ingrate* secondo il racconto di Follino (SOLERTI, *Gli albori del melodramma*, vol. II, pp. 247-259).*

¹² MONTEVERDI, *Madrigali guerrieri, et amorosi... Libro Ottavo*.

¹³ Il fiume Mincio diventa l'Istro, vale a dire, il Danubio, in allusione all'impero germanico (MABBET, *The Italian Madrigal*; CHEW, *The Platonic Agenda*, pp. 147-168). Monteverdi fu accusato di essere un agente degli Asburgo e un traditore per aver manifestato che «ancora spera veder un'aquila dominar questa piazza [Piazza San Marco a Venezia] in loco dell'insegna di San Marco» (CHEW, *The Platonic Agenda*, p. 152).

¹⁴ CHEW, *The Platonic Agenda*.

¹⁵ Per «Ballo» si intende solo la danza delle ingrate, come indicato nella partitura di Monteverdi del 1638 e in altri suoi balletti teatrali.

¹⁶ MONTEVERDI, *Madrigali guerrieri, et amorosi... Libro Ottavo*.

¹⁷ Sui tre stili concitato, temprato e molle legati alla teoria degli ethos bizantini antichi e medievali di Boezio, si veda RUSSANO HANNING, *Monteverdi's Three Genera*, pp. 145-170.

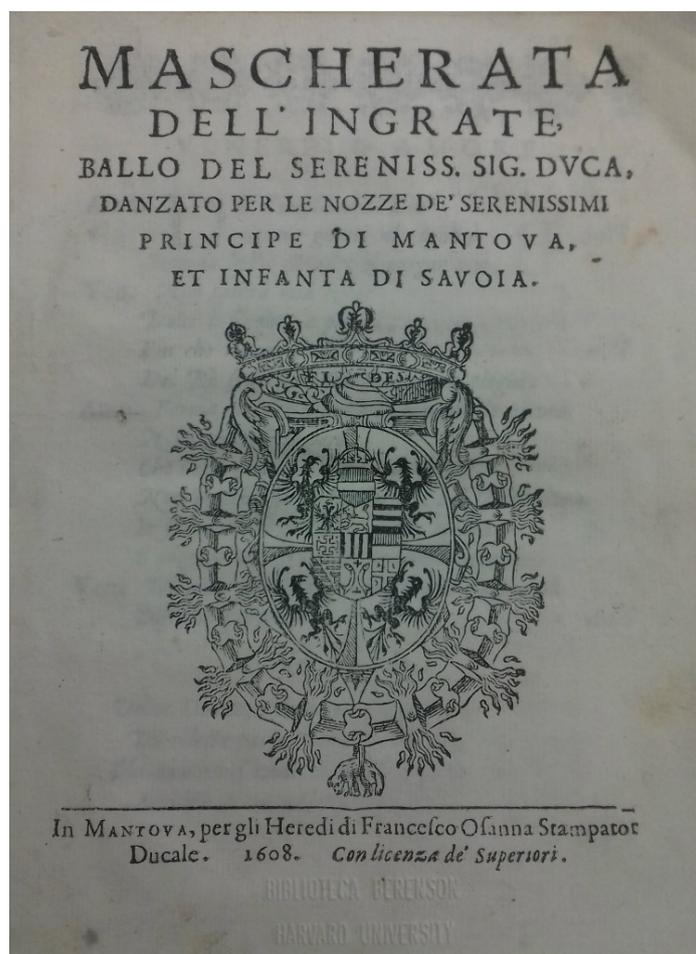


Figura 1. RINUCCINI, *Mascherata dell'Ingrate*. Berenson Library, The Harvard University Center for Italian Renaissance Studies (Villa I Tatti). Con permesso di pubblicazione

Il balletto teatrale prima e dopo il *Ballo delle Ingrate*

A cavallo tra il Cinquecento e il Seicento gli aspetti drammaturgici fondamentali del balletto teatrale italiano comprendevano un'azione scenica piuttosto contenuta nella sua durata (ancor meno della commedia in musica) e prevalentemente di ambientazione pastorale, senza mutamenti di scena né interventi di macchinari (come si era soliti ammirare negli *intermedi*) e dall'intreccio semplice con un *climax* nella danza corale nonché nei movimenti coreografici del coro e dei personaggi. Anche Monteverdi si cimentò in questo genere, benché in forma saltuaria. *Volgendo il ciel per l'immortal sentiero*, su testo di Rinuccini, comprende il Ballo *Movete al mio bel suon* del 1604, pubblicato anch'esso, come il *Ballo delle Ingrate*, nei *Madrigali guerrieri et amorosi* del 1638 tra i canti guerrieri. Questo balletto ha inizio con una entrata strumentale in ritmo ternario come

introduzione alla rappresentazione. La musica dell'entrata si impiega anche per frammezzare le parti recitative del solista. Lo svolgimento dei recitativi o dialoghi e duetti hanno la funzione in Monteverdi di presentare i personaggi pastorali e di elaborare un'azione scenica semplice e piuttosto breve. Il Ballo *Movete al mio bel suono* è collocato al centro del componimento secondo la consueta alternanza tra tempo binario e tempo ternario. Infatti, la danza inizia con una breve introduzione binaria in tempo imperfetto (C) che consente alle ninfe di entrare in scena e di cantare a più voci il testo per proseguire con una prima sezione ternaria ($\frac{3}{2}$). Dopo la seconda parte del ballo cantato, Monteverdi indica che «finita la presente prima parte si fa un canario o passo e mezzo o d'altro balletto a beneplacito senza canto, poi si torna sopra la prima aria come segue, cangiando mutanze».¹⁸ Pertanto, nella danza si opera non solo l'alternanza tra tempo binario e tempo ternario, ma anche tra ballo cantato e ballo di corte di tipo parateatrale.¹⁹ Un altro balletto teatrale anteriore a quello delle ingrato fu pubblicato negli *Scherzi musicali* del 1607, *De la bellezza le dovute lodi*,²⁰ a tre voci (Canto I, Canto II, Basso), con un'entrata strumentale in C e, nel balletto, l'alternanza speculare tra tempo binario in C e tempo ternario in $\frac{3}{2}$.²¹ Si conclude con una sezione in $\frac{3}{2}$ e un breve finale in C. Quest'ultimo consentiva, in generale, il ritorno alla posizione iniziale dei ballerini ed era, anche, segnale di congedo²². Tali caratteristiche drammaturgiche e metriche si riscontrano in Monteverdi anche dopo la messa in scena del *Ballo delle Ingrate* come avviene per *Tirsi e Clori Ballo*, pubblicato nel *VII Libro di Madrigali*.²³ Dopo il dialogo tra Tirsi e Clori, il ballo cantato il cui testo incita alla danza, al canto e al salto, inizia una brevissima sezione in C seguita da una in $\frac{3}{2}$. Il balletto si conclude con una sorta di coda finale in C.

L'alternanza tra tempi binari e ternari, tra lento e veloce, tra passi 'bassi' e passi 'alti' si riscontra sovente nella danza italiana. Gli abbinamenti tra le differenti misure di *bassadanza*, *quaternaria*, *saltarello* e *piva* che generano il *ballo* quattrocentesco e la successione tipicamente cinquecentesca tra *pavana* in C e *gagliarda*

¹⁸ MONTEVERDI, *Madrigali guerrieri, et amorosi ... Libro Ottavo*, p. 44.

¹⁹ Con il termine parateatrale si indica il repertorio coreico sociale del Cinquecento e del Seicento trasferito sulla scena in ambito teatrale.

²⁰ MONTEVERDI, *Scherzi musicali*.

²¹ In questo balletto teatrale vi è una simmetria speculare tra le varie sezioni: C – $\frac{3}{2}$ – $\frac{3}{2}$ – C.

²² Il tempo binario C come tempo conclusivo e funzionale al congedo dei ballerini-attori si evince dalla struttura di alcuni Balletti italiani, come il *Brando Alta Regina* di Cesare Negri, danza finale dell'ultimo *intermedio* della pastorale *Arminia* di Giovanni Battista Visconti del 1599 (NEGRI, *Le Gratie d'Amore*, pp. 291-296). Anche nel Ballo finale del sesto *intermedio* della commedia *La Pellegrina* di Girolamo Bargagli (Firenze 1589), la riverenza finale in tempo binario C permette ai ballerini di «andarsene dove gli altri» e di concludere la rappresentazione (WALKER, ed., *Musique des Intermèdes de «La pellegrina»*, p. LVIII). Monteverdi e la maggior parte dei compositori suoi coetanei conosceva assai bene la struttura della composizione musicale legata alle coreografie dei balletti teatrali e tutti –qualcuno introducendo delle innovazioni– seguivano questo modello convenzionale.

²³ MONTEVERDI, *VII Libro di Madrigali*.

in 3 ne sono un esempio.²⁴ Tale disposizione metrica si osserva anche nella tradizione fiorentina delle *mascherate* e degli *intermedi* che godettero grande stima presso le corti italiane e straniere. Celebri furono gli *intermedi* in musica della commedia *La Pellegrina* di Girolamo Bargagli del 1589 per il matrimonio di Ferdinando de' Medici e Cristina di Lorena. Il sesto intermedio fu musicato da Emilio de' Cavalieri e si chiude con il ballo finale cantato su testo di Laura Guidiccioni Lucchesi *O che nuovo miracolo!*, conosciuto anche come *Aria di Fiorenza* o *Ballo del Gran Duca*.²⁵ In questo caso, il compositore, noto per essere anche ballerino, impiega la tipica alternanza tra tempo binario e tempo ternario nel ballo finale e anche tra coro e trio vocale. Inoltre, negli avvertimenti della sua *Rappresentazione di Anima et Corpo* del 1600 consiglia di intercalare la danza del coro del ballo finale a quella di quattro maestri di danza che possano ballare «esquisitamente» *gagliarda, canario* o *corrente*,²⁶ prassi osservata anche in *Movete al mio bel suon* del 1604 di Monteverdi.²⁷

In Francia, il *ballet de cour* era un intrattenimento teatrale autonomo concepito come *entrée* dei personaggi allegorici. Diversamente, gli *intermedi* fiorentini erano piuttosto legati al numero degli atti della commedia rappresentata. Un esempio straordinario di questo genere teatrale francese sopravvive nel celebre *Ballet Comique de la Royne* del 1581 di Balthazar de Beaujoyeux (Baltassarre da Belgioioso), voluto da Caterina de' Medici per il matrimonio tra Anne Duca di Joyeuse e Margherita di Lorena-Vaud mont, cognata di Enrico III e sorella della regina consorte Luisa di Lorena-Vaud mont.²⁸ Come per i festeggiamenti mantovani del 1608, il matrimonio doveva comunicare un messaggio politico chiaro: la Francia aveva trovato finalmente un re stabile nella figura di Enrico III e avrebbe portato benessere e pace nel regno. Balthazar de Beaujoyeux, piemontese d'origine e legato alla corte medicea, era un violinista e *valet de chambre* di Enrico III e della Regina madre Caterina de' Medici, come lui stesso dichiara nel frontespizio della sua edizione.²⁹ Aveva ideato il *Ballet Comique de la Royne* sull'allegoria di Circe e con la tipica struttura all'antica, un prologo, tre atti e un balletto finale al quale vi parteciparono la regina, le dame e i cavalieri della corte parigina. Si tratta di un balletto scenograficamente magnifico, con *entrée* dei personaggi e dei carri allegorici disegnati e descritti nei minimi particolari insieme ai loro interventi declamati o cantati, alle musiche specifiche e all'organico strumentale impiegato. Tuttavia, nell'espone i dettagli del suo *Ballet de cour*, Balthazar de Beaujoyeux adotta una terminologia che sovente si confonde con quella

²⁴ La trattatistica di danza della fine del Cinquecento e inizio del Seicento   ricca di questi esempi, come ho analizzato in NOCILLI, *Il mito d'Orfeo*, pp. 91-104: 92.

²⁵ KIRKENDALE, *L'Aria di Fiorenza*; HILL, «*O che nuovo miracolo!*».

²⁶ CAVALIERI, *Rappresentatione di anima et corpo*, s.p.; NOCILLI, *Il mito d'Orfeo*, p. 99

²⁷ Per un'analisi pi  esautiva dei balletti fiorentini e monteverdiani, si veda CARTER, *New Light*, pp. 63-90; STEVENS, *Monteverdi's Earliest Extant Ballet*.

²⁸ PRUNIERES, *Le Ballet de cour*; YATE, *The French Academies*; MCGOWAN, *Le Balet Comique*; BONNIFFET, *Esquisses du ballet humaniste*; ANTHONY, *French Baroque Music*; DELLABORRA, cur., «*Un Invention Moderne*»; SPARTI, *Dance and Historiography*.

²⁹ MCGOWAN, *Le Balet Comique*; DELLABORRA, cur., «*Un Invention Moderne*».

fiorentina, come nel caso dell'uso di *intermede* per definire le entrate dei personaggi.³⁰

Il balletto finale o *grand ballet*, considerato come uno degli elementi scenici più identificativi del *Ballet de cour*, in realtà, non era una novità nelle rappresentazioni teatrali italiane fin dal Quattrocento.³¹ I re e la maggior parte della famiglia reale intervenivano in questo momento della rappresentazione mescolandosi con i personaggi allegorici e con gli dei e le dee dell'azione scenica. Tuttavia, in Francia il *grand ballet* acquista un aspetto politico importante: l'illusione mitologica delle divinità rappresentate si concretizzava nella tangibilità del mondo dei monarchi che si univano a loro nel ballo finale. Lungi da essere interpretato come un balletto specchio dell'armonia dei corpi celesti, come spesso alcuni studiosi hanno affermato in linea con quello che Barbara Sparti ha criticato come «humanistic mystique»,³² il balletto finale era la conclusione in chiave ideologica di una rappresentazione allegorico-mitologica interpretato dalla famiglia reale e dai nobili che sovente erano gli attori principali di questo genere teatrale. Quindi, il contributo di Balthazar de Beaujoyeux è stato quello di aver creato un'opera magnifica e di aver assegnato «il primo posto e l'onore alla danza, ed il secondo al genere» definito dall'autore *comico*, più per «la bella, tranquilla e felice conclusione cui essa giunge, che per la qualità dei personaggi che sono quasi tutti dei, dee ed altri eroi».³³ Nonostante il successo del *Ballet comique de la Royne*, Balthazar de Beaujoyeux non sembra aver avuto altre occasioni per sviluppare le sue idee teatrali visto che non compare nei successivi balletti realizzati nella corte francese fino al 1587, anno della sua morte. L'antecedente *Balet de Polonais* del 1573 e il *Ballet Comique de la Royne* del 1581 rappresentano gli unici esempi di *Ballet de cour* di Balthazar de Beaujoyeux. Sorprende molto l'assenza del suo nome in successive celebrazioni parigine, ma, forse, come Sparti ha ipotizzato, proprio i problemi finanziari della corte francese portarono alla riduzione di altri balletti altrettanto dispendiosi e magnifici come quello del 1581.

Come ha messo in evidenza Barbara Sparti, gli studi sul *Ballet de cour* hanno sottovalutato, ma anche ignorato l'esperienza teatrale italiana, contribuendo nella convinzione di una pretesa egemonia francese sull'origine del balletto teatrale.³⁴ Alcuni studi considerano Ottavio Rinuccini il responsabile della diffusione della tradizione del *Ballet de cour* francese in Italia per aver frequentato dal 1600 la

³⁰ MCGOWAN, *Le Balet Comique*, p. 32 e p. 41; DELLABORRA, cur., «*Un Invention Moderne*», p. 126 e p. 148.

³¹ Nella farsa *La presa di Granata* di Iacopo Sannazaro del 1492, un ballo finale fu eseguito da sei dame scelte tra il pubblico. NOCILLI, *Coreografare l'identità*, pp. 131-155; MAURO, *Iacopo Sannazaro*. Barbara Sparti ha analizzato lo spettacolo allegorico organizzato per il matrimonio di Annibale Bentivoglio e Lucrezia d'Este a Bologna nel 1487 nel quale si evincono molti elementi comuni con il *Ballet de cour*. SPARTI, *Dance and Historiography*, pp. 258-263.

³² SPARTI, *Dance and Historiography*, p. 252.

³³ DELLABORRA, cur., «*Un Invention Moderne*», p. 55. «Le premier tiltre & honneur à la dance, & le second à la substance, que i'ay inscrite Comique, plus pour la belle, tranquille, & heureuse conclusion où elle se termine, que pour la qualité des personnages, qui sont presque tous dieux & deesses, ou autres personnes heroiques» (MCGOWAN, *Le Balet Comique*, s.p., *Av lecture*).

³⁴ SPARTI, *La 'danza barocca' e Dance and Historiography*.

corte parigina di Maria de' Medici. Secondo Iain Fenlon, il viaggio di Monteverdi nelle Fiandre nel 1599 non ebbe alcuna influenza nelle sue composizioni musicali posteriori e nemmeno nella struttura del *Ballo delle Ingrate*, mentre per i compositori fiorentini, e anche per Emilio de' Cavalieri, l'assimilazione della tradizione francese ha un certo peso, dovuta anche alla politica medicea francofila e ai diversi matrimoni contratti:³⁵ Caterina de' Medici con Enrico II di Francia (1533), Ferdinando de' Medici con Cristina di Lorena (1586) e Maria de' Medici con Enrico IV di Francia (1600). L'argomentazione principale riguardo l'influenza francese sulle sperimentazioni teatrali italiane secentesche si basa su una dichiarazione di Pier Francesco Rinuccini, figlio di Ottavio, presente nella prefazione «a Signori Accademici Alterati» delle *Poesie del Sig. Ottavio Rinuccini* del 1622: «Quindi nacque che i balli, quali egli [Ottavio] ancora primiero condusse di Francia accompagnati dalla musica, piacquero mirabilmente».³⁶ Tale affermazione adulatoria del figlio nei confronti del padre avrebbe indotto a credere in un esplicito ascendente francese sull'esperienza teatrale e coreografica italiana. Gli studi sul *Ballet de cour* non hanno tenuto conto, quindi, dei complessi processi di ricezione, di adattamento e di diffusione dello stile teatrale dei balletti drammatici e dei cori danzati in Italia e in Francia. Inoltre, secondo Sparti, Ottavio Rinuccini aveva già composto due Balli nella tradizione della Mascherata prima di recarsi in Francia tra il 1600 e il 1604. I due balletti di Rinuccini in questione sono *Maschere di Bergiere* del 1590, dedicato a Cristina di Lorena, e la *Mascherata di Stelle*, danzato da Maria de' Medici nel 1596 a Palazzo Pitti.³⁷ Ho potuto consultare i libretti di queste mascherate e, oltre a essere tradizionalmente molto brevi, non sembrano rivelare alcun mutamento significativo rispetto alla produzione lirica successivamente al viaggio in Francia di Rinuccini. Anche la *Mascherata di Selvaggi* del 1613, posteriore alla *Mascherata delle Ingrate* del 1608, conserva la medesima struttura metrica e poetica delle opere rinucciniane precedenti.³⁸ Le brevissime e succinte didascalie lasciate da Rinuccini nella *Mascherata delle Ingrate*, forse, potrebbero indurre a pensare in una composizione più articolata, eppure, come vedremo, queste indicazioni sono legate alla configurazione della musica di Monteverdi. Il titolo del libretto di Rinuccini, *Mascherata delle*

³⁵ FENLON, *The Origins*, p. 17.

³⁶ RINUCCINI, *Poesie*, s.p. SOLERTI, *Gli albori del melodramma*, vol. I, p. 27.

³⁷ RINUCCINI, *Maschere di Bergiere e Mascherata dell'Ingrate*; SOLERTI, *Gli albori del melodramma*, vol. II, pp. 43-49; pp. 57-58. Nella tradizione fiorentina delle Mascherate, benché non attribuite a Rinuccini, aggiungo all'elenco le *Maschere d'Amazzoni* di autore incerto del 1579 (SOLERTI, *Gli albori del melodramma*, vol. II, p. 1-4) e quelle musicate da Piero Strozzi, *Il Carro della Notte* del 1579 e la *Mascherata degli Accecati* del Carnevale 1596 (SOLERTI, *Gli albori del melodramma*, vol. II, pp. 51-55). Come mi segnala Francesca Fantappiè, in occasione dei festeggiamenti fiorentini del matrimonio di Cosimo II de' Medici con Maria Maddalena d'Austria nel 1608, Rinuccini avrebbe voluto comporre anche delle mascherate, ma fu scelto tra i poeti Francesco Cini per la *Notte d'Amore* (SOLERTI, *Gli albori del melodramma*, vol. II, pp. 241-246).

³⁸ RINUCCINI, *Mascherata di Selvaggi* (SOLERTI, *Gli albori del melodramma*, vol. II, pp. 313-318). Il Solerti ha attribuito a Rinuccini anche la *Mascherata di Ninfe di Senna*, *Ballo Danzato nel Real Palazzo del Gran Duca di Toscana per le Felicissime Nozze de gl'Illustrissimi, et Eccellentissimi il Signor Conte Mario Sforza e la signora Arnea di Lorena*, In Fiorenza da gl'Heredi del Marescotti, 1613 (SOLERTI, *Gli albori del melodramma*, vol. II, p. 261).

Ingrate, dovrebbe chiarire ancora, a mio parere, il suo legame con il balletto teatrale con maschere, danza, canto e musica della tradizione italiana e non con il *ballet de cour* cinquecentesco francese. Tuttavia, l'origine e l'influenza francese sulla tradizione scenica dei balletti italiani, come il *Ballo delle Ingrate*, si dovrebbero affrontare attraverso dei criteri epistemologici che prendano in considerazione diversi fattori determinanti le caratteristiche teatrali e coreografiche eventualmente italiane, francesi o specificamente monteverdiane e rinucciniane per superare la fuorviante tradizione storiografica.

L'influenza dei Comici Fedeli di Giovan Battista Andreini

Nel *Ballo delle Ingrate* confluiscono altri fattori importanti piuttosto legati al ruolo svolto dalla Commedia dell'arte, in particolare, dai Comici Fedeli nei festeggiamenti mantovani del 1608. Alla luce dei più recenti studi, il teatro musicale del primo Seicento richiederebbe un'attenta valutazione di questa connessione tra teatro professionale e teatro di corte.³⁹ Non a caso Vincenzo Gonzaga dimostrò una spiccata predilezione verso il professionismo teatrale a tal punto da istituire dal 1598 o 1599 una compagnia ducale al proprio servizio sotto la guida di Tristano e Drusiano Martinelli.⁴⁰ Nel 1608 la compagnia di Giovan Battista Andreini era ben conosciuta e apprezzata a Mantova e per questo fu ingaggiata da Vincenzo Gonzaga per la commedia *La Idropica* di Giovan Battista Guarini. Tuttavia, l'interpretazione della commedia passò in secondo piano rispetto ai suoi *intermedi* e all'effetto emotivo straordinario dell'*Arianna* e del *Ballo delle Ingrate*. L'ambasciatore Annibale Roncaglia si sofferma sulla rozza recitazione degli attori:

fu bella la commedia del Cav.re Guirini, assai piena di motti et sentenze, ma recitata da persone per lo più parte sgarbate, et era così grassa che faceva arrossire. Dirò questa per la minima: una donna cercava con le mani nelle calcie ad un giovane una radice da far guarire la sua malattia, et altre cose simili. Gli intermedi furono singolari, maestrevoli et di grande spesa, stupore et ingegno, poiché si vidde mutar otto volte tutte la siena.⁴¹

Questa inadeguatezza attoriale viene messa in evidenza dalla descrizione degli *intermedi*, di gran lunga più pregevoli della commedia, come sembra sottoscrivere il resto delle fonti. L'esibizione dei Comici Fedeli non si limita solo a *La Idropica* di Guarini. Follino informa, infatti, di altre occasioni d'intrattenimento della corte: «i Comici trattenuti dal Duca sodisfecero (come anche han fatto ciascun altro giorno) al debito loro, rappresentando una bella, e molto gratiosa

³⁹ WILBOURNE, *Seventeenth-Century Opera*; MACNEIL, *The Nature of Commitment*. Per i Comici dell'arte a Mantova rimane fondamentale BURATTELLI, *Spettacoli di corte a Mantova*, pp. 181-218.

⁴⁰ BURATTELLI, *Spettacoli di corte a Mantova*, pp. 188-207.

⁴¹ SOLERTI, *Gli albori del melodramma*, vol. I, pp. 100-101.

Comedia».⁴² Una delle commedie composte da Giovan Battista Andreini o di quelle che formavano il repertorio dei Comici Fedeli poteva aver allietato la corte mantovana e i suoi ospiti durante i festeggiamenti del 1608.⁴³ Anche la relazione di Zuccaro si conclude con un'esibizione dei personaggi della Commedia dell'arte molto suggestiva:

La domenica à desinare, e nel fine comparire per quei boschi e giardini varie Ninfe e Pastori nobilmente abbigliati, con Pantaloni, Gratiani, Buffoni e simili genti di gusto, che l'uno dopo l'altro comparivano, danzando a suon di Musica, con piatti e presenti in mano [...] I Pantaloni presentarono pesci di più sorte grossi e belli, portati dalla Magnifica Città di Venetia sua Patria, i Gratiani rape, cocomeri, e radici grosse del suo paese; Burattini, Arlicchini, e simili Comici, tartufo, melanzane, e grosse Cocole; il Capitano Renoceronte, Squarciaferro, e simili valorosi Capitani, portarono teste di draghi, serpenti horribili, e spaventosi della Libia, dove avevano fatto espugnatione di grandi eserciti, ove essi guerreggiando avevano uccisi, leoni, chimere, et orsi terribili, Cocodrilli, e balene; così fatto i lor presenti, e recitata una gratiosa pastorale, parmi che questo chiesse e ponesse per all'hora fine a questi trionfi, e feste.⁴⁴

Zuccaro non accenna ad una compagnia in particolare, si limita a parlare in generale dei comici e delle maschere della Commedia dell'arte. Pertanto, la compagnia di Giovan Battista Andreini non fu ingaggiata esclusivamente per la rappresentazione della commedia *La Idropica*, la cui interpretazione attoriale, forse, non ebbe molto successo, ma per altre esibizioni più consone alla tradizione della Commedia dell'arte e, anche, ai professionisti dell'improvvisazione, favorita da Vincenzo Gonzaga, noto al resto delle altre corti europee per avere alle sue dipendenze una compagnia ducale di Comici e attori professionisti.

Il successivo commento di Zuccaro ribalta addirittura il ruolo stesso de *La Idropica*: «La Comedia, se bene fu bella, e ben riuscita, che fu la Idropica del Signor Cavalier Guerino, però questa servì per intermedio delli Intermedij». *La Idropica* sembra del tutto marginale, come se la commedia fosse un intervallo all'interno degli spettacolari *intermedi* resi ancora più magnifici dagli innumerevoli cambiamenti scenici e dai movimenti dei macchinari ideati da Antonio Maria Viani. Non solo la riuscita artistica dei Comici Fedeli ne *La Idropica* non fu tanto convincente, la commedia stessa non era in grado di rivaleggiare né con la spettacolarità degli *intermedi* né con la freschezza della Commedia dell'arte. *La Idropica* di Guarini e gli *intermedi* di Chiabrera rappresentano una frattura tra la messa in scena della commedia e quella degli *intermedi*, tra sobrietà e spettacolarità, con il conseguente eclissamento avvenuto a Mantova del testo drammaturgico del Guarini e del Chiabrera ad opera della *retorica della meraviglia* degli *intermedi*, portata agli estremi dal Viani e dai suoi effetti scenici strepitosi. Soffermerci su queste considerazioni non è superfluo se valutiamo il successo del libretto di Rinuccini dell'*Arianna* e del *Ballo delle Ingrate* di Monteverdi

⁴² FOLLINO, *Compendio*, p. 65.

⁴³ BESUTTI, *Da «L'Arianna a la Ferinda»*; WILBOURNE, *Seventeenth-Century Opera*.

⁴⁴ ZUCCARO, *Passaggio per l'Italia*, ed. Lanciarini, p. 99.

composte, invece, con l'obiettivo di focalizzare l'attenzione del pubblico non sugli effetti scenici spettacolari, bensì sulla musica, sull'intelligibilità del testo, sulle sonorità dissonanti e raffinate espresse nei due lamenti finali, e nella danza gestuale delle ingrato. La sperimentazione della *seconda pratica* monteverdiana poteva attuarsi nella commedia in musica e nel balletto teatrale, entrambi condividevano una modesta messa in scena e una semplificazione dell'intreccio che favoriva la valorizzazione del testo, della musica e del gesto sopra ogni altro elemento drammaturgico.

Si può anche considerare che la presunta insufficienza attoriale della compagnia dei Comici Fedeli nella commedia *La Idropica* risentisse dell'assenza della sua stella Virginia Ramponi, in arte Florinda, moglie di Giovan Battista Andreini, impegnata nell'*Arianna* e nel *Ballo delle Ingrate*.⁴⁵ Come vedremo, il *Ballo delle Ingrate* può costituire l'esempio di una gestualità professionale insolita per gli interpreti di corte che può aver avvertito l'influenza di Virginia Andreini e della sua esperienza attoriale nella compagnia di Giovan Battista Andreini⁴⁶. Infatti, dopo lo sconcerto provocato dalla morte di Caterina Martinelli, pupilla di Monteverdi, avvenuta tra il 7 e il 9 marzo 1608, e dopo un turbolento processo di selezione di eventuali sostitute,⁴⁷ la scelta cadde finalmente su Virginia Andreini, nota attrice dei Comici Fedeli. La prova di voce sostenuta da Virginia di fronte Eleonora de' Medici fu tale da allontanare i turbamenti causati dal difficile reclutamento della sostituta di Caterina Martinelli:⁴⁸

La *Arianna*, che per la morte della povera Caterina era morta, è ravvivata, perché avendo volsuto questa sera Madama sentire la Florinda [Virginia Andreini] che ne avea imparate parte la più difficile, la dice di maniera che ne è restata stupita, talché sarà mirabile; et alla gobba⁴⁹ alla quale Madama aveva spedito apposta et non ha volsuto venire, vadia et stiasi.⁵⁰

⁴⁵ Il successo di Virginia Ramponi Andreini come attrice nella compagnia del marito Giovan Battista Andreini era tale che sovente si identificavano i Comici Fedeli come «la compagnia di Florinda»: BURATTELLI, *Spettacoli di corte a Mantova*, pp. 201-207. Virginia Ramponi Andreini, come anche Isabella, la madre stessa di Giovan Battista Andreini, furono attrici di commedia che contribuirono alla fama delle loro compagnie per le straordinarie doti attoriali.

⁴⁶ Per uno studio più accurato sulla gestualità impiegata nella Commedia dell'arte e la sua influenza nel teatro musicale del primo Seicento si vedano WILBOURNE, *Seventeenth-Century Opera*; MACNEIL, *The Nature of Commitment* e, anche se in forma tangenziale, il più recente studio di GOETHALS, *The patronage Politics of Equestrian Ballet*.

⁴⁷ I carteggi parlano della morte di Caterina Martinelli e del processo di selezione di altre cantanti. Una cantante bergamasca, indicata da Monteverdi, non volle recarsi a Mantova e questo fatto viene sottolineato in quasi tutte le lettere (FABBRI, *Monteverdi*, pp. 130-131).

⁴⁸ Paola Besutti ha ricostruito i luoghi teatrali mantovani e, in particolare, la sala dove pare si sia svolta la prova della voce di Virginia nel palazzo Ducale di Mantova (BESUTTI, *Luoghi della musica*, pp. 108-130; *Space for Music*, pp. 76-94; *The «Sala degli Specchi»*, pp. 451-465). Ringrazio Paola Besutti per avermi illustrato l'ubicazione dei teatri mantovani all'epoca di Monteverdi.

⁴⁹ Forse si allude alla cantante di Bergamo segnalata da Monteverdi che disobbedì alla richiesta di Eleonora de' Medici di andare a Mantova, come si evince dalla lettera di Antonio Costantini del 18 marzo in SOLERTI, *Gli albori del melodramma*, vol. I, p. 95.

⁵⁰ FABBRI, *Monteverdi*, p. 131.

Alcuni studi musicologici, come quello di Suzanne Cusick, hanno trattato la tematica del lamento di *Arianna* in linea con le recenti tendenze che mettono in opposizione il ruolo passivo del silenzio femminile con quello attivo del desiderio maschile, sottolineando un metaforico controllo sulla sessualità femminile eccessiva o «non-normative».⁵¹ Tale interpretazione ha stimolato ulteriori riflessioni al riguardo come quelle di Bonnie Gordon e Tim Carter.⁵² Diversamente dal pensiero di Cusick, Gordon concepisce *Arianna* e il *Ballo delle ingrâte* come un'occasione, voluta da autori maschili come Rinuccini e Monteverdi, per dare voce alla forza del canto femminile. Il canto finale delle ingrâte esprime il rifiuto di ritornare all'inferno e, di conseguenza, costituisce una risposta alla punizione inflitta. Tim Carter sposta l'attenzione piuttosto verso il modesto protagonismo delle voci femminili nel teatro musicale monteverdiano, rilevando i limitati interventi di Euridice ne *L'Orfeo* del 1607 e anche la partecipazione, in generale, dei castrati nell'interpretazione dei ruoli femminili. Tuttavia, secondo Carter, *Arianna* e il *Ballo delle Ingrâte* rappresentano un'eccezione da non sottovalutare: lo straordinario talento di Virginia come attrice e come cantante avrebbe indotto Monteverdi ad adattare alle sue capacità il lamento di *Arianna* e quello del *Ballo delle Ingrâte*.

Il silenzio di Follino sulla partecipazione eccezionale di Virginia Andreini nell'*Arianna* e nel *Ballo delle Ingrâte*, anche se lascia e ha lasciato perplessi molti studiosi, andrebbe letto proprio sotto tale partecipazione anomala.⁵³ Le qualità attoriali straordinarie di Virginia Andreini probabilmente confluivano verso un nuovo modo di cantare femminile e professionista molto diverso da quello di corte, eppure tanto efficace alla mozione degli affetti della *seconda pratica* di Monteverdi. Oltre a ciò, la predilezione di Vincenzo Gonzaga verso il teatro professionista potrebbe aver stimolato Monteverdi a impiegare questo tipo di canto al posto di quello più convenzionale di corte. Inoltre, ritengo che la professionalità stessa dell'Andreini come cantante e come attrice, metteva in luce altre qualità del canto e, come vedremo, della gestualità nella danza allora non sperimentate. Ancora una volta, Annibale Roncaglia ci offre un'informazione di grande valore sulla forza del canto femminile di Virginia Andreini nella parte di Arianna a proposito dei castrati:

[...] ma meglio di tutti Arianna comediante: et fu la favola d'Arianna et Theseo, che nel suo lamento in musica accompagnato da viole et violini fece piangere molti la sua disgrazia; v'era un Raso, musico che cantò divinamente; ma passò la parte Arianna, et gl'eunuchi et altri parvero niente.⁵⁴

⁵¹ CUSICK, «*There Was Not One Lady Who Failed to Shed a Tear*».

⁵² GORDON, *Talking back*; CARTER, *Lamenting Ariadne?*

⁵³ È significativa la volontà del Granduca di Firenze di togliere nel 1600 i nomi dei compositori dalla versione a stampa delle descrizioni delle feste di Maria de' Medici realizzate da Buonarroti jr con l'unica motivazione che «non occorre nominar tanti musici». CARTER, «*Non occorre nominare tanti musici*», pp. 89-104.

⁵⁴ SOLERTI, *Gli albori del melodramma*, Vol. I, p. 99.

Il parallelismo tra canto delle donne e canto dei castrati ha un significato anche nella sperimentazione della *seconda pratica* di Monteverdi. Grazie alle eccezionali doti attoriali e drammatiche di Virginia Andreini, il compositore poteva consolidare il predominio della parola sull'armonia, e con la parola, tramite la gestualità corporale, rafforzare la rappresentazione degli affetti e commuovere il pubblico.

Ballerini e cantanti del *Ballo delle Ingrate*

Prima di analizzare il concetto di *seconda pratica* nel *Ballo delle Ingrate* sarebbe opportuno esaminare, ed eventualmente ipotizzare, quali potenziali ballerini e cantanti non nominati da Follino presero parte tra le sedici ingrate del Ballo e tra il coro delle anime che chiude con il canto il balletto teatrale. L'identificazione dei possibili ballerini e ballerine, nonché delle cantanti, anche se del tutto ipotetica, si basa essenzialmente sulla constatazione che nel *Ballo delle Ingrate* esiste una volontà non velata da parte di Rinuccini e di Monteverdi di sperimentare sulla professionalità del canto e dell'interpretazione gestuale rispetto a quella di corte. Anche se Follino non nomina espressamente Virginia quale cantante del *Ballo delle Ingrate*, tuttavia, è piuttosto eloquente nel sottolineare la novità interpretativa e gestuale del Ballo:

un balletto così bello e così vago, con passi, con moti e con atti ora di dolore et ora di disperatione, e quando con gesti di misericordia e quando di sdegno, tal'or abbracciandosi come se avessero le lagrime per tenerezza su gli occhi, tal'or percotendosi gonfie di rabbia e di furore [...] con atti pieni di maggior disperatione e di maggior cordoglio, e con mille intrecciamenti e mille variationi d'affetti.⁵⁵

Purtroppo, le fonti a disposizione non fanno cenno all'autore della coreografia del *Ballo delle ingrate*, nonostante Mantova possa vantare una larga tradizione coreutica. In particolare, la comunità ebraica mantovana forniva ballerini e artisti di un certo peso, solitamente ingaggiati durante il Carnevale, e anche attrezzature per la scena, abiti, maschere, stoffe, ecc.⁵⁶ Il professionismo ebreo è legato alla figura di Leone de' Sommi (1527-1592), celebre teorico del teatro, scrittore di commedie e poeta con spiccate doti di ballerino e coreografo, che si tramanda almeno fino alla prima metà del Seicento nei documenti mantovani.⁵⁷ L'ebreo Isacchino Massarano/Perfetto (1580-1610),⁵⁸ cantante, liutista, ballerino e coreografo,

⁵⁵ FOLLINO, *Compendio*, pp. 131-132.

⁵⁶ BURATTELLI, *Spettacoli di corte a Mantova*, p. 146.

⁵⁷ Nonostante Leone de' Sommi rappresenti uno dei nomi più noti della storia del teatro rinascimentale, visse prima del 1608 e, quindi, non è pertinente alla presente indagine.

⁵⁸ Rika Hagihara ha trovato presso l'Archivio di Stato di Mantova dei documenti che attestano anche l'impiego del cognome «Proffeta/Prefetto/Perfetto» per Isacchino Massarano. *The contributions of the Jewish community to the improvement of theatrical art until the period of Monteverdi in Mantua / Il contributo della comunità ebraica allo sviluppo dell'arte teatrale fino al periodo di Monteverdi a Mantova*, Tokyo, International Musicological Society Congress, 20

compare nei documenti mantovani in relazione con il matrimonio di Vincenzo Gonzaga e Margherita Farnese in veste di ideatore delle coreografie per la commedia de *Gli ingiusti sdegni* di Bernardo Pino da Cagli, allestita a Parma nel 1584. Nel 1591 o 1592 furono commissionate a Massarano le danze dell'episodio conosciuto come il *Giuoco della cieca* della tragicommedia *Il Pastor Fido* di Guarini. Prese parte anche nelle commedie *Le tre sorelle* di Leone de' Sommi del 1598 e *Gli intrighi dell'amore* di Torquato Tasso nel 1606. Insieme a Salomone Rossi, Massarano compare nelle fonti per l'ultima volta in un intrattenimento in casa del nobile Pietro Priuli a Padova nel 1608.⁵⁹ La sua attività artistica, quindi, è documentata dal 1580 al 1608. Sfortunatamente, la tradizione di corte di citare solo i nomi dei personaggi illustri che partecipavano ai festeggiamenti ufficiali, mi limita solo a ipotizzare che Massarano abbia potuto personificare le anime ingrato tra gli uomini, visto che le abilità coreutiche e teatrali richiedevano un alto livello gestuale poco abituale ai dilettanti.

All'elenco dei probabili ballerini del *Ballo delle Ingrate* andrebbe aggiunto anche Giovan Battista, ballerino citato da Monteverdi in una lettera di dicembre 1604. In questa, il compositore accenna al balletto pastorale sugli amori di Diana ed Endimione e alle musiche per le entrate e per le danze delle stelle e dei pastori:

ma non avendo hauto il detto numero [di stelle che dovevano ballare], et questo essendo di necessario il saperlo (piacendolo però alla A.V.S. in tal maniera d'inventione intercalata come ho detto) pertanto sino ch'io lo sappia ho tralassito il farlo, et per saperlo ho scritto a ms. Gio. Batt.^a ballarino, atìo per mezzo di mio fratello me ne dia il numero preciso, et fratanto ho fatto questo delli pastori et stelle quale ora invio a V.A.S.⁶⁰

La studiosa giapponese Rika Hagihara, nella sua relazione *The contributions of the Jewish community to the improvement of theatrical art until the period of Monteverdi in Mantua* ha proposto l'identificazione di Giovan Battista quale figlio di Isacchino Massarano/Perfetto in virtù di un documento ducale del 1610 che lo nomina erede alla morte del padre.⁶¹ In questo documento compare proprio con il cognome Perfetto. Successivamente Giovan Battista è indicato nei documenti gonzagheschi come Renato, cognome che si era soliti dare agli ebrei convertiti al cristianesimo. Possiamo, quindi, desumere che Giovan Battista Perfetto apparteneva alla comunità ebraica mantovana, nota anche a Monteverdi, e che dopo la morte del padre nel 1610 si convertì al cristianesimo portando il cognome Renato. Ai documenti rinvenuti da Hagihara aggiungo la lettera riguardante le prove de *Il sacrificio d'Ifigenia* scritta da Alessandro Striggio jr a Francesco

marzo 2017. Questa conferenza non è stata ancora pubblicata. Ringrazio Rika Hagihara l'avermi gentilmente permesso di leggere il suo lavoro, insieme a Paola Besutti per avermi fornito il contatto.

⁵⁹ HARRÁN, *Massarano*; BURATTELLI, *Spettacoli di corte a Mantova*, pp. 158-159.

⁶⁰ FABBRI, *Monteverdi*, p. 69. Ringrazio Massimo Ossi l'avermi segnalato questo riferimento.

⁶¹ Si veda la nota 58. Anche nell'elenco dei «Diversi spesati» della corte mantovana del 1621, il cognome Perfetto è associato a Giovan Battista (Mantova, Archivio di Stato, Archivio Gonzaga, b. 395). Rika Hagihara ricorda che Monteverdi menziona questo «ballarino» anche in una lettera del 1615 indirizzata a Fernando Gonzaga (FABBRI, *Monteverdi*, p. 204).

Gonzaga il 27 aprile 1608 nella quale ritengo possibile identificare il nome di Giovan Battista con il ballerino in questione: «ieri si provò il balletto di V.A., si ballò assai bene, ma il s.r. conte Canossa e la s.ra Anguissola sono risentiti alquanto, onde in lor luogo fecero il sig. Carlo Cassini e messer Giovan Battista». ⁶² Purtroppo non sappiamo cosa possa essere successo alla coppia Canossa-Anguissola, ciò nonostante il mio interesse ricade nel nome di Giovan Battista. Infatti, si potrebbe affermare che Giovan Battista, identificato come Giovan Battista Perfetto/Renato, sia lo stesso ballerino della lettera del 1604 con il quale Monteverdi aveva una buona relazione. ⁶³ A mio parere, il ballerino ebreo poteva essere a Mantova nel 1608 e pertanto posso ipotizzare la sua partecipazione nel Ballo in veste di ingrata. Non solo, la lettera di Alessandro Striggio mette in evidenza che effettivamente alle prove de *Il sacrificio d'Ifigenia* sono presenti alcuni nobili scelti per il balletto, come la coppia Canossa-Anguissola, i quali tuttavia potevano essere sostituiti da altri o da ballerini professionisti come Giovan Battista. ⁶⁴

Insieme a Massarano abbiamo fatto il nome di una grande personalità del teatro mantovano legato alla comunità ebraica: Salomone Rossi (ca. 1570-ca. 1630). Si è certi che era a Mantova per i festeggiamenti di Francesco Gonzaga e Margherita di Savoia e, dall'incontro del 26 febbraio 1608 con Eleonora de' Medici, sappiamo che gli fu commissionato il primo degli *intermedi* de *La Idropica* di Guarini. Salomone Rossi è un compositore prevalentemente di madrigali e musica profana. ⁶⁵ Celebre è il suo *Primo Libro di Sinfonie et Gagliarde a tre, quattro, & a cinque voci* del 1607 nel quale troviamo una *Gagliarda a 5 detta la Massara*, intitolata e dedicata probabilmente al ballerino ebreo Isacchino Massarano. Inoltre, compose un balletto per la sacra rappresentazione *La Maddalena lasciva e penitente* di Giovan Battista Andreini del 1617 a dimostrazione di una sua plausibile collaborazione con la compagnia dei Comici Fedeli. ⁶⁶ Anche la sorella di Salomone Rossi, detta Madama Europa, una tra le cantanti ebreo più in voga, sembra aver preso parte al secondo *intermedio* de *La Idropica* dedicato a *Il ratto d'Europa*. ⁶⁷ Follino la descrive come «donna intendentissima di musica, cantò

⁶² FABBRI, *Monteverdi*, p. 132.

⁶³ Si può anche ipotizzare che il cognome di Giovan Battista sia quello di Andreini, ma notoriamente era conosciuto con il suo nome artistico di Lelio, una tradizione propria degli attori di Commedia dell'arte. Purtroppo, non ho ulteriori elementi per poter dimostrare questa supposizione. FERRONE, Siro, *Attori, mercanti, corsari*. pp. 223-274.

⁶⁴ Claudia Burattelli propone una serie di riferimenti utili sulla figura di Giovan Battista. BURATTELLI, *Spettacoli di corte a Mantova*, p. 174, n. 65.

⁶⁵ HARRÁN, *Salomone Rossi*.

⁶⁶ Tra i compositori partecipanti a questa sacra rappresentazione troviamo Claudio Monteverdi e Salomone Rossi. *Musiche da alcuni eccellentissimi musici composte per la Maddalena*, Venezia, Angelo Gardano, 1617.

⁶⁶ HARRÁN, *Salomone Rossi*.

⁶⁷ L'appellativo Madama Europa si è ritenuto provenisse dalla sua interpretazione del personaggio allegorico Europa *La Idropica* di Guarini, tuttavia già nel 1589-1590 viene identificata insieme a suo fratello Salomone Rossi come «Europa di Rossi» e nel 1592-1593 «Madama Europa sua sorella». FENLON, *Rossi, Salamone*. Caterina Martinelli era soprannominata la Romanina per la sua provenienza e Virginia Andreini, la Florinda, per il suo leggendario ruolo nell'omonima tragedia di Giovan Battista Andreini.

con gran diletto e con maggior meraviglia degli ascoltanti, con voce molto delicata e dolce». ⁶⁸ I fratelli Rossi, dunque, parteciparono alle celebrazioni mantovane del 1608, ma nelle fonti del *Ballo delle Ingrate* i loro nomi non compaiono né per le danze né per il canto. Nonostante ciò, non si può escludere che Madama Europa possa avere cantato nell'assieme vocale delle ingrate unitamente a Virginia Andreini. ⁶⁹ Infatti, non è del tutto chiaro che i ballerini e ballerine ingrate siano stati solo cavalieri e «dame delle principali città» ⁷⁰, come Follino ci vuole far credere, perché, come abbiamo visto, durante le prove poteva succedere qualche contrattempo da provocare cambiamenti e sostituzioni.

La seconda pratica gestuale e corporale del *Ballo delle Ingrate*: la trasgressione alla norma

Alcuni anni fa ho proposto una distinzione tra *prima* e *seconda pratica* nella danza, tra i balletti geometrici legati alla retorica della meraviglia e quelli che permettevano la mozione degli affetti, come il *Ballo delle Ingrate*. ⁷¹ La *seconda pratica* era pensata per dare risalto al gesto sulla danza stessa, gesto inteso come parola che rappresenta l'affetto. Il *Ballo delle Ingrate* ricopre un ruolo eccezionale in tale sperimentazione per diversi motivi che illustrerò qui di seguito.

Agli occhi delle donne e degli uomini del XXI secolo sarebbe improponibile far dono, in occasione delle nozze di due giovani sposi, di un'opera teatrale come il *Ballo delle Ingrate* che tratta una tematica oggi ritenuta «politicamente scorretta». Infatti, le protagoniste di quest'opera sono le anime delle donne che non sono state accondiscendenti con i loro innamorati. Tuttavia, gli studi sulla storia delle mentalità indicano che fino al Settecento le donne erano considerate naturalmente di indole propositiva e lasciva. ⁷² *La Ingrata, ballo* a tre per due uomini e una donna del repertorio quattrocentesco di Domenico da Piacenza, è stato composto proprio su questa tematica, creando un disegno coreografico che mette in risalto l'ingratitude della donna che «passa per mezzo» ai due uomini ogni volta che si avvicinano durante la danza. ⁷³ Stefano Patuzzi ha esaminato la simbologia del XXXIV canto dell'*Orlando Furioso* dell'Ariosto dedicato alle anime ingrate sia maschili che femminili, avvalendosi della *Iconologia* di Cesare Ripa del 1593 che raccoglie le rappresentazioni delle «virtù, vitij, affetti, passioni humane,

⁶⁸ FOLLINO, *Compendio*, p. 84; SOLERTI, *Gli albori del melodramma*, vol. III, p. 218.

⁶⁹ Anche se Madama Europa era impegnata negli *intermedi* de *La Idropica* di Guarini, non necessariamente si deve escludere una sua partecipazione in altre rappresentazioni come il *Ballo delle Ingrate*. La stessa Virginia Andreini personificò Arianna e l'Ingrata nelle due composizioni monteverdiane del 1608.

⁷⁰ FOLLINO, *Compendio*, p. 124.

⁷¹ NOCILLI, *Il mito d'Orfeo*.

⁷² PROSPERI, *Tribunali della coscienza*; LEVER, *L'Antifemminismo*, LEVACK, *La caccia alle streghe*.

⁷³ Il repertorio quattrocentesco presenta altri balli pantomimici con simili argomenti, come *Mercantia, Sobria* e *Pizochara*.

corpi celesti, mondo e sue parti». ⁷⁴ Il fumo e le lacrime sono simboli ricorrenti nella tematica delle anime ingrato di questo canto legato alla penitenza. ⁷⁵ Secondo la coinvolgente interpretazione di Patuzzi, l'argomento che accomuna le tre opere allestite per i festeggiamenti mantovani del 1608 – *Dafne*, *Arianna* e il *Ballo delle Ingrate* – concerne le anime ingrato. In particolare, la simbologia analizzata nel canto ariostesco si riscontra anche nella descrizione di Follino del *Ballo delle Ingrate*:

Erano quelle anime condannate vestite con abiti di foggia molto stravagante e bella che si stendevano infino a terra, composti di un ricco drappo che fu tessuto apposta per tale effetto. Egli era *di color berettino, misto di sottilissime fila d'argento e d'oro* con tanto artificio, che a riguardarlo *pareva cenere mischiata con ardenti faville*; e si vedevano così le vesti come i manti (che in maniera molto bizzarra pendevano loro dalle spalle) ricamati di spesse fiamme con teste di seta e d'oro, *tanto ben disposte che ciascheduno stimava che ardessero*; e tra dette fiamme si potevano veder con bellissimo ordine consparsi carbonchi, rubini e altre gemme che rassomigliavano l'accese braci. Di queste gioie si vedevano intrecciati ancora i lor *capelli che, parte accorciati e parte sparsi con mirabil arte, parevano distrutti e abbruciati*, e benché fossero tutti coperti di cenere, nondimeno mostravano tra la cenere e il fumo un certo splendore, dal qual si poteva molto ben conoscere che per altro tempo furono come fila d'oro biondissimi; e *le lor faccie mostrando alcuni segni di già passata bellezza, erano in guisa trasformate e pallide* che apportavano terrore e compassione insieme a riguardarle. ⁷⁶

La cenere e le braci negli abiti delle ingrato simboleggiano l'affetto dell'umiltà o supplicazione così come espresso nel VIII libro di madrigali di Monteverdi. I gioielli disposti negli abiti e nei mantelli per simulare le braci che ardono, i capelli bruciati dalla cenere con qualche filo d'oro per ricordare la loro bellezza, nonché le maschere dei volti delle anime dannate all'inferno sono alcuni degli elementi essenziali per indurre il pubblico verso la compassione e la commozione.

Vi è un altro elemento importante da mettere in risalto, a mio parere, nel *Ballo delle Ingrate* del 1608: uomini e donne vestirono abiti femminili al fine di impersonare le anime ingrato. Una caratteristica non certo nuova in ambito teatrale. Lo stesso Giovan Battista Andreini ricorre spesso nelle sue commedie al travestimento come elemento drammaturgico efficace; un chiaro esempio lo troviamo ne *Lo Schiavetto*, nel quale Virginia assunse il ruolo maschile del protagonista. ⁷⁷ Eppure l'abito femminile indossato dagli uomini potrebbe essere stato motivo di scherno e ridicolo in altri contesti teatrali, tuttavia il suo impatto drammatico sul pubblico, insieme ai gesti di dolore e all'aria «malenconiosa e flebile» del Ballo,

⁷⁴ PATUZZI, *Da Arioso al «Ballo delle Ingrate»*; RIPA, *Iconologia*.

⁷⁵ Lidia, Anassarete e Dafne sono le ingrato del XXXIV canto dell'*Orlando furioso*, ma sono presenti anche gli uomini ingrati come Teseo e Giasone che subiscono un destino ancora più avverso delle donne in quanto «il fumo gli accieca, e cuoce il fuoco» (PATUZZI, *Da Arioso al «Ballo delle Ingrate»*, p. 76).

⁷⁶ FOLLINO, *Compendio*, pp. 130-131; FABBRI, *Monteverdi*, p. 137.

⁷⁷ ANDREINI, *Lo schiavetto*, pp. 45-213; WILBOURNE, «*Lo Schiavetto*» (1612), pp. 1-43.

resero più incisiva la gravità del messaggio simbolico. Le fonti che descrivono il *Ballo delle Ingrate* si riferiscono ai personaggi femminili delle anime ingrante senza distinguere tra uomini e donne, dando l'impressione che nessuno riconoscesse tra i ballerini Vincenzo e Francesco Gonzaga.⁷⁸ Gli abiti da donna e di «anima dannata all'inferno», il colore cinereo predominante e le maschere favorirono piuttosto i movimenti coreutici e gestuali da compiere nel Ballo a dimostrazione della loro dannazione e penitenza, e incisero sulla loro capacità di trasmettere emozioni per stupire il pubblico. Anche nella descrizione degli abiti nella partitura del 1638 ricorrono i simboli delle anime ingrante, come il «color cinerizio, adornato di lacrime finte», senza palesare però la partecipazione maschile nella rappresentazione. A mio parere, questa neutralità tra uomini e donne non ha solo un valore teatrale legato al mascheramento tipico dei balletti teatrali, ma risente di una precisa volontà di Monteverdi e di Rinuccini di trasgredire la normativa di corte che insisteva sulla rappresentazione idealizzata di un ordine sociale di ambientazione pastorale che si identificava nella contemplazione della meraviglia scenografica delle opere teatrali piuttosto che negli affetti dell'anima e del corpo umano. La voce femminile e la gestualità corporale affettiva di grande impatto emotivo mettevano in evidenza tale contrasto tra i castrati e le cantanti professioniste, tra gestualità legata alla meraviglia e quella della mozione degli affetti, e tra *prima* e *seconda pratica*, ingredienti che hanno permesso di allestire uno dei balletti teatrali più straordinari del Seicento.⁷⁹ Non è certo un caso che tra i promotori di questo balletto e tra i ballerini protagonisti fosse presente Vincenzo Gonzaga, avido di originalità scenica e teatrale professionista da esibire ai suoi contemporanei per perpetuare la fama del Principe.

La diversa distribuzione delle ingrante sulla scena descritta nelle fonti del 1608 e quella di Monteverdi nella partitura del 1638 è un aspetto rilevante da approfondire che incide sulla trasgressione della consuetudine teatrale. Dalla descrizione di Follino si evince che la protagonista delle ingrante rimase sul palco, mentre il balletto si svolgeva, come di consuetudine, in quello che noi oggi consideriamo la platea. Nella partitura del 1638, la spiegazione di Monteverdi è diversa: le otto ingrante scendono a danzare e l'ultima a ritornare all'Inferno inizia il canto.

FOLLINO, *Compendio* (1608),
p. 133

ANNIBALE RONCAGLIA
ambasciatore estense (1608)

MONTEVERDI, *Madrigali
guerrieri, et amorosi ...
Libro Ottavo* (1638), p. 79

«Appena ebbe così detto Plutone, ch'una delle Ingrate, ch'era rimasta su 'l palco

«... e nell'andare molt'anime in musica gridavano: "O Dio!

«Qui tornano all'Inferno al suono della prima entrata nel modo con gesti e passi come

⁷⁸ L'abitudine di citare i personaggi illustri come interpreti delle rappresentazioni sceniche senza riconoscerne la personalità e il ruolo politico durante le loro esibizioni era una delle norme convenzionali tramandate nelle fonti e nelle cronache fin dal Quattrocento.

⁷⁹ In linea con Suzanne Cusick, si potrebbe considerare tale omogeneità sessuale legata a una nuova idea della *seconda pratica* come il superamento dell'ordine sociale della coppia eterosessuale. Queste considerazioni mi sono state generosamente suggerite dalla stessa Cusick durante la redazione di questo saggio, stimolando riflessioni e approfondimenti su degli aspetti non certo di poco conto.

quando le altre discesero a ballare, proruppe in così lagrimosi accenti accompagnati da sospiri e da singulti, che non fu cuor di donna così fiero di quel teatro, che non versasse per gli occhi qualche lagrima pietosa».

Prendete pietà donne et donzeli».

prima, *restando una in scena*, nella fine facendo un lamento come segue, e poi entra nell'Inferno».

Con le doti straordinarie di Virginia Andreini, sembrerebbe riduttivo lasciarla sulla scena durante il Ballo delle ingrato. La collocazione della protagonista delle ingrato nel 1638 potrebbe avere più senso per le prestazioni pantomimiche richieste nella danza. Inoltre, se l'Andreini rimase sulla scena nel 1608, le anime ingrato sarebbero state quindici a ballare e non sedici come vuole Follino e Annibale Roncaglia, facendo mancare quella simmetria che si era soliti vedere tra ballerini e ballerine sulla scena. In generale, con qualche eccezione il numero dispari non era utile per le danze teatrali.⁸⁰ La descrizione coreografica di Follino rimarca l'abbinamento delle sedici ingrato, le quali «a due a due», vale a dire in coppia, dovevano scendere dal palco.

A conferma di una diversa disposizione dell'ingrato protagonista nella rappresentazione del 1608 del *Ballo delle Ingrate*, la lettera già menzionata di Alessandro Striggio a Francesco Gonzaga del 27 aprile durante le prove de *Il sacrificio d'Ifigenia* mette in evidenza anche qualche particolare del balletto rivale di Rinuccini e Monteverdi:

Il s.r. Rinuccino, a imitazione dell'invenzione di V.A., ha anch'egli aggiunte molte cose al ballo dell'Ingrate e fa dialogizzare Amore e Venere sopra una nuvola e cantar la Florinda, che nel ritornar che faranno le Ingrate all'inferno si meschierà fra loro e parendo una di quelle che averanno ballato, canterà flebilmente detestando la cagione della lor pena, e questo tutto è stato aggiunto segretamente per timore forse che il balletto di V.A. non riuscisse più bello dell'altro.⁸¹

Anche durante le prove del *Ballo delle Ingrate*, Virginia Andreini, per cantare la sua parte, si unisce al resto delle ingrato quando ritornano all'Inferno dopo il Ballo. Probabilmente questa scelta scenica fu uno dei cambiamenti realizzati «segretamente» da Rinuccini e Monteverdi che tanto preoccuparono Striggio durante le prove e che ebbero un'importante ripercussione sulla sequenza degli allestimenti teatrali mantovani del 1608. Ritengo che anche questa anomala distribuzione della protagonista principale rispetto al gruppo delle ingrato ballerine andrebbe letta come una collocazione di rottura con la convenzione geometrica della retorica della meraviglia della *prima pratica*, con l'obiettivo di educare il pubblico a un concetto più ampio di *seconda pratica* legato all'asimmetria scenica e coreografica più adatta a valicare la soglia dell'ordine teatrale e sociale, e provocare il turbamento del pubblico.

⁸⁰ Nel Ballo dell'ultimo intermedio de *La Pellegrina* del 1589 i ballerini sono sette «quattro Dame e tre Huomini». *Musique des Intermèdes*, p. LVI.

⁸¹ FABBRI, *Monteverdi*, p. 132.

Dalla lettera di Alessandro Striggio a Francesco Gonzaga sopra citata, si crede che Rinuccini possa aver cambiato idea nel dialogo di Venere e Amore, nella loro collocazione e anche nel canto delle ingrate, cambiamenti che crearono una palese frustrazione a Striggio:⁸² «Io del tutto sono stato avvisato da messer Marco [da Gagliano] e ne ho certo qualche sentimento, perché non avrei voluto che l'uno e l'altro balletto desse in una istessa maniera».⁸³ Probabilmente, la lettera di Striggio avrà causato qualche 'sentimento' anche a Francesco Gonzaga che era il promotore de *Il sacrificio d'Ifigenia*. Infatti, quest'ultimo era stato programmato per andare in scena prima del *Ballo delle ingrate*. È probabile che la lettera di Striggio abbia ribaltato la sequenza dei due balletti teatrali per evitare che il finale de *Il sacrificio d'Ifigenia* potesse essere eclissato dalle ingrate di Monteverdi e per questo si dispose di collocarlo per ultimo. Venere e Amore non cantarono da una macchina di nuvola secondo la tradizione degli *intermedi*, ma dal monte dell'inferno – come nella tradizione più modesta dei balletti teatrali –, e le ingrate ballarono senza cantare: due scelte drammaturgico-teatrali mirate ancora una volta al superamento della retorica della meraviglia. Come abbiamo potuto notare nei Balletti teatrali monteverdiani – e anche in quelli fiorentini –, la danza era sempre legata al canto corale, persino nel Balletto *Lasciate i monti* de *L'Orfeo* del 1607. Separare il canto dalla danza e, pertanto, evidenziare in essa la gestualità corporale della supplicazione e del dolore riservando gli intervalli e le dissonanze affettive al lamento finale dell'ingrata protagonista e al canto corale, è una scelta teatrale e musicale nuova in Monteverdi e uno dei maggiori motivi del successo de *Il Ballo delle Ingrate*.

Inoltre, la coreografia delle ingrate propone un aspetto insolito rispetto agli altri balletti teatrali non solo di Monteverdi: il contatto fisico. Nei balletti geometrici vi erano gli intrecciamenti e i passeggi che permettevano la realizzazione delle figure emblematiche ed encomiastiche, tanto apprezzate dal pubblico di corte. Il contatto della mano poteva essere l'unico permesso durante le figurazioni coreografiche a sottolineare l'intrecciarsi dei corpi, ma nel *Ballo delle Ingrate* la fisicità coinvolge tutto il corpo. L'abbraccio, («tal'or abbracciandosi») e il percotimento («tal'or percotendosi gonfie di rabbia e di furore») presuppongono una fisicità eccezionale e un allontanamento della norma. Sono propensa a dubitare anche che venga rispettata la verticalità della danza nobile del Cinquecento e del Seicento, vale a dire, il corpo delle anime poteva assumere posizioni contrite, non erette, per la rappresentazione del dolore: «con moti e con atti ora di dolore et ora di disperatione, e quando con gesti di misericordia e quando di sdegno». Una coreografia di questo genere risente di una certa corporeità, forse proprio di derivazione della Commedia dell'arte più che della danza teatrale dei balletti secenteschi. La descrizione di Follino mette in risalto la gestualità e non più la retorica della meraviglia osservata nei balletti e nelle coreografie geometriche che arricchivano le opere musicali del Cinquecento e del primo Seicento.

⁸² CARTER, *New Light*, pp. 80-81.

⁸³ FABBRI, *Monteverdi*, p. 132.

Aggiungo anche un altro aspetto che ruota intorno la figura di Virginia Andreini. Sebbene un'attrice doveva essere in grado di sapere cantare, recitare e certamente danzare secondo la tradizione dei Comici,⁸⁴ non ho elementi sufficienti per dimostrare il talento dell'Andreini nella danza, sebbene suo marito intermezzasse frequentemente con il ballo le scene teatrali delle sue commedie nelle quali Virginia era protagonista.⁸⁵ Virginia è ricordata sovente per il suo ruolo dell'Innamorata ne *La Florinda* di Giovan Battista Andreini e i suoi riferimenti riguardano particolari personaggi (anche travestimenti) con i quali rende nota la sua abilità attoriale straordinaria. Non è da escludere, quindi, che la sua partecipazione nel *Ballo delle Ingrate* si limitasse solo al canto in modo da non essere coinvolta in una coreografia che le avrebbe richiesto un notevole sforzo fisico e in modo da valorizzare ancora di più il testo e il canto. L'interpretazione del canto finale dell'ingrata solista avrebbe dovuto possedere la forza sufficiente per commuovere l'auditorio fino alle lacrime. Non si può escludere anche che Giovan Battista Andreini potesse aver partecipato nella realizzazione coreografica data la sua esperienza teatrale, aggiungendo alcuni caratteri gestuali di maggiore impatto, come l'abbraccio e il percotimento, tipici del teatro di commedia, ma senza che Virginia ne prendesse parte, forse, sotto la direzione di Monteverdi e soprattutto di Rinuccini.⁸⁶ Nonostante le anime ingrato, incarnate da uomini e donne, fossero vestite allo stesso modo, nessuno doveva spiccare più degli altri e Virginia Andreini avrebbe potuto mostrare una gestualità che non si addiceva agli altri ballerini, come Vincenzo e Francesco Gonzaga. Tuttavia, l'ordine veniva alterato in conseguenza di una collocazione dispari delle ingrato nel Ballo. La differente collocazione dell'ingrata protagonista, personificata da Virginia Andreini, potrebbe essere legata, da una parte, alla professionalità dell'attrice che non doveva essere coinvolta in una danza impegnativa e, dall'altra, al numero dispari delle ingrato che interpretarono con una gestualità corporale fuori dalla norma gli affetti dell'umiltà o supplicazione definiti nella prefazione dei *Madrigali guerrieri, et amorosi*.

L'allestimento del 1608, quindi, palesa una collocazione diversa della protagonista rispetto alle direttive monteverdiane della partitura del 1638, traccia indiscussa di una volontà verso l'asimmetria scenica e coreografica. Le anime ingrato che interpretarono il Ballo furono sedici, quindici scesero dalla scena per danzare e la protagonista rimase sulla scena principale, per cantare il Lamento *Ahi troppo, ah! troppo è duro!*; quattro cantanti, sempre tra le anime ingrato del Ballo, interpretarono a quattro voci e in forma per lo più omofonica *Apprendete pietà, donne e donzelle* che pose fine al *Ballo delle Ingrate*.

⁸⁴ TAVIANI, *La commedia dell'arte*; TAVIANI – SCHINO, *Il segreto della commedia dell'arte*; FERRONE, *Attori mercanti corsari*; LATTANZI – MAIONE, cur., *Commedia dell'arte*; CHAFFEE – CRICK, *The Routledge Companion*; MAC NEIL, *Music and Women*.

⁸⁵ FERRONE, *Attori, mercanti, corsari*, pp. 228-229.

⁸⁶ *Ibid.*; MAMONE, *Le nozze rivali*, p. 136.

La musica del *Ballo delle Ingrate*: differenze di allestimento tra il 1608 e il 1638

Il confronto dell'allestimento, della regia e dell'organico strumentale tra le descrizioni del *Ballo delle Ingrate* del 1608 e le annotazioni della partitura del 1638 di Monteverdi dimostra l'eccezionalità della prima rappresentazione di quest'opera mantovana. In generale, l'allestimento viennese del 1638 è caratterizzato non solo da una riduzione dell'organico strumentale, ma anche dal numero delle anime ingrate, otto invece di sedici, determinata dalla «grandezza del loco in cui devisi rappresentare».⁸⁷ Un aspetto drammaturgico rilevante nei due allestimenti riguarda la sinfonia o meglio, la sua assenza. Questa aveva la funzione di introdurre l'opera e disporre il pubblico verso l'azione scenica, tuttavia, nel 1608, troviamo solamente il frastuono prodotto da alcuni strumenti a percussione sistemati sotto il palcoscenico:

FOLLINO, <i>Compendio</i> (1608), pp. 124-125	ANNIBALE RONCAGLIA ambasciatore estense (1608)	MONTEVERDI, <i>Madrigali guerrieri, et amorosi ... Libro Ottavo</i> (1638), p. 63
Senza sinfonia	Senza sinfonia	«Al levar della tela si farà una sinfonia a beneplacito».

«Con uno strepito spaventoso sotto il palco di tamburi discordati, s'alzò la tela con quella velocità mirabile con cui alzossi nella Comedia, e nel mezo del palco si vide una gran bocca di un'ampia e profondissima caverna».

Al posto della sinfonia, Monteverdi preferì introdurre una sorta di dissonanza 'non preparata' attraverso dei tamburi scordati, ovvero, con la pelle allentata, per dare forza drammatica all'azione fin dall'inizio. La sinfonia avrebbe indebolito e dissolto l'impatto scenico della rapida alzata del sipario e della vista della bocca dell'inferno. Trent'anni dopo la prima rappresentazione mantovana, il compositore, secondo le circostanze e la fruizione del nuovo allestimento, lascia a discrezione della regia e della direzione musicale l'impiego di una musica strumentale introduttiva, purtuttavia senza specificare nessuna in particolare.

Secondo la testimonianza di Federico Zuccaro, prima della rappresentazione del *Ballo delle Ingrate* del 1608 ci fu un «balletto di Dame, nell'orchestra del Teatro della Scena».⁸⁸ Apparentemente questo avvenimento non avrebbe alcuna rilevanza in quanto nella tradizione delle feste di corte si era soliti riservare un giorno o più alla danza. Infatti, nei festeggiamenti mantovani del 1608, secondo Follino, in più di un'occasione si organizzarono danze per gli intrattenimenti di

⁸⁷ MONTEVERDI, *Madrigali guerrieri, et amorosi ... Libro Ottavo*, p. 63.

⁸⁸ Ricordo che le date riportate da Zuccaro non coincidono con quelle di Follino. La descrizione di Zuccaro farebbe pensare che il giorno prima del *Ballo delle Ingrate* ci sia stata la festa di danza.

corte.⁸⁹ Tuttavia, secondo Zuccaro, sembra che la scena del *Ballo delle Ingrate* sia stata scoperta al pubblico subito dopo le danze:

Ballato alcuni balletti all'usanza di qua, si alzò con velocità grandissima la tela che copriva la Scena e fece all'improvviso vedere a quelle Dame e a tutti una grandissima e profonda caverna, ove si vedeva l'Inferno di fiamme, e fuochi spaventacoli con forme di demoni, et anime tormentate, e lacerate, che non poterono tenere le lacrime molte di quelle Dame; ma poco dopo, per confortare quelle già smarrite e spaventate, tutto sparì l'Inferno e comparve un bellissimo Giardino di rose, e fiori, con molte Ninfe e Pastori a fare gratiose danze, e cantare allegre canzoni e madrigali; e si finì la festa che durò questa ancora fin alle cinque hore di notte.⁹⁰

Anche l'ambasciatore estense Roncaglia riporta la festa di danza prima del *Ballo delle Ingrate*: «Fecero i balletti dopo essere state tutte queste Altezze a visitarlo [...] i quali riuscirono belli. Prima si fece una gran festa ordinaria con passi e mezzo e gaiarde con piantoni, poi nella siena della commedia grande si vidde l'Inferno abbrugiare, et d'indi uscì Plutone».⁹¹ L'assenza della sinfonia nella prima rappresentazione del 1608, quindi, avrebbe una sua giustificazione teatrale: doveva implicare il pubblico che aveva appena preso parte alle danze prima del *Ballo delle Ingrate* in una rappresentazione dedicata alla danza stessa, una sorta di teatro nel teatro, o meglio di ballo nel ballo. In questo modo, gli astanti venivano trasportati e introdotti in quella simbologia e in quei elementi gestuali e musicali di grande *pathos*. Zuccaro ci informa che anche dopo il *Ballo delle Ingrate* si sono svolte altre feste di danze e canti, a quanto pare per confortare gli animi del pubblico femminile. Il proposito del 'ballo nel ballo', quindi, si raggiungeva tracciando un percorso circolare tra festa di danza e balletto teatrale: prima, un abituale intrattenimento dedicato alla danza, poi un balletto «rappresentativo» suggestivo e simbolico dall'intenso significato emotivo, infine il ritorno alla consuetudine di un'altra festa di corte dove anche il canto veniva impiegato insieme alla danza per allietare un pubblico immerso in una delle giornate più impegnative dedicate ai festeggiamenti del matrimonio tra i Gonzaga e i Savoia.

Il numero e la tipologia degli strumenti musicali impiegati è un altro elemento utile per capire l'unicità dell'allestimento del 1608 rispetto all'organico ridotto adoperato da Monteverdi nel 1638. Quest'ultimo era composto da cinque viole da braccio, clavicembalo e chitarrone, con la possibilità di raddoppio a seconda delle necessità e del luogo della rappresentazione scenica. Il *Ballo delle Ingrate*

⁸⁹ Per il vento forte che sopraggiunse il 30 maggio durante la festa sul lago, i fuochi d'artificio ideati da Gabriele Bertazzoli furono rimandati per ben due volte. La danza, quindi, servì da intrattenimento: «ma perché il vento si faceva sentire con qualche forza maggior di quella che haverebbe bisognato per tal rappresentatione, fu forza differirla per la notte seguente, onde quella sera s'attese a ballar in Corte fino a gran pezza di notte». La situazione non cambiò il giorno dopo: «ma perché il vento si fece anche allhora sentir molto gagliardo, si trattennero ballando come la notte passata» (FOLLINO, *Compendio*, p. 65).

⁹⁰ ZUCCARO, *Passaggio per l'Italia*, ed. Lanciarini, p. 84. Ho ammodernato il testo e aggiunto la punteggiatura.

⁹¹ SOLERTI, *Gli albori del melodramma*, vol. I, pp. 101-102; FABBRI, *Monteverdi*, pp. 138-139.

mantovano, invece, includeva «un gran numero di musici con instrumenti diversi da corda e da fiato» secondo Follino, e la loro distribuzione sulla scena e dietro le quinte, tra musica apparente e non apparente, creava un effetto sonoro di lontananza e vicinanza, di forte e piano, di terra e inferno, molto efficace teatralmente. Infatti, fin dall'entrata in scena di Venere, gli strumenti che accompagnavano il canto erano disposti dietro le quinte. Dalla descrizione di Follino, invece, si evince che proprio la grande quantità di strumenti sulla scena era adibita solo per l'esecuzione della musica «melancolica e flebile» del Ballo.

FOLLINO, *Compendio* (1608), p. 124; p. 125; p. 131

MONTEVERDI, *Madrigali guerrieri, et amorosi* ... *Libro Ottavo* (1638), p. 63

«... in cui stava un gran numero di musici con instrumenti diversi da corda e da fiato».

«Otto anime ingrati che ballano, cinque viole da braccio, clavicembalo e chitarrone. Li quali instrumenti si raddoppiano secondo il bisogno della grandezza del loco in cui devisi rappresentare».

«... al suono di dolcissimi stromenti ch'erano dietro alla scena, [Venere] cantò con voce molto soave».

«... accompagnando i passi col suono di una gran quantità di stromenti che suonavano un'aria da ballo malenconiosa e flebile».

La collocazione degli strumenti dietro la scena era stata impiegata da Monteverdi anche nell'*Arianna* due giorni prima del *Ballo delle Ingrate*, come sottolinea Follino: «aggiungendosi al concerto delle voci l'armonia degli stromenti collocati dietro la scena, che l'accompagnavano sempre e con la variazione della musica variavano il suono».⁹²

Fino ad oggi, la musica del Ballo è stata analizzata nella sua successione di cambiamenti di tempo, ma non nella tipologia del basso ostinato e dell'armonizzazione impiegata.⁹³ Infatti, secondo la mia analisi, il Ballo è composto da due parti con due tipi di bassi ostinati: la prima parte è costituita da due sezioni in C e $\frac{6}{4}$, e la seconda da tre in C, $\frac{6}{4}$ e $\frac{3}{2}$. Il Ballo si conclude con una sezione in C che modifica e riduce il basso della prima entrata. Il primo basso ostinato è simmetrico e contiene qualche cromatismo e un intervallo discendente di sesta minore:

Esempio 1. Basso I

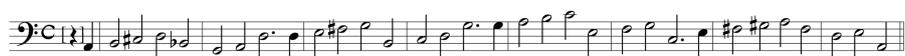


Anche il secondo basso ostinato, oltre ad avere i tipici cromatismi affettivi, riscontrati anche nella prima sezione, presenta un salto discendente di sesta minore ed, essendo in levare, rompe la simmetria del basso precedente:

⁹² FOLLINO, *Compendio*, p. 30.

⁹³ Denis Stevens recuperò la parte del Quinto del Ballo delle Ingrate (STEVENS, «*Claudio Uncloved*»: *A Ballet in Five Parts*).

Esempio 2. Basso II



Probabilmente, tale caratteristica poteva determinare anche una conseguente simmetria e asimmetria coreografica durante il primo e il secondo basso ostinato legati a loro volta dal numero dispari delle ingrate che partecipavano alla danza come ho analizzato anteriormente. Il terzo basso ostinato nell'ultima sezione conclusiva corrisponde alla variazione del basso della prima entrata e consiste nella riduzione di alcune note e nell'aggiunta di altre che modificano la linea melodica:

Esempio 3. Basso III (entrata variata)



Per enfatizzare l'affetto metrico del Ballo delle ingrate, nella partitura del 1638 i due bassi principali e anche la loro armonizzazione non cambiano nelle rispettive sezioni. Tuttavia, l'ultima sezione in $\frac{3}{2}$ della seconda parte presenta una variazione nel canto. La tabella 1 mostra gli *incipit* dei bassi di ogni sezione metrica.

Con il solo cambiamento ritmico del materiale melodico, Monteverdi risalta la supremazia dell'interpretazione gestuale e affettiva sulla geometria e simmetria coreografica che fino ad allora si erano sviluppati nei balletti teatrali.⁹⁴

Tabella 1. Incipit *dei bassi ostinati*

Entrata	C	
Ballo	C	
	$\frac{3}{2}$	
	C	
	$\frac{6}{4}$	
	$\frac{3}{2}$	
	C	

⁹⁴ NOCILLI, *Il mito d'Orfeo*.

Dal confronto delle fonti del 1608 e del 1638, sembra che tale struttura bipartita sia stata rispettata anche nella partitura, in questa con maggiori dettagli per l'intervento di Plutone e il ritorno agli inferi delle ingrate:

FOLLINO, *Compendio* (1608), pp. 132-133

«In su 'l fine di queste parole ripigliando gli stornimenti *una nuov'aria da ballo più flebile dell'altra, ricominciarono quelle Ingrate un altro balletto con atti pieni di maggior desperation e di maggior cordoglio*, e con mille intrecciamenti e mille variationi d'affetti si vennero avvicinando a poco a poco al palco, e salendo sopra di esso con lo stess'ordine col quale n'erano discese».

MONTEVERDI, *Madrigali guerrieri, et amorosi ... Libro Ottavo* (1638), p. 79

«Qui ripigliano le Anime Ingrate la seconda parte del ballo al suono come prima, la qual finita, così Plutone gli parla».

La «nuov'aria da ballo più flebile dell'altra» secondo l'interpretazione di Follino potrebbe riferirsi proprio alla seconda parte del Ballo (C, $\frac{6}{4}$ e $\frac{3}{2}$), associata alla seconda tipologia di basso e a una metrica diversa che rendeva affettivamente più lamentevole l'interpretazione delle due parti, con l'aggiunta di una sorta di coda in C che varia e riduce il basso dell'entrata.⁹⁵ L'idea che il Ballo sia stato concepito in due parti si evince anche dalle didascalie del libretto di Rinuccini del 1608 e dalla partitura del 1638. Monteverdi prima dell'intervento di Plutone *Dal tenebroso orror* indica: «danzato il ballo fino a mezzo, Plutone si pone in nobile postura, rivolto verso la principessa e dame».⁹⁶ Prima del canto dell'ingrata protagonista, il compositore specifica che la musica della prima entrata permette il ritorno all'inferno delle anime: «qui tornano all'Inferno al suono della prima entrata nel modo con gesti e passi come prima».⁹⁷

La prima didascalia di Rinuccini coincide con quella della partitura di Monteverdi che fa intravedere le ingrate prima del ballo quando Amore pronuncia *Ecco ver noi l'addolorate squadre*: «Qui cominciano a farsi vedere l'Ingrate».⁹⁸ Tuttavia, Rinuccini indica in via del tutto eccezionale per la maggior parte dei suoi libretti di mascherate, l'inizio del Ballo: «Qui scendono nel teatro danzando, e ferme al mezo il ballo davanti a Madama Serenissima, canta Plutone».⁹⁹ Dopo il lungo intervento di Plutone che interrompe la prima parte del Ballo, Rinuccini

⁹⁵ L'interpretazione delle due sezioni del Ballo incisa da Rinaldo Alessandrini non segue né la versione di Follino del 1608 né quella di Monteverdi del 1638. Infatti, la prima parte si conclude nella seconda parte in $\frac{6}{4}$ e riprende nell'ultimo $\frac{3}{2}$: C – $\frac{3}{2}$ – C – $\frac{6}{4}$, intervento di Plutone, $\frac{3}{2}$ – C, breve intervento di Plutone, C (come l'Entrata). Purtroppo, questo schema è seguito da quasi tutti gli interpreti che considerano Alessandrini la fonte e non una delle possibili interpretazioni (MONTEVERDI, *Ballo delle Ingrate*, dir. Alessandrini). Nell'edizione del Ballo delle Ingrate a cura di Andrea Bornstein, l'ultima sezione in C è stata trascritta come l'Entrata (MONTEVERDI, *Ballo delle Ingrate*, ed. Bornstein, p. 17).

⁹⁶ MONTEVERDI, *Madrigali guerrieri, et amorosi ... Libro Ottavo*, p. 75.

⁹⁷ MONTEVERDI, *Madrigali guerrieri, et amorosi ... Libro Ottavo*, p. 79.

⁹⁸ RINUCCINI, *Mascherata delle Ingrate*, p. 7.

⁹⁹ RINUCCINI, *Mascherata delle Ingrate*, p. 8.

indica una seconda suddivisione della danza delle ingrato, anche se non la definisce in questo modo: «Qui seguita il ballo, e tornate su la Scena, canta parimenti Plutone».¹⁰⁰ In generale, Monteverdi segnala i movimenti scenici con più precisione di Rinuccini, sebbene entrambi indichino la bipartizione del Ballo e il ritorno delle ingrato all'inferno seguito dal lamento cantato.

La differenza che si riscontra tra il «suono della prima entrata» e l'ultima sezione del Ballo in C ridotta con la variazione del primo basso ostinato mi induce a considerare queste sezioni binarie distinte e con funzioni diverse. La finalità dell'ultima sezione in C è quella di chiudere il Ballo come una sorta di coda finale, osservata anche in altri balletti teatrali; la sezione in C che dovrebbe coincidere con l'Entrata, invece, permette alle anime di ritornare all'inferno «con gesti e passi come prima» per dare inizio al lamento di una delle ingrato. Il «suono della prima entrata» era lo stesso del ritorno all'inferno delle ingrato e ricordava l'affetto dell'inizio del Ballo, la supplicazione. L'ultima sezione ridotta in C del Ballo, invece, faceva parte della coreografia e chiudeva la danza. La riduzione e la variazione del basso dell'ultima sezione in C ha, quindi, una sua giustificazione con la coreografia del Ballo, caratterizzata dalla gestualità corporale affettiva, ben diversa dai movimenti coreografici dell'entrata e uscita delle anime ingrato, vale a dire, da quei passi «naturali e gravi»¹⁰¹ tipici della danza teatrale che consentivano ai ballerini di posizionarsi sulla scena e di ritornare al punto di partenza. Pertanto, la sequenza del Ballo, anche secondo la partitura di Monteverdi, poteva essere stata concepita nel modo presentato nella tabella 2.¹⁰²

La struttura metrico-musicale, il ricordo di Follino e le didascalie degli interventi di Plutone nella stampa di Rinuccini del 1608 e nell'edizione di Monteverdi del 1638 mi fanno considerare le due sezioni del Ballo come blocchi separati con una forte correlazione drammaturgica tra ballo, gesto e canto finale. Probabilmente, la presenza di Virginia Andreini, attrice e cantante professionista, può aver indotto Monteverdi e Rinuccini a sperimentare anche sull'interpretazione degli affetti nelle coreografie. La danza senza il testo cantato, eseguita solo con i gesti e i passi coreografici legati a tre tempi musicali (C , $\frac{3}{2}$ e $\frac{6}{4}$) e a due bassi ostinati raggiungeva la commozione del pubblico in sala.

Nel *Ballo delle ingrato* si aggiunge il contrasto tra regolarità melodica del basso che determina l'affetto del Ballo *melanconico e flebile* dello stile molle e la varietà dei cambiamenti metrici ($\text{C} - \frac{3}{2}$; $\text{C} - \frac{6}{4} - \frac{3}{2}$) che incalzano sulla gestualità interpretativa. Come abbiamo detto, il *Ballo delle Ingrato* era considerato da Monteverdi nel suo VIII libro tra i madrigali rappresentativi, legato all'umiltà o supplicazione delle tre passioni dell'anima. L'unico affetto da esprimere, quindi, era la supplicazione. Il cambiamento di tempo, oltre ad essere una caratteristica dei balletti teatrali, rimarca l'affetto da rappresentare in una sorta di *climax* o di

¹⁰⁰ RINUCCINI, *Mascherata delle Ingrato*, p. 9.

¹⁰¹ MONTEVERDI, *Madrigali guerrieri, et amorosi ... Libro Ottavo*, p. 73.

¹⁰² Si veda in appendice la sequenza proposta del Ballo e dei recitativi di Plutone nella partitura del basso continuo.

concitazione, come avveniva nel coro della tragedia greca, che portava alla commozione dell'anima e alla *katharsis*.

Tabella 2. *Sequenza del Ballo*

<i>Entrata</i>	C
<i>Ballo (I parte)</i>	C $\frac{3}{2}$
«Danzato il ballo fino a mezzo, Plutone si pone in nobil postura, rivolto verso la principessa e dame». PLUTONE <i>Dal tenebroso orror</i>	
«Qui ripigliano le Anime Ingrate la seconda parte del ballo al suono come prima...»	
<i>Ballo (II parte)</i>	C $\frac{6}{4}$ $\frac{3}{2}$
[variazione del basso dell'Entrata]	C*
«... la qual finita [la danza], così Plutone gli parla». PLUTONE <i>Tornate al negro chiostro</i>	
«Qui tornano all'Inferno al suono della prima entrata nel modo con gesti e passi come prima, restando una in scena...»	
[= <i>Entrata</i>]	C
«... nella fine [della danza] facendo un lamento come segue, e poi entra nell'Inferno». UNA DELL'INGRATE <i>Ahi troppo, ahi troppo è duro!</i>	

Conclusioni

La sperimentazione della *seconda pratica* nel *Ballo delle Ingrate* riveste un ruolo fondamentale nell'allestimento e nella composizione musicale e coreografica della danza. Il tipo di abbigliamento femminile, il numero dispari delle ingrate nella danza, legato probabilmente anche all'asimmetria della tipologia del secondo basso ostinato del Ballo, nonché il contatto fisico che permetteva un'interpretazione più incisiva degli affetti quale l'umiltà o supplicazione dello stile molle, sono stati analizzati per evidenziare quegli elementi innovativi e persino trasgressivi che hanno contribuito a creare un balletto teatrale eccezionale dal punto di vista drammaturgico, musicale e coreografico.

Monteverdi crea due bassi ostinati da variare solo nel ritmo musicale per valorizzare la metrica del dolore, del lamento e della supplicazione, come nel coro della tragedia greca. I tempi utilizzati da Monteverdi sono quelli tipici dei balletti teatrali, come il C, $\frac{3}{2}$ e $\frac{6}{4}$, gli stessi che aveva impiegati nel Balletto del coro *Lasciate i monti de L'Orfeo*. Ciò nonostante, l'affetto del testo nel *Ballo delle ingrate* viene sostituito da quello del corpo che parla al cuore umano. Il Ballo si caratterizza per essere completamente omoritmico con minimi movimenti contrappuntistici

nelle due parti, eppure il solo cambio di tempo determina un affetto diverso che si associa al tipo di gestualità della danza. Questa caratteristica è anche uno dei motivi che mi induce a credere che il *Ballo delle Ingrate* sia una creazione straordinaria che non risente dell'influenza francese del *Ballet de cour*, più in linea con la retorica della meraviglia che con la mozione degli affetti come è dato in questo balletto teatrale monteverdiano.



Figura 2. Andrea Francalanci (coreografo), *Ballo delle Ingrate*, Salone dei Cinquecento, Palazzo Vecchio di Firenze, 1986. Foto "Fondo Andrea Francalanci" della Berenson Library. Con permesso di pubblicazione

Proprio questa differenza rispetto al balletto convenzionale è il motivo di tanto successo e di tale commozione nel pubblico. Non era solo il canto a muovere gli affetti, ma la gestualità e la 'nuova' corporalità più incisiva e fisica che toccava gli animi degli uomini e delle donne nella sala. I contemporanei che assistettero alle prove e alla rappresentazione del *Ballo delle Ingrate* erano ben consapevoli che il balletto monteverdiano e rinucciniano rappresentava qualcosa di nuovo e straordinario. Eppure Monteverdi continuò la sua carriera verso altri orizzonti senza offrirci altri esempi di balletti teatrali di questo tipo. Virginia Andreini e i Comici Fedeli sono stati probabilmente fonte d'ispirazione per quell'occasione verso la sperimentazione della *seconda pratica* legata al gesto e all'interpretazione teatrale e coreica.

APPENDICE

CLAUDIO MONTEVERDI

Madrigali guerrieri, et amorosi ... Libro Ottavo

Trascrizione di C. Nocilli

Basso Continuo

Entrata «Qui, con gesti lamentevoli, le Ingrate a dui a dui incominciano a passi gravi a danzare la presente entrata, stando Putone nel mezzo, camminando a passi naturali e gravi»

Basso Continuo

Ballo «Gionte tutte al posto determinato, incominciano il ballo come segue»

Plutone «Danzato il ballo fino a mezzo, Plutone si pone in nobil postura, rivolto verso la principessa e dame, così dice»

Dal te - ne - bro - so or - ror del mio gran re - gno,

[Ballo II parte] «Qui ripigliano le Anime Ingrate la seconda parte del ballo al sono come prima...»

The first system of musical notation consists of two staves: a treble staff and a bass staff. Both are in common time (C). The treble staff begins with a treble clef and a key signature of one sharp (F#). The bass staff begins with a bass clef and the same key signature. The music is written in a simple, rhythmic style with quarter and eighth notes.

The second system of musical notation consists of two staves: a treble staff and a bass staff. Both are in common time (C). The treble staff begins with a treble clef and a key signature of one sharp (F#). The bass staff begins with a bass clef and the same key signature. The music continues with quarter and eighth notes.

The third system of musical notation consists of two staves: a treble staff and a bass staff. Both are in 3/4 time. The treble staff begins with a treble clef and a key signature of one sharp (F#). The bass staff begins with a bass clef and the same key signature. The music continues with quarter and eighth notes.

The fourth system of musical notation consists of two staves: a treble staff and a bass staff. Both are in common time (C). The treble staff begins with a treble clef and a key signature of one sharp (F#). The bass staff begins with a bass clef and the same key signature. The music continues with quarter and eighth notes.

The fifth system of musical notation consists of two staves: a treble staff and a bass staff. Both are in 3/4 time. The treble staff begins with a treble clef and a key signature of one sharp (F#). The bass staff begins with a bass clef and the same key signature. The music continues with quarter and eighth notes.

The sixth system of musical notation consists of two staves: a treble staff and a bass staff. Both are in common time (C). The treble staff begins with a treble clef and a key signature of one sharp (F#). The bass staff begins with a bass clef and the same key signature. The music continues with quarter and eighth notes.

[Variazione dell'Entrata]

The variation of the entrance consists of two staves: a treble staff and a bass staff. Both are in common time (C). The treble staff begins with a treble clef and a key signature of one sharp (F#). The bass staff begins with a bass clef and the same key signature. The music continues with quarter and eighth notes.

BALLO DELLE INGRATE 1608/1638: LA MUSICA PER IL BALLETTO SCENICO

Plutone «...la qual finita [la seconda parte del ballo], così Plutone gli parla»

Tor - na - te al ne - gro chio - stro, a - ni - me sven - tu - ra - te,

[= Entrata] «Qui tornano all'Inferno al suono della prima entrata nel modo con gesti e passi come prima, restando una in scena, nella fine facendo un lamento come segue, e poi entra nell'Inferno»

Una dell'Ingrate

Ahi trop - - - po, ahi trop - po è du - ro! cru - del sen - ten - za

FONTI

- ASM 29 maggio 1608, Archivio di Stato di Modena, *Ambasciatori: Mantova*, b. 8, fasc. 53, Annibale Roncaglia.
- CAVALIERI, E. DE', *Rappresentazione di anima et corpo*, Nicolò Mutij, Roma 1600 (rist. anast. Forni Editore, Bologna 2004).
- FOLLINO, F., *Compendio delle sontuose feste fatte l'anno MDCVIII nella città di Mantova, per le reali nozze del serenissimo prencipe d. Francesco Gonzaga con la serenissima infante Margherita di Savoia*, Presso Aurelio e Lodovico Osanna, Mantova 1638.
- MONTEVERDI, C., *Madrigali guerrieri, et amorosi con alcuni opuscoli in genere rappresentativo, che saranno per brevi Episodij fra i canti senza gesto, Libro Ottavo di Claudio Monteverde, Maestro di Cappella della Serenissima Repubblica di Venetia. Dedicati Alla Sacra Cesarea Maestà dell'imperator Ferdinando III*, Alessandro Vincenti, Venetza 1638.
- MONTEVERDI, C., *Scherzi musicali a tre voci*, Ricciardo Amadino, Venezia 1607.
- MONTEVERDI, C., *Settimo Libro di Madrigali a 1. 2. 3. 4 et 6 Voci, con altri generi de Canti*, Gardano/Bartholomei Magni, Venezia 1619.
- NEGRI, C., *Le Gratie d'Amore*, Pacifico Pontio & Giovanni Battista Piccaglia, Milano 1602 (ed. facs., Arnaldo Forni, Bologna 1983).

- RINUCCINI, O., *Mascherata dell'Ingrate, Ballo del Sereniss. Sig. Duca, Danzato per le nozze de' serenissimi Principe di Mantova, Et Infanta di Savoia*, per gli Heredi di Francesco Osanna Stampator Ducale, Mantova 1608.
- RINUCCINI, O., *Maschere di Bergiere una delle quali cantò le seguenti stanze e poi ballarno bellissimo ballo alla presenza della gran Duchessa, del Gran Duca e del Cardinale di Lorena. La signora Lucia di Giulio Romano cantò*, appresso Giorgio Marescotti, Firenze 1590.
- RINUCCINI, O., *Mascherata di Selvaggi, Ballo Danzato nel Palazzo del Sig. Lorenzo Strozzi*, Appresso gli Heredi del Mariscotti, Firenze 1613
- RINUCCINI, O., *Mascherata di Stelle, ballo danzato dalla Principessa Maria M.*, Firenze, Biblioteca Nazionale di Firenze, Magl. II IX 45, 1596.
- RINUCCINI, O., *Poesie*, I Giunti, Firenze 1622.
- RIPA, C., *Iconologia. Overo descrizione di diverse imagini cavate dall'antichità, e di propria inventione*, Heredi Gio. Gigliotti, Roma 1593 (rist. anast. Olms, Hildesheim-NY 1984).
- SOLERTI, A., *Gli albori del melodramma*, 3 vols., Remo Sandron Editore, Milano – Palermo – Napoli 1904.
- ZUCCARO, F., *Passaggio per l'Italia, con la dimora di Parma del Sig. Cavaliere Federico Zuccaro. Dove si narrano fra le molte altre cose le feste, e trionfi regij fatti a Mantoa da quella Altezza per le nozze del Serenissimo principe Francesco Gonzaga suo figliuolo con la serenissima infante Margherita di Savoia. Aggiuntovi una copiosa narratione di varie cose trascorse, vedute, e fatte nel suo diporto per Venetia, Mantoa, Milano, Pavia, Turino, et altre parti del Piamonte*, Bartolomeo Cocchi al Pozzo Rosso, Bologna 1608.
- ZUCCARO, F., *Il Passaggio per l'Italia con la Dimora di Parma del sig. Cavaliere Federico Zuccaro*, a cura di V. Lanciarini, Tipografia delle Mantellate, Roma 1893, pp. 75-100.

BIBLIOGRAFIA

- ANDREINI, G.B., *Lo schiavetto*, in *Commedie dei comici dell'arte*, a cura di L. Fallavolti, Unione tipografico-editrice torinese, Torino 1982, pp. 45-213.
- ANTHONY, J.R., *French Baroque Music from Beaujoyeux to Rameau*, Amadeus Press, Portland 1997.
- BARGAGLI, G. *La pellegrina*, a cura di F. Cerreta, Firenze, Olschki 1971.
- BESUTTI, P., *Da «L'Arianna a la Ferinda»: Giovan Battista Andreini e la «Comedia musicale all'improvviso»*, «Musica Disciplina», 49 (1995), pp. 227-276.

- BESUTTI, P., *Luoghi musica e identità al tempo di Monteverdi: la sala di «Orfeo» e altri spazi della «rappresentazione»*, in *La corona del principe. Iconologia e simbologia per Vincenzo I Gonzaga*, a cura di C. Continisio, Il Rio, Mantova 2015, pp. 108-130.
- BESUTTI, P., *The «Sala degli Specchi» uncovered: Monteverdi, the Gonzagas and the Palazzo Ducale, Mantua*, «Early Music», 27/3 (1999), pp. 451-465.
- BESUTTI, P., *Space for music in late Renaissance Mantua*, in *The Cambridge Companion to Monteverdi*, ed. by J. Whenham and R. Wistreich, Cambridge University Press, Cambridge-NY (2007), pp. 76-94.
- BONNIFET, P., *Esquisses du ballet humaniste (1572-1581)*, in *Le Ballet aux XVI^e et XVII^e siècles en France et à la Cour de Savoie*, éd. par M. T. Bouquet-Boyer, Cahiers de L'I.R.H.M.E.S. 1, Slatkine, Geneva 1992, pp. 16-49.
- BURATTELLI, C., *Spettacoli di corte a Mantova tra Cinque e Seicento*, Le Lettere, Firenze 1999.
- CARTER, T., *A Florentine Wedding of 1608*, «Acta Musicologica», 55/1 (1983), pp. 89-107.
- CARTER, T., *Lamenting Ariadne?*, «Early Music», 27/3 (1999), pp. 395-405.
- CARTER, T., *New Light on Monteverdi's 'Ballo delle Ingrate' (Mantua, 1608)*, «Il Saggiatore Musicale», 6/1-2 (1999), pp. 63-90.
- CARTER, T., «*Non occorre nominare tanti musici*». *Private Patronage and Public Ceremony in Late Sixteenth-Century Florence*, «I Tatti Studies: Essays in the Renaissance», IV (1991), pp. 89-104.
- CHAFFEE, J. – CRICK, O., *The Routledge Companion to Commedia dell'Arte*, Routledge, Abingdon-New York 2015.
- CHEW, G., *The Platonic Agenda of Monteverdi's Seconda Pratica: A Case Study from the Eighth Book of Madrigals*, «Music Analysis», 12/2 (1993), pp. 147-168.
- CUSICK, S.G., «*There Was Not One Lady Who Failed to Shed a Tear*»: *Arianna's Lament and the Construction of Modern Womanhood*, «Early Music», 22/1 (1994), pp. 21-43.
- DELLABORRA, M., a cura di, «*Une Invention Moderne*»: *Baldassare da Belgioioso e il «Balet Comique de la Royné»*, LIM, Lucca 1999.
- FABBRI, P., *Monteverdi*, EDT, Torino 1985.
- FANTAPPIÈ, F., *Una primizia rinucciniana: la Dafne prima della «miglior forma»*, «Il Saggiatore», 2 (2017), pp. 189-227.
- FENLON, I., *ad vocem «Rossi, Salamone»*, *Grove Music Online*
 <<http://www.oxfordmusiconline.com/grovemusic/view/10.1093/gmo/9781561592630.001.0001/omo-9781561592630-e-0000023896>> (consultato 16 aprile 2018)

- FENLON, I., *The Origins of the Seventeenth-Century Staged Ballo*, in “*Con che Soavità*”. *Studies in Italian Operas, Song and Dance, 1580-1740*, ed. by I. Fenlon and T. Carter, Clarendon Press, Oxford 1995, pp. 13-40.
- FERRONE, S., *Attori mercanti corsari: la commedia dell'arte in Europa tra Cinque e Seicento*, Piccola Biblioteca Einaudi, Torino 2011, pp. 223-274.
- GOETHALS, J., *The patronage Politics of Equestrian Ballet: Allegory, Allusion, and Satire in the Courts of Seventeenth-Century Italy and France*, «*Renaissance Quarterly*», 70 (2017), pp. 1397-1448.
- GORDON, B., *Talking back: The Female Voice in «Il Ballo delle Ingrate»*, «*Cambridge Opera Journal*», 11/1 (1999), pp. 1-30.
- HARRÁN, D., *ad vocem «Massarano, Isacchino»*, *Grove Music Online* (accesso 26 aprile 2018).
- HARRÁN, D., *Salomone Rossi: Jewish musician in late Renaissance Mantua*, Oxford University Press, Oxford 1999.
- HILL, J.W., «*O che nuovo miracolo!*»: *a New Hypothesis about the Aria di Fiorenza*, in *In cantu et in sermone: for Nino Pirrotta on his 80th Birthday*, ed. by F. Della Seta and F. Piperno, Olschki, Firenze 1989, pp. 283-322.
- KIRKENDALE, W., *L'Aria di Fiorenza, id est Il ballo del Gran Duca*, Olschki, Firenze 1972.
- LATTANZI A., – MAIONE, P.G., a cura di, *Commedia dell'arte e spettacolo in musica tra Sei e Settecento*, Turchini Edizioni, Napoli 2003.
- LEVACK, B.P., *La caccia alle streghe in Europa*, Laterza, Bari 1993.
- LEVER, M. *L'antifemminismo dal Medioevo alla Rivoluzione francese*, in *L'amore e la sessualità*, a cura di G. Duby, Edizioni Dedalo, Bari 1994, pp. 281-304.
- MABBET, M., *The Italian Madrigal, 1620-1655*, diss., University of London, 1989.
- MAC NEIL, A., *Music and Women of the Commedia dell'Arte in the Late Sixteenth Century*, Oxford University Press, Oxford 2003.
- MAC NEIL, A., *The Nature of Commitment: Vincenzo Gonzaga's Patronage Strategies in the Wake of the Fall of Ferrara*, «*Renaissance Studies*», 16/3 (2002), pp. 392-403.
- MAMONE, S., *Le nozze rivali, in Dei, Semidei, Uomini. Lo spettacolo a Firenze tra neoplatonismo e realtà borghese (XV-XVII secolo)*, Bulzoni, Roma 2003, pp. 143-147.
- MAURO, A., *Iacopo Sannazaro. Opere volgari*, Laterza & Figli, Bari 1961.
- MCGOWAN, M.M., *Le Balet Comique by Balthazar de Beaujoyeux, 1581*, *Medieval & Renaissance Texts & Studies* 6, Center for Medieval and Early Renaissance Studies, Binghamton-NY 1982.

- MONTEVERDI, C., *Ballo delle Ingrate*, CD, Concerto Italiano, R. Alessandrini (dir.), Opus 111, 1998 [OPS 1961].
- MONTEVERDI, C., *Ballo delle Ingrate da Madrigali Guerrieri e Amorososi. Libro Ottavo*, a cura di A. Bornstein, Ut Orpheus Edizioni, Bologna 2002.
- NOCILLI, C., *Coreografare l'identità. La danza alla corte aragonese di Napoli (1442-1502)*, Utet-Università, Torino 2011.
- NOCILLI, C., *Il mito d'Orfeo e l'arte coreica nel primo Seicento in Italia: Prima o Seconda Pratica?*, «Philomusica on-line», 8/2 (2009), pp. 91-104. <<http://riviste.paviauniversitypress.it/index.php/phi/article/view/695>>.
- PATUZZI, S., *Da Arioso al «Ballo delle Ingrate». Un itinerario di affluenze*, in *Neoplatonismo, musica, letteratura nel Rinascimento*, I Bardi di Vernio e l'Accademia della Crusca, Atti del Convegno Internazionale di Studi, Firenze-Vernio 1998, pp. 73-81.
- PROSPERI, A., *Tribunali della coscienza. Inquisitori, confessori, missionari*, Piccola Biblioteca Einaudi, Torino 2009.
- PRUNIÈRES, H., *Le Ballet de cour en France avant Benserade et Lully*, Henri Laurens, Paris 1914.
- RUSSANO HANNING, B., *Monteverdi's Three Genera: A Study in Terminology*, in *Musical Humanism and Its Legacy: Essays in Honor of Claude V. Palisca*, ed. by N.K. Baker and B. Russano Hanning, Pendragon Press, Stuyvesant-NY 1992, pp. 145-170.
- SCHIZZEROTTO, G., *Rubens a Mantova fra Gesuiti, Principi e Pittori con spigolature sul suo soggiorno italiano (1600-1608)*, Tipografia Grassi, Mantova 1979.
- SPARTI, B., *La 'danza barocca' è soltanto francese?*, «Studi Musicali», 25 (1996), pp. 283-302.
- SPARTI, B., *Dance and Historiography: Le Ballet Comique de la Royne, an Italian Perspective*, in *Music, Dance, and Society: Medieval and Renaissance Studies in Memory of Ingrid G. Brainard*, ed. by A. Buckley and C. J. Cyrus Western Michigan University, Kalamazoo-MI 2011, pp. 304-322.
- STEVENS, D., *«Claudio Unclouded»: A Ballet in Five Parts*, «The Musical Time» (1960), 101/1403, p. 23.
- STEVENS, D., *Monteverdi's Earliest Extant Ballet*, «Early Music», 14/3 (1986), pp. 358-366.
- TAVIANI, F. – SCHINO, M., *Il segreto della commedia dell'arte. La memoria delle compagnie italiane del XVI, XVII e XVIII secolo*, Usher, Firenze 1993.
- TAVIANI, F., *La commedia dell'arte e la società barocca: la fascinazione del teatro*, Bulzoni, Roma 1991.

- WALKER, D.P., ed. par., *Musique des Intermèdes de «La pellegrina». La Fêtes de Florence – 1589*, Éditions du Centre National de la Recherche Scientifique, Paris 1986.
- WILBOURNE, E., «*Lo Schiavetto*» (1612): *Travestied Sound, Ethnic Performance, and the Eloquence of the Body*, «*Journal of the American Musicological Society*», 63/1 (2010), pp. 1-43.
- WILBOURNE, E., *Seventeenth-Century Opera and the Sound of the Commedia dell'Arte*, The University of Chicago Press, Chicago-London 2016.
- YATE, F.A., *The French Academies of the Sixteenth Century*, Warburg Institute, London 1947.



NOTA BIOGRAFICA Cecilia Nocilli (Dottorato di ricerca in Musicologia, Universidad de Valladolid / Laurea in Musicologia, Università degli Studi di Pavia-Cremona). Musicologa e coreologa, Cecilia Nocilli è stata *visiting scholar* presso la City University of New York e Fellow di The Harvard University Center for Italian Renaissance Studies (2017-2018). È ricercatrice presso La Universidad de Granada e ha insegnato Storia della musica, Analisi musicale, Prassi esecutiva e Storia della danza presso la Universidad de Valladolid (1999-2016) e la Escuela Superior de Arte Dramático de Castilla y León (2006-2015). La sua ricerca verte sulla musica e la teoria musicale del Rinascimento, sulla musica e la danza dal Quattrocento al Ottocento e sulla retorica della musica e del corpo. E' direttrice artistica, clavicembalista e ballerina de Il Gentil Lauro, compagnia residente della Universidad de Valladolid. Le sue più recenti pubblicazioni sono *Abriendo fronteras. Enfoques interdisciplinarios de la Coreología* (con A.M. Díaz Olaya, Granada-Málaga 2018); *El manuscrito de Cervera. Música y danza palaciega catalana del siglo XV* (Barcelona 2013); *Coreografare l'identità. La danza alla corte aragonese di Napoli, 1442-1502* (Torino 2012); *La disciplina coreologica in Europa: problemi e prospettive* (con A. Pontremoli, Roma 2010).

BIOGRAPHICAL NOTE Cecilia Nocilli (Ph.D in Musicology, University of Valladolid/Laurea in Musicologia, University of Pavia-Cremona). Musicologist and choreologist, Dr. Nocilli has been visiting scholar at the City University of New York and Hanna Kiel Fellow of The Harvard University Center for Italian Renaissance Studies (2017-2018). She is lecturer at the University of Granada and has taught music history, music analysis, performance practice and dance history at the University of Valladolid (1999-2016) and the Escuela Superior de Arte Dramático de Castilla y León (2006-2015). Her research focuses on Renaissance music theory applied to dance, Fifteenth to Nineteenth Centuries' music and dance, and rhetorics of music and body. She is artistic director, harpsichordist and dancer of Il Gentil Lauro, ensemble in residence at the University of Valladolid. Her most recent publications include *Abriendo fronteras. Enfoques interdisciplinarios de la Coreología* (with A.M. Díaz Olaya, Granada-Málaga 2018), *El manuscrito de Cervera. Música y danza palaciega catalana del siglo XV* (Barcelona 2013), *Coreografare l'identità. La danza alla corte aragonese di Napoli, 1442-1502* (Torino 2012), and *La disciplina coreologica in Europa: problemi e prospettive* (with A. Pontremoli, Roma 2010).