

ALESSANDRO MELIS

«Sei troppo effeminato. / Di femmina son nato».
*Infrazione di codici e fluidità di genere in alcuni libretti d'opera
del Seicento veneziano*

«Le musiche effeminano». *Di pericolose triangolazioni tra amore, teatro
e musica*

Nel corso della prima età moderna, in tutta Europa, un elemento emerge con costanza nelle riflessioni (filosofiche, mediche, politiche, estetiche) intorno alla polarità maschile/femminile: una fragilità nella distinzione di genere (in termini contemporanei: una fluidità) che si declina in una perenne “paura di effeminazione”, ovvero una possibilità sempre presente, per il maschio, di “regredire” allo stato femminile, inteso come un maschile imperfetto.¹

Tale paura è sostenuta con argomentazioni mediche, che si sostanziano nella concezione galenica del corpo umano, una sorta di modello organico monosessuale in cui il corpo femminile è concepito come quasi identico a quello maschile, salvo per la dislocazione o il mancato sviluppo di alcuni organi, oltre che per l'inversione degli apparati sessuali: una “menomazione”, o meglio una diversa evoluzione organica, giustificata con la carenza di umore secco nel corso della gestazione.² Questa vicinanza organica tra maschile e femmi-

1 «The fear of effeminization is a central element in all discussions of what constitutes a ‘real man’ in the period, and the fantasy of the reversal of the natural transition from woman to man underlies it», Stephen Orgel, *Nobody’s perfect; or, Why did the English stage take boys for women?*, in Ronald R. Butters, John M. Clum, Michael Moon (eds), *Displacing Homophobia: Gay Male Perspectives in Literature and Culture*, Durham (NC), Duke University Press, 1989, p. 15.

2 «In fact, Galen argued, ‘you could not find a single male part left over that had not simply changed its position.’ Instead of being divided by their reproductive anatomies, the sexes are linked by a common one. Women, in other words, are in-

nile, il primo legato ad un pieno sviluppo dell'individuo, il secondo definito nei termini dell'incompletezza, sembra pertanto sempre lasciare aperta la possibilità di un regresso: nel quadro di una concezione fisiologica di tipo umorale, una condotta non pienamente virile può sempre far regredire il maschio verso la femminile imperfezione. Una pericolosa fluidità di genere, dunque, che si credeva intrinseca all'anatomia umana, minacciava l'integrità dell'identità maschile.

In questo contesto si giustifica e si determina l'insistenza, tipica della polemica della prima età moderna, sul tema della "effeminazione" e l'uso di tale categoria come stigma contro pratiche da interdire o, almeno, da limitare e controllare. L'amore è la prima e principale delle forze effeminanti: nel 1651, il pastore anglicano Robert Burton, ad esempio, scrive che la malinconia amorosa è «full of fear, anxiety, doubt, care, peevishness, suspicion, it turns a man into a woman»,³ mentre un suo contemporaneo italiano, il teologo Giovanni Antonio Fernandi, in una discussione sui danni della lussuria attribuisce proprio all'amore effeminante le sconfitte di Annibale nella guerra punica:

entra in Capua, s'innamora d'vna donna, e quel fiero Barbaro, che non haueua potuto esser vinto dagl'elementi, dalla crudeltà delle stagioni, e dal ferro, hora è vinto dall'amore, dalle delizie, e da i vitij; si infiacchisce, diuiene effeminato, perde la prudenza nel guerreggiare, resta superato da Romani in più battaglie, e vā finalmente in ruina.⁴

Analoghi toni, su larga scala europea e in ambienti sia protestanti sia cattolici, sono riservati al teatro: nella trattatistica contro l'arte scenica (fenomeno culturale tra i più rilevanti nella prima età moderna)⁵ una delle accuse è proprio che la fascinazione del lin-

verted, and hence less perfect, men», Thomas Laqueur, *Making Sex. Body and Gender from the Greeks to Freud*, Cambridge (MA), Harvard University Press, 1990, p. 26.

3 Robert Burton, *The Anatomy of Melancholy*, Oxford, printed for Henry Cripps, 1651, p. 510.

4 Giovanni Antonio Fernandi, *Il biasimo della Lussuria Terzo peccato mortale, e le lodi della Castità Terza virtù opposta*, In Perugia, Appresso Angelo Laurenzi, 1656, p. 15.

5 La persistenza dei pregiudizi contro l'arte scenica può essere inseguita lungo tutto l'arco della cultura occidentale, dall'ansia antimimetica di Platone fino alla piena contemporaneità. Oltre all'ormai classico lavoro di Jonas Barish, *The Antitheatrical Prejudice*, Berkeley-Los Angeles-London, University of California Press, 1980, sul dibattito europeo tra XVI e XVIII secolo intorno alla "pericolosità" dell'evento teatrale rimando a Romana Zacchi (a cura di), *La scena contestata. Antologia da un campo di*

guaggio teatrale abbia effetti effeminanti sugli uomini che lo praticano o che lo fruiscono. Il teatro –si sostiene– toglie virilità sia agli attori (non solo in quanto si travestono, ma anche in quanto praticano una vita dominata dalla *vanitas*, quindi per definizione “molle” e moralmente avvilita e avvilita) sia agli spettatori (per la potenza delle suggestioni visuali e sonore, perché induce a innamorarsi delle attrici –o degli attori– perché è attività passiva). Anche in questo caso, gli esempi negli scritti antiteatrali, in tutta Europa, sono numerosissimi: Domenico Gori, teologo fiorentino, scrive nel 1604 che, a teatro,

tutto quello che vi si fa è preparativo a lascivia: le musiche effeminano, le narrative, i gesti etc., tanto che quando arriva la femmina che recita, altrui si trova tanto debole per le precedenti cose, che moralmente è impossibile resistere.⁶

Spostando lo sguardo dagli spettatori agli attori, gli fa eco dall’Inghilterra William Prynne, accanito polemistia puritano, quando nel 1633 sostiene che i teatranti «by unchaste infections of their members, effeminate their manly nature, being both effeminate men and women, yea, being neither men nor women, if we will speake truly».⁷ Toni analoghi sono quelli di Charles de La Grange, che alla fine del secolo definisce «les Comédiens, et les Farceurs, comme gens qui ne servent qu’à effeminer les hommes, et à les exciter à la volupté, par mouvements, discours, et actions sales et lascives».⁸

battaglia transnazionale, Napoli, Liguori, 2006 e a Donatella Pallotti, Paola Pugliatti (a cura di), *La guerra dei teatri. Le controversie sul teatro in Europa dal secolo XVI alla fine dell’Ancien Régime*, Pisa, ETS, 2008. Il quadro bibliografico, di necessità sintetico, può essere arricchito dagli articoli (e dalle relative bibliografie) contenuti in Logan J. Connors (ed.), *Writing Against the Stage: Anti-Theatrical Discourse in Early Modern Europe*, «Restoration & 18th Century Theatre Research», special issues 29, Summer 2014, n.1, and 29, Winter 2014, n. 2.; François Lecercle, Clotilde Thouret (eds), *La haine du théâtre. Controverses européennes sur le spectacle*, «Littératures classiques», 98, 2019 et 99, 2019.

6 Domenico Gori, *Trattato contro alle commedie lascive (c. 1604)*, Biblioteca Riccardiana di Firenze, MS, 2232, in Ferdinando Taviani, *La commedia dell’arte e la società barocca. La fascinazione del teatro*, Roma, Bulzoni, 1969, p. 139.

7 William Prynne, *Histrio-Mastix. The Players Scourge, or, Actors Tragedie*, London, printed by E. A[lldé], [Thomas Cotes, Augustine Mathewes,] and W[illiam] I[ones], 1633, p. 169. Nella polemica inglese contro il teatro, la questione dell’effeminatezza attorica è di particolare rilievo, dato che il divieto di praticare l’arte teatrale alle donne imponeva di affidare a ragazzi adolescenti i ruoli femminili: si veda su questo tema Nancy Isenberg, *Giulietta, il boy actor e l’identità di genere*, in Viola Papetti, Nancy Isenberg (a cura di), *La posa erotica di Ofelia. Saggi sul personaggio femminile nel teatro elisabettiano*, Roma, Edizioni di Storia e Letteratura, 2003, pp. 63-78.

8 Charles de La Grange, *Réfutation d’un écrit favorisant la Comédie*, à Paris, Chez Edme Couterot, 1694, p. 35.

Insomma, il teatro appare come pratica effeminata ed effeminante; tanto più se racconta l'amore e –dato che «le musiche effeminano»– se al pericoloso cortocircuito si aggiunge come terzo polo la capacità della musica di esacerbare le passioni degli spettatori. Le emozioni destate dai suoni si definiscono in questi anni, non a caso, “affetti” musicali: «da *affectus*, passivo di *afficere* per indicare la passività dell'animo che si lascia occupare da un'emozione». ⁹ Alla musica si riconosce cioè la dirompente capacità di destare nello spettatore un'intensa partecipazione emotiva, una fascinazione analoga se non maggiore rispetto a quella del teatro d'attore, nel segno della degenerazione e dell'infragilimento morale.

Proprio in questo quadro complesso –in cui paura di effeminazione da un lato e vigorosa polemica antiteatrale dall'altro costruiscono una pericolosa triangolazione concettuale tra teatro, musica e amore– il nascente melodramma italiano propone i suoi “eroi effeminati”: eroi del mito o della storia che cedono al potere debilitante e narcotizzante dell'amore e solo dopo lunghe peripezie giungono a “rinsavire”, riconquistando la piena virilità; oppure –forma alternativa di ritorno al rassicurante ordine bipolare maschile/femminile– vengono puniti per la loro ostinazione in un ruolo ambiguo. ¹⁰

Centro propulsore e commerciale di questo teatro, a partire dagli anni trenta/quaranta del Seicento, è come è noto Venezia; ¹¹ e, in

9 Franca Angelini, *Musica e affetti*, in Roberto Alonge, Guido Davico Bonino (a cura di), *Storia del teatro moderno e contemporaneo*, I, *La nascita del teatro moderno. Cinquecento-Seicento*, Torino, Einaudi, 2000, p. 269.

10 Il tema ha notevole fortuna negli anni centrali del secolo, a partire dall'Achille de *La finta pazza* (1641) di Giulio Strozzi (libretto) e Francesco Saccati (partitura), proseguendo con *Giasone* (1649) di Giacinto Andrea Cicognini e Francesco Cavalli, *Pericle Effeminato* (1653) di Giacomo Castoreo e Francesco Lucio, *Ercole Effeminato* (1654) di Almorico Passarelli e Maurizio Cazzati; di particolare interesse è poi una doppia versione di *Eliogabalo*, la prima del 1667 (libretto di autore anonimo e musica di Francesco Cavalli) e la seconda del 1668 (libretto di Aurelio Aureli e musica di Giovanni Antonio Boretti): come si vedrà nell'ultima parte di questo lavoro, la versione del 1667 non andò in scena e la seconda ne costituì una radicale (e mutilante) revisione.

11 Per il melodramma, Venezia rappresenta «il luogo ove troverà la sua dimensione moderna», Maurizio Rebaudengo, *Intorno alla librettistica secentesca*, in Roberto Alonge, Guido Davico Bonino (a cura di), *Storia del teatro moderno e contemporaneo*, I, Torino, Einaudi, 2000, p. 1123. Sull'opera veneziana rimando almeno allo studio di Ellen Rosand, *Opera in Seventeenth-Century Venice. The Creation of a Genre*, Berkeley-Los Angeles-Oxford, University of California Press, 1990 e, più recentemente, Beth Glixon, Jonathan Glixon, *Inventing the Business of Opera. The Impresario and His World in Seventeenth Century Venice*, Oxford, Oxford University Press, 2006. Sui libretti, si vedano Paolo Fabbri, *Il secolo cantante. Per una storia del libretto d'opera nel Seicento*, Bologna, il Mulino, 1990 e Lorenzo Bianconi, *Il teatro d'opera in Italia. Geografia, caratteri,*

particolare, l'ambiente di musicisti e librettisti che gravita intorno all'Accademia degli Incogniti, fondata dal patrizio veneziano Gian Francesco Loredan nel 1630 e che ebbe tra i suoi membri gran parte degli intellettuali e musicisti impegnati nel melodramma. Il ruolo di irriverenza intellettuale e di spregiudicatezza degli Incogniti è noto a partire dal seminale studio di Ellen Rosand sull'opera veneziana.¹² Analogamente, è ormai consolidato il fatto che agli Incogniti si debbano sia l'elaborazione del «modello di eroe "effeminato" e cioè "rammollito" dalla passione erotica»,¹³ sia lo spregiudicato uso del travestitismo e dell'equivoco sessuale come metodo per aggredire con la comicità (ma non per questo in modo meno significativo) la polarizzazione tra i generi e la correlata gerarchia maschile-femminile.¹⁴

Ma se è vero che l'infrangimento dei confini di genere avveniva con straordinaria efficacia nell'ambiguità del gioco scenico (nella cifra scandalosa e insieme beffarda del personaggio maschile *en travesti*, nel canto del ruolo maschile sui registri femminili di soprano o contralto, nel corpo stesso del cantante castrato), questo lavoro intende piuttosto indagare la sola componente testuale di alcune opere veneziane prodotte tra il 1641 e il 1668. L'obiettivo, fin da subito dichiarato, è di osservare se e in che misura l'ambiguità di genere potesse essere inseguita e rappresentata già al livello del testo, anche al di là della sua ben più evidente e complessa deflagrazione nella realizzazione musicale e performativa.

storia, Bologna, il Mulino, 1993; sullo specifico tema di questo lavoro –la relazione tra opera e definizione della polarità maschile-femminile– si rimanda a Ian Biddle, Kirsten Gibson (eds), *Masculinity and Western Musical Practice*, London-New York, Routledge, 2016.

12 Si veda ad esempio Ellen Rosand, *Opera in Seventeenth-Century Venice*, p. 38: «The Incogniti defended, on principle, the validity of multiple points of view, multiple interpretations. Equivocation and ambivalence were fundamental to their stand on all matters; they were taught to question every proposition, to see the other side of every issue. The motto of the academy symbolized these aims: *Ignoto Deo*».

13 Maurizio Rebaudengo, *Intorno alla librettistica secentesca*, p. 1131.

14 Si vedano Wendy Heller, *Emblems of Eloquence. Opera and Women's Voices in Seventeenth Century Venice*, Berkeley, University of California Press, 2003 (in particolare il capitolo 2: *Bizzarrie Femmine. Opera and the Accademia degli Incogniti*, pp. 48-81) e Susan McClary, *Gender Ambiguities and Erotic Excess in the Operas of Cavalli*, in Ead., *Desire and Pleasure in Seventeenth Century Music*, Berkeley, University of California Press 2012, pp. 104-125. Interessante in ambito italiano è il contributo di Daolmi e Senici, che identificano come vero e proprio «indirizzo tematico riconoscibile» degli Incogniti l'aggressione alla chiara distinzione di genere, cfr. Davide Daolmi, Emanuele Senici, «L'omosessualità è un modo di cantare». Il contributo *Queer all'indagine sull'opera in musica*, «Il saggiatore musicale», 7, 2000, n. 1, pp. 137-178.

La lettura e analisi del testo mira cioè a valorizzare l'autonomia del libretto d'opera come territorio poetico, riconoscendogli il pieno statuto di opera artistica indipendente dalla sua messinscena: non soltanto i libretti erano infatti pubblicati come testi destinati alla sola lettura, privi della partitura (e la loro vendita rappresentava la principale forma di remunerazione per i loro autori),¹⁵ ma gli stessi autori esplicitavano il fatto che il libretto a stampa (venduto, acquistato, collezionato, preservato) e il testo cantato (ascoltato e goduto nell'effimero momento della performance) costituissero due unità artistiche correlate ma indipendenti sul piano formale, oltre che sul piano della ricezione.¹⁶

Il saggio intende pertanto identificare e analizzare scene o frammenti testuali in cui il tema dell'effeminazione appaia centrale, evidenziando le modalità attraverso le quali gli autori si appropriarono di alcuni *tòpoi* della polemica antiteatrale coeva, eleggendoli a materiale per la messinscena: una sorta di acrobazia artistica in cui il mal d'amore (visto come "malattia" che toglie virilità all'eroe) veniva tematizzato all'interno di una pratica artistica (il teatro, e specialmente il teatro per musica) considerata essa stessa effeminata ed effeminante. Fino a dove i librettisti del melodramma veneziano riuscirono a rappresentare, già nel puro testo, l'infrazione dei codici di genere? Quanto a fondo riuscirono a delineare l'ambiguità dei loro protagonisti? Quale fu il limite a cui riuscirono a spingersi, prima di essere frenati da meccanismi di interdizione se non di strutturale censura?

«Entro à donnesche spoglie / Mortificato Acchille». *Di effeminatezza come prigionia*

Composta da Francesco Sacrati su libretto di Giulio Strozzi, *La finta pazza* va in scena a Venezia, al Teatro Novissimo, il 14 gennaio 1641. Accolta da uno straordinario successo di pubblico, avrà repli-

15 Maurizio Rebaudengo, *Intorno alla librettistica secentesca*, p. 1127. Sull'auto-nomo valore poetico dei libretti d'opera, si veda anche Giovanna Gronda e Paolo Fabbri (a cura di), *Libretti d'opera italiani*, Milano, Mondadori, 1997.

16 Con queste parole Francesco Fulvio Frugoni chiariva la differenza testuale (banalmente anche la differenza di lunghezza) tra il testo stampato del suo *Epulone* e la versione in musica: «Per portar quest'Opera in Theatro, potrebbesi ragionevolmente accorciare per la Musica, à cui è destinata, col decimare de i Versi molte di quelle scene, che si prolungano ad ostentatione; Il che sol'è fatto per la Stampa, e non per la Scena, in cui hà da comparir più succinta», vedi Francesco Fulvio Frugoni, *L'Epulone. Opera melo-drammatica esposta, con le prose morali-critiche, dal P. Francesco Fulvio Frugoni*, Venetia, presso Combi, & La Nou, 1675, p. 188.

che in tutta Italia; su esplicita richiesta di Mazzarino, sarà messa in scena a Parigi nel dicembre 1645 dallo scenografo Giacomo Torelli e dal coreografo Giovanni Battista Balbi, prima opera italiana ad essere rappresentata pubblicamente in Francia.¹⁷

Divisa in un prologo e tre atti («Protesi», «Epitasi» e «Catastrofe»), narra un antefatto della guerra di Troia: la dea Teti, per proteggere il figlio Achille dal suo destino di gloria e morte, lo ha nascosto presso il re Licomede nell'isola di Sciro. Qui il futuro eroe di Troia vive nascosto negli abiti femminili della giovane Filli, amando però segretamente la principessa Deidamia, da cui ha già avuto un figlio, Pirro. Giungono a Sciro Ulisse e Diomede, i quali con un sotterfugio riescono a disvelare la vera identità di Achille. Fingendosi pazzo, Deidamia tenta allora di convincere l'amato a non partire; ma il destino deve compiersi: riconciliatosi infine con l'amata, e promettendole di sposarla al suo ritorno glorioso, Achille si avvia alla guerra.

Sono sufficienti questi rapidi cenni alla trama per comprendere come la dualità maschile/femminile stia al cuore del conflitto narrativo che anima il dramma (insieme ad una ricca costellazione di dicotomie come guerra/amore, verità/inganno, raziocinio/follia): un conflitto che si incarna figurativamente nel protagonista, Achille, per buona parte del dramma *en travesti* e interpretato e cantato sul registro di soprano.

Punto focale di questa potente e ricercata ambiguità è la scena terza del primo atto, un duetto nel quale, mentre un futuro di guerra incombe sulla Grecia, Deidamia prefigura angosciata le scelte bellucose dell'amato e Achille in vesti femminili rivendica il suo destino eroico:

DEID. Sempre sempre tù sogni / Guerre, battaglie e morte /
D'huomini à mille, à mille / Entro à donnesche spoglie / Mortificato
Acchille.

ACCH. Di spirito guerriero / L'Ardor non si smorza / Hò grande
la forza, / Sublime il pensiero. / No[n] può vero valor perder sue
tempre, / in ogni habito Acchille, Acchille è se[m]p[re].¹⁸

17 Giulio Strozzi, Francesco Sacrati, *La finta pazzo*, partitura in facsimile ed edizione del libretto a cura di Nicola Usula, saggi introduttivi di Lorenzo Bianconi, Wolfgang Osthoff e Nicola Usula, Milano, Ricordi, 2018.

18 Giulio Strozzi, *La finta pazzo*. *Drama di Giulio Strozzi*, In Venetia, per Gio: Battista Surian, 1641, pp. 31-32.

Da un lato la principessa di Sciro enfatizza insomma il contrasto tra il sogno glorioso di Achille e gli abiti femminili che sembrano negarlo; dall'altro, è Achille stesso a rivendicare che la natura profonda dell'uomo guerriero non può annichilirsi, benché celata. Nello stridente contrasto tra sogno eroico e abito muliebre (in cui –non dimentichiamolo– i propositi di guerra sono espressi con voce femminile di soprano) Achille si fa cifra ambigua di una effeminatezza non connaturata all'eroe, ma determinata dalla scelta altrui:

DEID. Nettare mio soaue, Anima pura, / Tetide tua gran Madre, / Per tener lungi te, sua nobil prole, / Qui celato ti vuole; / Ti cangiò veste e nome, / E Fillide chiamotti, onde fra noi / Acchille di Tessaglia / Tu sei Filli di Sciro hoggi creduta. / Perch'ella intimorita / Dall'oracol santissimo di Themì, / Vuol ch'ì perigli estremi / Schiui con questa effeminata vita.

ACCH. Donnesche gelosie, vani riguardi, / Che già sotto la sferza / D'un Musico, e Filosofo centauro; / Hor dentro a questa gonna / mi fecer diuenire imbelle, e quasi, / Ch'io non dissi, vna Donna.¹⁹

È la volontà della madre, la sua paura “donesca” e “vana”, a determinare per Achille la paralisi effeminante dell'esilio di Sciro, in cui –con efficace rima in clausola: gonna/donna– l'abito appare quasi dotato di un potere avvelenante e metamorfico che (come le arti di Chirone: la filosofia e, soprattutto, la musica) minaccia l'integrità maschile.

Il libretto di Strozzi gioca efficacemente con questa idea di un Achille svilto dall'abito che indossa («mortificato Acchille»; «chiuso e disarmato Acchille»),²⁰ a significare che Achille non è davvero effeminato, ma è un maschio sminuito dalla veste di donna, la cui intatta virilità è però testimoniata –oltre che dalla sua recalcitrante ansia di grandezza– dal suo essere padre:

ACCH. Ma sai tù, qual'io sono?

DEID. So ben'io, qual tù sei / Progenie degli Dei: / Che discoperti à me gli occulti inganni, / Che celan questi panni, / T'accolsi in letto per ischerzo, e tale / Lo scherzo fù che ti raccolsi in seno / E fecondata al fin madre diuenni, / Tù genitor del vezzosetto Pirro: / Ch'altro non resta homai, / che tù deposte le donnesche spoglie, / Se madre mi facesti, / Mi dichiarì tua moglie.²¹

19 *Ibidem*, pp. 33-34.

20 *Ibidem*, pp. 32 e 33.

21 *Ibidem*, pp. 34-35.

La virilità nascosta di Achille emerge d'altra parte nella scena sesta del medesimo primo atto, lunga sequenza metateatrale in cui, spostata una cortina, Ulisse, Diomede e Licomede osservano le giovani donne del palazzo lavorare al telaio mentre un eunuco canta. Alla fine i tre uomini si palesano e porgono doni in cui, tra nastri, veli, coturni e fiori, è stato nascosto un pugnale: Achille lo sceglie, ed è scoperto. L'ambigua natura androgina dell'eroe travestito («VLIS. Questa donzella, / [...] sembra di pe[n]sier maschia, e di viso»)²² si scioglie infine nella definitiva agnizione: «VLIS. Ha di guerriero il cor, se do[n]na è i[n] uolto. / DIOM. O saggio Vlisse, questi / È l'Acchille sepolto».²³

Achille, effeminato dalla madre contro la sua volontà, è infine dissepolto da uno stato di femminilità annichilente, quasi resuscitato dalla morte. Era stato lo stesso Achille, d'altra parte, ad esprimere nel duetto con Deidamia il desiderio di liberazione dalle vesti muliebri come una sorta di resurrezione del sé: «ACCH. Felicissimo giorno, / se le nubi squarciate / Di queste spoglie ingrato / Faccia Acchille ad Acchille il suo ritorno»:²⁴ in questa barocca evocazione del *nòstos*, Achille arriva ad incarnare una sorta di eroe odissiaco che debba ritrovare la patria: il che significa niente altro che la perduta patria maschile.

Simbolo della virilità compiuta e ritrovata è, infine, l'abbandono della veste che inganna lo sguardo e occulta l'identità. È Licomede stesso che, infrangendo la promessa fatta a Teti, invita il giovane Achille a ritrovare la piena corrispondenza tra anatomia e veste esteriore: «LIC. Dourà Tetide tua saggia scusarmi: / sù sù, squarcia la gonna, e vesti l'armi».²⁵ E più tardi, proprio nell'epilogo del dramma, sarà lo stesso Achille, ormai rivestito dell'armatura e del proposito di guerra, a ricordare l'abito femminile come una dolorosa prigionia: «Liberò mi vid'io da' lacci indegni / Della femminile gonna, / Acchille, e non più donna».²⁶ Effeminato sì, ma per scelta altrui, Achille aderisce infine ad un destino eroico che fin dall'inizio del dramma era nelle sue aspirazioni.

Bisognerà attendere solo pochi anni perché la triangolazione tra eroe, armi e gonna trovi un equilibrio del tutto diverso.

22 *Ibidem*, p. 48.

23 *Ibidem*.

24 *Ibidem*, p. 35.

25 *Ibidem*, p. 50.

26 *Ibidem*, p. 99.

«Posa l'armi, Giasone, vesti la gonna». *Di effeminatezza come libertà*

Il *Giasone*, opera composta nel 1648 da Francesco Cavalli su libretto del fiorentino Giacinto Andrea Cicognini, va in scena al Teatro San Cassiano di Venezia il 5 gennaio 1649;²⁷ opera di straordinario successo, avrà repliche e adattamenti per tutto il Seicento.²⁸

Come *La Finta Pazza*, anche quest'opera si compone di tre atti e trae materiali narrativi dal mito greco: vi si racconta di Giasone che, approdato a Colco con gli Argonauti, si attarda nell'impresa del Vello d'Oro preferendo indugiare –effeminato d'amore– nelle stanze della regina Medea; frattanto sulle remote sponde della Colchide è approdata anche Isifile, regina di Lemno, da lui già sedotta e sposata, che lo rivendica come legittimo marito; a complicare l'intreccio, più amoroso che eroico, è il personaggio di Egeo che ama, non riamato, Medea. Dopo una lunga serie di peripezie, che includono riti magici, insidie, tentati omicidi ed equivoci, il dramma si scioglie con l'eroe che compie l'impresa del Vello e, soprattutto, si unisce a Isifile come sposo e padre, mentre Medea ha il suo lieto fine accanto a Egeo.²⁹

Trama e tono sono evidentemente leggeri e beffardi, ma il conflitto centrale del dramma (l'eroe “impedito” nel suo destino di gloria dalla forza distraente ed effeminante dell'amore) consente pur nella leggerezza interessanti aggressioni al tema della dualità maschile/femminile. E ciò accade fin dalla prima scena del primo atto, in cui Ercole e Besso discutono sulla stasi di Giasone che, rapito dalla bellezza di Medea, ha smesso di cercare la gloria eroica. A differenza di Achille, menomato nella sua virilità per altrui imposizione, qui l'effeminatezza dell'eroe appare da subito completa e colpevole, perché non solo è di impedimento al compimento dell'impresa, ma è consapevolmente scelta. Le parole di Ercole, in particolare, sono di assoluto stigma per l'eroe che rinuncia al suo destino glorioso:

27 Anna Tedesco, *Cicognini's Giasone. Between Music and Theatre*, in Ellen Roland (ed.), *Revisiting Cavalli's Operas for the Stage. Manuscript, Edition, Production*, Farnham, Ashgate, 2013, pp. 229-260.

28 Si veda Giacinto Andrea Cicognini, Giovanni Filippo Apolloni, Francesco Cavalli, Alessandro Stradella, *Il novello Giasone*, edizione in facsimile della partitura ed edizione dei libretti a cura di Nicola Usula, saggi introduttivi di Fausta Antonucci, Lorenzo Bianconi e Nicola Usula, Milano, Ricordi, 2013: il volume presenta e confronta il *Giasone* del 1649 (di Cicognini e Cavalli) con una sua ripresa romana del 1671 (con libretto e partitura corretti ed integrati rispettivamente da Apolloni e Stradella).

29 Giacinto Andrea Cicognini, *Giasone drama musicale, del d. Hiacinto Andrea Cicognini, academico instancabile. Da rappresentarsi in Venetia nel Theatro di San Cassano, nell'anno 1649*, In Venetia, si vende in Frezzaria per Giacomo Batti, 1649.

ERCOLE. Dall'oriente porge / L'Alba a i mortali il suo dorato lume
 / E trà lascive piume / Auuilito Giasone ancor non sorge? / Come
 potrà costui, / Disanimato da i notturni amplessi, / Animarsi a
 gl'assalti, alle battaglie? / Donne, co' i vostri vezzi / Che non potete
 voi? / Fabbricate ne i crini / Laberinti a gl'eroi; / Solo vna lacrimetta,
 / Che da magiche Stelle esca di fuore, / Fassi vn Egeo crucciato,
 / Che sommerge l'ardir, l'alma e 'l valore, / E 'l vento d'un sospiro,
 / Esalato da labbri ingannatori, / Da i campi della gloria / Spiantò
 le palme e disseccò gl'allori.³⁰

Nel duro rimprovero di Ercole, Giasone appare “avvilito”, “disanimato” dalla mollezza dell'amore, che –novello Minotauro– lo imprigiona in un dolce labirinto di capelli, lacrime e sospiri muliebri: nello sguardo ipervirile di Ercole, insomma, la donna si fa portatrice di una patologia insieme fisica ed emotiva, che aggredisce il coraggio, il valore, l'anima stessa dell'uomo. L'aspetto più interessante è però che Cicognini subito oppone a questa visione manichea dell'appartenenza di genere (in cui la coppia maschio/femmina sottintende senza tentennamenti altre e simili polarità: battaglia/amplesso, guerra/pace, Marte/Amore) lo sguardo di Besso, che relativizza invece l'operato di Giasone a un mondo maschile in cui il destino eroico non sia così inevitabilmente determinato:

BESSO. Sotto vario ascendente / Nasce l'huomo mortale, / E perciò
 tra gl'vmani / Euui il pazzo, il prudente, / Il prodigo, l'auaro e 'l
 liberale: / Ad altri il vin diletta, / Vn altro il gioco alletta, / Altri
 brama la guerra, altri la pace, / altri è di Marte, altri d'Amor segua-
 ce. / Se ascendente amoroso / Dominò di Giason l'alto natale, /
 Qual colpa a lui s'ascrive, / Se in grembo a donna bella / A gran
 forza lo spinge / L'amoroso tenor della sua Stella.³¹

Al rigore di Ercole, Besso oppone in sostanza una acuta lode della varietà del mondo, in cui desideri e destini diversi convivono in armoniosa differenza. Si tratta di un tema tipico delle contemporanee apologie del teatro, che in questi stessi anni devono difendere l'arte scenica dalle accuse dei loro più radicali oppositori; si vedano, ad esempio, questi brani tratti dalla più importante delle apologie italiane, la *Supplica* (1636) di Niccolò Barbieri:

30 *Ibidem*, p. 19.

31 *Ibidem*, pp. 19-20.

Tutte le pietre non sono gioie, ne tutti i metalli sono oro; l'herbe hanno diuerse virtù, e i fiori variati odori, e i frutti dissimili sapori: frà l'acque vi è la salsa, e la dolce; trà venti i freddi, e i caldi, ogni vccello non è canoro, ne ogni stella hà luce vguale: gli Orbi celesti non hanno tutti vna stessa influenza, e moto; sono varie le stagioni; gli elementi e le complessioni; e con la varietà si gouerna il tutto.³²

Ridico, che il Mondo è vario, e vari sono gli humori; & à variati gusti vogliono variate cose: non tutti sono per star rinchiusi ne' chiostri, ne si concederebbe per non annichilar la nostra spezie: vi sono sempre stati, e giostre, e tornei, e danze, e Comedie [...]. Se gli huomini vestissero tutto d'vn colore, si torrebbe la vaghezza di quella varietà, che si è compiaciuto il Sommo Facitore di far vedere, e sarebbe quasi vn'abuser' i fauori del Cielo.³³

Con una retorica acrobatica che certo non passava inosservata ai suoi più accorti spettatori, il *Giasone* sembra dunque recuperare e mettere in scena in maniera allusiva –stilizzandolo nello scontro verbale tra Ercole e Besso sulla “mollezza” dell’eroe protagonista– il contemporaneo dibattito intorno alla liceità del teatro o, più in generale, di quelle “forze effeminanti” che nel teatro si incontrano: l’amore e la musica. Se i teatranti difendevano il teatro come ineliminabile aspetto della varietà del mondo stabilita dal “Sommo Facitore”, così Besso difende Giasone in quanto uomo che acconsente al suo destino di amante e non di guerriero.

Quello tra Ercole e Besso, d'altra parte, è uno scontro verbale che Cicognini sigilla con un distico fulminante: «ERCOLE. Sei troppo effeminato. / BESSO. Di femmina son nato»³⁴. Da un lato l’eroe del rigore si appropria dell’accusa di effeminatezza echeggiante negli scritti dei moralisti più radicali; dall’altro il difensore del mondo e della sua libera policromia rivendica la comune origine dell’uomo dal corpo della donna. La paraetimologia sottesa alla folgorante battuta di Besso dichiara infatti che nessuno può davvero sfuggire ad un

32 Niccolò Barbieri, *La supplica ricorretta, et ampliata. Discorso familiare di Niccolò Barbieri detto Beltrame Diretta à quelli, che scriuendo, ò parlando, trattano de' Comici, trascurando i meriti delle azzioni virtuose*, In Bologna, per Giacomo Monti, 1636, p. 93. Il valore di questo testo come punto d'arrivo e *summa* delle apologie comiche italiane è stato rilevato da Ferdinando Taviani, nell'introduzione all'edizione da lui curata: Niccolò Barbieri, *La Supplica. Discorso familiare a quelli che trattano de' comici*, studio critico, note e varianti di Ferdinando Taviani, Milano, Il Polifilo, 1971 (ora Bologna, Cue Press, 2015²).

33 Niccolò Barbieri, *La supplica ricorretta, et ampliata*, pp. 114-115.

34 Giacinto Andrea Cicognini, *Giasone*, p. 21.

possibile destino di effeminazione, proprio per la ragione evidente che tutti, uomini e donne, sono *ex femina nati*.

Ercole mantiene a lungo nel corso del dramma il ruolo di personaggio-coscienza di un Giasone abbandonato ai piaceri amorosi. Nella seconda scena del primo atto, ad esempio, rimprovera Giasone per aver abbandonato la sposa Isifile, e per aver ceduto con troppa facilità a un nuovo amore («un nuovo segno / Di troppo molle effeminato ingegno»),³⁵ mentre nella scena undicesima dell'atto secondo sdegnava gli amoreggiamenti tra l'eroe e la regina Medea, sognando per l'amico un ben diverso destino guerresco: «vorrei, con tua pace, / Vederti trionfar maschio soldato, / Non sempre effeminato».³⁶ L'insistenza del tema ha ovviamente notevole peso narrativo. Se l'Achille di Strozzi recalcitrava dinnanzi a una femminilità obbligata, e sognava il momento della liberazione, del *ritorno* al maschile, al contrario Giasone –cantato sul registro femminile di contralto– resta per buona parte del dramma coerente con la sua scelta di sottomissione alla forza effeminante dell'amore. È uno scarto narrativo notevole, che trova anche un preciso e, forse, simbolicamente citazionistico momento testuale. Se, per far coincidere propensione interiore e aspetto esteriore, Licomede invitava Achille a liberarsi della veste muliebre per indossare l'armatura («sù sù, squarcia la gonna, e vesti l'armi»),³⁷ lo sdegnato Ercole non può fare a meno di proporre a Giasone un processo esattamente inverso: «Posa l'armi, Giason, vesti la Gonna».³⁸ Nel mondo bicromo di Ercole, l'eroe che sceglie l'effeminatezza deve coerentemente spogliarsi dei simboli virili.

Solo nella scena sedicesima dell'atto terzo, l'inevitabile scioglimento rimetterà ordine nell'interiorità dell'eroe, sconvolta dall'anarchia amorosa. Posto davanti alla scelta tra i suoi due amori –quello sponsale e quello sensuale– Giasone si accorge infine di vivere un disequilibrio interiore: «Il mal' dell'Alma / Contamina il vigor del viver mio, / Mortifica le membra, / E nell'Abisso di mortal' Cordoglio, / In estasi di duol l'anima scioglio».³⁹ Aver ceduto all'amore di Medea appare in conclusione all'eroe del Vello come un mal d'anima, un'estasi dolorosa che «mortifica le membra» (eco, forse, del «mortificato Acchille» dello Strozzi).

35 *Ibidem*, p. 24.

36 *Ibidem*, p. 80.

37 Giulio Strozzi, *La finta pazza*, p. 50.

38 Giacinto Andrea Cicognini, *Giasone*, p. 24.

39 *Ibidem*, p. 116.

E siamo alle ultime pagine del dramma: Isifile, che pure Giasone ha cercato di assassinare e che è salva solo per un fortunoso equivoco, dichiara ancora una volta il suo amore per l'eroe fedifrago; questi, davanti a tanta invincibile fedeltà, finalmente capitola: «E mentre in ogni cor la gioia abbonda, / Vn contento improvviso / Le trascorse vicende / In mar d'amico oblio chiuda, e confonda. / Vinto, vinto son' io, / Figli, moglie, cor mio». ⁴⁰ Nel rassicurante *dénouement*, il protagonista è infine ricondotto ai suoi dovuti ruoli familiari di maschio 'regolare': marito e padre.

Dopo aver messo a tema ed indagato le ampie possibilità narrative di un eroe che rifiuta il suo ruolo di "seguace di Marte", e sceglie di farsi guidare da una "amorosa Stella", il *Giasone* si chiude insomma con un frettoloso ossequio all'ordine dei generi.

«Roma vide cangiar lo scettro in gonna?». *Di effeminatezza come tirannia*

Oltre l'orizzonte narrativo delineato dal *Giasone* stava ormai solo la costruzione di un antieroe dall'effeminatezza sfrontata, coerente fino all'ultimo istante, capace di negare qualsiasi rassicurante ricomposizione del conflitto: il teatro veneziano della seconda metà del Seicento, tuttavia, non osò arrischiare un protagonista siffatto.

Tra il 1667 e il 1668 sono non a caso elaborate a Venezia due diverse versioni di *Eliogabalo*, dedicate al controverso imperatore romano. La prima, con musiche di Francesco Cavalli su libretto di un'anonima "Veneta penna erudita", non vedrà la luce se non parecchi secoli più tardi (se ne conserva il manoscritto e l'opera è stata messa in scena solo in tempi molto recenti); ⁴¹ la seconda interviene invece sulla precedente per emendarla: con libretto di Aurelio Aureli e partitura di Giovanni Antonio Boretti, è allestita al Teatro SS. Giovanni e Paolo di Venezia per il Carnevale del 1668. ⁴² L'opera di Cavalli fu infatti al centro di una vicenda di "censura preventiva" e di riscrittura, che è stata accuratamente ricostruita da Mauro Calca-

⁴⁰ *Ibidem*, p. 125.

⁴¹ Le citazioni qui pubblicate sono tratte dal manoscritto inedito, con testo anonimo e partitura di Francesco Cavalli: *L'Eliogabalo del sigr Fran.co Cavallj* (ms. 1667): Biblioteca Marciana di Venezia, *Contarini It.* IV, 358 [=9882]. Mauro Calcagno ha curato nel 2004 un'edizione, ancora non pubblicata, cui hanno fatto riferimento diverse messinscene contemporanee (Bruxelles 2004, New York 2013, Parigi 2016).

⁴² Aurelio Aureli, *Eliogabalo drama per musica nel famoso Teatro Grimano l'anno 1668*, In Venetia, per Francesco Nicolini, Si vende in Spadaria, 1668.

gno sulla base di ricerche d'archivio: essa coinvolse non solo gli autori dell'opera, che furono entrambi sostituiti, ma anche il direttore del teatro, Marco Faustini, che durante la *querelle* lasciò l'istituzione a due nuovi direttori, i fratelli Grimani.⁴³ Il primo *Eliogabalo* causò dunque un vero e proprio sisma culturale nel mondo teatrale veneziano, le cui tracce emergono con evidenza dalla pur elusiva epistola al lettore che Aurelio Aureli fa precedere alla stampa del suo dramma: «m'è conuenuto impensatamente per vigoroso commando di chi deuo obbedire terminar frettolosamente questo mio Eliogabalo parto legitimo della mia penna in tutto diuerso di costumi, e d'attioni dall'altro».⁴⁴

Quali “Costumi” e quali “Attioni” del primo Eliogabalo furono così inaccettabili da far scattare a Venezia il meccanismo della proibizione e della successiva revisione?

L'opera di Cavalli si svolge a Roma nell'anno 222 e narra gli ultimi giorni di regno di Eliogabalo, traendo ispirazione dal dettagliato racconto delle *Historiae Augustae*.⁴⁵ In una Roma lussuosa e decadente, l'imperatore si percepisce come un dio al di sopra delle leggi e si dedica solo al piacere, aiutato dai suoi cinici servitori, Zotico e Lenia. Controparte eroica e virile di Eliogabalo è il cugino Alessandro, amatissimo dai pretoriani e suo successore designato che, per quanto insofferente alle azioni dell'imperatore, gli rimane fedele. Nel frattempo, tuttavia, Eliogabalo teme il crescente favore dei Romani nei confronti del cugino, e progetta di assassinarlo.

Il cuore del dramma sta, come nei casi precedenti, nell'intreccio amoroso (in questo caso particolarmente intricato): Alessandro ama Gemmira, la sorella del prefetto pretorio Giuliano; questi a sua volta è legato alla nobile romana Eritea. Eliogabalo, che desidera entrambe le donne, ha già violentato Eritea, tranquillizzandola poi con una promessa di matrimonio che non intende mante-

43 Mauro Calcagno, *Censoring Eliogabalo in Seventeenth-Century Venice*, «The Journal of Interdisciplinary History», 36, 2006, pp. 355-377. La nozione di “censura” utilizzata da Calcagno è da intendere in senso ampio, come movimento generato dall'interno del processo di produzione teatrale e non tanto come procedimento tecnico esercitato da un organismo preposto. Su meccanismi più strutturati di censura e controllo della musica nell'Italia post-tridentina si rimanda a Manuel Bertolini, *Un ambiguo sodalizio. Percorsi di musica e storia religiosa nella prima età moderna*, Milano, Unicopli, 2019.

44 Aurelio Aureli, *Eliogabalo*, sig. A3(r).

45 Aelius Lampridius, *Antoninus Elagabalus*, in *Scriptores Historiae Augustae*, with and English Translation by David Magie, II, London, Heinemann / Cambridge (MA), Harvard University Press, 1924, pp. 104-177.

nere, e ora immagina complicati stratagemmi per possedere anche Gemmira. Al termine del dramma, sarà proprio il tentativo di violare Gemmira a condurre Eliogabalo alla morte: accorsi in aiuto della donna, i pretoriani porranno fine alla vita e al regno del mai pentito tiranno.

L'effeminatezza di Eliogabalo (esplicitata dalla sua stessa serba e complice, Lenia: «Eliogabalo è molle, effeminato, / amoroso, lascivo»)⁴⁶ non è dunque più, come in *Giasone*, cedimento all'amore che impedisce il compimento eroico; si fa piuttosto (e pericolosamente) cifra politica dell'inadeguatezza al regno. Eliogabalo è un sovrano disinteressato rispetto alle richieste dei suoi stessi pretoriani («Nulla à me di costoro importa al fine»),⁴⁷ mancante della parola data («Che promesse? che fê? che giuramenti? / La fê che non osservo / acquista nome, e pompa / decoro della legge, è ch'io la rompa»),⁴⁸ sfrontato davanti al destino («Di voi già non pavento Astri spietati / De i Cesari al fin dormono i fati»)⁴⁹ e blasfemo («qui dentro'l mio Regno / Giove non hà giurisdiction, né rei»)⁵⁰. La figura androgina dell'uomo che canta con voce femminile rappresenta dunque un sovrano che pretende di avere giurisdizione su ogni angolo della natura: simbolo del delirio di onnipotenza, il canto del soprano nel ruolo di Eliogabalo non è insomma altro che la voce, irrimediabile, del potere che si fa puro desiderio e, quindi, caos.⁵¹

Cuore di quest'ambizione totalizzante è la seconda parte del primo atto, occupato dal lungo episodio del "Senato delle donne" (scene 8-17). Istituito un Senato femminile, Eliogabalo potrà raccogliere in assemblea tutte le più belle donne romane; avrà così occasione per violentare Gemmira, che sarà alla sua mercé perché privata della protezione di Alessandro e di Giuliano: «Odi un pensier, che già più di m'è nato. / Decreterò alle femmine un senato. / Disporò

46 *L'Eliogabalo del sig.r Fran.co Cavalli*, f. 35(r).

47 *Ibidem*, f. 4(r).

48 *Ibidem*, f. 7(v).

49 *Ibidem*, ff. 9(v)-10(r).

50 *Ibidem*, f. 72(v). Si veda inoltre *Ibidem*, ff. 62(r)-62(v): «ELIOGABALO. Per l'onda sacra d'Acheronte io giuro. / LENIA. Così giuran li Dei. / ELIOGABALO. Io giuro come fan gl'eguali miei».

51 Non si può fare a meno di intravedere in questo *Eliogabalo* desiderante ed estremo un inconsapevole antecedente di un altro dramma centrato sul desiderio e la tirannia, il *Caligula* (1944) di Albert Camus. Come nell'opera che stiamo leggendo, il testo camusiano racconta –pur in tutt'altro contesto– la sfrenatezza del desiderio, che si manifesta nello stupro, nell'assassinio e, anche, nella fluidità di generi: all'inizio del terzo atto, infatti, Caligola entra in scena *en travesti*, facendosi adorare nelle vesti di una Venere crudele e terrena.

lor le cariche e gli honori, / tù inviterai Gemmira, / Io porò studio
à terminar gl'amori».⁵²

Spetta ai fedeli Lenia e Zotico realizzare la parodica istituzione, nella quale Eliogabalo interviene infine come *primus inter pares*, indossando abiti da donna: «Ecomi d'huomo trasformato in femina / In Toro, in Cigno, in oro / Giove si tramutò: mi cangio anch'io / né son da meno del Tonante Dio».⁵³ Nel senato delle donne, l'effeminatezza di Eliogabalo trova infine la sua resa figurativa (il vestito femminile) e verbale («Ecomi d'huomo trasformato in femina»), che è anche dichiarazione della propria blasfema onnipotenza metamorfica: la divina capacità trasformativa di Zeus si perverte ora nel travestitismo dell'imperatore tiranno.

Il vasto episodio consente d'altra parte all'anonimo librettista di giocare a lungo sul *tòpos* (dichiaratamente misogino) della repubblica delle donne come Stato perverso. Si veda, ad esempio, l'apostrofe di Eliogabalo alle senatrici («A voi del Regno mio / femine migliori parti Heroico sesso / decorosi sostegni / commilitone dell'imprese auguste / hor concedo il Senato. In questo punto / cominci il nostro Impero, / degn'è di voi, degn'è di me il pensiero»)⁵⁴ il cui sottinteso, neanche troppo velato, è che l'impero di Eliogabalo (un regno pervertito, effeminato) trovi compimento in un rovesciamento politico che pone il potere nelle mani delle donne, e che l'idea di un senato femminile possa concepirsi solo nella mente di un re del disordine e del caos. Oppure si veda il gioco delle donne bendate, nella scena 15, in cui le nobili romane devono indovinare chi le stia abbracciando: il gioco deve consentire ad Eliogabalo di avvicinare Gemmira, ed è sottolineato dal commento misogino di Zotico: «Questo pensier à me stupor non reca, / che le donne faran tutto alla cieca».⁵⁵

L'intento dell'anonimo estensore del libretto era forse niente più che un divertimento beffardo, uno sberleffo pienamente calato nel clima di sovversione del carnevale veneziano; e tuttavia questo episodio – che poteva essere letto come una satira graffiante sul Senato della *Serenissima* – fu con ogni probabilità una delle principali cause del ritiro dell'opera.⁵⁶ Dal punto di vista scenico e narrativo, l'epi-

52 *L'Eliogabalo del sigr Fran.co Cavallj*, ff. 27(r)-27(v).

53 *Ibidem*, ff. 40(r)-40(v).

54 *Ibidem*, ff. 42(v)-43(r).

55 *Ibidem*, f. 45(r).

56 Si veda a questo proposito il commento di Calcagno, *Censoring Eliogabalo*, p. 369: «the Senate episode [...] could well have caused offense, particularly to the owner and impresario of the theater SS. Giovanni e Paolo, Giovanni Carlo Grimani, who was destined to become a member of the Venetian Senate».

sodio è però certamente di grande interesse per la sua fitta trama di travestimenti, equivoci e inganni, messinscena nella messinscena, che ne fanno un gustosissimo momento metateatrale.

Lo stratagemma del Senato infine fallisce per l'improvviso ingresso di Eritea, la donna cui Eliogabalo ha promesso le nozze e che non è stata invitata nell'assemblea: l'indignazione di Eritea, sebbene tempestivamente placata dalla serva Lenia, impedisce ad Eliogabalo («tiran lascivo»)⁵⁷ di soddisfare il proprio desiderio. L'opera procede nel secondo e nel terzo atto con un intreccio serrato, scandito dai diversi sotterfugi che l'imperatore e i suoi servi orchestrano al fine di ottenere il duplice obiettivo della seduzione di Gemmira e della morte di Alessandro.

Frattanto si sviluppa anche il tema del regicidio, che innerva tutta l'ultima parte dell'opera e conduce all'epilogo del dramma.

Un primo accenno si ha nella scena seconda del terzo atto, quando Gemmira e Eritea chiedono a Giuliano di uccidere l'imperatore per riscattare il loro onore ferito: il capo dei pretoriani inizialmente esita, ma incalzato dalle due donne («GEMMIRA, ERITEA. Porgati al suo morir strada opportuna / già de' suoi lussi rei satia è fortuna»)⁵⁸ si prepara a compiere l'attentato. Nella scena sesta, Giuliano sta per uccidere Eliogabalo, quando viene fermato da Alessandro («Tu reo di fellonia? / Taccio, mà sol perché / fratello sei dell'adorata mia»)⁵⁹. Infine, nella scena decima del terzo atto, lo scontro ideologico tra l'opportunità del tirannicidio e l'impossibilità (morale e religiosa) di uccidere un re legittimo si fa incalzante e serrato:

GIULIANO. Di mia sorella attenderò lo stupro?

ALESSANDRO. Uccidi ogni pensier della sua morte.

GIULIANO. Delle sue colpe infastidito è il cielo.

ALESSANDRO. Fiscal non sei della Giustizia eterna.

GIULIANO. Mi porse il ferro in man l'honor, il zelo.

ALESSANDRO. Difendati il consiglio, e non la spada.

GEMMIRA. Se per sposa mi vuoi convien ch'ei cada.

ALESSANDRO. S'altra via non si trova à lui ti cedo.⁶⁰

Da un lato Giuliano e Gemmira sono convinti che la perversione irredimibile di un imperatore «molle, effeminato» possa aver fine solo

57 *L'Eliogabalo del sig.r Fran.co Cavalli*, f. 56(v).

58 *Ibidem*, f. 86(v)

59 *Ibidem*, f. 98(r).

60 *Ibidem*, ff. 107(v)-108(r).

con la sua morte, dall'altra Alessandro sostiene fino all'ultimo che non spetta all'uomo farsi giudice divino. Alla fine, proprio l'uomo che più trarrebbe vantaggio dalla morte del tiranno, nega ogni spazio di possibilità all'assassinio, rimettendo la sorte di Eliogabalo nelle mani di più alti giudizi: «Viva l'Imperator, viviamo noi / punisca il Ciel i delinquenti suoi».⁶¹ E tuttavia –malgrado Alessandro– l'avventura politica di Eliogabalo non può compiersi se non nella morte. Essa avviene fuori scena ed è narrata da una sconvolta Gemmira:

GEMMIRA. Egli nelle mie stanze entrato à forza / impudico, Tiranno,
al Ciel ribelle / con violenza indegna / assalita m'havea, / e già
femina imbellè / contro le forze sue più non potea / quando all'alte
mie strida / delle nostre militie accorsa schiera / di più colpi l'uccise
/ e riserbò la mia honestade intera.⁶²

In una convulsa, dinamica successione di interventi e di stati emotivi, Giuliano esulta, mentre Alessandro invoca la punizione dei regicidi («GIULIANO. / È tal il fin degl'empi. / ALESSANDRO. Mà si barbari essempli / non lascierò impuniti / doveano quei Guerrieri / impedir l'atto indegno / mà non troncar il Capo al Latio Regno»);⁶³ nel frattempo accorre in scena anche Eritea, che narra lo scempio del regale cadavere: «ERITEA. Di polve e sangue intriso / per le vie strascinato, / deriso, calpestato, / il scelerato, l'empio, / come la purità vivendo offese / lacero avanzo della plebe irata / la purità del Tebro anco hà macchiata».⁶⁴ Alessandro insiste ancora nel proposito di punire chi ha ucciso Eliogabalo e ha profanato il suo corpo («Siano i primieri rei fatti captivi / ò essanimati, ò vivi»);⁶⁵ ma Gemmira, Eritea e Giuliano riescono infine a convincerlo che la morte dell'imperatore «molle, effeminato» è stata la volontà del cielo:

GEMMIRA. A che vuoi vendicar l'estrema sorte / di chi m'insidiò?
ERITEA. Di chi mi violò?
GIULIANO. Di chi à te stesso procurò la morte?
ALESSANDRO. Ben cred'io che così volesse il cielo / perché è comun
l'errore / e negl'eccessi in general seguiti / son, perché tutti rei, tutti
impuniti.⁶⁶

61 *Ibidem*, f. 110(r).

62 *Ibidem*, ff. 119(v)-120(r).

63 *Ibidem*, f. 120(r).

64 *Ibidem*, f. 120(v).

65 *Ibidem*.

66 *Ibidem*, ff. 121(r)-121(v).

Un pericolosissimo commento politico, che giustifica la rivolta e il regicidio purché la colpa sia collettiva e maggioritaria, chiude il controverso atto terzo di questo complesso *Eliogabalo*.⁶⁷ E non si sfugge al pensiero che proprio questo finale, insieme all'episodio del Senato delle donne, costituisca il primo e principale motivo del meccanismo repressivo che tolse al dramma l'onore delle scene.

Se si confronta infatti il testo dell'anonimo con quello messo in scena e stampato dall'Aureli nel carnevale 1668, e che si autoproclama «in tutto diuerso di costumi, e d'attioni»⁶⁸, ci si accorge che proprio questi due momenti – il Senato delle donne e il regicidio finale – costituiscono la principale distanza tra i due testi. L'*Eliogabalo* riscritto da Aureli ha sotto tutti gli altri aspetti le medesime caratteristiche del suo pre-testo: da un lato un protagonista che è un sovrano tirannico, blasfemo, che tesse intrighi e medita assassini, mosso unicamente dalla lascivia e dal desiderio; dall'altro, come nell'archetipo, un Alessandro saggio, eroico e fedele, che non ambisce al regno neppure quando i pretoriani lo acclamano nuovo Cesare, e che usa per frenare gli ardori rivoltosi i medesimi argomenti del suo “gemello” censurato: non spetta agli uomini, ma a Giove, punire i sovrani malvagi.⁶⁹

La scena del Senato, invece, assume nel secondo testo una posizione, una struttura e una rilevanza completamente nuove. Siamo ora non più nelle fasi iniziali dello spettacolo, ma nell'atto terzo, ormai quasi all'*explicit* del dramma. Anche qui Eliogabalo concede il Senato alle donne, e lo presiede in vesti femminili, ma le vaste scene dell'archetipo si riducono a soli sette versi: «O del Regno Latino / femmine miglior parte, / commilitoni audaci, / vaghe pompe del Tebro, eccoui Augusto / d'Huomo in donna cangiato, / per com-

67 A rendere ancor più rischioso questo finale, l'anonimo aggiunge anche un'ulteriore chiosa “democratica” nell'avvio del regno di Alessandro: si veda *Ibidem*, f. 122(r): «ALESSANDRO. Per ringratiarvi ò grandi, / son le voci ineguali al mio desio. / Compagni miei, non sudditi sarete, / e nel comando mio, / le Leggi che son vostre ubbidirete».

68 Aurelio Aureli, *Eliogabalo*, sig. A3(r).

69 *Ibidem*, pp. 71-72: «DOMIZIO. Eliogabalo mora; / Spegna l'onda del Tebro / La lasciua di Roma, / D'Alessandro la chioma / Cinga serto latino. / Nuouo Cesare sei, ciascun t'adora. / Eliogabalo mora. ALESSANDRO. Eliogabalo viua: io non pretendo / Imporpararmi in sì lasciuo sangue / Il regio manto ò insidiarli il regno. DOMIZIO. Del Diadema Roman tu sol sei degno. ALESSANDRO. Gioue, ch'i Rei castiga / Le sue colpe punisca: à Voi non tocca / Esser del Ciel ministri, ed io non voglio, / Che l'innocenza mia / Di non pensata reità dal Volgo / Calunniata sia. DOMIZIO. Viua Alessandro: regni / La sua bontà, cada la tirannia».

piacerui ò Belle / vi concedo il Senato». ⁷⁰ Da un lato la stilizzazione estrema toglie ogni connotazione politica all'episodio, restituendolo alla sua funzione antiquaria di puro ossequio alla fonte storiografica. D'altra parte, la brevità assume anche funzione drammatica, perché il Senato è immediatamente interrotto dall'arrivo dei pretoriani rivoltosi, conducendo così al climax e allo scioglimento. Proprio davanti al Senato delle donne, Alessandro rivolge infatti al cugino un veemente monologo di rimprovero:

ALESSANDRO. De' Monarchi romani / Sono queste l'impresè /
O troppo molle effeminato amante? / Qual Cesare imperante /
Roma vide cangiar lo scettro in gonna? / Si trasmutan così gl'Augusti in donna?

CHORO. Eliogabalo mora.

ELIOGABALO. Che tumulti son questi?

ALESSANDRO. Delle ruine tue nunzi funesti. ⁷¹

Recuperando la rima, scontata ma ormai topica ("gonna" / "donna") dei più antichi eroi effeminati del melodramma veneziano –Achille e Giasone⁷²– Aureli di fatto toglie Eliogabalo dalla posizione eccentrica di antieroe irredento in cui lo aveva posto il dramma di Cavalli, e lo ricolloca nella più rassicurante tradizione degli effeminati pentiti: il monologo di Alessandro ottiene infatti –proprio come era avvenuto a suo tempo con il lamento di Isifile per l'eroe del Vello– un'immediata redenzione del lascivo tiranno, riportando a normalità (e senza finale cruento) l'Impero. Eliogabalo riconosce gli errori compiuti, sana con le nozze imperiali il disonore procurato alla nobile romana Flavia, perdona i pretoriani che hanno attentato alla sua vita e si affianca Alessandro come Cesare: «A me compagno / Nell'Impero sarò, come nel Trono; / Di Cesare il bel nome hoggi li dono». ⁷³ Il dramma si chiude con un canto di gioia per Eliogabalo e Flavia, infine sposi: ancora una volta l'eroe effeminato si redime ritrovando la sua naturale dimensione di padre e marito.

⁷⁰ *Ibidem*, p. 73.

⁷¹ *Ibidem*, pp. 73-74.

⁷² Si ricordino i versi di Giulio Strozzi (*La finta pazza*, p. 34: «Hor dentro a questa gonna / mi fecer diuenire imbelle, e quasi, / Ch'io non dissi, vna Donna»; *Ibidem*, p. 99: «Liberò mi vid'io da' lacci indegni / Della femminea gonna, / Achille, e non più donna») e di Giacinto Andrea Cicognini (*Giasone*, p. 24: «Dimmi come t'affidi, / Sneruato da i piaceri, / Pensieroso di donna, / Di poter adopràr l'armi e 'l coraggio? / Posa l'armi, Giason, vesti la Gonna, / O per far da Guerrier diuen più saggio»).

⁷³ Aurelio Aureli, *Eliogabalo*, p. 75.

«Molti son d'altro parere». *Di labili confini, in conclusione*

L'infrazione dei codici di genere fu certamente rappresentata e tematizzata nel melodramma veneziano, ma sempre a patto di negare e sanare nelle ultime scene – e a discapito di ogni verosimiglianza – l'ambiguità dei protagonisti. Un limite risultava insuperabile: la forza effeminante dell'amore, del desiderio e perfino del potere doveva, infine, essere ricondotta ai rassicuranti territori della norma. L'effeminatezza si poteva mostrare e indagare (e, anzi, trovava proprio sulla carne mutilata dei castrati la sua cifra più cruda ed evidente), ma non poteva spingersi oltre il limite del divertimento giocoso, non poteva arrischiare la pur beffarda satira politica: la vicenda censoria del doppio Eliogabalo mostra che si poteva piacevolmente narrare l'effeminazione del singolo, ma neppure alludere lontanamente a quella dello Stato. Allo stesso modo, era impossibile omettere il momento della redenzione, e men che meno si poteva sostituirla con la rimozione violenta dell'antieroe. Il gioco teatrale ammetteva insomma la disordinata mescolanza di maschile e femminile, purché tempestivamente ricondotta a norma da una rassicurante – per quanto forzosa – redenzione dell'eroe, anche pochi istanti prima della chiusura del sipario.

Il che non significa però che i librettisti non riuscissero a trovare strade – certo ambigue e sottili – per sfuggire alla retorica rigida delle distinzioni di genere: se è vero che i “lieti fini” (gli eroi che rinsaviscono, ritrovando in un modo o nell'altro la propria virilità) mostrano un teatro che viene a patti con la morale e se ne fa in certo modo rassicurante portavoce, è vero anche che, nel corso dei diversi intrecci, l'effeminatezza era di fatto rappresentata e quindi autorizzata dalla pratica scenica (oltre che dalla conturbante presenza fisica e musicale del cantante che, su registro femminile, incarnava l'androgino protagonista). I librettisti, insomma, si collocarono in una sorta di “bilico” tra rispetto della morale istituzionale e libertinismo estetico, «un'efficacissima ribalta – quasi una zona franca, sotto l'egida di una poetica mirante esclusivamente al diletto [...] – sulla quale inscenare la celebrazione (ch'è anche smascheramento) dell'impostura». ⁷⁴

Facendo dell'eroe effeminato il cuore delle loro narrazioni, questi

⁷⁴ Renato Di Benedetto, *Poetiche e polemiche*, in Lorenzo Bianconi, Giorgio Pestelli (a cura di) *Storia dell'opera italiana*, VI, *Teorie e tecniche, immagini e fantasmi*, Torino, EDT, 1988, p. 16.

testi narrano certo, nei loro finali, un ritorno all'ordine, ma insieme ne mostrano, nel corso degli intrecci, i punti di possibile disequilibrio ed erosione:⁷⁵ l'effeminato della scena barocca veneziana, insomma, mostra e nasconde, scopre e vela, affermando e insieme negando le possibilità di infrazione dei codici.

Basterà tornare per un attimo alla *Finta pazza*, all'ironico momento del cambio d'abito d'Achille, per vedere in atto questo doppio movimento:

ACCH. Dolce cambio di natura, / donna in huomo trasformarsi, /
Huomo in Donna tramutarsi, / Variar nome, e figura. / Non son
più Fillide bella, / Son Acchille hoggi tornato: / quanti inuidiano il
mio stato, / Per far l'huomo, e la donzella? / Io per me non veda
l'houra, / Di tornar maschio guerriere: / Molti son d'altro parere, /
Resterian femmine ogn'houra.⁷⁶

L'Achille che ritorna alla sua patria virile non può fare a meno di ricordare al suo pubblico che non per tutti questo *nòstos* è un viaggio felice verso l'identità ritrovata.

È in questa danza ambigua tra prigionia e libertà, in questa seicentesca “piega” tra anarchia e ritorno all'ordine che il teatro – non ingiustamente temuto dai moralisti come pericoloso esercizio di disvelamento di ombre – riesce a gettare luce sulle zone di confine, sui labili limiti dell'identità di genere, aggredendola criticamente e mostrandola come un puro gioco scenico, un cambio d'abito, o una spericolata acrobazia della voce.

Abstract: Il timore che l'uomo, sottoposto a pratiche considerate effeminanti, potesse “regredire” allo stato femminile fu un fenomeno culturale centrale nella definizione *early modern* della polarità uomo-donna. In questo contesto, la portata effeminante fu usata come stigma contro pratiche da interdire o controllare e fu tra le principali accuse mosse dalla polemica religiosa contro il nascente teatro professionale. Attraverso la lettura ravvicinata di alcuni libretti prodotti a Venezia tra il 1641 e il 1668, il saggio intende mostrare come gli autori si appropriarono di alcuni *tòpoi* della polemica antiteatrale, costruendo un'acrobazia artistica in cui l'amore veniva visto come “malattia” capace di togliere virilità all'eroe ed era osservato all'interno di una pratica (il teatro, e specialmente il teatro per musica) considerata essa stessa effeminata ed effeminante. Il saggio insegue una progressiva intensificazione di ambiguità, travestitismi e allusioni, mostrando come i librettisti

75 Cfr. *Ibidem*: «[questi testi mettono] a nudo la vacuità dei principi e delle leggi sulle quali si regge l'ordine sociale, e la falsità della storia in quanto fabbrica degli *exempla* menzogneri che di leggi e principi suffragano la menzognera autorità».

76 Giulio Strozzi, *La finta pazza*, p. 58.

del melodramma veneziano tentarono anche al livello testuale un'indagine dei codici di genere e si spinsero fino al limite oltre cui scattò, inevitabile, il meccanismo della censura.

The fear that man, subjected to practices considered emasculating, could “regress” to the female state was culturally central in the early modern definition of the man-woman polarity. In this context, effeminacy was used as a stigma against practices to be banned or controlled and was among the main accusations raised by the religious controversy against the emerging professional theatre. Through the close reading of some librettos produced in Venice between 1641 and 1668, the essay aims to show how the authors appropriated some *tòpoi* of the antitheatrical controversy, building an artistic acrobatics in which love was seen as a “disease” capable of removing the hero’s virility and was observed within a practice (theatre, and especially opera) which was itself considered effeminate and emasculating. The essay revolves around a progressive intensification of ambiguities, transvestitisms and allusions, showing how the librettists of Venetian opera also attempted an investigation of gender codes at the textual level and pushed themselves to the limit beyond which the mechanism of censorship inevitably triggered.

Keywords: censura, effeminatezza, melodramma, teatro, travestitismo; censorship, cross-dressing, effeminacy, opera, theatre.

Biodata: Alessandro Melis si è laureato in *Lettere Classiche* presso l’Università di Firenze, dove ha ottenuto poi il titolo di Dottore di ricerca in *Letterature Compare*; il suo principale campo di ricerca è la storia del teatro, con particolare riferimento alla polemica antiteatrale della prima età moderna. Il suo studio del teatro non si limita tuttavia solo all’ambito teorico: dal 2006 studia la pratica attorica, frequentando corsi tenuti -tra gli altri- da Michael Margotta (*Actor’s Center*) e Cathy Marchand (*Living Theatre*). Dal 2019 è docente di ruolo di *materie letterarie* in una scuola secondaria di Firenze (alessandro.melis@unifi.it).

Alessandro Melis graduated in *Classical Studies* from Florence University, where he received a PhD in *Comparative Literature*. His main field of research is the history of theatre, with particular attention to the antitheatrical controversy which characterised the early modern age. So as not to limit the study of theatre exclusively to theory, since 2006 he has been training as an actor, taking part in workshops held -among others- by Michael Margotta (*Actor’s Center*) and Cathy Marchand (*Living Theatre*). Since 2019, he has been a tenured professor of *Italian, History and Geography* in a Florentine secondary school (alessandro.melis@unifi.it).