

BELLINO, CASANOVA E I FINTI
CAVALIERI.
OVVERO IL PARADOSSO DELLE
CANTATRICI

di *Valeria Palumbo*

Chi era il castrato Bellino, reso celebre da Casanova? E perché ci interessa? Perché la straordinaria ma non solitaria avventura della cantante donna che si nascondeva sotto le vesti di un castrato e indossava un finto pene è illuminante prima della condizione delle musiciste a Venezia e poi nel resto d'Europa.

In questo breve viaggio racconteremo di finti castrati, di grandi cantatrici e di bravissime compositrici che resero Venezia, tra Seicento e Settecento, un vivaio unico al mondo per la musica, i costumi, l'emancipazione culturale ed economica delle donne.

A introdurci in questa singolare vicenda è, appunto, il più celebre dongiovanni realmente vissuto: Giacomo Casanova (1725-1798), del quale una biografia di Lydia Flem¹ (*Casanova. L'uomo che amava le donne, davvero*, Fazi editore,

¹ L. Flem, *Casanova. L'uomo che amava le donne, davvero*, Roma, Fazi editore, 2006

2006), ha messo in risalto non soltanto la spregiudicatezza e la libertà di pensiero, ma soprattutto il rispetto per le amanti e per la loro intelligenza, l'abitudine a trattare da pari a pari le donne, il rifiuto di pregiudizi di qualsiasi sorta. Le sue *Memorie* ne sono una convincente conferma (aveva molti motivi per mentire, Casanova, ma non gli serviva molto farlo a proposito del suo rispetto per le donne).

Racconta dunque il celebre veneziano nella sua autobiografia², *Histoire de ma vie*, di un'avventura con un fintocastrato, forse la cantante Angiola Calori. Non tutti gli studiosi concordano che Angiola coincida con Teresa, nome fittizio dato da Casanova alla donna che indossa i panni del «castrato Bellino». Qualcuno si è chiesto se Teresa Lanti, la soprano nata a Bologna nel 1746 fosse la figlia di Bellino ed eventualmente dello stesso Casanova. E se il nome delle due donne coincidesse. Ma si tratta solo di un'ipotesi³.

Sulla vicenda, fra l'altro, è stato girato un cortometraggio televisivo canadese, *Evirati*, diretto da Simon Capet e presentato nel 2001 al New York International Independent Film and Video Festival. Così come il personaggio di Bellino-Teresa compare in molti dei tanti film girati su Casanova: di recente, per esempio, è stato interpretato da Mavie Hörbiger in uno sceneggiato televisivo tedesco del 2004, intitolato *Casanova* e scritto e diretto da Richard Blank, e da Nina Sosanya nel divertente *Casanova* scritto da Russell T. Davies e diretto da Sheree Folkson (2005).

² G. Casanova, *Histoire de ma vie*, Milano, Garzanti, 2007 e su Internet: <http://etext.library.adelaide.edu.au/c/casanova/c33m/>

³ J. Summers, *Casanova's Women: The Great Seducer and the Women He Loved*, Bloomsbury, Londra, 2006

Le affermazioni contenute nell'autobiografia di Casanova non sono chiarissime e i dubbi sull'identità di Teresa restano, perché è possibile che lo stesso autore abbia fatto confusione. Giacomo, in ogni caso, racconta di aver incontrato Teresa-Bellino quando aveva diciannove anni, a Rimini, all'inizio del 1744. La fanciulla fingeva di essere un castrato, in un momento in cui il mercato musicale ne chiedeva in quantità, per avere una migliore carriera artistica e una vita più facile. Così la descrive il giovane seduttore:

Cedendo alle insistenze di don Sancio, Bellino, il castrato, andò a sedersi al clavicembalo e cantò, con voce angelica e con affascinante grazia, un'aria. Lo spagnolo ascoltava ad occhi chiusi, come in estasi. Io ben lungi dal tenere gli occhi chiusi, ammiravo quelli di Bellino che, neri come il carbone, emanavano un fuoco che mi bruciava l'anima. Il giovane, mi ricordava nei tratti fisici donna Lucrezia e nei modi la marchesa G. Il suo viso, per altro, mi pareva più quello di una donna che quello di un ragazzo, e lo stesso abito maschile che indossava non impediva di scorgere il gonfiore del petto. Così, nonostante me l'avessero presentato come un maschio, mi misi in testa che fosse in realtà una fanciulla travestita e perciò non soffocai dentro di me gli stimoli del desiderio che la sua presenza mi ispirava.

Ma Teresa, che era lì con la presunta madre, due sorelle e un altro fratello castrato, Petronio, respinge le *avances* di Casanova.

Appena le due ragazze se ne furono andate, dissi a Bellino: «Se sei del mio sesso, ce la sbrigheremo in un attimo. Se

invece sei quello che penso, dipenderà soltanto da te passare la notte con me. Domani mattina ti darò cento zecchini e partiremo insieme». «Lei partirà solo, e avrà la generosità di perdonare la mia debolezza, perché non posso mantenere la parola. Sono castrato e non posso risolvermi a lasciarle vedere la mia vergogna né ad espormi alle orribili conseguenze che questo chiarimento potrebbe avere...». Alle insistenze di Giacomo, Teresa aggiunge, con grande intelligenza: «Come può illudersi, intelligente come è, di poter smettere di amar-mi, scoprendo che sono un uomo?».

In realtà sarebbe stata la stessa Teresa a svelare, poco dopo, a Giacomo la sua storia: scoperta a dodici anni da uno dei più celebri castrati del Settecento, Felice Salimbeni (1712-1751), molto più vecchio di lei e molto amato per le sue esibizioni in abiti femminili e la sua bellezza muliebre, era stata da lui educata alla musica. Rimasta orfana di padre, era stata portata dallo stesso Salimbeni, che se n'era innamorato, da un maestro di musica che aveva appena perso un ragazzo, un castrato, chiamato appunto Bellino. Salimbeni aveva proposto allora alla ragazza di prendere il suo posto, di mettersi a pensione presso sua madre e poi di raggiungerlo a Dresda dove avrebbero potuto lavorare alla corte dell'elettore di Sassonia e re di Polonia e dove avrebbero potuto vivere insieme senza suscitare scandalo. «Quando fra un anno o due il tuo petto si sarà completamente sviluppato», le aveva detto, «sembrerà una deformità che tu condividi con molti di noi». Angiola-Teresa accettò e imparò ad applicarsi sul pube un attrezzo, «una specie di budello, lungo, molle, grosso come un pollice, bianchiccio e molto morbido, che Casanova si fece senz'altro mostrare, soste-

nendo poi: «Il risultato era qualcosa di incredibile. Già incantevole di per sé, con quello straordinario aggeggio Teresa diventava ancora più attraente, perché quel candido pendaglio, in realtà, non nascondeva un bel niente». Salimbeni era però morto prima che Teresa potesse raggiungerlo a Dresda (e qui il racconto di Casanova non torna: il vero Salimbeni non morì nel 1743 ma nel 1751) e la ragazza aveva deciso di continuare a cantare travestita da castrato per poter lavorare nello Stato pontificio, dove le donne non potevano esibirsi e dove, per evitare imbrogli, si controllava il pene dei castrati.

Dopo averla tanto amata e averle promesso di sposarla, Casanova aveva perso di vista Teresa perché, nel partire assieme verso Costantinopoli, lui aveva smarrito il passaporto ed era rimasto indietro. L'avrebbe rivista nel 1761 a Firenze: ripreso l'abito femminile e diventata un celebre soprano, si era anche sposata e faceva passare il figlio sedicenne, Cesarino, avuto forse proprio da Casanova, come suo fratello. Pare però che in quel periodo Angiola Calori si esibisse soprattutto a Londra e quindi difficilmente poteva essere la stessa donna che Giacomo incontrò a Firenze. Casanova, nel voler nascondere il vero nome di Teresa (o il nome con il quale era conosciuta), per non danneggiarne la carriera, non ci aiuta.

Resta il fatto: il castrato Bellino era una donna e, grazie al finto pene, nessuno se ne accorse finché lei stessa non decise di abbandonare l'abito maschile.

In ogni caso Bellino si limitava a estremizzare ciò che altre cantatrici del Settecento facevano normalmente: esibirsi in abiti maschili, lasciando il pubblico nell'incertezza che si

trattasse di un castrato o di una donna travestita. Proprio a casa di Teresa, per esempio, Casanova incontra – e immancabilmente corteggia - Redegonda, una cantante di Parma dal vigoroso appetito e dall'ancor più vigorosa risata, che si esibiva vestita da uomo e la cui madre, che a Giacomo apparve come un furioso cane da guardia, non riusciva a bloccarne le intemperanze. Casanova applaudì Redegonda al teatro La Pergola di Firenze, nel 1761. La rivide l'anno successivo, a Torino, e poi a Brunswick, nel 1764.

Le cantanti liriche e le attrici, si sa, erano trattate alla stregua di prostitute: non potevano neanche essere sepolte in terra consacrata. Benché a volte ricche, finivano esse stesse per considerare il sesso a pagamento con ammiratori e mecenati un buon sistema per arrotondare le entrate. Spesso, dunque, il gioco di negarsi ai 'corteggiatori' o di frapporre madri arcigne e fratelli gelosi era solo un sistema per alzare il prezzo. Il fatto poi di recitare in abiti maschili finiva anche con l'eccitare le fantasie dei fans più trasgressivi e quindi 'faceva' mercato. Si sa che le cortigiane veneziane indossavano sotto la gonna dei veri e propri pantaloni e molti, come Paolo Zanotti nel saggio *Il gay*⁴, lo spiegano con motivi puramente professionali: eclettismo di prestazioni, in un mondo in cui l'omosessualità e la predilezione per la sodomia erano diffuse, ma ferocemente represses.

Ma perché le cantatrici erano costrette a un sotterfugio così sorprendente come quello di fingersi castrati?

Era stato papa Sisto V, nel 1588, a vietare il palcoscenico ad attrici e cantatrici e quindi a incrementare il 'mercato' dei

⁴ P. Zanotti, *Il gay*, Roma, Fazi editore, 2005

castrati (quasi sempre bambini orfani o poverissimi). Lo stesso Sisto, nel 1562, aveva autorizzato il primo evirato a cantare nella Cappella Sistina (Francesco Torres, seguito dopo pochi giorni da Francisco Soto de Langa). Il loro utilizzo, in Vaticano, sarebbe proseguito fino a inizio Novecento, benché per secoli si fossero levate voci contrarie all'interno della Chiesa stessa e lo Stato italiano avesse vietato la castrazione nel 1870. Nel 1748, Benedetto XIV, di fronte alle crescenti proteste per le sofferenze dei bambini mutilati, aveva obiettato che Dio, ammaliato dalle loro bellissime voci, di sicuro ne apprezzava il sacrificio.

Ci fu, però, un brevissimo cambio di rotta: Cristina di Svezia, grande mecenate e appassionata di spettacolo, riuscì a convincere, nel 1669, papa Clemente IX (1667-1669), anche lui appassionato di melodramma, a far salire attrici e cantatrici sul palcoscenico. Nel 1670 la regina fondò il teatro Tordinona, straordinario banco di prova per nuovi talenti femminili. Ma la concessione durò poco: Roma, il cui popolo adorava gli spettacoli, vide un susseguirsi di editti papali a proposito di feste e teatri, spesso in contraddizione tra loro. In particolare, Innocenzo XI Odescalchi, salito sul soglio pontificio nel 1676, vietò di nuovo le scene alle donne. Così, nel suo palazzo romano alla Lungara, diventato il centro della vita artistica e letteraria della città, Cristina di Svezia si trovò ad ospitare le settantacinque artiste del Tordinona rimaste disoccupate. Più che un esilio, fu una sorta di *campus* privato, quasi un *unicum* nella storia: l'ex sovrana

accoglieva sia donne vittime di violenza, sia artiste e intellettuali, di cui promuoveva le opere⁵.

Il peggio, però doveva ancora venire: Innocenzo XI, ossessionato dal senso del pudore, vietò le scene non soltanto alle donne, ma anche agli evirati. Il suo successore, Innocenzo XII Pignatelli (1691-1700), decretò addirittura, nel 1699, la chiusura dei teatri. Cantatrici, attrici e musiciste dovettero davvero abbandonare la città. E magari emigrare a Venezia, dove non soltanto l'esibizione delle donne in teatro non era vietata. Ma era sostenuta. Anche in questo caso si trattava di una pausa momentanea. Un aneddoto raccontato ancora una volta da Casanova nel capitolo X delle *Memorie* spiega molto bene in che modo si affrontassero i problemi morali all'ombra di San Pietro: un ecclesiastico romano, osservando quanto il seduttore veneziano fosse rimasto incantato dall'esibizione di un castrato che sembrava davvero una donna, commentò: «Non sarebbe possibile senza dar scandalo invitare a cena a quattr'occhi una bella cantante. Invece si può offrire la cena a un castrato senza che nessuno dica niente. Tutti sanno naturalmente che dopo cena ci si va a letto ma ciò che tutti sanno viene da tutti ignorato. In fondo si può dormire con un uomo per pura amicizia. Lo stesso non accade con una donna». Al che, Casanova, rispose: «Vero, monsignore, le apparenze sono salve, e un peccato nascosto è mezzo perdonato, come dicono a Pari-

⁵ A c. di M. Conforti – A. Moscati – M. Cantucci, *Cristina di Svezia, la vita scritta da lei stessa*, Napoli, Cronopio, 1998

gi». «A Roma diciamo che è del tutto perdonato: peccato nascosto non offende», concluse il monsignore⁶.

Una morale simile vigeva anche a Venezia, dove in compenso non soltanto l'esibizione delle donne in teatro non era vietata. Ma era caldamente sostenuta.

Mi limito a un esempio, che riguarda Venezia, ma si riferisce a una cantatrice romana del Settecento, forse la più celebre della sua epoca: Caterina Gabrielli. Nel 1754 la ragazza cantava al San Moisé di Venezia nell'*Antigona* di Baldassarre Galuppi. Il 14 gennaio giunse al Tribunale degli Inquisitori di Stato di Venezia la notizia di disordini nell'abitazione di «certe cantatrici» dette *Coghette* (Francesca e Caterina Gabrielli, appunto) presso alcune case Corner a San Fantin. Le due fanciulle ricevevano spesso sia l'ambasciatore cesareo (imperiale), Filippo Rosenberg-Orsini, sia due nobiluomini, ser Andrea Memmo e ser Giacomo Foscarini. Il Tribunale impose ai due di astenersi da ogni visita alle cantatrici lasciando via libera all'ambasciatore. Ovvero: non si contestava tanto il fatto che Caterina 'arrotondasse' i suoi già altissimi emolumenti con frequentazioni maschili, ma le si imponeva di scegliere: o i gentiluomini locali o l'ambasciatore. Il motivo era chiaro: i contatti incontrollabili tra nobili e forestieri di rango andavano evitati, per evitare casi di spionaggio anche involontario e problemi diplomatici.

Caterina lasciò presto la città, andando a mietere gloria e scandalo nel resto d'Italia e d'Europa. Sarebbe tornata a Venezia soltanto nel 1781-1782. La sua vicenda professio-

⁶ G. Casanova, *Histoire de ma vie*, cit.

nale è singolare, proprio come gli scandali che andò seminando ovunque si recasse: riuscì perfino a suscitare l'ira dell'imperatrice Maria Teresa. Scrivendo alla sua protettrice⁷, la nobile romana Agnese Colonna Borghese («principessa dotata di virile senno amministrativo e di animo aperto alla bellezza di tutte le arti»), Caterina le confessava il 19 gennaio 1756: «Presentemente stiamo trattando la rinovazione del contratto di questo teatro; e ancora non si è concluso niente, essendovi qualche differenza nell'onorario che per altro spero si concorderà». La Gabrielli, insomma, trattava i suoi ingaggi forte di un potere contrattuale che nessuno, né in quanto donna, né in quanto attrice o straniera, le contestava. Anzi, le testimonianze sono concordi nel ricordare quanto le sue pretese fossero esorbitanti, come scriveva anche l'astronomo francese Joseph-Jérôme Le François de Lalande, nel suo *Voyage d'un François en Italie*⁸ (relativo al periodo 1765-1766). Ciò si sposava con i suoi tipici capricci da diva, al limite del temerario. Scriveva da Palermo l'economista e ingegnere lucchese Giovanni Attilio Arnolfini, il 27 agosto 1768, a proposito di Caterina e di sua sorella Francesca: «Sono diavole e pongono sottosopra la città». Nessuno riuscì a spaventarle neanche il viceré di Sicilia che, al rifiuto di Caterina di cantare come pattuito, ma soprattutto di fronte alla sua orgogliosa affermazione che con le minacce e con la forza non si sarebbe mai ottenuto nulla da lei, la chiuse dodici giorni in carcere. La Gabrielli ne appro-

⁷ E.C. Clayton, *Queens of Song: Being Memoirs of Some of the Most Celebrated Female Vocalists*, Kessinger Publishing, Usa, 2005

⁸ J. de La Lande, *Voyage d'un François en Italie, fait dans les années 1765 & 1766*, Adamant Media Corporation, Boston, 2001

fittò per far bagordi anche lì, saldare i debiti di coloro che erano imprigionati per insolvenza e farli quindi liberare. Non solo: distribuì anche soldi a destra e a manca. Tanto che il viceré dovette ordinare la sua scarcerazione, e l'uscita dalla prigione fu accolta da una folla osannante. È evidente, quindi che, proprio come accadeva ai castrati, le cantatrici potevano godere di introiti notevoli.

Fra l'altro il mercato, nel corso del Settecento e con l'affermarsi dell'opera lirica, andò rafforzandosi e differenziandosi. Per restare nel campo degli evirati e delle donne: a parte i finti castrati come Bellino, servivano cantanti donne che si esibissero in ruoli maschili come le contralto Antonia Margherita (o Maria) Merighi e Francesca Bertolli, entrambe celebri interpreti delle opere di George Frideric Handel; castrati con voci teneramente femminili come il delicato Gizziello (Gioacchino Conti, 1714-1761) e castrati 'virili' come Carlo Broschi, ovvero Farinelli (1705-1782).

Servivano infine, e in numero crescente, voci esclusivamente femminili. E in questo Venezia era da tempo la miglior fabbrica d'Europa.

Non solo: la formazione musicale offerta alle ragazze dai quattro Ospedali veneziani, creava un clima favorevole alla crescita di un gruppo di compositrici-cantanti di fama internazionale. Non va dimenticato che, tra il 1566 e il 1700, ben ventitré italiane videro pubblicate le loro composizioni: un record che nessun'altra 'nazionalità' seppe raggiungere nello stesso periodo.

È il caso, per esempio, di Anna Bon, nata tra il 1739 e il 1740 dall'architetto e pittore veneziano (o bolognese) Girolamo Bon e dalla cantante bolognese Rosa Ruvineti. Pro-

prio per gli incarichi ‘girovaghi’ dei suoi genitori, che poi si sarebbero legati alla corte prussiana di Federico il Grande, Anna nacque in Russia ma a quattro anni fu ammessa al coro dell’Ospedale della Pietà di Venezia. Da tempo, ormai, gli Ospedali, non istruivano soltanto le orfane, ma anche ragazze di buona famiglia che aspiravano a un’ottima educazione musicale. Anna fu anche allieva di Candida della Pietà, maestra di viola. Deve trattarsi della stessa Candida della quale abbiamo testimonianza nella prima composizione di Antonio Vivaldi per la Pietà, la *Sonata per Oboe, Violino, Salmoe ed Organo* (RV779). Sul manoscritto il compositore doveva scrivere i nomi delle Figlie esecutrici e assegnare loro i ruoli che più si adattavano alle loro qualità. A Candida, appunto, andò la viola.

Le notizie sulla vita di Anna sono al solito scarse. Nel 1755 era a Bayreuth, al servizio di Federico, margravio del Brandeburgo, e di sua moglie, Guglielmina di Bayreuth, la sorella maggiore di Federico il Grande, a sua volta compositrice. Nel 1756 era a Potsdam, alla corte di Federico il Grande, con il prestigioso incarico di virtuosa di musica da camera. Fu in quell’anno che, a Norimberga, con l’editore Balthasar Schmidts Witwe, pubblicò le sue *Sei Sonate da camera per flauto e cembalo, op. I*. È la prima delle tre raccolte che ci sono rimaste ed è dal frontespizio che ricaviamo, per esempio, la sua età: sedici anni. Quattro anni prima, nel 1752, il padre aveva pubblicato presso lo stesso editore *Sei facili sonate di violino con basso*. Nel 1757 Anna diede alle stampe *Sei Sonate per cembalo, op. II*, dedicate Ernestina Augusta Sophia, principessa di Sassonia-Weimar, e nel 1759, *Sei divertimenti per due flauti e cembali, op. III*, dedicati al principe elettore Karl

Theodor von der Pfalz (in seguito elettore anche di Baviera). Si era dunque scelta due mecenati di primo piano: in particolare Ernestina aveva raccolto intorno a sé una vera ‘corte musicale’, di altissimo livello, che si disperse alla sua morte. Proprio per questo, Anna, dedicò i *Divertimenti* al principe elettore, nella speranza, si può supporre, di ottenere un nuovo incarico. Se di lei sappiamo poco, più tracce abbiamo del padre. Ma proprio i suoi movimenti possono aiutarci a capire quali siano stati quelli di Anna: Girolamo arrivò in Germania nel 1746, prima a Berlino e poi a Dresda, quindi si spostò a Potsdam alla corte di Federico il Grande nel 1750. Nel 1754 si recò a Francoforte, due anni dopo, nel 1756, traslocò a Bayreuth dove divenne professore di architettura e prospettiva all’Accademia di Belle Arti. Il primo luglio 1762 la famiglia trovò un nuovo ingaggio: Rosa e Anna come cantatrici e Girolamo come scenografo alla corte del principe von Esterhazy, presso la quale Joseph Haydn lavorava come Maestro di Cappella. È presumibile che Anna abbia vissuto lì fino al 1765 e che nel frattempo abbia composto altri lavori, tra cui un’opera.

L’ultima notizia della Bon che ci sia arrivata risale al 1767: la compositrice era a Hildburghausen in Turingia, con il marito, il cantante di corte Mongeri.

Un’altra compositrice veneziana di cui ci interessa il percorso, ancora una volta perché ribadisce che queste artiste erano richieste in tutta Europa, viaggiavano come i musicisti uomini e alternavano il lavoro di compositrici a quello di esecutrici e cantatrici, è Barbara Strozzi. La sua biografia è più ricca: nata nel 1619 a Venezia, Barbara Caterina venne battezzata il 6 agosto di quell’anno. Nel 1628 il poeta e av-

vocato Giulio Strozzi (1583-1652) l'adottò, la riconobbe cioè come «figliuola elettiva», anche se è più che probabile che fosse davvero sua figlia. Nell'atto notarile, però, la bambina veniva chiamata Barbara Valle. La madre, Isabella Garzoni, lavorava e viveva nella casa di Giulio e, fino alla maggiore età di Barbara, ne fu la principale erede, il che rivela un'altra usanza che permetteva alle donne veneziane una maggiore emancipazione: la possibilità di ereditare. Giulio, a sua volta figlio naturale e poi legittimato di Roberto Strozzi, apparteneva a una delle famiglie più in vista di Firenze ed era, da sempre, un appassionato di musica. Sarebbe diventato uno dei più prolifici librettisti del primo Seicento. A Roma, dov'era stato Protonotaro Apostolico, aveva aderito all'Accademia degli Ordinati. A Venezia si era invece unito a quella degli Incogniti. Nel 1637 ne fondò una propria, l'Accademia degli Unisoni. Barbara ne divenne la stella. La ragazza però si era già esibita per gli Incogniti e aveva studiato musica con Pier Francesco Cavalli, cantore presso la cappella di San Marco. Nel presentare le sue *Bizzarrie poetiche*, Nicolò Fontei, nel 1635, aveva sottolineato che a ispirare le sue canzoni era stata «principalmente la gentilissima, e virtuosissima donzella la Signora Barbara». L'anno dopo, nella dedica di un'altra serie di *Bizzarrie* la definiva «la virtuosissima cantatrice».⁹

È singolare che a Barbara (chiamata ormai Strozzi e ricordata per il suo ruolo fondamentale di artista e *mascotte* del

⁹ J. Bowers – J. Tick, *Women Making Music*, University of Illinois Press, Urbana-Champaign, Chicago, Springfield, 1986, ora anche su Google Books

gruppo) siano dedicati i resoconti delle *Veglie de' Signori academici Unisoni havute in Venetia in casa del Signor Giulio Strozzi*,¹⁰ ma al tempo stesso non vengano risparmiati lazzi feroci. Accade nelle *Satire, et altre raccolte per l'Academia de gl'Unisoni in casa di Giulio Strozzi*.¹¹ Vi si scherza pesantemente, per esempio, sulla castità della ragazza, insinuando: «Bella cosa donare i fiori dopo aver dispensati i frutti», o, «Il professare e l'essere sono termini differenti, tuttavia io anco la vedo castissima, mentre potendo e come femina, e come educata in libertà passarvi il tempo con qualche amore, ella nondimeno impiega tutte le sue affettioni in un castrato». Il che sottolinea due cose: che Barbara scegliesse liberamente i suoi amori e che i castrati rientrassero nel novero. Inevitabilmente questo ha indotto in passato alcuni ricercatori, come David ed Ellen Rosand, autori di *Barbara di Santa Sofia and Il Prete Genovese: On the Identity of a Portrait by Bernardo Strozzi*,¹² a concludere che la Strozzi fosse una cortigiana d'alta classe. Certo: per molte dame veneziane tra Rinascimento e Settecento è impossibile stabilire se fossero prima poetesse, musiciste o artiste e 'nel tempo libero' cortigiane. Oppure viceversa. Ed è indubbio che, tra le donne libere, ossia tra quelle che si mantenevano da sole, la prostituzione,

¹⁰ *Veglie de' Signori academici Unisoni havute in Venetia in casa del Signor Giulio Strozzi*, Sarzina, Venezia, 1638: vedi in Bowers – Tick, *Women Making Music*, cit.

¹¹ Cit. in E. Rosand, *Opera in Seventeenth-Century Venice. The Creation of a Genre*, Berkeley - Los Angeles, University of California Press, 2007, ora anche su Google Books

¹² D. Rosand – E. Rosand, “Barbara di Santa Sofia” and “Il Prete Genovese”: *On the Identity of a Portrait by Bernardo Strozzi*, *Arte Bulletin*, LXIII, 1981

per quanto d'*élite*, fosse l'unico via per arrotondare le entrate (o per procurarsene *tout court*: la cultura non ha mai dato molto da vivere). Ovvero: porsi il problema in termini rigidi rivela quanto poco fruttuose siano le categorie moderne per giudicare i costumi antichi. E quanto i pregiudizi degli storici abbiano via via impedito una corretta valutazione del ruolo delle donne, dei costumi sessuali e sociali, dei valori condivisi. Barbara, in ogni caso, si mantenne da sola ed ebbe quattro figli; gli ultimi tre sono di Giovanni Paolo Vidman, con il quale ebbe una lunga relazione ma che non sposò mai. Pratica non così rara nel Seicento e forse meno biasimata allora che negli anni Cinquanta del Novecento, in Italia.

La fama di 'cortigiana' Barbara la deve in realtà a un ritratto di Bernardo Strozzi, che non era suo parente, e la dipinse tra il 1635 e il 1639: la ragazza, oltre che florida, vi appare senz'altro piuttosto discinta, con la sua viola da gamba in mano e un'aria malinconica. Ciò non sarebbe stato giudicato decente per una signora sposata (almeno fino alla scandalosa Paolina Borghese), ma ricorda molto, per esempio, l'*Autoritratto* di Artemisia Gentileschi (1630) e l'orgoglio della grande pittrice romana di rappresentarsi con gli strumenti del proprio lavoro, nella fatica dell'azione creatrice. L'altro dipinto che accosterei al ritratto della Strozzi è *La suonatrice di strada* di Eduard Manet, del 1862 circa, in cui è ritratta la modella, pittrice e musicista di strada Victorine de Meurend o Meurent.

In ogni caso la famiglia Vidman provvide di dote le due figlie perché potessero entrare nel convento di San Sepolcro e diede un'eredità a uno dei due figli. L'altro invece entrò

come monaco nel convento di San Servolo. Una buona raccolta di informazioni sulla vita di Barbara si trova nel saggio *Five Centuries of Women Singers*, di Isabelle Putnam Emerson e Isabelle Emerson¹³ (ora anche su Google Books).

Colpisce che le otto collezioni di lavori attribuiti alla Strozzi (la quarta è perduta ma si suppone fosse dedicata al Duca di Mantova) sono affidate nel frontespizio a mecenati e protettori diversi. Vuol dire che Barbara, che, per numero di composizioni, è stata la prima compositrice di cantate di tutto il Seicento, non ebbe un committente fisso. Nel 1644, Barbara pubblicò il suo primo libro di *Madrigali, per due e fino a cinque voci*, e lo dedicò a Vittoria delle Rovere, granduchessa di Toscana. I testi erano di Giulio Strozzi. Nel 1651 uscì un volume di *Cantate, arie e duetti*, dedicato a Ferdinando III d'Asburgo e ad Eleonora Gonzaga-Nevers, in occasione del loro matrimonio. Il terzo volume, *11 Cantate, ariette a una, due e tre voci*, è del 1652. Il quinto volume è una collezione di musiche sacre, *Sacri musicali affetti* (1653), con quattordici composizioni dedicate ad Anna d'Austria, reggente di Francia sino al 1651 ma ancora potentissima. Solo il *Salve Regina* era in realtà scritto per usi liturgici. Il sesto volume (1657) e il settimo (1659) sono collezioni di cantate e arie a una sola voce. L'ottavo è intitolato *Arie*. Altre sue composizioni furono inglobate in antologie pubblicate nella seconda metà del Seicento. In totale, in vita, Barbara pubblicò centoventicinque brani di musica vocale. E mentre la sua musica

¹³ I. Emerson, *Five Centuries of Women Singers*, Greenwood Publishing Group, Santa Barbara, Ca., 2005 (ora anche su Google Books)

prendeva le vie d'Europa, lei pare che si spense, nel 1677, a Padova, nell'oblio e nella ristrettezza di mezzi.

Un brano anonimo ricordava: «Alla Pietà pregano Dio col violino, ai Mendicanti col flauto; all'Ospedaletto col fagotto; agli Incurabili col tamburo».¹⁴ Erano questi i quattro Ospedali che, per secoli e fino alla conquista di Napoleone, nel 1797, garantirono un'educazione musicale senza confronti alle ragazze. Come altre relazioni hanno illustrato, negli Ospedali funzionavano veri e propri Cori che, in deroga al diritto canonico che vietava alle donne qualsiasi partecipazione alla liturgia, si prestavano ai servizi religiosi. Era la particolarità di Venezia. La città, scandalo su scandalo, per l'educazione delle ragazze usava insegnanti esterni, anche di prestigio (come Antonio Vivaldi) e, come già detto, accettava che le ragazze entrassero nei cori da 'esterne'. O viceversa che le allieve più brave uscissero dagli Ospedali per studiare con maestri famosi. Almeno ottocento ragazze divennero, in questo modo, cantatrici, musiciste e compositrici. Pensare che all'inizio gli Ospedali vietavano alle ragazze di sfruttare 'commercialmente' le loro capacità e lo stesso veniva imposto ai giovani che chiedevano in moglie le orfane.

Vorrei concludere con una delle allieve più brillanti: Maddalena Lombardini Sirmen, la cui vita è anche la testimonianza della libertà di costumi e di mente, e dell'autonomia economica e sociale di queste donne. Maddalena era nata nel 1745. Nel 1753 ottenne un posto

¹⁴ Cit. in A. Tursi, *Prefazione*, in A. Pancino, *Cenni sulle origini e le vicende dell'Istituto della Pietà*, Venezia, Tipografia provinciale in S. Servolo, 1946

all'Ospedale dei Mendicanti. Poiché dimostrò subito un grande talento le fu concesso di uscire e andare a far lezione con il grande Giuseppe Tartini.

Maddalena testimonia anche del silenzio colpevole che è caduto su queste artiste: di lei sappiamo solo per la celebre lettera che le scrisse proprio Tartini sull'esercizio e la tecnica del violino, nel 1760.¹⁵ E qualche notizia ci è arrivata attraverso il suo testamento. Sappiamo che lasciò l'Ospedale nel 1767 per sposare un altro musicista, Ludovico Sirmen. I due partirono subito per il solito *tour* tra le corti europee, esibendosi insieme. Ebbero successo ma presto Ludovico rientrò a Ravenna, prese a lavorare lì e si 'consolò' sentimentalmente con la contessa Zerletti. Maddalena, che era partita, già subito dopo le nozze, con il suo cicisbeo (altro costume, non soltanto veneziano, sul quale solo di recente si è 'fatta giustizia', per esempio con il saggio *Cicisbei* di Roberto Bizzochi, Laterza 2008),¹⁶ il sacerdote don Giuseppe Terzi. L'uomo le rimase accanto in tutti i suoi viaggi. Maddalena e Giuseppe sarebbero morti a soli nove giorni l'uno dall'altra.

La Lombardini si esibì con successo per tutti gli anni Ottanta del Settecento e trascorse diversi anni a Londra. Fu prima violinista e clavicembalista e poi cantatrice, come spesso accadeva. Quindi si spostò a Parigi e in Russia. Ma in occasione del suo ultimo concerto, a Parigi, nel 1785, apparve evidente che la sua tecnica fosse superata. Giovanni

¹⁵ G. Tartini, *Lettera del defonto Signor Tartini alla Signora Maddalena Lombardini*, Venezia, Colombani, 1770 (riprod. éditions Fuzeau, 2002)

¹⁶ R. Bizzochi, *Cicisbei*, Roma, Laterza, 2008

Battista Viotti aveva nel frattempo rivoluzionato la tecnica del violino. Maddalena era rimasta legata alla scuola di Tartini. Pare che si sia allora ritirata a Venezia. Senza alcuna preoccupazione: durante la sua carriera era stata un'accorta e abile amministratrice dei suoi guadagni. Non solo aveva investito ma aveva anche mandato soldi al marito, che, da parte sua, li aveva dilapidati con la Zerletti. Nel 1798 Maddalena doveva essere una donna ricca. I problemi arrivarono con la cessione di Venezia all'Austria da parte di Napoleone, che avvenne appunto nel 1798: la città, già depredata dall'imperatore francese, cadde in una profonda crisi economica. E la Lombardini morì, nel 1818, in povertà.

