

STELLA CASTELLANETA

Dall'oblio alla memoria: cultura di genere e tradizione nel secolo di Don Giovanni

In

L'Italianistica oggi: ricerca e didattica, Atti del XIX Congresso
dell'ADI - Associazione degli Italianisti (Roma, 9-12 settembre 2015),
a cura di B. Alfonzetti, T. Cancro, V. Di Iasio, E. Pietrobon,
Roma, Adi editore, 2017
Isbn: 978-884675137-9

Come citare:

Url = http://www.italianisti.it/Atti-di-Congresso?pg=cms&ext=p&cms_codsec=14&cms_codcms=896
[data consultazione: gg/mm/aaaa]

STELLA CASTELLANETA

Dall'oblio alla memoria: cultura di genere e tradizione nel secolo di Don Giovanni

Il contributo propone un'indagine nella civiltà secentesca, crocevia di classicismo e modernità, in un'ottica volta a rilevare le possibili stratigrafie e interferenze fra i codici della tradizione, letteraria, teatrale, iconografica e iconologica, e il delinearsi di un impegno intellettuale femminile non più avvertito come eccezione. In tal senso la riflessione sulla prismatica dimensione della donna nella scrittura e nella drammaturgia d'età moderna si snoda attraverso l'analisi di convenzioni, ruoli, scenografie teatrali che restituiscono l'immagine di un dialogo interculturale di respiro europeo. In particolare il tema della coronatio nel teatro d'opera si apre a contaminazioni di segni e di sensi che rimodulano la mappa concettuale delle forme sceniche, in cui la donna diviene tramite, se non artefice, di un movimento di emancipazione della scrittura e dalla scrittura.

Donna, scrittura e teatro. Possiamo formulare l'ipotesi di una cultura di genere nel secolo di Don Giovanni, della *Pudicizia schernita*, della *Semplicità ingannata* e dell'*Incoronazione di Poppea*? Quella medesima Poppea che nella *Donna di poche parole commendata* diviene figura ambiguamente esemplare per aver sedotto Nerone con il silenzio.¹

Vi è un varco oltre le scritture apertamente o velatamente misogine di Paolo Botti, dell'abate Tondi, di Giovanni Maria Muti,² a non dire di molti accademici laici del XVII secolo? *Precieuses* e *savantes* sono state oggetto di strali da parte di filosofi, teologi, letterati e drammaturghi.³ Basti pensare all'ironia di Balzac e Molière nei confronti della donna colta, e ai vorticosi montaggi della tradizione, anche petrarchesca, operati da Giovan Francesco Loredan in risposta ai *Sei dubbi amorosi* di una dama Incognita.⁴

È possibile sottrarre l'immagine scenica della donna a quel protagonismo corale femminile rovesciato che è il catalogo, già secentesco, reso celebre da Lorenzo da Ponte?

Forse una rinnovata Lisistrata avrebbe potuto sopire gli ardori dei seduttori impenitenti, ma i *ludi* scenici del Seicento italiano, in verità poco inclini ad interpretare colpi di stato di oligarchie maschili, pur con le dovute eccezioni, forse appaiono ancor meno inclini a dar voce a rivoluzioni proto femministe. E tuttavia non mancano nuovi fermenti e un'accresciuta consapevolezza dell'impegno intellettuale femminile.

La tradizione di una storia millenaria, ben lontana sia dal gioco scenico aristofaneo seguito alla castrazione delle erme sia dalle società matriarcali studiate dall'archeologa e linguista lituana-statunitense Marija Gimbutas, incombe sul XVII secolo che pur esordisce con una duplice proposta editoriale: *Il merito delle donne* di Moderata Fonte e *La nobiltà e l'eccellenza delle donne co' difetti e mancamenti degli uomini* di Lucrezia Marinelli. Entrambe le opere, figlie di un lungo

¹ Si fa riferimento al romanzo di Ferrante Pallavicino, apparso a stampa per i tipi di Tomasini nel 1638, su soggetto delle *Antichità giudaiche* di Giuseppe Flavio, un vero *exemplum* dell'arte della persuasione e della corruzione dei sacerdoti pagani ai danni di una pudica matrona (*La pudicizia schernita*, in *Romanzi e Parodie di Ferrante Pallavicino*, a cura di A. M. Pedullà, Torino, Utet, 2009, 43-112); al romanzo di Arcangela Tarabotti, apparso postumo nel 1654 e messo all'Indice nel 1660, revisione della *Tirannia paterna* del '43 (*La semplicità ingannata*, edizione critica a cura di S. Bortot, presentazione di D. PEROCCO, Padova, Il Poligrafo, 2007); all'opera regia in tre atti di Gian Francesco Busenello (1643), fondata sugli *Annali* di Tacito e sulla tragedia *Octavia* (*L'incoronazione di Poppea. Opera regia in tre atti*, in G. Gronda-P. Fabbri (a cura di), *Libretti d'opera italiani dal Seicento al Novecento*, Milano, Mondadori, 1997, 49-105); allo scritto di Paolo Botti, *La donna di poche parole commendata*, apparso a Padova, per i tipi di Pasquati, nel 1663.

² Cfr. B. TONDI, *La femina origine d'ogni male*, Venezia, Eredi di G. P. Brignoni, 1687. Per il teologo veneziano Giovanni Maria Muti, si rinvia al nostro *Le tentazioni del sacro. Menzogna e santità nella scrittura scenica e omiletica di Giovanni Maria Muti*, in «Come uno specchio ineguale». *In forma di teatro dal Cinquecento al Settecento*, Bari, Edizioni di Pagina, 2014, 63-81.

³ Si veda l'*Introduzione* di Pina Totaro al volume *Donne filosofia e cultura nel Seicento*, a cura di P. Totaro, Roma, Consiglio Nazionale delle Ricerche, 1999, 1-29.

⁴ Cfr. *Libertini italiani. Letteratura e idee tra XVII e XVIII secolo*, a cura di A. Beniscelli, Milano, BUR, 2012, 315-317.

ragionar sulla virtù femminile e donnesca,⁵ furono pubblicate a Venezia rispettivamente nel 1600 e nel 1601. Ma già nel 1602 la medesima editoria veneziana, nel rispetto della libera alternanza delle voci, registra un movimento centripeto e riconduce la questione nei termini più consueti della tradizione con uno scritto intitolato *Lo stato maritale*. L'autore, Giuseppe Passi, l'Ardito tra gli Informi di Ravenna, dopo aver dato prova a fine Cinquecento di un meticoloso decalogo dei *donneschi difetti*,⁶ si cimentava in un tipico *vademecum* per la donna maritata. Si veda la particella *Donna come debba comparire davanti al marito*:

Osservi di non comparire avanti al marito con sfacciata presunzione, non altiera, non aspra, non molle od insensata, come molte fanno, con parole sciocche o rozze: ma gentilmente cortese et amorevolmente solazzevole, carezzandolo ad un tempo come compagno et amico e rispettandolo come signore. Consideri in che stato si trovi l'animo del marito e, se lo vede lieto, facciasegli incontro e dolcemente lo saluti, graziosamente seco ragioni, festevolmente se gli accosti, amorosamente scherzi, secondo però che comportano il luogo et il tempo; se lo vedrà turbato, stia più ritrosa, non come chi non vuole, ma come se non ardisse d'accostarsi. In queste cose consiste il diletto che può dare la moglie al marito, onde sempre con lei viva contento.⁷

Fin qui la prosa secentesca del trattato che strappa un sorriso amaro e certo non stupisce per la mancata corrispondenza al maschile: se *Lo stato maritale* non reca traccia di 'come debba comparire il marito davanti alla moglie', nel 1804 il codice napoleonico di tradizione gaiano-giustiniana continuava a sancire la subordinazione della donna al marito, subordinazione che il nostro diritto di famiglia fino al 1975 ha attenuato sotto la voce 'potestà maritale'.⁸

Ma torniamo al *secol cantante*. In bilico fra due demoni, seduzione e castità, l'universo muliebre d'antico regime pur non sottraendosi ad una dimensione ossimorica, sembra offrire uno strappo nel cielo di carta anche attraverso le grate schermate da stoffe.

Educata al silenzio, la donna ne fa un uso sapiente e, complice la musica, dà voce al silenzio attraverso le architetture musicali e le interpretazioni vocali. Si pensi alle putte degli Ospedali/Conservatori di Venezia che cantavano in chiesa come usignoli affascinando l'uditorio dietro le grate schermate da stoffe.⁹ Alla voluttà e alla bellezza di quelle voci non fu insensibile neanche Jean-Jacques Rousseau che nelle *Confessioni* ne parla come di una musica che non ha nulla di eguagliabile nel resto del mondo.¹⁰

Ma si pensi anche alle numerose compositrici, violiniste, organiste come Marietta Giusti, Giulia Michielina, Teresa Orsini e Pasqua Rossi, tra le altre, in un'epoca in cui alle donne era vietato scrivere musica ufficialmente. Senza peraltro tralasciare le attrici-cantanti come Vittoria

⁵ A quella data si ricordano almeno *Della eccellenza e dignità delle donne* di Galeazzo Flavio Capra (ed. a cura di M. L. Doglio, Roma, Bulzoni, 1988), *De nobilitate et praecellentia foeminei sexus* di Cornelio Agrippa (apparso in edizione latina nel 1529, ebbe ampia eco nel dibattito rinascimentale europeo), gli scritti di Lodovico Domenichi (*La nobiltà delle donne*, Ferrara, F. Giolito, 1549) e Torquato Tasso (*Discorso della virtù femminile e donnesca*, a cura di M. L. Doglio, Palermo, Sellerio, 1997).

⁶ Cfr. F. BONI, «VII: foctorem in lecto». Una lettura de I donneschi difetti di Giuseppe Passi Ravennate, «Studia Litteraria Universitatis Jagellonicae Cracoviensis», v (2010), 25-36.

⁷ G. PASSI, *Dello stato maritale*, I, Venezia, A. Somasco, 1602, 175. Si veda B. MAJORANA, *Finzioni, imitazioni, azioni: donne e teatro*, in G. Zarri (a cura di), *Donna, disciplina, creanza cristiana dal XV al XVII secolo. Studi e testi a stampa*, Roma, Edizioni di Storia e Letteratura, 1996, 121-139.

⁸ Si veda l'articolo 144 del Codice civile, datato 1942.

⁹ Cfr., al riguardo, S. Winter (a cura di), *Donne a Venezia. Vicende femminili fra Trecento e Settecento*, Roma-Venezia, Edizioni di Storia e Letteratura, 2004 (in particolare il saggio di Helen Geyer alle pp. 157-202).

¹⁰ J.-J. ROUSSEAU, *Confessions*, VII, Paris, Gallimard, 1963, 481-482: «Une musique à mon gré bien supérieure à celle des opéras, et qui n'a pas sa semblable en Italie ni dans le reste du monde, est celle des "scuole" [...]. Je n'ai l'idée de rien d'aussi voluptueux, d'aussi touchant que cette musique: les richesses de l'art, le goût exquis des chants, la beauté des voix, la justesse de l'exécution, tout dans ces délicieux concerts concourt à produire une impression qui n'est assurément pas du bon costume, mais dont je doute qu'aucun coeur d'homme soit à l'abri [...] les acteurs même de l'Opéra venaient se former au vrai goût du chant sur ces excellents modèles».

Archilei, Francesca Caccini, *fiera e irrequieta*, Adriana Basile, Brigida Bianchi Romagnesi e Leonora Castiglioni, Giulia ed Ippolita Gabrielli, per citarne solo alcune.¹¹

Dall'oblio alla memoria: sembra essere questa la sfida al femminile accolta dal teatro del Seicento. E attraverso il *fil rouge* della musica e dei silenzi della musica, si infrangono le barriere censorie dell'esclusione e si sperimentano soluzioni sceniche innovative.

Così sugli assi secenteschi accanto ai gorgheggi fisici di un Arlecchino prendono corpo anche i virtuosismi delle prime divine del teatro lirico.¹² un virtuosismo nutrito di pause e di vuoti, di elementi melodici isolati nella loro purezza, di armonia, ritmo, sì che il canto diviene incanto e ascolto ipnotico, perché anche l'occhio ascolta.

E parlando di celeberrime cantatrici corre d'obbligo il riferimento alla romana Anna Renzi, prima proclamata divina della lirica italiana, del teatro lirico pubblico, come ricorda Claudio Sartori.¹³ Memorabili le interpretazioni dell'allieva di Filiberto Laurenzi, per brevità ricorderemo almeno Lucinda-Armando nella commedia per musica *Chi soffre spera* al Teatro Barberini nel 1639, con musiche di Mazzocchi e Marazzoli, e le numerose *pièces* nei teatri veneziani tra cui: Deidamia ne *La finta pazza* di Strozzi-Sacratì, che nel 1641 inaugura il Teatro Novissimo,¹⁴ Archimene nel *Bellerofonte* di Nolfi-Sacratì, Aretusa nella *Finta savia* di Strozzi-Laurenzi, Ottavia ne *L'incoronazione di Poppea*. Nel 1648 la dea dei teatri veneziani è chiamata in scena anche dall'Incognito e Olimpico Pietro Paolo Bissari per la *Torilda*. Il dramma, di argomento scandinavo medievale, è allestito al S. Cassiano, con la musica di Francesco Cavalli. Nel cast, accanto alla Renzi, Anna Maria Ferrari, Cecilia Scutari, Giovan Battista Magiorana e Girolamo Antignoni.¹⁵

¹¹ Cfr. K. MARSHALL, *Rediscovering the Muses. Women's Musical Tradition*, Boston, Northeastern University Press, 1993.

¹² B. L. GLIXON, *Private lives of public Women: Prima Donnas in Mid-Seventeenth-Century Venice*, «Music and Letters», LXXVI (1995), 4, 509-531.

¹³ C. SARTORI, *La prima diva della lirica italiana: Anna Renzi*, «Nuova rivista musicale italiana», II (1968), 430-452. Su Anna Renzi cfr. TH. WALKER, *Renzi [Rentia, Renzini] Anna*, in *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, a cura di S. Sadie, London, Macmillan, 1980, vol. 15, 745-746.

¹⁴ L'interpretazione della Renzi cade su una delle topiche convenzioni teatrali: la scena di follia, in più luoghi consustanziale al teatro d'opera, come ricordano gli studi di Giovanni Morelli (*La scena della follia nella Lucia di Lammermoor: Sintomi, fra mitologia della paura e mitologia della libertà*, in *La drammaturgia musicale*, a cura di L. Bianconi, Bologna, il Mulino, 1986, 411-433), E. Rosand (*Operatic Madness: A Challenge to Convention*, in *Music and Text: Critical Inquiries*, a cura di S. P. Scher, Cambridge, Cambridge University Press, 1992, 241-287; Ead., *L'opera a Venezia nel XVII secolo. La nascita di un genere*, trad. it. di N. Michelassi, P. Moretti, G. Viviani, Roma, Edizioni di Storia e Letteratura, 2013, 387-403) e Paolo Fabbri (*Alle origini di un topos operistico: La scena di follia*, in Id., *Il secolo cantante. Per una storia del libretto d'opera nel Seicento*, Roma, Bulzoni, 2003, 341-381). Il *topos* ricorre ad esempio nell'*Egisto* di Faustini-Cavalli (1643), nel *Ritorno di Ulisse in patria* di Badoaro-Monteverdi (1640), nelle *Fortune di Rodope e Damira* di Aureli-Ziani (1657), nel *Giasone* di Cicognini-Cavalli (1649), nell'*Elena rapita* di Aureli-Freschi (1677), nel *Totila* di Noris-Legrenzi (1677), nella *Finta pazzia d'Ulisse* di Noris-Ziani (1696), nel *Coriolano* di Ivanovich-Cavalli (1699). Dopo vistose incursioni nella *comédie larmoyante*, pur con prerogative ed esiti diversi, la convenzione ritorna nella drammaturgia di primo Ottocento con le celebri scene di pazzia nella *Lucia di Lammermoor*, nella *Linda di Chamounix*, nell'*Anna Bolena*, ne *I puritani* e nella *Sonnambula*. Sulla *Finta Pazza* di Strozzi-Sacratì, cfr.: C. SARTORI, *Ancora della Finta pazza di Strozzi e Sacratì*, «Nuova rivista musicale italiana», XI (1977), 335-338; L. BIANCONI-TH. WALKER, *Dalla Finta pazza alla Veremonda: Storie di Febiarmonici*, «Rivista italiana di musicologia», X (1975), 379-454; N. MICHELASSI, «*Finte follie*» e «*veraci pazzie*» nel melodramma veneziano del Seicento, in M. G. Profeti (a cura di), *Follia, follie*, Firenze, Alinea, 2006, 255-275; N. MICHELASSI, *La Finta pazza di Giulio Strozzi: un dramma Incognito in giro per l'Europa (1641-1652)*, in D. Conrieri (a cura di), *Gli Incogniti e l'Europa*, Bologna, I libri di Emil, 2011, 145-208.

¹⁵ La prima veneziana della *Torilda* consacra il vicentino Bissari (1595-1663) autore teatrale. L'*editio princeps* del libretto, apparso a Venezia per i tipi di Valvasense, esplicita nella forma dell'avviso al lettore importanti dichiarazioni di poetica che documentano un uso interlocutorio e disinvolto della tradizione nella tessitura drammatica. Nel 1653 la *Torilda*, ridotta da cinque a tre atti, viene ristampata a Genova presso Calenzani e dedicata a Maria Spinola.

Ma le glorie di Anna Renzi varcano i confini italiani sì che la virtuosa negli anni cinquanta del Seicento è tra le protagoniste della vita teatrale di Innsbruck e l'8 novembre del 1655 prende parte ai festeggiamenti in onore di Cristina di Svezia.

«Teatrale e perfettissima voce» la Renzi, così Giulio Strozzi nelle *Glorie della signora Anna Renzi romana*, l'opuscolo apparso a Venezia nel 1644 che reca l'omaggio di molti accademici Incogniti alla divina, e il librettista della *Finta pazza* aggiunge: «Ella ha il passaggio felice e il trillo gagliardo, doppio e rinforzato [...]. Padroneggia la scena, intende quel che proferisce e lo proferisce sì chiaramente che non hanno l'orecchie che desiderare: ha una lingua sciolta, una pronunzia suave, non affettata, non presta, non roca, né che ti offenda con la soverchia sottigliezza [...]».¹⁶ E pure a questa virtuosissima dama Apollo nega l'accesso in Parnaso, come narra un insolente e divertito Giovan Francesco Loredan.¹⁷

Si accennava all'*Incoronazione di Poppea*, con Anna Renzi prima Ottavia al teatro Grimani nel 1643, e si è accennato anche alla collaborazione tra la cantatrice e il librettista Bissari. Vorrei condurre il discorso lungo queste due linee di fatto tangenti.

L'opera di Busenello, con la partitura di discussa attribuzione (monteverdiana o di scuola monteverdiana),¹⁸ si segnala per più ragioni, magistralmente indagate. In questa sede ne richiamo almeno una perché possa contribuire all'indagine sulla cultura di genere nel teatro secentesco.¹⁹

Vorrei ricordare l'arioso *Disprezzata regina* con cui fa il suo ingresso Ottavia nella scena quinta dell'atto primo.

Dalla prima veneziana alle esecuzioni del terzo millennio – si pensi all'interpretazione della soprano Roberta Invernizzi per la *Poppea* di Moschopoulos nel 2005 –, quel luogo del libretto di Busenello varca la soglia del lamento operistico e si apre a considerazioni relative al confronto tra genere ed eredità del lamento femminile. La musicologa Wendy Heller per quell'arioso in particolare ha parlato di interferenza tra i codici del teatro per musica, l'ideologia Incognita e la coeva scrittura di Arcangela Tarabotti (il *Paradiso monacale* appare nello stesso anno dell'*Incoronazione*: non è giunta l'opera intitolata il *Purgatorio delle malmaritate*).²⁰ Compositore e

¹⁶ G. Strozzi (a cura di), *Le glorie della Signora Anna Renzi romana*, Venezia, G. B. Surian, 1644, 6-10. Sugli Incogniti e la civiltà teatrale cfr. J.-F. LATTARICO, *Venise incognita. Essai sur l'académie libertine au XVIIe siècle*, Paris, H. Champion, 2012; A. LANGIANO, *Dal romanzo alla scena: G. F. Busenello e l'Accademia degli Incogniti*, in *La letteratura degli italiani 4. I letterati e la scena*. Atti del XVI Congresso Nazionale Adi, Sassari-Alghero, 19-22 settembre 2012, a cura di G. Baldassarri, V. Di Iasio, P. Pecci, E. Pietrobon e F. Tomasi, Roma, Adi editore, 2014 (http://www.italianisti.it/Atti-di-Congresso?pg=cms&ext=p&cms_codsec=14&cms_codcms=397).

¹⁷ G. F. LOREDANO, *Anna Renzi chiede luogo in Parnaso e non viene ricevuta*, in ID., *Bizzarrie accademiche, Parte seconda*, Venezia, F. Valvasense, 1647, 217-220.

¹⁸ Cfr. E. ROSAND, *Monteverdi's last operas. A Venetian Trilogy*, Berkeley-Los Angeles-London, University of California Press, 2007.

¹⁹ Sull'*Incoronazione di Poppea* cfr.: B. BRIZI, *Teoria e prassi melodrammatica di G. F. Busenello e L'incoronazione di Poppea*, in *Venezia e il melodramma nel Seicento*, a cura di M. T. Muraro, premessa di G. FOLENA, Firenze, Olschki, 1976, 51-74; G. MORELLI, *Il filo di Poppea: Il soggetto antico-romano nell'opera veneziana del Seicento, osservazioni*, in *Venezia e la Roma dei Papi*, Milano, Electa, 1987, 245-274; W. HELLER, «*Tacitus Incognito*». *Opera as History in L'incoronazione di Poppea*, «*Journal of the American Musicological Society*», LII (1999), 1, 39-96; Ead., *The Veil, the Mask and the Eunuch: Sight, Sound and Imperial Erotics in L'incoronazione di Poppea*, in R. Cypess-B. Glixon-N. Link (a cura di), *Studies in Music and Text. Sources and Interpretations: Essays in Honor of Ellen Rosand*, Rochester, University of Rochester Press, 2013, 145-166; Ead., *Poppea's Legacy: The Julio-Claudians on the Venetian Stage*, «*Journal of Interdisciplinary History*», XXXVI (2006), 379-399.

²⁰ Cfr. W. HELLER, «*Disprezzata regina*»: *Woman and Empire*, in *Emblems of eloquence: opera and Women's Voices in Seventeenth-Century Venice*, Berkeley-Los Angeles-London, University of California Press, 2003, 136-177. In particolare, a p. 157: «Strikingly, composer and librettist provide an answer to Ottavia's question: the female condition. This, of course, recalls the polemics with Arcangela Tarabotti that had so preoccupied Venice for much of the middle of the seventeenth century, telling us much about the peculiar chastity that is essential to her representation. Ottavia's lack of adherence to conventional feminine precepts, her

librettista operano uno sforzo comune che è quello di provare a dare una risposta alle questioni sollevate da Ottavia sulla condizione femminile: *topos* ripreso da Busenello ne *La prosperità infelice di Giulio Cesare dittatore* (1656) per bocca della nutrice Eufroonia.

La prudenza, doverosa nell'esegesi del luogo, prudenza derivante anche dal riscontro dei medesimi elementi e soprattutto del senso eletto da Busenello nei *loci paralleli* dell'*Octavia*, non impedisce di escludere che il dialogo ben documentato tra Busenello e la Tarabotti possa aver lasciato un segno nel delineare la nuova complessità del carattere dell'imperatrice, come emerge nel seguito del testo veneziano laddove più vistose appaiono le variazioni rispetto alla tragedia del I secolo.

Il dato innegabile è che quel lamento si segnala perché nella sua gravidanza ideologico-politico-morale e nella *gradatio* regina moglie donna madre, con l'emergenza del ruolo politico della donna, marca la distanza dagli altri lamenti delle eroine tragiche.

Una ragione non secondaria che accanto al motivo dell'incoronazione di Poppea può aver indotto un altro accademico Incognito ad alludere a quel titolo dell'opera veneziana venti anni dopo, quando, accogliendo l'invito di Enrichetta Maria Adelaide di Savoia e Ferdinando Maria Wittelsbach, porta l'opera italiana sulle scene bavaresi.

Si intende dire di Pietro Paolo Bissari, colui che eletto principe dell'accademia Olimpica nel 1642 introduce «il costume di far le academie in teatro con general assistenza di dame», e proprio in favore della presenza di quest'ultime nei consessi Olimpici pronuncia il discorso *Le dame accademiche*, stampato nel 1648 in apertura dei *Ragionamenti cavalereschi*, un discorso in cui tesse le lodi delle virtù femminili, ricordando il nome delle donne che si sono distinte nelle arti, nelle scienze e nella politica: tra costoro Battista Sforza, Maddalena Campiglia, Ippolita Paleotti, Lucrezia Marinelli e Arcangela Tarabotti: «sovrumana ne' costumi e immortal ne' componimenti»²¹. Si ricorda che a quella data la Tarabotti aveva scritto *Inferno monacale*, *Paradiso monacale* e *Antisatira*. E Arcangela Tarabotti a sua volta non lesina benevolenza nei confronti della produzione operistica di Bissari: «La bellissima Bradamante composta da lei ha fatto conoscere

separation from the world of sensuality, and the parodic frame in which she might well have been regarded by Busenello and his contemporaries. Indeed, by engaging this contemporary debate, Busenello separates Ottavia from her mythic ancestors and propels her into the early modern world of seventeenth-century Venice, linking Tarabottian feminist publican ideology. Moreover, Ottavia's complaints about the nature of femininity and the fate of women leads her to an evocation of none other than Agrippina herself: a woman who most famously "conceived the limbs of the tyrant" that later destroyed her. In a single stroke, Busenello has linked the seemingly unfortunate fate of women – and proto-feminist ideology – to the one figure in imperial Roman history most closely identified by the members of the Accademia degli Incogniti with the use and misuse of imperial power». Della studiosa si veda anche «*O delle donne miserabil sesso. Tarabotti, Ottavia and L'incoronazione di Poppea*, «Il Saggiatore musicale», VII (2000), 5-46. Su Arcangela Tarabotti, cfr., anche, E. ZANETTE, *Suor Arcangela Tarabotti monaca del Seicento veneziano*, Roma-Venezia, Istituto per la collaborazione culturale, 1960; G. CONTE ODOROSIO, *Donna e società nel Seicento: Lucrezia Marinelli e Arcangela Tarabotti*, Roma, Bulzoni, 1979; A. BETTINI, *Il teatro e la memoria. Letteratura e filosofia nell'Inferno Monacale di Arcangela Tarabotti*, in *Donne filosofia e cultura nel Seicento...*, 51-59; F. MEDIOLI, *Tarabotti tra storia e storiografia: miti, fatti e alcune questioni più generali*, «Studi veneziani», LXVI (2012) (<http://www.cini.it/publications/studi-veneziani-n-s-IXvi-2012>).

²¹ P. P. BISSARI, *Le dame accademiche*, ne *Le scorse olimpiche. Trattenimenti accademici*, Venezia, F. Valvasense, 1648, 3-15. *Le scorse olimpiche*, in due libri, raccolgono *Ragionamenti cavalereschi, eroici e morali*, con sonetti di chiusura (nell'ordine, per la I sezione: *Le dame accademiche*, *La beltà loquace*, *La spada del cavaliere per la dama*, *La gentilezza nelle dame*, *La moda in amare*, *Le gare di Fortuna e d'Amore*, *Le competenze della Beltà*, *Amore sbendato*; per la II sezione: *La porpora riverita*, *Il sogno*, *Il cadavero in trionfo*, *I rivali alla gloria*, *Ercole in inimma*, *Gli affetti rivali*, *La morte rediviva*, *La luna di Tracia eclissata*; per la III sezione: *La Beltà pudica*, *L'Accademia in convito*, *I tre nemici fatali: Fortuna*, *Tempo*, *Virtù*, *I riflessi delle Grazie*, *L'ingannatore ingannato*, *La finta Accademia*, *La Musica guerriera*, *Gli scioglimenti accademici*). Il secondo libro del dittico, dal titolo *La Pace guerriera*, propone cartelli di sfida e poesie per tornei.

ad ognuno che 'l suo divino intelletto di tanto sormonta quello del suo primo autore che l'ha formata, quanto il cielo è sovrano alla bassezza nostra».²²

Dunque nel 1662 per celebrare la nascita di Massimiliano Emanuele, primogenito dei duchi di Baviera e futuro munifico estimatore del canto delle putte.²³ Bissari scrive l'opera regia *Fedra incoronata*, prima di una trilogia comprendente il dramma 'guerriero' *Antiopa giustificata* e il dramma 'di foco' *Medea vendicativa*.

Fedra incoronata va in scena a Monaco il 24 Settembre del 1662 con musiche di Johann Kaspar Kerll. Nel medesimo anno Johann Jäcklin pubblica il libretto e vi allega dodici tavole incise su rame, opera di Mattaeus e Melchior Küssel, che riproducono gli allestimenti scenografici ideati dall'architetto Francesco Santurini.²⁴

In ideale continuità con la scrittura Incognita e a dispetto della messa al bando dall'universo morale delle Semiramidi, delle Cleopatre, delle Messaline e affini – come si legge anche nel *Il Cavaliere e la dama* del cardinale De Luca (1675) –, Bissari decide di affidare un ruolo scenico protagonista a tre figure femminili che nell'immaginario rappresentano la dimensione androgina, l'incesto e l'infanticidio.

Un'operazione irriverente e provocatoria? Nei confronti di chi e di cosa? In questa sede offriamo solo una sineddoche ottativa della prima opera, *Fedra incoronata*, ponendo a confronto alcuni luoghi del dramma per musica con l'apparato iconografico.

Ricordo che siamo nel 1662, un anno dopo la *princeps* dell'*Ippolito* del Tesauro, che chiudeva sul perdono della peccatrice, e sei anni dopo la reprimenda gesuitica contro la volontà peccaminosa di Fedra. Recita la responsiva di Ippolito a firma Sidronius Hosschius: «Fata quid

²² A. TARABOTTI, *Lettere familiari e di complimento*, a cura di M. Kennedy Ray e L. L. Westwater, presentazione di G. Zarri, Torino, Rosenberg & Sellier, 2005, 270. Dopo aver fondato nel 1649 l'Accademia dei Riformati a Vicenza, dandole sede nel proprio palazzo, Bissari rappresenta nel 1650 a Venezia, presso il Teatro Grimani, *La Bradamante*. L'opera musicata da Cavalli, ha come interprete protagonista Cecilia Scutari. Stampata la prima volta a Venezia, presso Valvasense, *La Bradamante* avrà una seconda edizione, per i tipi di Cardi e Morelli, in occasione della replica al Regio di Milano nel 1658. Nel '51 Bissari partecipa ai festeggiamenti veneziani per la vittoria riportata a Santurini da Alvise II Mocenigo (nell'ambito della guerra di Candia contro i Turchi) e allestisce tredici macchine trionfali, di cui dà notizia la dedicatoria a *Gli arcani dell'Apocalisse* (Vicenza, C. Rosio, 1651). Dopo *La Bradamante*, nel 1653 Bissari offre un'altra opera d'argomento ariostesco: *l'Angelica in India*, 'Istoria favoleggiata con Drama musicale', che ha il pregio di promuovere a Vicenza l'opera in musica alla veneziana, inaugurando il Teatro di Filippo Castelli, detto 'delle Garzerie'. Il testo è stampato a Vicenza presso Amadio nello stesso anno de *La mensa degli Dei*, 'Comparsa in musica', per una festa data nel Teatro Olimpico dal podestà Pisani alle dame vicentine, l'ultimo giorno di carnevale. Dopo aver allestito, nell'ordine *Euridice di Tessaglia* (1658), 'Pastorale regia di recita musicale', *La Romilda* (1658), 'Drama regio musicale', *L'Endimione* (1661), 'Scherzo d'Opera musicale', nel 1661 Bissari si reca per la prima volta a Monaco, in occasione della nascita di Maria Anna Cristina di Baviera (7 settembre 1660), per rappresentare il 'Drama regio musicale' *L'Erinto*, fantastica rappresentazione della vita di Arrigo II, con le musiche di Kerll.

²³ Cfr., al riguardo, E. SELFRIDGE-FIELD, *Pallade Veneta. Writings on Music in Venetian Society 1650-1750*, Venezia, Fondazione Levi, 1985, 155: «[Febbraio 1687] Felice secolo che rimiri in un eroe così famoso tanta generosità quanto valore [Maximilian Emanuel di Baviera], mano degna degl'ossequi d'un mondo intero che fai così bene e domare e donare. Ma non ha qui il suo termine la generosità di un tanto eroe. Sentì nel pio luogo de l'Ospadeletto una galante e virtuosa cantante detta la Vicentina [si tratta di Angela Vicentina], che, se non fosse di poca età, si starebbe in dubbio se fosse stata lei che insegnò su le prime hore del mondo infante il canto, il trillo, le gorgie, et il batter così vago delle voci ai rossignuoli; sentì dico, quest'Altezza Elettorale un solo mottetto cantato da questa Sirena terrena, e per farsi conoscere un Giove nelle cortesie, diluviò nel seno di questa castissima Danae una pioggia d'oro. Simil tratto usò con le fanciulle del pio ospitale de' Mendicanti, quali ebber l'onore di replicare all'orecchie di Sua Altezza Elettorale il virtuoso loro oratorio sui primi giorni della quaresima».

²⁴ Segnalo che l'edizione del dramma *Fedra incoronata* è di prossima pubblicazione per le cure di chi scrive (Edizioni di Storia e Letteratura).

accusas? Si vis ea vincere, vinces. [...] Peccavit, quicumque cupit peccare: voluntas /sola, nec admissio crimine, crimen habet».²⁵

Il tribunale della storia tragica non assolve Fedra che al più riceve il perdono di Teseo: ella rimane pur sempre adultera, incestuosa, calunniatrice e corresponsabile se non artefice della morte di un innocente. A fronte di una fissità interpretativa del ruolo fedrico, il personaggio di Ippolito va mutando fisionomia in quel medesimo giro di anni, prima della *tragédie* di Racine. Perché nel 1661 il librettista spoletino Domenico Monti nella sua *Fedra* fa agire in scena Ippolito innamorato di Aricia, incrinando inesorabilmente la dimensione solipsistica e tragica del personaggio euripideo e senecano.

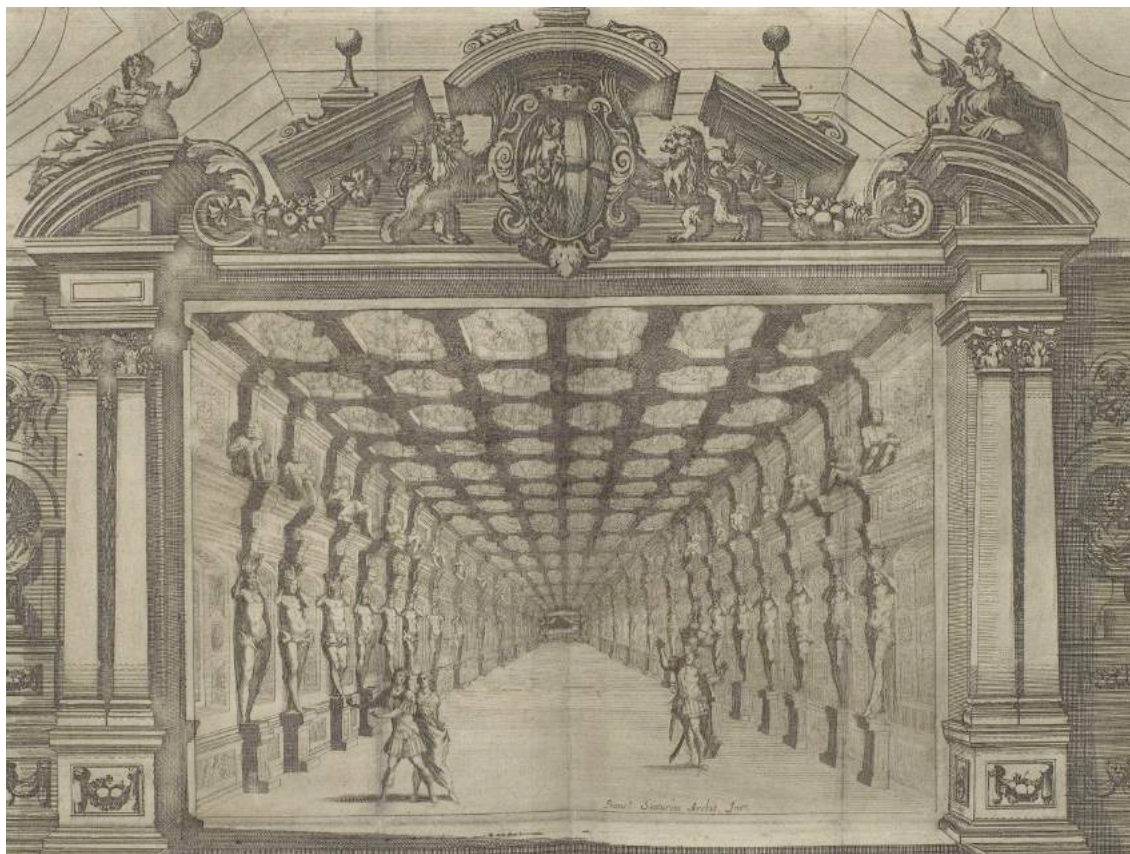
Ma veniamo a Bissari. Egli lavora sul carattere della protagonista con il chiaro intento di riabilitarne la 'persona' e accosta provocatoriamente al *Coronifero* euripideo l'incoronazione di Fedra.

Con uno sberleffo affidato alla candida ma veritiera esclamazione della Cretese: «S'io pur sapessi almeno in che peccai'» (III 8), egli fa saltare tutti i gangli della tradizione imperniati sulla passione incestuosa della matrigna e sulla falsa accusa novercale che conduceva a morte un innocente.

Il *cliché* dell'adultera incestuosa viene meno non solo perché la Fedra di Bissari da principio non è la sposa di Teseo (come peraltro già accadeva nel dramma di Gilbert), ma soprattutto perché, spingendo agli estremi la tradizione, il librettista attribuisce a Ferebea, serva di Fedra, l'amore per il casto Ippolito. Un amore pur sempre rovinoso, se, complice il travestimento di Ferebea da Fedra, Teseo è immancabilmente tratto in inganno e decreta la condanna a morte dei presunti amanti.

Di seguito si propone l'incisione relativa alla scena che ritrae il gioco galante e l'inganno ottico: Teseo, *ça va sans dire*, sopraggiunto nella camera di Fedra, crede in una *liaison* tra Fedra e Ippolito, laddove sotto le mentite spoglie di Fedra si cela Ferebea.

²⁵ S. HOSSCHIUS, *Epistola heroica. Hippolytus Phaedra. Responsio*, vv. 243, 249-250, in *Sidronii Hosschii e societate Iesu Elegiarum libri sex*, Anversa, ex Officina Plantiniana Balthazaris Moreti, 1656, 125-136: 134.



P. P. Bissari, *Fedra incoronata*, atto II, scena XVII: *Ippolito e Ferebea con romana di Fedra. Teseo sopraggiunto*, Monaco, G. Ickelino, 1662 (Roma, Biblioteca Casanatense).

Nel solco di un *divertissement* cala il silenzio sulla parola e il gioco scenico è unicamente affidato ad un inganno ottico.

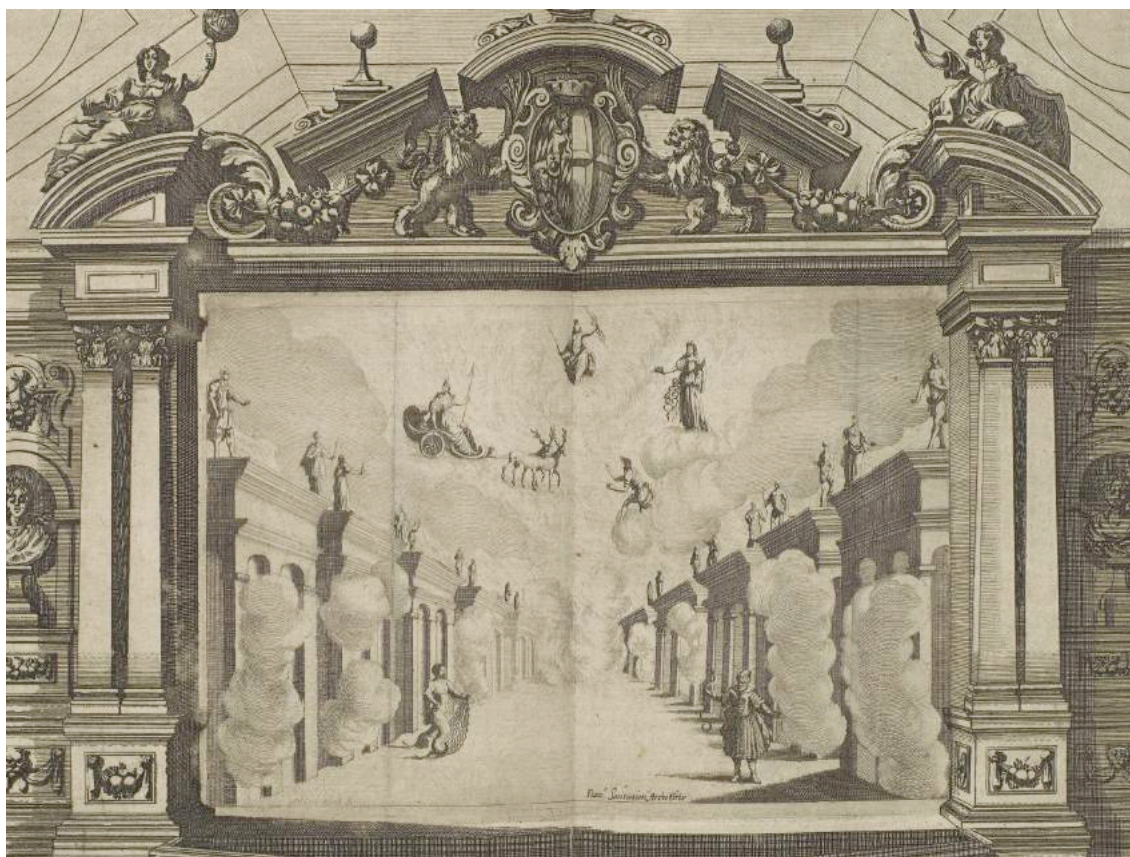
Peraltro, circa la topica soluzione del travestimento e dell'inversione dei ruoli – della serva da padrona e non della padrona da serva come accade nelle *Nozze di Figaro* –, ricordiamo che solo tre anni dopo, nel 1665, Don Giovanni, per sottrarsi a dodici uomini a cavallo che gli davano la caccia, propone al servo Sganarello di indossare i panni del padrone, salvo poi optare nella chiusa della *pièce* per un altro travestimento, in apparenza più sicuro e fruttuoso, ma che poi non si rivelerà tale: quello dell'ipocrita, perché a suo dire «la parte dell'uomo dabbene è la migliore di tutte le parti che si possano recitare»²⁶.

Sulla scena monacense il lieto fine soccorre Ippolito e Fedra, entrambi 'innocentissimi', con un duplice *coup de théâtre*: la risurrezione di Ippolito e l'incoronazione di Fedra.

Come ben riproduce l'incisione relativa alla scena quinta dell'atto terzo che restituisce un frammento di teatro secentesco europeo intessuto di suggestioni e citazioni iconografiche e iconologiche²⁷. Ma vediamo cosa accade nel dettaglio.

²⁶ MOLIÈRE, *Don Giovanni o Il Convitato di Pietra*, atto V, scena II, a cura di C. Vico Lodovici, Torino, Einaudi, 1966, 71.

²⁷ L'incisione offre la prima scena teatrale moderna, a noi nota, della risurrezione di Ippolito per opera di Diana ed Esculapio, un motivo di ascendenza euripidea, virgiliana e ovidiana, che avrà i suoi esiti anche nella *Fedra* di d'Annunzio. Tra le rare testimonianze tardoantiche si segnala un medaglione ad *applique*



P. P. Bissari, *Fedra incoronata*, atto III, scena V: *Palagi nel cielo. Diana sul carro*, Monaco, G. Iekelino, 1662 (Roma, Biblioteca Casanatense).

Rileggendo il tema iconografico dell'ascensione, nelle varianti dell'ascensione di Gesù e del transito e incoronazione della Vergine, già crocevia di tradizioni bizantine e occidentali²⁸, l'architetto Francesco Santurini struttura la scena su tre livelli: il primo piano identifica l'ordine terrestre ove agiscono Inganno e Calunnia; il piano intermedio ritrae il transito corporeo di Ippolito; nella parte superiore, per così dire 'absidale', la Trinità pagana, nelle persone di Giove, Diana e Arianna portatrice di corona, accoglie il risorto.

Dunque, Bissari fa precedere la *l'ysis* del dramma e l'apoteosi di Fedra dal contrasto allegorico fra Inganno e Innocenza, ordine terrestre e ordine celeste, e dall'ascensione di Ippolito, ritratto di profilo, su una nuvola, con le mani tese verso l'alto: come Gesù nell'Ascensione di Giotto nel ciclo di affreschi della Cappella degli Scrovegni – ma si confronti la scena teatrale anche con l'Ascensione di Gesù nella Basilica superiore di Assisi e con l'Assunzione della Vergine, eseguita da Tiziano per la Basilica dei Frari a Venezia.

gallo-romano, per cui cfr. G. SALVO, *Miti scolpiti, miti narrati: riflessioni sulla produzione di sarcofagi romani tra arte e letteratura*, Padova, Padova University Press, 2015.

²⁸ Cfr. L. BELLOCCHI, *L'evoluzione del tema iconografico della Dormitio Virginis in ambito italiano*, «Annales», XXII (2012), 1, 65-76.



Giotto, *Ascensione* (1303-1305 ca.), Padova, Cappella degli Scrovegni.

Simultaneamente sul piano terrestre è ritratto un cortigiano che reca nella mano destra un aspide e sul lato sinistro una figura metà uomo metà bestia che regge una rete ed ha le estremità dello scorpione. Quest'ultima, figura della frode, è una chiara allusione alla figura dantesca di Gerione, alla lettura della medesima offerta dal Ripa e ad una seriore tradizione delle allegorie piscatorie a significare le insidie della corte.

Entrambe le figure amplificano l'idea della frode e della calunnia, trädita dal mito, sì che l'allegoria scenica diviene un monito per il futuro regnante perché sappia districarsi nelle insidie e diversamente da Teseo sappia discernere il vero dal falso. Peraltro, il rapporto semantico tra aspide e calunnia è ribadito, in quel medesimo giro di anni, da Francesco Fulvio Frugoni nei *Moralizzamenti critici*²⁹.

E per mano della celebre incisore Isabella Piccini gli aspidi sono già nell'antiporta dell'opera melodrammatica di Frugoni che ritrae Epulone in catene. Un'immagine, quest'ultima, del Vizio in catene, ben attestata nell'iconografia della calunnia, dall'*Allegoria* vasariana della *Giustizia, della Verità e dei Vizi* al *Furore incatenato* nella *Calunnia* di Zuccari.

Quanto al motivo della *coronatio*, esso merita particolare attenzione per meglio intendere l'idea sottesa alla drammaturgia del Bissari. Una risposta di 'genere' al *Coronifero* euripideo?

Attraverso la corona, metafora della regalità, che simboleggia l'elezione di Maria già nell'arte medievale, l'iconografia mariana contribuisce al culto della sacralità del monarca e Fedra coronata, irriverente *senhal* della Vergine, diviene *imago* di innocenza e puretà «che ci è donata da Dio subito che siamo regenerati pe 'l santissimo battesimo»³⁰.

In tal modo, legandosi alla nascita di Massimiliano Emanuele, l'apoteosi di Fedra rilegge il mito con gli occhi della storia e, attraversando il culto mariano, l'ideologia libertina sperimenta

²⁹ F. F. FRUGONI, *Moralizzamenti critici sopra alcuni testi del prologo dell'Epulone*, Venezia, S. Combi, 1675, 404-409.

³⁰ C. RIPA, *Innocenza o Puretà*, in ID., *Iconologia*, a cura di S. Maffei. Testo stabilito da P. Procaccioli, Torino, Einaudi, 2012, 289.

nuove possibili soluzioni drammaturgiche a partire dalla fruizione di nodi cruciali afferenti alla fenomenologia del peccato.