

ROSSELLA PALMIERI

*Due esempi di tentazione: Eva e Maria Egiziaca*

In

*I cantieri dell'italianistica. Ricerca, didattica e organizzazione agli inizi del XXI secolo.*

Atti del XVIII congresso dell'ADI – Associazione degli Italianisti

(Padova, 10-13 settembre 2014), a cura di Guido Baldassarri,

Valeria Di Iasio, Giovanni Ferroni, Ester Pietrobon,

Roma, Adi editore, 2016

Isbn: 9788846746504

Come citare:

Url = [http://www.italianisti.it/Atti-di-Congresso?pg=cms&ext=p&cms\\_codsec=14&cms\\_codcms=776](http://www.italianisti.it/Atti-di-Congresso?pg=cms&ext=p&cms_codsec=14&cms_codcms=776)  
[data consultazione: gg/mm/aaaa]

ROSSELLA PALMIERI

*Due esempi di tentazione: Eva e Maria Egiziaca*

*Eva e Maria Egiziaca, poste allo specchio, risentono delle contraddizioni tipiche dell'età barocca; la loro natura ambigua ed inquieta trova la quintessenza nel teatro, spazio per eccellenza del doppio. Anche i luoghi toccati in qualche maniera dalle due donne – giardini e deserti in particolar modo – si prestano a disegnare delle mappe interiori e si pongono come corrispettivi di uno stato d'animo. Ne deriva che la 'tentazione' assume diverse sfaccettature non sempre riconducibili a un comune denominatore.*

Due figure apparentemente agli antipodi ma per molti versi complementari, Eva e Maria Egiziaca, compendiano la tentazione e incarnano le contraddizioni proprie del tempo storico, ove si consideri che entrambe trovano un palcoscenico non solo ideale nel periodo barocco. Eva, la prima donna responsabile del peccato, è la protagonista indiscussa de *L'Adamo* di Andreini; Maria Egiziaca, la peccatrice convertita, assume un grande rilievo nell'omonimo dramma di Cicognini. Una prima considerazione di ordine scenico si impone: l'attitudine a valorizzare la dimensione spaziale – vedremo quanta importanza avrà il giardino nelle due opere – è particolarmente coltivata dai drammaturghi barocchi che riescono in tal modo a trasformare la realtà in diletto, sia pure a scapito dell'inverosimiglianza. Valga per tutti, come esempio, il godimento per così dire estetico legato all'inverosimile che aveva già rilevato Guarini nella difesa del *Pastor fido*: la cultura e l'arte sono in progresso e Aristotele avrebbe visto diversamente se fosse vissuto in questo momento storico.<sup>1</sup>

Nella valorizzazione della dimensione spaziale va inscritta quella capacità dei drammaturghi di evocare un luogo per il tramite della parola, *escamotage* che comporta per lo spettatore l'illusione di vedere al di là di quello che realmente si vede, anche in forza dell'accorgimento retorico dell'ipotiposi. Ne deriva che la parola per così dire 'dipinta' assume il compito di rivestire la nuda verità di sensibilità, cosa che consente al teatro un sicuro travestimento grazie alla sua capacità intrinseca di visualizzare allo stesso tempo scene, oggetti, parole e persino mimica, nel nome di una più generale rappresentazione degli affetti. A ciò si aggiunge la dicotomia sacro/profano che è una costante del teatro barocco<sup>2</sup> e che in queste due opere perfettamente si fonde con la natura inquieta e ambigua delle protagoniste.

*L'Adamo* di Andreini, scritto nel 1613 e rappresentato nello stesso anno, ha una dedicataria illustre, Maria de' Medici regina di Francia.<sup>3</sup> L'opera deve la sua fama anche al fatto che Voltaire per primo nel suo *Essai sur la poésie épique*<sup>4</sup> vide tracce del *Paradiso Perduto* di Milton. Tralasciando la *vexata quaestio* relativa al presunto plagio – ma di certo si può spiegare una eventuale filiazione per via degli stretti legami tra Italia e Inghilterra tra XVI e XVII secolo<sup>5</sup> – *L'Adamo* ha delle precise caratteristiche. La *pièce*, ricca di cori danzati, presenta *in nuce* i motivi della sacra rappresentazione in musica<sup>6</sup> e si caratterizza per la massiccia presenza di allegorie, non necessariamente ascrivibili al puro gusto dell'abbellimento quanto piuttosto a quella araldica mania di imprese ed emblemi tanto apprezzata a quel tempo. A ciò si aggiunge una sapiente fusione degli aspetti letterari e teatrali che di certo non potevano non essere noti al più colto dei Comici dell'Arte, quel Giovan Battista che, come la madre Isabella, era desideroso

<sup>1</sup> C. MOLINARI, *Le nozze degli dèi. Un saggio sul grande spettacolo italiano del Seicento*, Roma, Bulzoni, 1968, 122.

<sup>2</sup> Cfr. *Sacro e/o profano nel teatro fra Rinascimento ed Età dei Lumi*, Atti del Convegno di Studi, Bari, 7-10 febbraio 2007, a cura di S. Castellaneta e F. S. Minervini, Bari, Cacucci, 2009.

<sup>3</sup> Non vi è dubbio che si tratti di una vera e propria *captatio benevolentiae*, considerato che di lì a poco la Compagnia dei Gelosi partirà per la Francia. Cfr. *La scena della gloria. Drammaturgia e spettacolo a Milano in età spagnola*, a cura di A.M. Cascetta e R. Carpani, Milano, Vita e Pensiero, 1995, 293 e ssg.

<sup>4</sup> *La Henriade [...] suivie de l'Essai sur la poésie épique*, Paris, Avallon, 1836.

<sup>5</sup> Sulla *querelle* cfr. M. F. TRISTAN, *L'Adamo*, "Sacra rappresentazione" de Giovan Battista Andreini (1579-1654), in *De Florence à Venise. Hommage à Christian Bec*, réunies par F. Livi et C. Ossola, Paris, PUPS, 2006, 641-663.

<sup>6</sup> S. CARANDINI - L. MARITI, *Don Giovanni o l'estrema avventura del teatro. Il Nuovo Risarcito Convitato di Pietra di Giovan Battista Andreini*, Roma, Bulzoni, 2003, 133 e ssg.

tanto di fama letteraria – e di qui la grande importanza che riserverà alle stampe delle sue opere – quanto di gloria teatrale, come si evince dall'impiego delle macchine, dei congegni e delle palle ruotanti, artifici degni, più in generale, degli spettacolari apparati delle feste.<sup>7</sup> Nella fattispecie dell'opera si deve rilevare la presenza di quelle che possiamo definire note a margine, cioè dei suggestivi richiami biblici, per lo più veterotestamentari ma non solo, che arricchiscono l'ossatura della *fabula* e dimostrano, se ancora ce ne fosse bisogno dopo la grande stagione di rappresentazioni andreiniane iniziate negli anni '70 con Luca Ronconi e dopo che tanti autorevoli studiosi si sono cimentati con pregevoli edizioni critiche,<sup>8</sup> che Andreini possiede una vasta cultura e una grandissima abilità nel rimaneggiare non solo i classici. Dante, Petrarca e Boccaccio in testa – ma anche opere meno note, pur se in voga nel periodo della Controriforma – sono a vario titolo presenti nelle sue opere. Si spiega in tal senso la presenza ne *L'Adamo* di echi dell'*Angeleida*, poema in ottave di Erasmo di Valvasone<sup>9</sup> e, nondimeno, si può spostare già ai tempi de *La Divina Visione*<sup>10</sup> la conoscenza dell'opera del teologo ungherese Oszvald Pelbárt von Themeswar,<sup>11</sup> espressamente citato nell'opera insieme al teologo francescano di Valencia José Anglés<sup>12</sup> e quella, presumibile, di Guillaume de Salluste du Bartas.<sup>13</sup> Va in questa direzione l'analogia di immagini relative alla *creatio ex nihilo*, al *deus artifex* e, più in generale, ai *topoi* desunti dai resoconti evangelici presenti tanto nelle opere dei teologi quanto ne *La Divina Visione*.

Con *L'Adamo* Andreini sa che si sta accingendo a mettere in scena una vicenda particolarmente rilevante al punto che prepone alcune avvertenze «Al Benigno Lettore» evidenziando due difficoltà: da una parte, nel trattare la materia, prova «un non so che cristiano compungimento»,<sup>14</sup> e, dall'altra, evidenzia la difficoltà retorica:

Difficile per la disputa che fece il Demonio con Eva, prima che l'inducesse a mangiare il pomo; difficile per le parole d'Eva in persuadere Adamo [...] a gustar del pomo.<sup>15</sup>

Le due «avvertenze» sono importanti per diversi motivi. Il «compungimento», preceduto dall'indefinito «non so che», rinvia al *topos* dell'ineffabilità e nel linguaggio mistico secentesco si contrappone all'asettico linguaggio teologico-scolastico che Andreini dimostra di non prediligere pur affrontando notevolissime questioni teologiche; la «disputa», invece, chiama in causa la retorica della persuasione per così dire al femminile. Se volessimo esaminare l'opera anche solo ed esclusivamente da questo punto di vista, e cioè come esempio di persuasione (il serpente inganna Eva non meno di quest'ultima che irretisce Adamo) troveremmo spunti molto interessanti. Un primo dato s'impone: l'eloquenza di Eva è di gran lunga più raffinata, ove si consideri da una parte il suo essere donna e dall'altra il fatto che nell'ottica barocca la retorica è specchio del doppio, e quindi, come tale, di maggiore pertinenza femminile. Non a caso Adamo la definisce «favellatrice esperta».<sup>16</sup>

È suggestivo notare la *dispositio* della materia e la simmetria interna dell'opera che vanno nella direzione di un sapiente dosaggio retorico: Eva compare solo al secondo atto – la sua è,

<sup>7</sup> Cfr. F. ANGELINI, *Il teatro barocco*, Roma-Bari, Laterza, 1986, 212-222; S. CARANDINI, *Teatro e spettacolo nel Seicento*, Roma-Bari, Laterza, 1995.

<sup>8</sup> Oltre alla già citata edizione del Don Giovanni (nota 7) cfr. anche *Commedie dell'Arte*, a cura di S. Ferrone, 2 voll. Milano, Mursia, 1986; *Commedie dei Comici dell'Arte*, a cura di L. Falavolti, Torino, Utet, 1982; G. B. ANDREINI, *L'Adamo*, a cura di A. Ruffino, La Finestra Editrice, Trento 2007; G.B. ANDREINI, *Opere teoricke*. Introduzione, edizione e commento di R. Palmieri, Firenze, Le Lettere, 2013.

<sup>9</sup> *Discorso sopra l'Angeleida Poema Eroico dell'Illustre sig. Erasmo de i Signori di Valvasone*, in Venetia, Appresso Iacomo Antonio Somascho, 1595.

<sup>10</sup> Ora in edizione moderna: PALMIERI, *Opere teoricke...*, 119-145.

<sup>11</sup> O. PELBÁRT, *Aureum sacrae theologiae rosarium [...]*, Venezia, Apud Floravantem a Prato et Socios, 1589.

<sup>12</sup> J. ANGLÉS, *Flores theologicarum quaestionum [...]*, Venezia, apud haeredes Alexandri Gryphij, 1587.

<sup>13</sup> G.S. DU BARTAS, *Commentaires sur la Sepmaine de la création du monde*, Rouen, T. Mallard, 1588-1589.

<sup>14</sup> ANDREINI, *L'Adamo...*, 9.

<sup>15</sup> *Ibidem*.

<sup>16</sup> Ivi, II, II, 324.

pertanto, una presenza ritardata – e il dialogo più importante viene incastonato nella scena sesta e preceduto da una vera e propria tenzone tra allegorie, la Vanagloria e la Serpe, che ha una funzione prolettica; segue, poi, un lungo confronto di quasi quattrocento versi tra la Serpe ed Eva. In questa ‘tenzone’ l'autore ha modo di fondere reminiscenze classiche in virtù di quella particolare propensione ad assemblare le fonti attraverso un processo di natura mnemonica per trasformarle nel gioco sempre vivo della sua ‘parola’.

Eva si palesa in scena come una donna umile («ben io dovrei d'alto signore ancella/ ancella bassa umile / con le ginocchia riverenti a terra/ lodar di lui l'immenso amor superno»)<sup>17</sup> e le sue parole acquisiscono efficacia retorica, enfatizzate come sono dalla *geminatio*, dalla contrapposizione alto/basso e dal *topos* biblico dell'«ecce ancilla domini».<sup>18</sup> Segue una lunga *laudatio* di Dio resa più icastica dai lemmi danteschi che assolvono a un preciso scopo, e cioè accrescere la forza salvifica della poesia nel cuore del consesso civile. Nondimeno è utile alla medesima causa l'*auctoritas* di Petrarca, molto presente, più in generale, nel Seicento,<sup>19</sup> ove si consideri che proprio su di lui ruota tutto il genere lirico barocco.<sup>20</sup> Vale la pena di sottolineare per inciso, in questo contesto, che la presenza dei ‘classici’ non assolve alla funzione di mera citazione in quanto l'impegno etico e religioso, più volte sottolineato da Andreini allo spettatore per dargli la possibilità di pregare e convertirsi per il tramite del teatro, aveva bisogno proprio della disciplina di stampo petrarchesco. Ciò spiega, ad esempio, la presenza, nell'edizione del 1617 de *La Maddalena. Sacra rappresentazione* del carme latino petrarchesco in lode della santa dal noto *incipit*: *Dulcis amica Dei lachrymis inflectere nostris*.<sup>21</sup>

Ritornando a Eva, la donna ‘privilegiata’ in quanto prima creatura passa quasi *ex abrupto* dal lodare incessantemente Dio a volgere le spalle al suo creatore per farsi irretire dal Serpente che, dopo una lunga perorazione volta a indurla al peccato, pronuncia dei versi che suonano quasi a mo' di compendio («fa' te Diva nel Ciel, me Nume in Terra»<sup>22</sup>) e generano un immediato effetto fisico sulla donna («Oh me lassa, ch'io sento/ un gelido tremor vagar per l'ossa,/ che mi fa ghiaccio il core!»).<sup>23</sup>

Se da un lato è forte la reminiscenza virgiliana del freddo sulle ossa,<sup>24</sup> dall'altro si evince che ad Andreini è nota la fisiologia degli affetti, il sudare per effetto del freddo, che è spesso chiamato in causa per indicare un mutamento interiore, dalla grazia al peccato come in questo caso o dal peccato alla grazia. Non è un caso che Maddalena per effetto di un sogno che la porterà alla conversione sentirà un «gigel» sulle ossa che comporterà un «caldo sudore».<sup>25</sup>

Come si diceva in precedenza, anche gli spazi, lungi dall'essere semplici ‘superfici’ teatrali diventano luoghi deputati a un mutamento interiore, e ciò vale tanto per Eva quanto per Maria Egiziaca. Nel primo caso addirittura il giardino fa una cosa sola con il corpo della donna

<sup>17</sup> Ivi, II, VI, vv. 472-475.

<sup>18</sup> Lc 1, 38.

<sup>19</sup> Cfr. U. MOTTA, *Petrarca a Milano al principio del Seicento*, in *Petrarca in barocco. Cantieri petrarchistici. Due seminari romani*, a cura di A. Quondam, Roma, Bulzoni, 2004, 227-273.

<sup>20</sup> Q. MARINI, *Libri italiani del Seicento*, in *Sul Tesin piantaro i tuoi laureti. Poesia e vita letteraria nella Lombardia spagnola (1535-1706)*, Catalogo della Mostra, Pavia, Castello Visconteo, Cardano, Pavia 2002, 21-22, parla di un «petrarchismo espresso con raffinate misure madrigalistiche».

<sup>21</sup> Così Andreini spiega la presenza di Petrarca nell'avvertenza «A chi legge» (*La Maddalena. Sacra rappresentazione*, Mantova, Osanna, 1617, 8: «Nel principio di questo ritratto di così famosa convertita, ci ponga il nome di quella Maddalena, che già dal grande esempio della buona poesia, Il Petrarca inciso fu ne' duri sassi dov'ella stando a scoperto cielo s'aperse il cielo»).

<sup>22</sup> ANDREINI, *L'Adamo*, II, VI, 821.

<sup>23</sup> Ivi, II, VI, 822-824.

<sup>24</sup> Cfr. VERG. *Aen.*, XII, 447-448: «Gelidusque per ima cucurrit/ ossa tremor», poi ripreso come lemma da Guarini, *Pastor fido*, V, 131: «O qual mi sento orror vagar per l'ossa» e da Marino, *Ad.*, XII, 174: «pallida pria divenne, indi vermiglia/ e per le vene un gran timor le corse».

<sup>25</sup> I, VII, 562-563: «E qualor qui per l'ossa un giel mi scorre,/ stillo un caldo sudore» in G.B. ANDREINI, *La Maddalena lasciva e penitente*, a cura di R. Palmieri. Introduzione di S. Carandini, Bari, Palomar, 2006, 108.

secondo il *topos* biblico del Cantico dei Cantici («gli animati fiori/ d'Eva mia cara e bella,/ vansi ogn'ora irrigando»<sup>26</sup>

È suggestivo notare che proprio a questo punto della *fabula* avviene il mutamento di stato, dalla grazia alla perdizione eterna, e ciò produce una metamorfosi del *locus*, in questo caso dell'Eden luminoso sul quale cala ora, invocato dalla personificazione della Vanagloria, «l'orrida sera».<sup>27</sup> La natura si fa avversa e il cielo si oscura («Ahi, che s'annerà il cielo, ah, che ne toglie/ com'indegni di luce ogni sua luce»<sup>28</sup>

Questo mutamento repentino ha portato a una suggestiva interpretazione dell'opera in chiave alchemica<sup>29</sup> (per quanto non vi siano prove che l'autore si sia dedicato a quest'arte): in tal senso il sole che si oscura potrebbe essere letto come un momento tipico dell'alchimia che corrisponde alla *nigredo*, e l'*imitatio Christi* potrebbe pertanto colorarsi di questa sfumatura piuttosto che rinviare alla sfera cristiana. Va tuttavia notato che alcuni simboli alchemici possono *tout court* intendersi quali emblemi barocchi: si pensi – un esempio per tutti – alla rugiada, che in alchimia corrisponde allo spirito verde del mondo, indispensabile per la buona riuscita di un'azione, ma anche alla rugiada quale *topos* tra i più ricorrenti della lirica barocca. Una lettura dell'opera in chiave meramente religiosa è qui preferita, tanto più perché sempre per Andreini fu forte il sentimento di *religio* inteso quale enzima per nobilitare il teatro e renderlo un prodotto alto a fronte degli scadenti spettacoli degli istrioni. La forza della strategia riformatrice degli Andreini risiede, del resto, proprio in questo: non confondere l'utile pratico immediato con il progetto morale e letterario.<sup>30</sup>

Il nesso che lega la metamorfosi interiore con il mutamento del luogo si fa più evidente nel quarto atto dove all'oscurità ormai calata segue la descrizione di un *locus horridus* abitato dalle Allegorie della Fame, della Sete, della Fatica e della Disperazione in forma di mostri. Eva è, quindi, la donna destinata a cadere, la donna che cede alla tentazione del Serpente; a differenza di Maria Egiziaca non le è consentito un itinerario a ritroso che la conduca dalla perdizione alla redenzione. Lo si deduce dalle parole che riprendono un noto passo *Genesis*, e cioè la guerra mortale tra la stirpe della donna e quella del Serpente. Andreini dice chiaramente che «s'una cadde, ben vittrice l'altra/ dovrà spezzarti il formidabile capo».<sup>31</sup> È evidente nella contrapposizione «l'una-l'altra» il dominio e la vittoria di Maria, per cui si può anche dedurre che ad Andreini sia nota la concezione patristica di Maria quale seconda Eva, giustificata dal fatto che il nome «Eva» letto al contrario corrisponde alla prima parola di saluto dell'angelo a Maria («ave gratiae plena»).

Anche nel dramma di Cicognini incentrato sulla vicenda di Maria Egiziaca i luoghi rivestono una particolare importanza. È il caso di tralasciare la *vexata quaestio* relativa alla distinzione delle opere del drammaturgo tra autentiche e spurie, a lungo dibattuta;<sup>32</sup> oltretutto, a detta di autorevoli filologi, *Maria Egiziaca* è opera di sicura attribuzione.<sup>33</sup>

<sup>26</sup> ANDREINI, *L'Adamo*, III, I, 109-111.

<sup>27</sup> Ivi, II, VI, 919.

<sup>28</sup> Ivi, IV, VII, 628-630.

<sup>29</sup> M. FRAGONARA, *Sull'Adamo di Giovan Battista Andreini. Sacra rappresentazione o viaggio nell'alchimia?*, «Rassegna di Studi e di Notizie», XXV (1998), 197-225.

<sup>30</sup> S. FERRONE, *Attori mercanti corsari. La commedia dell'Arte in Europa tra Cinque e Seicento*, Torino, Einaudi, 1993, 251 e ss.

<sup>31</sup> ANDREINI, *L'Adamo*, III, VI, 512-513.

<sup>32</sup> Cfr. F. CANCEDDA-S. CASTELLI, *Per una bibliografia di Giacinto Andrea Cicognini. Successo teatrale e fortuna editoriale di un drammaturgo del Seicento*, Firenze, Alinea, 2001, 340-351.

<sup>33</sup> D. SÍMINI, *Il corpus teatrale di Giacinto Andrea Cicognini. Opere autentiche, apocrife e di dubbia attribuzione*, Lecce, Pensa Multimedia, 2012, pp. 93-94. L'edizione da me consultata è quella del 1663: *La conversione di S. Maria Egiziaca*. Representatione del dottor Giacinto Andrea Cicognini fiorentino. Dedicata al Molto Illustr[issimo] et Molto Eccel[lentissimo] Sig. mio Padron colendissimo il sig. Pompeo Angelotti, in Venezia, *Con licenza de' Sup[er]iori*, 1663. Per una bibliografia di base di Cicognini che tenga conto anche dei rapporti tra Spagna e Italia cfr. M. G. PROFETI, *Materiali variazioni invenzioni*, Firenze, Alinea, 1996; EAD., *Commedie, riscritture, libretti. La Spagna e l'Europa*, Firenze, Alinea, 2009; *Commedia e musica tra Spagna e*

Dalla *Legenda aurea*<sup>34</sup> apprendiamo che la donna condusse una durissima vita da penitente per oltre quarant'anni in un deserto; un abate di nome Zosima che aveva percorso il deserto per vedere se ci fosse qualche eremita la incontra e a lui racconta la sua storia. «Per diciassette anni feci il mestiere della prostituta non negando ad alcuno il mio corpo. Ma un giorno in cui gli abitanti di quella città si recavano a Gerusalemme per adorare la Croce di Cristo pregai i marinai di imbarcarmi con loro».<sup>35</sup> Qui avviene la conversione, la presa di coscienza dei peccati e la richiesta di perdono; la permanenza nel deserto e l'immagine dei tre pani divenuti nel tempo duri come pietre saranno gli emblemi della donna. A distanza di un anno dall'incontro, Zosima si reca per la seconda volta nel deserto e trova Maria Egiziaca già morta; vede alcune parole scritte sulla sabbia dalla donna che gli chiede di seppellirla. Mentre lo fa gli viene incontro un leone mansueto come un agnello che lo aiuterà a scavare la fossa. Colpisce il fatto che la vicenda di questa santa non venga sentita come particolarmente emblematica nel periodo barocco, ove si consideri che la *Drammaturgia* di Allacci annovera, oltre alla *pièce* di Cicognini, solo due titoli: la *Maria Egiziaca* del 1665 di Fra Glicerio dell'Annunciazione, palermitano, e una *Maria Egiziaca* del 1687 di Bernardo Sandrinelli, veneziano, recitata in musica dalle vergini del pio ospedale della pietà di Venezia. Si può supporre che la scarsa presenza di *pièces* a soggetto sia dovuta alla facile identificazione di questa donna con Maria Maddalena di cui, invero, si contano numerose opere nella variante della pentita, della ravveduta e della romita. Già il solo Andreini ne scrive cinque.<sup>36</sup>

L'esito della rappresentazione di Cicognini è tutt'altro che sacro, anche se l'autore conosce i particolari della vita della santa, visto che fa menzione del viaggio da Alessandria a Gerusalemme e trasfonde tale tematica nel monologo finale, riuscendo nell'intento evidentemente tutto teatrale di rendere repentina la conversione piuttosto che diluirla in un itinerario, come già aveva fatto Andreini per Maddalena.

Il viaggio diventa un elemento della *fabula* per dispiegare al meglio le immagini barocche della seduzione amorosa. «Nell'acque ebbe principio il mio fuoco», dice Alicandro alla donna che gli ribatte: «non vorrei che il vostro affetto ch'ebbe principio fra l'onde assomigliasse all'incostanza di quelle»,<sup>37</sup> quasi a voler inscrivere l'opera nell'alveo della schermaglia amorosa, ove si consideri che persino la retorica, in una sorta di vortice metateatrale, diventa occasione di contesa («Alicandro, lasciamo le metafore da parte»<sup>38</sup>) e tutto il primo atto è giocato sugli intrighi amorosi e una certa qual attitudine alla lascivia. «Ognuno è abile a peccare»<sup>39</sup> sostiene, infatti, con epigrammatica certezza la balia della Egiziaca, madonna Pasquella. Come da prassi l'opera si chiude con una lunga ammissione delle colpe e con la conseguente richiesta di perdono, ma ciò che vale la pena di sottolineare in questa sede, anche per via della lettura sinottica con la Eva di Andreini, è proprio la dimensione spaziale che ci consente di tracciare un sorta di itinerario. Lo spettatore visualizza dapprima un giardino e una strada, poi una casa che è quasi sempre ricettacolo di lascivia o evoca un che di claustrofobico e infine un tempio e un

---

*Italia*, a cura di M. G. Profeti, Firenze, Alinea, 2009; N. MICHELASSI-S. VUELTA GARCÍA, *La fortuna del teatro spagnolo a Firenze: il «Don Gastone di Moncada» di Giacinto Andrea Cicognini*, in *Teatri del Mediterraneo. Riscritture e ricodificazioni tra '500 e '600*, a cura di V. Nider, Trento, Editrice Università di Trento, 2004, 19-44.

<sup>34</sup> J. DA VARAGINE, *Leggenda Aurea*, Firenze, Libreria editrice fiorentina, 1990, 261-265.

<sup>35</sup> *Ivi*, 263.

<sup>36</sup> L'autore si accosta a Maddalena, lungo tutto l'arco della sua vita, una volta nella forma del poema (*La Maddalena*, Venezia, Somasco, 1610; ristampa Firenze, Marescotti, 1612), tre volte in quella della sacra rappresentazione (*La Maddalena. Sacra rappresentazione*, Mantova, Osanna, 1617; *La Maddalena. Composizione rappresentativa*, Vienna, Casparis, 1629; *La Maddalena lasciva e penitente. Azione drammatica e divota*, Milano, Malatesta, 1652. Edizione moderna: G.B. ANDREINI, *La Maddalena lasciva e penitente*, a cura di R. Palmieri. Introduzione di S. Carandini, Palomar, Bari 2006) e una volta nella forma della composizione sacra (*Le lagrime. Divoto componimento*, Parigi, Charles, 1643).

<sup>37</sup> *La conversione di S. Maria Egiziaca*, I, IX.

<sup>38</sup> *Ibidem*.

<sup>39</sup> *Ivi*, I, VII.

deserto. A proposito della casa c'è da dire che Cicognini è molto avvezzo a certi *escamotages*, per cui nelle sue opere si visualizzano anche mura segrete, scale a chiocciola e porte girevoli che danno l'illusione di uscire, ma di fatto di restare ingabbiati.<sup>40</sup>

I due poli opposti, giardino e deserto, connotano un campo visivo aperto, mentre i due luoghi chiusi, casa e tempio, sono funzionali per il passaggio dall'uno all'altro stadio. Al di là della trama desunta dall'agiografia, Cicognini inserisce un efficace – teatralmente parlando – equivoco di fondo che consente a Maria Egiziaca di incontrare Alicando contro il volere del padre di quest'ultimo, Odaordo, proprio invitando quest'ultimo a casa; ella uscirà da una porta non meglio precisata per poter incontrare tranquillamente Alicandro. Il giardino, quindi, è chiamato in causa per consentire incontri segreti grazie al favore dai servi: si appropria pertanto di un segno degradato, di gran lunga diverso dal giardino quale traslato del corpo di Eva nell'opera di Andreini.

Andiamo per la porta del giardino; io chiamerò Pasquale mio fratello e vostro ortolano [...] lui ci condurrà e ci terrà il tenore in avvisarci quando parte vostro padre<sup>41</sup> [...] Gita qua dietro e intendi bene dove è la porta del giardino della casa del signor Odoardo nostro vicino, poi fermati su questa porta e se tu vedi apparirlo corri subito e per la porta di dietro avvisalo alla padrona.<sup>42</sup>

Vi è un caso in cui il giardino è chiaramente inteso come luogo peccaminoso in forza del quale si stabilisce un inquietante nesso tra il vedere e l'essere ammirati e dove le funzioni della vista sono allo stesso tempo di natura fisiologica e peccaminosa: «La padrona vuole andare fuori a diporto a un giardino di Alicandro è perciò si è vestita tutta pomposa».<sup>43</sup> Così accade anche ne *La Maddalena* di Michele Stanchi<sup>44</sup> dove è sempre il giardino a evocare il peccato: la didascalica ci informa, appunto, che siamo in un giardino nei pressi di Gerusalemme e qui viene evocato il mito di Narciso. «Io mi compiaccio a segno di me medesima che poco manca che le favole dei Narcisi non degenerino nella mia persona in effetti di verità».<sup>45</sup>

Si comprende il motivo per cui il cambio di luogo spesso evocato non sia mai raccolto dalla protagonista se non alla fine, nel senso che il mutamento spaziale rappresenta l'aspetto dichiaratamente palese del cambiamento interiore; ne deriva che tanto la metamorfosi interiore quanto il passaggio da un luogo all'altro avvengono alla fine della *pièce*.

Merita infine un cenno la suggestione relativa alla casa quale spazio deputato ad accogliere gli amanti e, allo stesso tempo, luogo delle delizie, sebbene vi sia un vago retrogusto che rinvia all'iconografia della natura morta:

Questa è la casa, ch'io vo ferma e ho fatto la scritta per un anno e quando si seppe ch'io la fermavo per la signora Maria Egiziaca è [...] venivano a questa casa i poveri innamorati per vedervi a quattro e a sei per volta<sup>46</sup> [...] non mi mancano squisitezze di cibi, sontuosità di vivande, preziosissimi vini, frutti soavi e le delizie che dispensa la stagione.<sup>47</sup>

La donna non fa che attrarre il luogo in un sistema metaforico molto più ampio e si compiace di evidenziare fiori e frutta che nel loro essere effimeri rinviano alla corrosione, come spesso accade nei dipinti della natura morta in cui è insito il senso dello stato transitorio in terra. Non sfugge, infine, che questa propensione rinvii, più in generale, alle consuetudini di cui ci informa Garzoni

<sup>40</sup> È il caso dell'opera *Il maritarsi per vendetta* per cui cfr. R. PALMIERI, *Amore, religione e politica. Luoghi reali e spazi immaginari nei drammi barocchi*, «Critica Letteraria», CLV (2012), 347-370.

<sup>41</sup> *La Conversione di S. Maria Egiziaca*, I, XII.

<sup>42</sup> *Ivi*, II, XIII.

<sup>43</sup> *Ivi*, III, VI.

<sup>44</sup> M. STANCHI, *La Maddalena*, Roma, Lupardi, 1667.

<sup>45</sup> *Ivi*, I, I.

<sup>46</sup> *La Conversione di S. Maria Egiziaca* I, VIII.

<sup>47</sup> *Ivi*, I, IX.

nella *Piazza universale* relativamente alle usanze *Delle meretrici e de' loro seguaci* quando evidenzia «case odorifere e piene di ogni delizia»<sup>48</sup>.

Spazi reali e spazi mentali, si potrebbe concludere, e in tal modo evidenziare il prezioso valore spirituale del teatro in cui non solo l'attore, ma anche lo spettatore, si può sentire parte di qualcosa.<sup>49</sup> Le contraddizioni della psicologia e gli inganni della retorica non possono che trovare la loro quintessenza in un giardino e lì consumarsi nel rapporto sempre dialettico e implicito tra attore e spettatore il cui occhio diventa una sorta di *medium* della comunicazione in forza di quel patto non scritto che prevede piena corrispondenza tra il piacere di ingannare tipico delle scene e il piacere di essere ingannati, tanto più perché ad illudere non è solo la scena, ma anche la parola, mai univoca nel barocco e, per questo, difficilmente afferrabile.

---

<sup>48</sup> T. GARZONI, *La Piazza universale di tutte le professioni del mondo*, Torino, Einaudi, 1996, 683.

<sup>49</sup> F. TAVIANI, *Né profano né sacro: prospettive teatrali*, in *Luoghi sacri e spazi della sanità*, a cura di S. Boesch Gajano e L. Scaraffia, Torino, Rosenberg & Sellier, 1990, 219-239.