Officina Elicona
3

*Comitato scientifico*
Salvatore Ferlita, Daniele Ficola
Flavia Frisone, Francesca Spatafora

# *Puta/Putana*

## Donne Musica Teatro tra XVI e XVIII secolo

*a cura di*
*Maria Paola Altese e Pierina Cangemi*

il PALINDROMO

Copyright © 2016 - il Palindromo
info@ilpalindromo.it
www.ilpalindromo.it

prima edizione: novembre 2016
ISBN: 978-88-98447-26-8

Questo volume è stato pubblicato con un contributo
del Conservatorio Vincenzo Bellini di Palermo

onservatorio di Musica
di Palermo

il Palindromo è un marchio dell'Armaleo s.r.l.
Largo Friuli 2, 90144 Palermo

# Indice


Anna Maria Sollima
Premessa 7

Maria Paola Altese
Introduzione 11

Claudia Galli
Storia, Musica, Genere 15

Mariateresa Lietti
Più d'una ardiva: Maddalena Lombardini e gli Ospedali veneziani 23

Ilaria Grippaudo
Attività musicale, patrocinio e condizione femminile nei monasteri palermitani (secc. XVII-XVIII) 43

Alessio Ruffatti
La costruzione del personaggio femminile nella cantata e nell'opera italiana del primo Seicento 57

Angela Fodale
Maghe, guerriere e vergini: donne sole nelle opere di Händel 69

Vittorio Ugo Vicari
Evoluzioni della moda, della sartoria e dei costumi per lo spettacolo tra XVI e XVII secolo. Con il tratto biografico ed iconografico di alcuni ruoli femminili 79

Maria Paola Altese
Oltre Desdemona. Il peccato del desiderio 97

Pierina Cangemi
Postfazione 111

Gli autori 115

Anna Maria Sollima

# Premessa
## *AlterAzione: progetto donne per la musica*

*AlterAzione donne per la musica* è un progetto didattico-artistico avviato nel 2015 in seno al Conservatorio "V. Bellini" di Palermo e nato dal desiderio di alcune docenti di valorizzare la componente femminile – docenti e studentesse – dell'Istituto. In qualità di referente del progetto e a nome quindi di tutte le colleghe del gruppo che lo ha promosso, desidero illustrare brevemente da quali riflessioni è nato *AlterAzione* e cosa si prefigge.

Nonostante negli ultimi decenni lo sviluppo degli studi di genere abbia sensibilizzato l'attenzione verso una cultura delle differenze intesa come valore e nonostante a livello europeo gli organismi preposti alle strategie per le pari opportunità sollecitino la promozione di "buone pratiche" relative ai ruoli di genere nell'istruzione e nella cultura, tanti stereotipi e tanti pregiudizi sono ancora duri a morire. A causa di ciò l'apporto creativo femminile alla storia della musica, e alle arti in generale, non ha ancora sufficiente visibilità ed è solo attraverso la piena valorizzazione e il riconoscimento di questo contributo che si può arrivare a superare davvero i pregiudizi e le divisioni di genere.

*AlterAzione* intende valorizzare la donna come soggetto culturale, promuovendo quindi formazione, produzione e ricerca che perseguano questa finalità non soltanto in ambito musicale ma anche creando stimoli e aperture *inter-artes*. In quest'ottica si è quindi pensato di inaugurare il progetto con due iniziative congiunte che mettono già in atto questa rete di collegamenti: la giornata di studi dal titolo "*Puta/Putana,* declinazioni del *femminile* nella scena teatrale e musicale fra XVI e XVIII secolo" e il concerto dedicato all'esecuzione dei Quartetti per archi della violinista e compositrice settecentesca Maddalena Lombardini, concerto con elaborazione scenica di brani tratti dal racconto *Lavinia fuggita* di Anna Banti.

Prima però di riassumere brevemente i punti essenziali del progetto, vorrei soffermarmi sul titolo: *AlterAzione donne per la musica*. Alterazione è termine che abbiamo scelto per la molteplicità di significati che riassume: rimanda alla

funzione "destabilizzante" ma ricca dell'alterazione in musica, ad un'azione "altra" e contemporaneamente alla dimensione concreta del "fare". *Donne per la musica* perché la finalità principale è quella di valorizzare il contributo creativo delle donne alla musica e desideriamo promuovere iniziative che diano in primo luogo visibilità al talento delle nostre studentesse. È bene però scongiurare un eventuale equivoco, ossia che questo progetto non riguardi l'altro sesso o, peggio ancora, ne escluda la partecipazione attiva. Se così fosse avremmo mancato la finalità culturale fondamentale: riconoscere che le differenze di genere sono un valore e apportano quindi ricchezza. Il punto infatti non è liberarsi dalle differenze, bensì liberare le differenze. Il che è profondamente diverso.

Il progetto *AlterAzione* è stato da poco avviato ed è naturale che in prima battuta sia stato un gruppo ristretto di docenti a promuoverlo; l'obiettivo è però quello di orientare gradualmente il lavoro verso la realizzazione di un Centro Interdipartimentale, una sorta di laboratorio permanente che promuova pratiche e saperi musicali mirati a fare emergere il talento creativo femminile consentendo così strategie multidisciplinari e favorendo la rete di relazioni fra docenti di diverse aree. Auspichiamo quindi la massima collaborazione fra docenti e dipartimenti del nostro Istituto e il sostegno e il coinvolgimento delle studentesse e degli studenti. È necessario inoltre attivarsi per allargare i rapporti con le altre istituzioni di cultura del territorio e con le scuole d'arte non solo del nostro Paese, ma anche di altre nazioni del mondo.

L'altro importante obiettivo in funzione del quale occorre lavorare è l'adesione al progetto WIMUST (Women in Music Uniting Strategies for Talent) supportato dalla Commissione Europea; al WIMUST aderiscono organizzazioni musicali, Conservatori e Università di più di 20 nazioni europee. Si tratta di un progetto importantissimo ai fini della mobilità internazionale di compositrici ed esecutrici, che hanno così modo di ampliare e arricchire professionalità e conoscenze.

Tre sono gli ambiti di progettazione e ricerca che *AlterAzione* si propone di rendere operativi in sinergia fra loro e aperti a collegamenti con altre arti: scrittura e creazione musicale, con particolare riguardo all'incentivazione dell'attività creativa delle studentesse; pratiche di musica d'insieme mirate allo studio e all'esecuzione della produzione sia delle compositrici del passato che di quelle contemporanee; ricerca storico-musicologica, con l'obiettivo di promuovere seminari e pubblicazioni e di creare un gruppo di ricerca permanente per il censimento e la catalogazione del contributo femminile alla musica, con una particolare attenzione al nostro territorio.

La giornata di studi – per il cui titolo abbiamo scelto provocatoriamente di giocare sui due termini, *Puta* e *Putana* – si è articolata secondo una doppia

prospettiva che rimanda ad una questione fondamentale: le rappresentazioni della donna dal punto di vista maschile e l'autorappresentazione femminile, due punti di vista profondamente diversi anche se indubbiamente complementari. Su questo tema la relazione di Claudia Galli sollecita una riflessione importante. Gli interventi dei relatori sono stati affiancati da brevi momenti di esecuzione musicale dal vivo affidati a studentesse del nostro Istituto e mi sembra interessante soffermarmi sulle due composizioni che abbiamo scelto per l'apertura della giornata di studi, in quanto significative proprio di quella doppia prospettiva cui accennavo prima. Il primo brano musicale proposto è una sonata della compositrice francese Amelie Julie Candeille, vissuta a cavallo fra Sette e Ottocento. Candeille è una figura veramente poliedrica; dotata di un talento musicale precocissimo, è stata non soltanto compositrice, strumentista e cantante ma anche attrice, drammaturga e autrice di romanzi. La sua è stata una carriera di grande successo, eppure oggi pochissimi sanno chi sia e cosa abbia composto, nonostante la fama che ebbe in vita.

Nel secondo intervento musicale è stata eseguita la terza delle *6 Damensonaten* di Carl Philipp Emanuel Bach; non una compositrice dunque, questa volta, ma un compositore. È molto interessante ricordare l'altro titolo con cui queste sonate sono note: *Sonate all'uso delle Dame*, espressione che tra gli anni '60 e '70 del Settecento – nell'età cosiddetta "galante" – serviva solitamente a designare composizioni destinate ad una fruizione amatoriale e quindi ad esecuzioni private. Sonate per amatori e sonate all'uso delle dame erano praticamente espressioni equivalenti che non si riferivano necessariamente a composizioni "facili" – spesso, infatti, il livello degli amatori non aveva nulla da invidiare a quello dei professionisti – ma servivano a distinguere un genere di musica non concepito per le esecuzioni pubbliche, che erano invece riservate solo agli strumentisti di professione. Per le donne questo ruolo era generalmente considerato sconveniente, soprattutto poi se appartenenti ad un ceto sociale alto, e quelle che riuscirono ad imporsi come professioniste furono considerate eccezioni che non fanno la storia.

Maria Paola Altese

# Introduzione

Questo volume raccoglie gli atti della giornata di studi promossa dal gruppo *AlterAzione*[1] del Conservatorio Vincenzo Bellini di Palermo nel maggio 2015.

La nascita e la presenza di un progetto femminile incentrato sull'approfondimento critico della relazione tra donne e musica e più in generale tra donne e arte, stimola innumerevoli riflessioni con l'obiettivo di privilegiare uno sguardo multidisciplinare.

Il titolo del libro recupera un aspetto di emblematica molteplicità del femminile che emerge dal percorso affrontato, dove una semplice variazione morfologico-semantica della parola "puta" o "putta", in dialetto veneto "fanciulla", "ragazza", conduce ad una delle più segrete e profonde ambivalenze dell'immagine femminile nella storia della cultura: "puttana" è infatti una parola declinata soltanto al femminile che designa una visione "altra" e simbolicamente complementare della donna, una complessa stratificazione di significati che rimandano al dialogo inesauribile tra mondo e mondo del testo (artistico come filosofico o documentale), storia e interpretazione. Come ha scritto Umberto Eco, la presenza di una «contraddizione interna» nel linguaggio, ovvero nella scrittura, realizza una situazione fondamentale di apertura creativa raggiungendo uno status metatestuale del discorso che in ultimo confluisce in una dimensione culturale e intellettuale.[2]

Il libro snoda un itinerario tra Cinquecento e Settecento presentato in una libera cronologia, nel quale emergono ritratti storici di donne artiste e di personaggi femminili del teatro o della scena dell'opera in musica, in un interessante puzzle dove realtà e immaginario sono intrecciati, e che ha offerto un tessuto di "apertu-

1. Fondatrici del progetto *AlterAzione* sono: Annamaria Sollima, Donatella Sollima, Fulvia Ricevuto, Elena Ponzoni, Loredana Metta, Claudia Galli, Pierina Cangemi, Maria Paola Altese. Sono tutte docenti del Conservatorio "Vincenzo Bellini" di Palermo.

2. La storica discussione di Eco alle "Tanner Lectures" del 1990, viene riportata in *Umberto Eco*, *Interpretazione e Sovrainterpretazione. Un dibattito con Richard Rorty, Jonathan Culler e Christine Brooke Rose*, a cura di Stefan Collini, ed. italiana a cura di Sandra Cavicchioli, Milano, Bompiani 1995, pp. 167-169.

ra" del discorso che comincia dalla vicenda di una "puta" veneziana, Maddalena Lombardini. Con l'appellativo di "pute" o "putte" venivano indicate, già a partire dal XVI secolo, le giovani allieve musiciste, sia strumentiste che cantanti, che vivevano negli Ospedali veneziani, importanti istituzioni laiche controllate dallo Stato con compiti assistenziali nei confronti di orfani, poveri ed emarginati.

Come sottolinea Mariateresa Lietti, queste fanciulle ricevevano una formazione musicale all'interno di strutture molto rigide dove il canto era una disciplina fondamentale. Nel Settecento il caso di Maddalena Lombardini, che si affermò in seguito nella professione di violinista concertista scrivendo ed eseguendo anche proprie ed apprezzate composizioni, appare un'eccezione, ma forse nasconde la possibilità di un sommerso non ancora noto di "pute" che hanno "ardito" contro i divieti di comporre imposti alle donne.

D'altra parte compare un personaggio femminile tra i più celebri del teatro shakespeariano, Desdemona, giovane nobildonna veneziana e sposa di Otello, ingiustamente sospettata dal marito di adulterio e alla quale lui rivolgerà l'accusa violenta e reiterata di "puttana". Nel mio contributo ho voluto evidenziare il ruolo complesso di Desdemona in relazione ad Otello e agli altri personaggi – maschili e femminili – e ai codici culturali che essi rappresentano: definitivamente distante dalla tradizione interpretativa romantica che la vede candida vittima sacrificale della tragedia, Desdemona ha scelto di amare un Moro contro il volere paterno e le consuetudini sociali, ma diverrà infine consapevole del fallimento della sua visione d'amore che condurrà alla punizione tragica di un peccato femminile impalpabile, rappresentato dal desiderio.

Le istanze di una *gender history*, come ha precisato Claudia Galli, costituiscono un punto di osservazione fondamentale che si innesta su un'idea dinamica dei processi storici e culturali a partire dalle determinazioni di genere. Nella dialettica tra rappresentazione e autorappresentazione si aprono innumerevoli occasioni di analisi con esiti che vanno di volta in volta interpretati come portatori di significato. Galli cita l'esempio dell'interpretazione da parte della storiografia marxista della vita nei monasteri che venivano considerati luoghi di oppressione e mortificazione femminile. Tuttavia ad un più libero esame delle fonti sono emersi spazi di espressione, creatività e autorità femminile che in ambito musicale si collegano al tema dell'istruzione e della pratica della musica nei conventi, ed in questo senso emerge dal medioevo la figura poliedrica di Hildegard von Bingen, monaca erudita vissuta nel XII secolo e finalmente riconosciuta pienamente anche dai manuali di storia della musica.

Il rapporto stretto tra donne monache e pratiche musicali nei monasteri palermitani tra i secoli XVII e XVIII è stato analizzato da Ilaria Grippaudo che nella sua ricerca condotta su documenti d'archivio evidenzia una rete capillare di regolamenti, decreti, registrazioni di pagamento e annotazioni diaristiche che attestano una fitta attività nei conventi ad opera delle "sorelle musici", soprattutto

in occasione di solennità e festività religiose, come pure di visite di aristocratiche signore o persino del futuro re Carlo di Borbone. Anche in questi casi la musica appare uno spazio di libertà e autoaffermazione femminile (incluse dinamiche di circolazione del potere) che convive con l'ideale monastico della rinuncia.

Da una prospettiva di tipo religioso, la riflessione si estende alla realtà rappresentata su un palcoscenico laico, sia di teatro che di piazza cittadina, dove la funzione del costume di scena diviene quella di consolidare visivamente alcuni tratti culturali e storici di un'epoca. Nel caso del periodo tra i secoli XVI-XVIII, come scrive Vittorio Ugo Vicari, questi si ispirano a precisi stilemi classicistici e contemporaneamente si appropriano di una tecnica sartoriale che appartiene ad una professione in evoluzione in grado di catturare le esigenze di progettazione della committenza. Il sarto rinascimentale è «ottimo geometra», scrive Tomaso Garzoni nel 1585, e la questione del femminile in scena passa attraverso il fenomeno del travestitismo che coinvolge soprattutto il teatro inglese di età elisabettiana fino alla Restaurazione, quando le donne potranno recitare su un palcoscenico pubblico. L'emergere in Europa della figura della "diva" sia nel teatro d'opera che in quello di prosa, assimilabile a forme di divismo maschile rappresentate dagli eunuchi, si collega ad un articolato quadro interpretativo di dialogo tra codici culturali e formali e personalità individuali che orientano il fenomeno della moda.

All'interno del percorso proposto il teatro d'opera rappresenta un luogo fondamentale di riflessione sul tema della costruzione del personaggio femminile tra Sei e Settecento. I contributi di Alessio Ruffatti e Angela Fodale si concentrano su aspetti della configurazione del femminile, rispettivamente nelle forme della cantata e dell'opera italiana del primo Seicento e nelle opere di Händel.

Ruffatti attraversa la questione della concezione seicentesca della sessualità che egli pone a premessa teorica per l'interpretazione dei testi per musica del Seicento e che alludono a precise convenzioni rappresentative legate alla sessualità. Le qualità di mutevolezza, instabilità e incostanza venivano ricondotte alla dominanza di un umore freddo e umido del corpo della donna, in contrapposizione agli umori secchi e caldi del corpo maschile che avrebbero rappresentato coraggio e forza spirituale. Nelle opere del primo Seicento e in particolare a partire dalle prime esperienze veneziane, le voci acute dei protagonisti sono molto simili tra loro e riguardano personaggi interpretati da castrati e da donne in drammaturgie basate sul gusto per la rappresentazione della sessualità e del travestimento. I ruoli maschili e femminili in opere quali *L'incoronazione di Poppea* sono condizionati dalle convenzioni di genere, e così Nerone è reso musicalmente da una voce di soprano perché rammollito dalle arti amatorie di Poppea, e Poppea a sua volta mostra caratteristiche di aggressività e voracità sessuale.

Nella prima metà del XVIII secolo il personaggio femminile nelle opere di Händel, affrontato nel saggio di Angela Fodale, ripercorre temi musicali e parabo-

le letterarie classiche. All'interno di categorie riconoscibili come vergini, maghe, guerriere, Händel dispiega trame con personaggi femminili in apparenza poco originali, e in questo gioco delle analogie letterarie si scopre che il libretto di *Ariodante* possiede *ante litteram* tutti i tratti del romanzo gotico. Nello sviluppo della storia, la protagonista Ginevra ne ripercorre lo schema narrativo: da una situazione idilliaca iniziale, ella precipita in una prigione oscura dalla quale verrà salvata solo grazie all'intervento del protagonista maschile. Ginevra è comunque un personaggio drammaticamente interessante (anche se per nulla eversivo) e presenta persino alcune affinità con la Desdemona shakespeariana, poiché come lei sarà accusata e umiliata pubblicamente, salvo però ritornare nel finale alla lieta condizione di partenza. Un personaggio femminile sconfitto sarà invece la maga Alcina, un ritratto dalle molte sfaccettature, dove il potere della conoscenza magica e l'abilità intellettuale si perdono nel momento in cui la donna soffre per amore.

La lettura dei saggi offre molte suggestioni arricchite da un ampio apparato iconografico e tuttavia la questione dell'interpretazione appare sempre complessa e in continua evoluzione, e forse la stessa coscienza del necessario superamento storico di ogni rigida teoria critica dovrebbe riguardare in particolar modo la riflessione sull'arte. Ci auguriamo che tra un cinquantennio l'ansia di ricostruzione di un patrimonio culturale orientato verso l'idea di genere possa confluire in una visione il più possibile polifonica ed inclusiva dei fenomeni artistici; e vorrei citare in conclusione un celebre saggio di Susan Sontag che ha segnato gli anni Sessanta del secolo scorso, in cui profeticamente veniva ribadita la necessità di affermare il primato del messaggio artistico contro ogni rigida tradizione interpretativa. Il senso dell'opera d'arte, già condannato nella post-modernità ad una irrevocabile crisi del contenuto, può ricercarsi al di là del giudizio, in un esercizio (quasi metafisico) e universale della volontà.

> Forse il modo migliore per chiarire la natura della nostra esperienza delle opere d'arte, e il rapporto tra l'arte e gli altri sentimenti e atti umani, consiste nel ricorrere al concetto di volontà. È un concetto utile, perché la volontà non è solo un atteggiamento particolare della coscienza, sia pure stimolata. È anche una posizione di fronte al mondo, di un soggetto di fronte al mondo. Il tipo complesso di volontà che in un'opera d'arte s'incarna e comunica abolisce il mondo e insieme lo affronta in modo straordinariamente intenso e specialistico.[3]

Nella dialettica tra l'Io e il mondo, la volontà dell'Arte (creata o fruita) si lega comunque a codici storici e rappresentativi dove il racconto femminile o del femminile appare sempre percorso da silenzi, ambiguità e nodi simbolici. Nel passato come oggi, la volontà dell'Arte da parte delle donne ci appare un'esperienza fondamentale, irrinunciabile e straordinariamente forte.

3. Susan Sontag, *Contro l'interpretazione* (1° ed. 1961), Milano, Mondadori 1998, p. 58.

Claudia Galli

# Storia, Musica, Genere

Come premessa, è utile ricordare due orientamenti importanti che si sono consolidati nella ricerca storiografica contemporanea.

1) È riconosciuta l'interazione tra saperi disciplinari distinti: s'incorporano nella storia contenuti, metodologie, linguaggi di materie tradizionalmente "altre". La storia che la mia generazione ha appreso nella formazione scolastica liceale – la storia politico-militare – è morta. Gianna Pomata, nel suo saggio *Storia delle donne: una questione di confine*, cita un frammento di un romanzo del 1818 di Jane Austen, *Northanger Abbey*. Viene chiesto alla protagonista perché legga solo romanzi e non libri di storia. Lei risponde:

> Li leggo qualche volta per dovere ma non mi dicono niente che non mi irriti o mi annoi. Ad ogni pagina, litigi di papi e imperatori, guerre e pestilenze. Gli uomini, in genere sono dei buoni a nulla e le donne – le donne, praticamente, non ci sono mai: è una noia terribile.[1]

Una descrizione irriverente ma efficace e in parte convincente della storia politico-militare manualistica.

Ora conosciamo molte storie che si sommano per darci la dimensione storica: storia economica, antropologia storica, storia orale ecc. Una sintesi che ci consenta di strutturare un mosaico storico generale è assai complessa, al punto di farci rischiare il disorientamento. Tuttavia le storie particolari sono ormai accolte e necessarie.

A loro volta, le storie particolari assorbono discipline affini che fino a pochi decenni fa erano considerate marginali. Pensiamo, nel campo della storia della musica, all'apporto dell'iconografia. In passato le immagini musicali – riferite a contesti, funzioni, strumenti legati all'universo sonoro – erano pre-

1. Gianna Pomata, *La storia delle donne: una questione di confine*, in *Gli strumenti della ricerca 2. Questioni di metodo*, a cura di Giovanni De Luna, Peppino Ortoleva, Marco Revelli e Nicola Tranfaglia, La Nuova Italia, Firenze 1983, p. 1435.

valentemente esornative. Oggi l'iconografia musicale è una disciplina musicologica. Riferiamoci, come esempio, alle immagini legate alle pratiche musicali nelle corti italiane rinascimentali. L'iconografia ci ha portato a rettificare la convinzione storicamente e falsamente accreditata che, per la nobiltà, l'esecuzione vocale e strumentale fosse riservata agli uomini. Va detto che sarebbe stato sufficiente leggere con attenzione *Il Cortegiano* di Baldassare Castiglione, pubblicato nel 1528, per porsi interrogativi e aprire filoni di ricerca e d'interpretazione più attenti. In ogni modo, poiché sappiamo che la separazione tra esecuzione e composizione è relativamente recente, l'iconografia musicale, nel caso proposto, ci sollecita a ripensare alla presunta assenza della pratica vocale e strumentale e della composizione femminile nella storia della musica e a riscrivere la storia della musica.

Una conseguenza immediata di quanto abbiamo ricordato è dunque l'aumento degli oggetti di interesse della storia, intesi come indizi o tracce che hanno peso nella ricostruzione storica. L'attenzione di chi fa ricerca è ora attratta, per esempio, anche dal "quotidiano" che poco ha a che vedere con i nomi illustri di generali o potenti: qualcuno parla di democratizzazione della storia, capace ora di riconoscere e valorizzare "il privato" e "il sociale", "il materiale" e "l'umile". Le fonti insomma si moltiplicano e ci interrogano.

2) All'origine di ogni ricerca storica ci sono domande che inevitabilmente sono orientate dallo sguardo di chi fa ricerca, dalla sua formazione culturale e, aggiungerei, dalla sua esperienza umana. La prospettiva che si assume nell'indagine pesa nell'orientare il lavoro, nel verificare i dati, nell'individuare relazioni tra eventi e nel porre e porsi domande. Il punto di vista di chi interpreta le fonti è potente. I dati sono oggettivi ma la loro "messa a fuoco" determina una fotografia o un'altra. Come evitare un relativismo sterile? Bisogna dichiarare quello che la linguistica chiama il *contesto enunciativo*, ossia l'insieme degli elementi storici, culturali e psicologici che agiscono sulla produzione e sulla ricezione di un messaggio. Nella ricerca storica si dichiara l'obiettivo della ricerca e gli strumenti che si usano. I fatti e i dati oggettivi non si devono manipolare. Ma il ricercatore e la ricercatrice sono sempre situati attraverso il posizionamento delle domande, delle ipotesi e delle interpretazioni. Come afferma Scipione Guarracino, «i documenti sono soltanto la condicio sine qua non e non la condicio per quam della conoscenza storica».[2] I documenti sono la condizione senza la quale non ci può essere storia, ma non sono la condizione unica che struttura il sapere storico. Un atto di mediazione è un

2. Scipione Guarracino, *Didattica in costruzione: dai problemi alle proposte*, in *Storia e insegnamento della storia. Problemi e metodi*, a cura di Scipione Gurarracino e Dario Ragazzini, Feltrinelli, Milano 1980, p. 305.

atto che mette in relazione due cose o due persone che prima non lo erano. Lo storico è un mediatore tra i documenti, la loro organizzazione e chi legge il lavoro della ricerca. E questa mediazione dipende dal bagaglio di competenze e di esperienze del ricercatore.

L'eroina del romanzo citato di Jane Austen ci dice che, nella storia, «le donne, praticamente, non ci sono mai». Nascono due domande.

La prima domanda è perché questa assenza, o meglio, questa marginalità, considerato che nella vita reale, ora come nel passato, esse sono presenti. La risposta è abbastanza semplice: sono soprattutto gli uomini (o sono stati soprattutto gli uomini) a gestire la rappresentazione storica e il linguaggio storico. La presenza delle donne nella storia – e nelle storie: musicale, artistica, del lavoro ecc. – è forte e testimoniata ma in numerosi casi è stata resa invisibile perché ritenuta irrilevante. Si tratta spesso di vedere ciò che era già sotto gli occhi: necessita solo un "punto di avvistamento" interessato. Secondo Anna Rossi Doria, il più grave torto in campo culturale subìto dalle donne è «la scomparsa dalla storia scritta, perché nella storia accaduta esse ci sono sempre state».[3] La centralità totalizzante degli eventi diplomatico-politici per raccontare la storia, dove per ragioni note le donne hanno svolto un ruolo scarso, è finita. La storia che oggi raccontiamo risulta dalla topografia complessa e affascinante di saperi differenti: e le donne ci sono e ci sono state.

La seconda domanda che scaturisce dalla frase di Jane Austen è perché ci serve dare voce, oggi, alle donne del passato. Abbiamo bisogno di radici per creare identità. E, nel caso specifico, abbiamo bisogno di radici per creare un'identità di genere collettiva, ossia valida per tutte le donne e per ciascuna delle donne. Si tratta di agire usando un simbolico in cui rispecchiarci e che ci accolga. Per simbolico intendo la dimensione in cui è rappresentata, nominata e interpretata l'esperienza umana. Il linguaggio è l'esempio più evidente di sistema simbolico: un insieme di suoni e segni che non sono la mia esperienza ma che la rappresentano. La storia ci appassiona perché in essa troviamo linfa per costruire un orientamento per il presente. Sappiamo, come donne, che dobbiamo costruirci una identità che trova una genealogia feconda nella memoria di parole, creatività, storie femminili. Mi stupisce come sia chiaro a tutti e tutte il valore dei modelli nell'educazione e come non si assuma che le giovani siano spesso insicure per l'assenza di esemplarità femminili.[4] Condivido una tremenda frase tratta dal diario di Clara Wieck e che risale al 1839: «Una

3. Anna Rossi Doria, *Memoria, storia e tradizione delle donne*, in *Questioni di teoria femminista*, a cura di Paola Bono, La Tartaruga Edizioni, Milano 1993, p. 158.

4. Sulle tematiche relative all'educazione e al genere si rimanda a Lucy Green, *Music, Gender, Education*, Cambridge University Press, Cambridge 1997.

donna non deve voler essere compositrice. Nessuna ne è stata capace fino ad oggi, perché dovrei sperare di riuscirci io? Sarebbe un peccato di orgoglio».[5] Wieck seppe reagire allo sconforto e continuare a comporre. Senza dubbio la sua scelta sarebbe stata meno tormentata se avesse saputo di non costituire un'eccezione inquietante.

Negli anni Settanta del XX secolo irrompe nel panorama storiografico la cosiddetta *Storia delle donne*. All'inizio sembra configurarsi come un ulteriore campo di studi, con la donna oggetto specifico di ricerca; presto però va declinandosi verso una convinzione teorica e metodologica che si basa su una nuova relazione tra oggetto della conoscenza (genericamente la donna) e soggetto che conosce (lo storico e, soprattutto, la storica che interroga le fonti). Non che manchino esempi nel passato ma sono marginali e isolati. Soprattutto negli Stati Uniti si è sviluppata la *gender history* che assume il peso dell'identità sessuale nell'oggetto e nel soggetto della ricerca e, soprattutto, nel focus della ricerca. Ossia: le dinamiche di ruoli, poteri, passioni, conflitti che segnano i rapporti tra uomini e donne producono esiti sociali, storici, artistici di grande rilevanza. Provo a chiarire cosa intendo per genere, rifacendomi agli scritti della filosofa Rosi Braidotti:[6] il genere è il punto di comunicazione e di incontro tra i dati biologici e i sistemi simbolici e culturali (fortemente storici) legati in modo diretto o indiretto ai dati biologici. Il genere non è un dato *naturale* e biologico deterministicamente strutturato, ma è una costruzione sociale, culturale e storica. Pertanto il genere esige analisi perché importa nel territorio della storia. La *gender history* non vuole solo sottrarre dal silenzio le donne del passato – intese come soggetti individuali e come gruppo – ma dare rilievo all'appartenenza sessuale nell'analisi (così come si dà rilievo all'appartenenza di classe o di razza). Creare genealogia e radici è fondamentale ma non basta. Possiamo parlare, riferendoci alla *gender history*, di uno strumento concettuale che non pretende di individuare un unico modo di essere degli uomini e delle donne nella storia e nella contemporaneità, ma che vuole dare conto della molteplicità di esperienze e di identità considerando essenziale e non casuale la declinazione sessuale. Non si creano – anticipo una possibile obiezione – nuovi stereotipi sessuali che sostituiscano i vecchi. L'apparte-

5. La citazione e alcune riflessioni sulla frase riportata di Clara Wiek sono consultabili in Claudia Galli, Mariateresa Lietti, *L'inaudita presenza: le compositrici nella storia*, in Adriana Mascoli, Marcella Papeschi, *Fanny Mendelssohn. Note a margine*, Manni, San Cesario di Lecce 2006, pp. 5-6.

6. Segnaliamo, nell'ampia bibliografia di Rosi Braidotti, *In metamorfosi. Verso una teoria materialistica del divenire*, Feltrinelli, Milano 2003 e *Trasposizioni. Sull'etica nomade*, Luca Sossella Editore, Bologna 2008.

nenza di genere non è la questione femminile, il racconto di discriminazioni e di disuguaglianze ma è una impronta stabile e costante da considerare nella ricerca storica, un nuovo punto di osservazione. Ciò ridefinisce i processi di conoscenza. Non basta correggere il sapere sulle donne (va fatto, ma non è sufficiente): è necessario rivisitare il sapere da parte delle donne. Anche dove non vi è presenza visibile della donna in un contesto storico, la *gender history* dà consistenza alla sua assenza sottolineando il silenzio e interrogandolo, non ignorandolo. I silenzi sono portatori di significato. Ho recentemente scoperto Lucrezia Marinella, una scrittrice veneziana vissuta a cavallo tra il XVI e il XVII secolo. In *La nobiltà et l'eccellenza delle donne*[7] Marinella esamina i fondamenti ideologici – per lei errati – della misoginia di autori classici. In particolare si sofferma su Aristotele, il quale fonda sulla legge naturale la presunta inferiorità della donna e la sua subordinazione all'uomo. Marinella analizza gli scritti di Aristotele svelandone fragilità e contraddizioni. Tra l'altro mette in discussione l'idea di legge naturale che non assume le differenze culturali delle molteplici e diverse società umane. L'aspetto interessante, che mi fa accostare Marinella alla prospettiva della *gender history*, è il suo sottolineare stupita la superficialità del grande pensatore intorno ad un argomento di tale rilevanza. La banalità di Aristotele è detta, non è colmata in modo forzoso. Il rilievo dato alla mediocrità dell'analisi aristotelica è una considerazione eversiva in questo caso.

Dunque la *gender history* non è la storia delle donne ma certo fornisce apporti decisivi anche in questa prospettiva, attraverso la quale sono stati raggiunti risultati sorprendenti e inattesi. Di nuovo è necessario un esempio. I luoghi religiosi (in particolare monasteri e conventi) sono stati a lungo descritti dalla storiografia marxista e del primo femminismo come spazi di oppressione e mortificazione femminile. Nel momento in cui le fonti si sono esaminate con libertà, lasciando parlare le protagoniste, il quadro è apparso molto diverso. In molti casi, soprattutto nel Medioevo, nel Rinascimento e nel Barocco, la vita nel convento è stata un'opportunità, per le donne nobili o di classe elevata, di espressione, di relazioni e di creatività, ed anche di esercizio di autorità. L'elenco di vedove di re merovingi, longobardi e anglosassoni che preferirono il convento a nuove nozze è già un indizio forte. Sappiamo di Hildegard von Bingen, oggi finalmente riconosciuta e nominata, la monaca del XII secolo il cui sapere riguarda la teologia, la filosofia, la medicina, l'organizzazione liturgica e la musica, naturalmente. Non posso, in questa sede, approfondire il tema delle pratiche musicali nei conventi femminili ma lo segnalo, limitandomi a un riferimento concreto. Con un decreto del 1563 il

7. Lucrezia Marinella, *La nobiltà et l'eccellenze delle donne, co' diffetti, et mancamenti de gli huomini*, Sanese, Venezia 1591.

Concilio di Trento stabilisce restrizioni esecutive per le monache e in particolare proibisce il canto polifonico. Pochi anni dopo, nel 1595, Paolo Morigia pubblica un'opera importante in sei libri intitolata *La nobiltà di Milano*, dove tratta non solo della nobiltà di sangue, ma anche della nobiltà della fede e delle arti. Morigia scrive:

> Dirò ancora come in questa nostra città quasi tutti i monasteri delle monache fanno professione di musica, così come del suono di più forte d'instromenti musicali, come di cantare; e in alcuni monasteri sono voci tanto rare, che paiono angeliche, e a sembianza di serene allettano la nobiltà di Milano d'andargli ad udire.[8]

La disobbedienza alle disposizioni conciliari è descritta dal gesuita Morigia senza traccia di rimprovero; al contrario, il prelato opera una comparazione poco austera tra angeli e sirene.

Attraverso la *gender history* si è dimostrato che la denuncia dell'esclusione delle donne dal potere – sia esso politico, culturale o quant'altro – non sempre si basa su dati reali. Al contrario: molte donne hanno esercitato autorità e autorevolezza in diversi ambiti. Altro discorso è narrarlo e dunque tramandarlo. Mi affido a un altro esempio. Guido Salvetti, un musicologo intelligente e molto scrupoloso, ha scritto probabilmente il miglior saggio in lingua italiana sul primo Novecento, edito nella prestigiosa collana di *Storia della Musica* della EDT. Quando tratta del "Gruppo dei Sei", accenna brevemente a Germaine Tailleferre, l'unica donna del gruppo. Riferendosi alla dissoluzione del cenacolo musicale nel 1925, Salvetti afferma: «Durey e la Tailleferre non produssero più».[9] In realtà solo un sesto dei lavori di Tailleferre risalgono al periodo del "Gruppo dei Sei". Germaine continua a scrivere fino alla morte, avvenuta nel 1983. E questa informazione non è nascosta nei meandri di polverosi archivi: è riportata in tutte le enciclopedie musicali. L'autorevolezza della musicista sembra dovuta solo alla sua appartenenza a un sodalizio maschile. Salvetti le sottrae la facoltà di comporre quando si rompe il gruppo. Ancora nella più recente riedizione del testo di Salvetti l'errore permane, non si corregge. Non interessa correggerlo?

Concludo con un'ultima riflessione. Che differenza essenziale emerge tra il rappresentare l'essere donna con lo sguardo maschile e l'autorappresentazione, ossia il rappresentare l'essere donna con lo sguardo femminile? Si tratta di una misura differente. Non pensiamo ad una presunta essenza metafisica e metastorica della donna che solo una donna può raccontare. L'autorappresentazione produce però significati che meritano un'attenzione particolare.

8. Paolo Morigia, *La nobiltà di Milano*, Pacifico Pontio, Milano 1595, p. 306.
9. Guido Salvetti, *Il Novecento I*, EDT, Torino 1977, p. 108.

È molto importante conoscere come gli uomini narrano l'essere donne. Lo sguardo dell'altro ci fornisce una prospettiva irrinunciabile. Altrettanto importante è però l'istantanea senza traduzioni. La traduzione può essere affascinante e generosa ma anche mutilante e implacabile. Informazioni concrete contrastano a volte con le immagini, i ritratti, i discorsi sulle donne operati da uomini. Spesso le donne sono rappresentate più che descritte, sembrano un sogno, o un incubo. Scrivono Georges Duby e Michelle Perrot:

> Le dee popolano l'Olimpo di città senza cittadine; la Vergine troneggia sugli altari in cui officiano i sacerdoti; la Marianne impersona la Repubblica francese, una faccenda da uomini. La donna immaginata, immaginaria, anzi fantasticata, sommerge ogni cosa.[10]

Il genere è qualcosa di evidente che spesso non troviamo nel racconto della storia mentre lo troviamo nella vita. E allora è la storiografia che va ripensata. Per giungere, forse, un giorno, a quello che sembra un paradosso e che Alessandra Bocchetti chiama il perfetto silenzio sull'essere donna:

> Si dovrebbe arrivare al perfetto silenzio sull'essere donna, perfetto silenzio che non ha motivo nella dimenticanza dell'essere donna, o nel suo nascondimento, o in un ipotetico quanto immaginario superamento, ma nello splendore della sua certezza, nella sua perfetta significazione.[11]

10. Georges Duby, Michelle Perrot, *Per una storia delle donne*, in *Storia delle donne in Occidente. L'antichità*, Edizioni Laterza, Roma-Bari 1990, p. VI.

11. Alessandra Bocchetti, *Cosa vuole una donna*, La Tartaruga, Roma 1995, p. 272.

Mariateresa Lietti

# Più d'una ardiva: Maddalena Lombardini e gli Ospedali veneziani

*Premessa*

Maddalena Lombardini è tra le prime donne compositrici che ho incontrato quando, nel 1983, ho cominciato con Claudia Galli e Adriana Mascoli a occuparmi di donne compositrici.

Agli inizi credevamo di trovare poche figure di donne, eccezioni, nomi isolati, invece ci siamo accorte che le donne musiciste e compositrici sono tante, ci sono sempre state, spesso molto apprezzate e riconosciute nell'epoca in cui sono vissute. È emerso con chiarezza come la moderna storia della musica le abbia cancellate o, per lo meno, nascoste.

Ci è quindi sembrato un dovere riportarle alla luce e far udire i loro suoni perché è necessario ricostruire una genealogia femminile per legittimare l'operare delle donne nel presente.

Il lavoro intrapreso ha quindi assunto anche l'aspetto della riconoscenza verso queste donne del passato che hanno aperto a me, musicista del presente, una strada e una possibilità. In questo particolarmente illuminanti sono le riflessioni di Virginia Woolf – spesso riprese da Lidia Menapace, quella che considero una mia attuale maestra – che in *Una stanza tutta per sé*[1] si sofferma su come nel termine "riconoscenza" sia compreso il conoscere, il riconoscere e l'essere riconoscenti.[2]

1. Virginia Woolf, *Una stanza tutta per sé*, Einaudi, Torino 1995 (1ª ed. *A Room of One's Own*, 1929).

2. Sulle questioni più generali relative alla composizione femminile, rimando all'intervento di Claudia Galli all'interno di questa pubblicazione e al testo: Mariateresa Lietti, *Ascoltare l'inaudito: la presenza femminile nella storia della musica*, in *Musica e storia*, a cura di Claudia Galli, Edt, Torino 2001, pp. 86-112. Per avere un'idea della quantità di donne musiciste che hanno fatto la storia della musica, ma che in essa poco compaiono, consiglio il testo: Patricia Adkins Chiti, *Donne in musica*, Bulzoni, Roma 1982.

Maddalena Lombardini mi ha subito interessato particolarmente perché violinista (come me) e compositrice e perché è stata tra le prime, insieme ad Haydn, a dare vita alla forma "quartetto" (i suoi quartetti sono stati pubblicati nel 1769, ma composti nel 1765), che tanti capolavori ha dato alla musica e che prediligo in assoluto.

Maddalena Lombardini nasce nella Venezia della metà del 1700: città straordinaria per bellezza, ma anche per ricchezza culturale e per apertura; città liberale che riesce, in parte, a sottrarsi alle restrizioni di Roma (si pensi al fenomeno del carnevale, già diffuso nel Settecento, durante il quale tutto era lecito).

Un altro aspetto che mi rende cara questa musicista e che mi ha spinto a ricercare, studiare ed eseguire la sua musica è quello relativo ai luoghi dove è stata educata e dove ha ricevuto la formazione musicale: gli Ospedali o Conservatori veneziani – ambienti particolarmente affascinanti, ricchi di musica e di relazioni femminili significative – che hanno, in diverse epoche, attirato e interessato persone di cultura, scrittori e scrittrici.

## *Gli Ospedali veneziani*

I Conservatori o Ospedali veneziani erano istituzioni di beneficienza, sorte (alcune già dal XIII secolo) per far fronte a epidemie, pestilenze, carestie, come anche i nomi ci testimoniano: Mendicanti, Incurabili, Pietà, Derelitti o Ospedaletto (fig. 1).[3]

Si svilupparono nel XVI secolo sulla scia della Controriforma (o Riforma cattolica come qualcuno preferisce chiamarla) e hanno alla base una diversa concezione di assistenza, non più solo intesa come assistenza materiale, ma anche come necessità di farsi carico dell'educazione e della crescita delle persone e del loro inserimento nella società.

I Conservatori erano istituzioni laiche, rette da una congregazione di nobili e cittadini sotto il controllo dei competenti organi dello Stato veneziano; esistono documenti in cui si insiste sulla necessità che questi luoghi restino laici e indipendenti dalla chiesa.

> Che il ditto Ospital sia mantenuto in quella istessa Libertà, et immunità laicale che 'l si trova al presente sotto il proprio Titolo de Poveri Derelitti, et non sia per alcun modo derogado ad alcuna raggion Ecclesiastica […] Ma

3. Il testo fondamentale sugli Ospedali veneziani è: Jane Baldauf-Berdes, *Women Musicians of Venice: Musical Fundations, 1525-1855*, Claredon Press, Oxford 1993. In lingua italiana la pubblicazione più completa, corredata anche da un cd-rom che contiene interessanti documenti e materiali è: Pier Giuseppe Gillio, *L'attività musicale negli ospedali di Venezia nel settecento*, Olschki Editore, Firenze 2006.

che sia osservato il precetto del nostro Signore, che dice Reddite quae sunt Caesaris Caesar.[4]

Probabilmente questa indipendenza dalla Chiesa è uno dei fattori che permise lo svilupparsi del fenomeno musicale all'interno di questi luoghi. Si pensi infatti che in un editto del 1686 (editto ancora rinnovato nel 1703 da papa Clemente XI) papa Innocenzo XI aveva dichiarato:

> La musica è completamente ingiuriosa per la modestia che è propria per il sesso femminile, perché venga distratta dalle cose e le occupazioni che sono naturali per le donne […] nessuna donna nubile, sposata o vedova, di qualsiasi rango, stato o condizione, incluso quelle che per l'educazione o altro vivono in conventi o conservatorii, possono, sotto qualsiasi pretesto, imparare la musica, sia per cantare nei conventi, e non debbono studiare con uomini, laici o clerici o ministri, nemmeno se loro sono parenti, e non debbono imparare come suonare uno strumento musicale.[5]

Va comunque osservato che la chiesa di Venezia manteneva una certa autonomia da quella di Roma e, come la città nel suo complesso, era probabilmente di idee più aperte, anche in merito alle questioni attinenti la musica e l'istruzione femminile.

A Venezia esistevano quattro Conservatori: l'Ospedaletto (fig. 2), gli Incurabili (fig. 3), la Pietà (fig. 4) – quello più noto e più studiato in quanto vi insegnò per lungo tempo Antonio Vivaldi e per questo luogo compose le sue opere più famose – e i Mendicanti (fig. 5), quello in cui fu ospitata ed educata Maddalena Lombardini.

Questi Istituti disponevano di un patrimonio derivato da donazioni, beneficenze, eredità; in alcuni momenti ci furono contributi dello Stato ma in misura molto ridotta, anche se la tendenza era di mantenersi autonomi sia dalla Chiesa che dallo Stato.

Negli Ospedali venivano ospitati, in due reparti separati, bambine e bambini poveri, malati, indigenti, orfani e veniva loro data un'educazione finalizzata per i maschi a un lavoro esterno e per le femmine al matrimonio o al convento.

Esistono alcune immagini d'epoca che mostrano fanciulle e fanciulli vestiti con gli abiti dei colori che distinguevano i diversi Conservatori: blu agli Incurabili, bianco ai Derelitti, rosso alla Pietà e porpora ai Mendicanti (figg. 6-7).

4. In *Arte e Musica all'Ospedaletto. Schede d'archivio sull'attività musicale degli ospedali dei Derelitti e dei Mendicanti di Venezia (sec. XVI-XVIII)*, ricerche d'archivio di Giuseppe Ellero, Jolando Scarpa, Maria Carla Paolucci, Stamperia di Venezia editrice, Venezia 1978, p. 98.

5. Patricia Adkins Chiti, *Almanacco delle virtuose, primedonne, compositrici e musiciste d'Italia*, De Agostini, Novara 1991, p. 109.

Molti documenti, nelle diverse epoche, intervengono in merito alle acconciature e ai vestiti idonei per le ragazze e ai divieti ad essi connessi, a testimonianza del fatto che le ragazze cercavano di sfuggire alle regole ferree loro imposte.

> Il vestire delle figliuole doverà essere totalmente positivo, e modesto senza guarnizione di romane, ò altro, restando totalmente proibito l'uso di robbe da seta, ò meza seta, li galani di qual si sia sorte, e colore, le calzette di seta. Le acconciature di testa doveranno essere schiette senza rizzi, buffi, galani, ò altra conciatura insolita lontana dall'uso, e senza polvere, restando ancora proibiti li orecchini alle orecchie di qualunque sorte, fazzoletti ricamati con oro, e pettorine guarnite, ò ricamate.[6]

Nell'educazione delle ragazze, all'interno degli Ospedali, un'importanza particolare aveva la musica, finalizzata al canto durante le cerimonie religiose. Per i maschi la musica non assunse lo stesso ruolo probabilmente per i problemi legati alla muta di voce, ma anche perché questi restavano meno negli Ospedali in quanto li si collocava prima in ambienti lavorativi.

Solo le ragazze più dotate avevano il privilegio di passare da *putte da comun* a *putte da choro*, condizione che permetteva loro di essere esentate da alcuni dei lavori più faticosi, pur dovendo osservare una disciplina ferrea. Le trasgressioni erano spesso punite con la perdita dei privilegi destinati alle musiciste.

A partire dal XVI secolo, i cori delle *putte* divennero un'attrattiva per i fedeli che accorrevano più numerosi e mostravano il loro apprezzamento lasciando elemosine consistenti e questa divenne una fonte di entrate non indifferente per i Conservatori che dedicarono sempre più spazio all'educazione musicale delle ragazze più dotate.

Spesso le somme lasciate erano indirizzate a singole musiciste o cantanti che si erano particolarmente distinte; una parte di queste entrate veniva quindi utilizzata per creare una dote alle ragazze, che potesse servire al matrimonio o all'entrata in un convento, il resto per le spese del mantenimento delle ragazze e del funzionamento del Conservatorio.

La motivazione che spinse a incrementare l'educazione musicale non fu quindi tanto di tipo culturale, quanto soprattutto di tipo materiale ed economico e questo è esplicitamente dichiarato nei documenti dell'epoca.

> Essendo il Choro il luoco destinato per dover rendersi le dovute laudi al Signor'Iddio […] serve ancora ad attrarre il concorso, e l'animo de' dilettanti della Musica à capitare in questa chiesa, molti de' quali s'affezionano a questo Pio Luoco, & in vita overo in morte se ne riportano da essi elemosine, e lassi considerabili, li quali facilitano il modo di sostennere il Luoco medesimo, &

6. *Capitoli Pietà*, pp. 12-13, cit. in Gillio, *L'attività musicale negli ospedali*, p. 64.

> alimentare il numero grande di creature, che si mantengono in esso, per il ché devono li due Governatori deputati sopra la Chiesa, & il Choro applicare la loro carità, e vigilanza, perché le figliole si perfezionino sempre più nella Musica, e nelli suoni, per accrescere con le loro fatiche la venerazione, & il rispetto dovuto verso il Signor'Iddio, allettare con la loro virtù la divozione, & il genio de' concorrenti, & accrescere li benefizj verso il povero Luoco.[7]

Per sostenere e incrementare l'attività musicale, all'educazione vocale si aggiunse quindi anche quella strumentale e, a questo scopo, vennero assunti i migliori e più noti maestri esterni.

All'interno dei Conservatori vigeva un sistema di educazione piramidale: ogni bambina era affidata a una ragazza più grande che aveva in carico la sua educazione musicale e generale, il tutto sotto la sorveglianza di una maestra che era responsabile, di fronte al maestro esterno e di fronte ai governatori, del comportamento di ognuna oltre che della riuscita artistica delle esecuzioni. I documenti ci testimoniano frequenti proteste delle ragazze, che spesso sfociavano in atti di ribellione o petizioni inoltrate alle autorità. Ciò denota una consapevolezza dei diritti in queste ragazze che non ci si aspetterebbe dati i tempi e dato il tipo di istituzione in cui si trovavano; forse testimonianza dell'influenza che molto probabilmente avevano su di loro le donne nobili e colte con cui erano in relazione, che le sostenevano e prendevano in carico.

I Conservatori veneziani divennero quindi delle vere e proprie scuole femminili di musica dove veniva impartito l'insegnamento del canto e di tutti gli strumenti musicali e si arrivò a costituire al loro interno gruppi vocali e strumentali di altissimo livello. Le funzioni religiose si trasformarono perciò in veri e propri concerti che attiravano sempre più pubblico (fig. 8).

Appena una ragazza diventava una maestra sufficientemente esperta, prendeva il posto del maestro esterno per quanto riguarda tutti gli incarichi relativi all'insegnamento e alla direzione di cori e orchestre, con grande risparmio per l'istituzione.

Col tempo si cominciò a concedere alle ragazze più grandi e meritevoli il permesso, sebbene regolamentato da norme molto severe, di avere allieve esterne ricevendole all'interno dei Conservatori o recandosi presso le abitazioni private per impartire lezioni. Spesso le orchestre dei Conservatori erano richieste anche all'esterno in occasioni speciali, come testimonia, ad esempio, il dipinto di Gabriele Bella, *Cantata delle putte per i duchi del nord* (Palazzo Querini Stampalia, Venezia, fig. 9) o quello di Francesco Guardi, *Concerto di gala* (Alte Pinakothek, München, fig. 10).

7. *Capitoli Pietà*, p. 17, cit. in Gillio, *L'attività musicale negli ospedali*, pp. 17-18.

L'esperienza degli Ospedali veneziani si chiuse alla fine del Settecento con la caduta della Repubblica di Venezia. I luoghi esistono ancora ed è interessante andarli a visitare:[8] nel tempo, sono stati adibiti a ospedali, caserme, orfanotrofi, asili.

Gli Ospedali nel Settecento ebbero grandissima fama per l'eccezionalità delle esecuzioni vocali e strumentali, in Italia e all'estero, come ci testimoniano i numerosi dipinti a essi dedicati e i diari di viaggio di importanti personalità dell'epoca: Goethe, Rousseau, De Brosses, Burney.[9]

> Un aspetto, ad esempio, che ha sottolineato Rousseau, anche se marginale rispetto alla musica, è quello relativo alle grate e alla non visibilità delle *putte*:
>
> Una musica secondo me molto al di sopra di quella delle opere, come non ve n'è una simile in Italia, né nel resto del mondo, è quella delle scuole. […]. Tutte le domeniche, nella chiesa di ciascuna di queste quattro scuole si hanno, durante i vespri, dei mottetti a pieno coro e a grande orchestra, composti e diretti dai più grandi maestri d'Italia, eseguiti, dietro le inferriate, esclusivamente, da ragazze, delle quali la più vecchia non ha vent'anni. Non penso che vi sia niente di così voluttuoso, di così commovente come questa musica: le ricchezze dell'arte, il gusto squisito dei canti, la bellezza delle voci, la precisione della esecuzione, tutto, in questi deliziosi concerti, concorre a produrre una impressione che non è certamente ascetica, ma di cui dubito che nessun cuore d'uomo sia al riparo. […]. Quel che mi rendeva infelice erano quelle maledette griglie, le quali non lasciavano passare che i suoni e mi nascondevano gli angeli di bellezza dei quali erano degni.[10]

Rousseau riuscirà a entrare per una merenda con le ragazze, ma resterà inizialmente deluso dal loro aspetto e ne metterà in luce i difetti e le menomazioni. Concluderà però la visita conquistato dalla loro bravura.

Anche Goethe interviene sull'argomento:

> Un coro femminile, dietro una grata, eseguiva un oratorio [si tratta del Saul furente di Bretoni n.d.a] nella Chiesa piena di pubblico; la musica era stupenda, le voci magnifiche. Un contralto cantava la parte di re Saul, protagonista centrale del libretto. Di una voce simile non avevo ancora idea; alcune parti della musica erano infinitamente belle, il testo assai cantabile in un latino così italiano che a volte faceva persino sorridere, ma la musica vi si poteva ampiamente espandere.[11]

8. Alcune fotografie degli Ospedali oggi sono contenute nel cd-rom allegato a Gillio, *L'attività musicale negli ospedali*.

9. Oltre a quelle qui citate, molte testimonianze di stranieri in Italia, relative a questi luoghi, sono contenute nel cd-rom allegato al testo Gillio, *L'attività musicale negli ospedali*.

10. Jean Jaques Rousseau, *Le confessioni*, libro VII.

11. Wolfgang Goethe, *Viaggio in Italia*, Mondadori, Milano 1983, pp. 78-79.

Spesso questi autori si soffermano molto sull'aspetto esteriore e vedono queste donne, che pure reputano eccezionali anche per le doti musicali, come una curiosità, una eccezione piacevole.

> Quindi cantano come angeli, e suonano il violino, il flauto, l'organo, l'oboe, il violoncello, il fagotto; insomma, non c'è strumento, per grosso che sia, che possa far loro paura. Sono segregate come monache. E sono soltanto loro che eseguono dei concerti; ogni gruppo è composto di una quarantina di ragazze. Vi giuro che non c'è niente di altrettanto divertente come una giovane e graziosa monaca, in abito bianco, con una coroncina di fiori di melograno sopra le orecchie, che dirige l'orchestra e segna il tempo con tutta la grazia e la precisione immaginabili. Le loro voci sono adorabili per la modulazione e la freschezza.[12]

E ancora:

> Questa eccellente esecuzione era uno spettacolo interessante anche per la vista oltre che per l'udito, poiché non è affatto consueto che gli esecutori – i violoni, gli oboi, le viole, i violoncelli, i clavicembali, i corni e persino i contrabbassi – siano soltanto donne.[13]

Le donne dei Conservatori erano quindi esecutrici eccezionali, ma sicuramente non solo questo (fig. 11).

È davvero improbabile che musiciste di questa cultura e musicalità non si dedicassero alla composizione e una luce particolare su questo aspetto ci viene dalla lettura dei divieti e delle punizioni impartite molto di frequente.

> Non possino esser cantate in Choro compositioni di altri Maestri che delli proprij del luoco ne pure d'alcun dilettante senza permissione del Maestro quale doverà sottoscrivere col proprio nome la carta di essa compositione senza il quale requisito non possa la Maestra permettere il canto ne il suono d'alcuna antifona, salmo, moteto o sonata, e contro chi ardisse cantare, ò suonare compositioni d'altri non licenziate dai Maestri doveranno li Governatori Deputati devenire a gl'aggiustati castighi. S'alcuna ardisse resistere a questo inalterabile ordine sia […] partecipata la disobbedienza alli due Governatori acciò li diano una grave correttione.[14]

Esistevano inoltre regole ferree per le copiste, compito ritenuto di grande importanza e responsabilità.

Chi si occupa di storia ed è abituato a leggere tra le righe, nei silenzi, tra le pieghe del non detto, sa bene che non c'è bisogno di regole, divieti, punizioni se un fatto non avviene.

12. Charles de Brosses, *Viaggio in Italia*, Laterza, Roma-Bari 1973, p. 145.

13. Charles Burney, *Viaggio musicale in Italia*, Edt, Torino 1979, p. 167.

14. Archivio di Stato di Venezia, Fondo: Ospedali e Luoghi Pii - *Pio Ospitale della Pietà* - Nottatorio N. 8 (H)-B. 689, 4 marzo 1708, *Incarichi per li Governatori sopra la Chiesa e Choro*, in Remo Giazotto, *Antonio Vivaldi*, ERI, Torino 1973.

È evidente quindi che le *putte* erano solite eseguire anche altre musiche e che spesso alteravano le partiture. Molte «ardivano resistere», ma di chi erano le musiche che eseguivano e per le quali venivano punite?

Una ricostruzione, di fantasia, ma molto verosimile, basata su documenti d'archivio e attenta alle relazioni che si instauravano in questi luoghi è quella che ne fa Anna Banti nel bellissimo racconto *Lavinia fuggita*, del 1950.

Qui una musicista che vuole comporre, per fare ascoltare le sue musiche, le sostituisce a quelle del maestro deputato. Altre e altri hanno scritto romanzi o racconti su questi luoghi (si pensi al recente *Stabat Mater* di Tiziano Scarpa,[15] o a *Consuelo* di George Sand[16]). Le parole di Anna Banti mi paiono però più significative di altre:

> L'oratorio era tutto suo, scritto da lei, Lavinia. Da mesi l'aveva terminato, aveva aspettato l'occasione della lontananza del Vivaldi e l'aveva introdotto con la complicità di Zelinda […]. «Capisci, non avevo altro mezzo, mai mi prenderebbero sul serio, mai mi permetteranno di comporre. La musica degli altri è come un discorso rivolto a me, io devo rispondere e sentire il suono della mia voce: più ne ascolto e più so che il mio canto e il mio suono sono diversi. Non è uno scherzo: potresti star zitta quando ti senti chiamata da chi ti vuol bene? Pensa dunque, qui dentro c'è tutto il mio bisogno, strumenti, voci, chi ascolta: ma senza inganni, per me, è come un tesoro sepolto, nessuno suonerebbe una sola nota di quel che invento».

Orsola, la compagna con cui Lavinia si confida, studia quindi la sua parte del concerto con particolare entusiasmo:

> Le pareva, adesso, di dover affrontare un impegno eccezionale, era sicura che l'assolo dell'oboe, così esteso e di primo piano, era stato immaginato per lei, provando, quel pomeriggio, si sentiva bruciare le guance e affondar gli occhi.[17]

Ma l'oratorio non sarà mai eseguito, Lavinia verrà scoperta e punita, scapperà quindi dal Conservatorio e di lei resteranno solo alcuni fogli di quaderno, con musica scritta, conservati gelosamente da due compagne.

Probabilmente ciò accadeva spesso, anche se le tracce sono ancora molto labili.[18]

Forse all'interno delle musiche di autori più noti si cela il lavoro di anonime *putte* e molto ci sarebbe da ricercare in questa direzione.

15. Tiziano Scarpa, *Stabat Mater*, Einaudi, Torino 2008.

16. George Sand, *Consuelo*, Treves, Milano 1869.

17. Anna Banti, *Lavinia fuggita*, in Ead., *Il coraggio delle donne*, La Tartaruga, Milano 1983, pp. 31-32.

18. Anche le testimonianze di fughe sono numerose. Molte se ne possono trovare nei documenti raccolti nel cd-rom allegato al testo Gillio, *L'attività musicale negli ospedali*.

A noi restano molti nomi suggestivi: Michielina organista, Zanetta cantora, Prudenza del contralto, Andriana dalla Thiorba, Lucieta organista, Angelicata cantora, Pelegrina dall'aboè, Pastina sopran, Candida dalla viola, Anzoleta dal violin e tante altre; abbiamo dipinti famosi che le ritraggono, poemetti scherzosi[19] e testimonianze di uomini illustri, ma poco o nulla si sa di loro e della loro musica. Abbiamo qualche notizia di Anna Bon, nata nel 1738, autrice di alcune sonate per flauto e legata alla corte prussiana di Federico il Grande.

Una delle poche eccezioni è Maddalena Lombardini che riesce a uscire dal Conservatorio, ad acquistare notorietà e fama come violinista e come compositrice e a lasciare traccia di sé.[20]

## *Maddalena Lombardini*

Maddalena Lombardini (figg. 12-13) nacque a Venezia nel 1745 e abbiamo scarse notizie sulla sua infanzia. Fu ammessa al Conservatorio dei Mendicanti a 8 anni, nel 1753, come indigente, selezionata fra trenta giovani e esaminata da due commissioni. Venne affidata alla Maestra («zia d'educazione») Chiara Variati e studiò con l'allora Maestro di Coro Ferdinando Bertoni, con Antonio Barbieri e Antonio Martinelli, Maestro di strumenti. Dopo la fase iniziale, poiché particolarmente dotata, le venne accordato – anche grazie all'intercessione di altre compagne – il permesso di andare a Padova, tra il 1761 e il 1764, a studiare violino e composizione con Giuseppe Tartini, uno dei musicisti e violinisti più noti dell'epoca che aveva una famosa scuola violinistica in cui affluivano allievi da tutta Europa.

> È presa in considerazione una richiesta di una Figlia di Coro, Maddalena Lombardini che chiede il permesso di recarsi a Padova con sua zia d'educazione Chiara Variati […] in modo che questa possa studiare con il famoso professor Tartini. Ciò accrescerebbe la sua abilità come violinista e così aumenterebbe il valore del suo contributo per il Coro. […] Questi permessi si concedono in modo che i risultati dello studio di Maddalena si riflettano positivamente sul

19. Vedi a questo proposito il poemetto *Sopra le putte della Pietà di coro*, conservato al Museo Correr, Manoscritto Cicogna - Cod. 1178 - cc. 206*r*.

20. Il testo fondamentale su Maddalena Lombardini, non tradotto in italiano, è: Elsie Arnold, Jane Baldauf-Berdes, *Maddalena Lombardini Sirmen*, The Scarecrow Press, Lanham-London 2002. Della stessa autrice è disponibile in italiano: Elsie Arnold, *Maddalena Lombardini Sirmen. Compositrice, violinista e donna d'affari*, in *Gentildonne artiste intellettuali al tramonto della Serenissima*, Atti del Seminario di studio, Venezia 24 aprile 1998, Eidos, Mirano 1998, pp. 117-126. Il testo più completo in lingua italiana è: Maria Rosaria Teni, *Una donna e la sua musica: Maddalena Laura Lombardini Sirmin e la Venezia del XVIII secolo*, Bibliotheca Minima, Lecce 2007.

> Coro dei Mendicanti, così che si possa trarre vantaggio dai suoi studi con l'illustre insegnante che ha dichiarato che è disposto a prenderla come allieva, la quale da parte sua si è dichiarata volonterosa e impaziente di avere l'opportunità di ricevere il prezioso insegnamento di Tartini.[21]

Tartini stimava molto Maddalena Lombardini, la accolse perciò come sua allieva e le dedicò un'importante lettera sulla condotta dell'arco che tutt'oggi viene studiata dai violinisti, quasi sempre senza sapere per chi era stata scritta.[22]

Sarà proprio Tartini che aiuterà Maddalena, dopo che per più volte le venne negato il consenso al matrimonio, unico mezzo a sua disposizione per uscire dall'Ospedale dei Mendicanti. L'istituzione faceva infatti di tutto per tenere al suo interno le musiciste migliori, in quanto utili alla scuola perché potevano farsi carico dell'istruzione delle ragazze e perché fonte di introiti. Grazie all'intercessione di Tartini, Maddalena otterrà il permesso nel 1767, sposerà il violinista Ludovico Sirmin e lascerà il Conservatorio portando con sé i quaderni con la sua musica.

I due andranno dapprima a Faenza e a Torino (Teatro Regio e Teatro Carignano), dove si esibiranno in concerti di grande successo, infrangendo il divieto di suonare nei teatri che vigeva anche per le ragazze sposate. Si recheranno poi a Parigi dove eseguiranno numerosi concerti soprattutto all'interno dei *Concert Spirituel* organizzati da Anne Danican Philidor e tenuti alle Tuileries. In queste occasioni Maddalena Lombardini fu molto apprezzata come violinista d'eccezione, ma anche come compositrice e le cronache dell'epoca ne sono una valida testimonianza.

È a Parigi che vennero pubblicate per la prima volta la maggior parte delle sue composizioni, successivamente edite in altre città europee ma, ancora oggi, non in Italia.

Sul finire del 1770 i due coniugi si recarono a Londra, anche qui Maddalena Lombardini riscosse grandissimi successi sia come violinista che come compositrice ed ebbe occasione di eseguire con orchestre i suoi concerti per violino.

Nel 1771 vennero pubblicati i suoi trii da Hummel ad Amsterdam, poi da Weiker a Londra e da Sieber a Parigi. Successivamente il marito tornò a Ravenna e riprese la sua carriera all'interno della chiesa di Santa Maria in Porto, mentre Maddalena restò a Londra eseguendo più volte suoi concerti

21. Archivio IRE, *Mendicanti*, A. 7, in Teni, *Una donna e la sua musica*, pp. 92-93.

22. Esistono numerose edizioni della lettera dal 1770 a oggi, la più famosa del 1771 a Londra, con la traduzione di Burney. Una delle più recenti, in lingua italiana, è: Giuseppe Tartini, *Lettera per i suonatori di violino*, Pizzicato, Udine 1992. Il testo in italiano e inglese è disponibile nell'edizione di Londra del 1779 in: imslp.org/wiki/Tutorial_Letter_to_Maddalena_Lombardini_(Tartini,_Giuseppe)

per violino e orchestra. Nel 1773 cominciò a esibirsi anche come cantante, ma riscosse meno successo in questo ruolo, come ci testimoniano numerose cronache tra cui una particolarmente caustica di Burney. Sempre nel 1773 vennero pubblicate le trascrizioni fatte da Giordani (musicista italiano che risiedeva a Londra) dei suoi concerti per violino e orchestra, a testimonianza di come questi lavori fossero apprezzati e del desiderio del pubblico di ascoltarli.

Tra il 1775 e il 1777 vennero invece pubblicati i suoi tre concerti per violino e orchestra e la raccolta di duetti.

Nel 1779 Maddalena Lombardini si recò a Dresda come cantante e successivamente, nel 1783, in Russia dove la raggiunse anche il marito. Da qui rientreranno insieme a Ravenna per l'indisposizione della figlia Alessandra che verrà poi riportata nel collegio dove risiedeva. Una riprova dell'indipendenza economica di Maddalena Lombardini e della sua capacità di gestire la sua carriera musicale è il fatto che la retta del collegio della figlia era pagata a mesi alterni dal padre e dalla madre, cosa assolutamente inusuale all'epoca.

Maddalena riprese quindi la sua carriera e nel 1785 ritornò ai *Concert Spirituel* di Parigi eseguendo due suoi concerti per violino. Ebbe però molto meno successo della volta precedente (diciassette anni prima), come si apprende da una recensione apparsa sul "Mercure de France" il 7 maggio 1785.

> Madame Sirmin, la donna violinista che ha riscosso grandi sensazioni quando ha suonato anni fa, ha suonato nuovamente, ma la reazione, questa volta è stata meno favorevole. Ella conserva alcune caratteristiche della scuola di Tartini – affascinante qualità del timbro e uno stile di suono che è pieno di intensità emotiva, specialmente perché prodotto da una donna – che, oggi, forse sono elementi più trascurabili. […] Da qualche tempo i violinisti contemporanei danno più importanza alla velocità del modo di suonare piuttosto che alla qualità tonale e sul gioco di abilità piuttosto che l'imitazione della voce cantata.[23]

Il suo modo di suonare viene ora ritenuto "datato", non alla moda, e la sua attività concertistica entra quindi in crisi. Si ritira perciò a Venezia dove acquista una casa e gode di ottima situazione economica fin quando non verrà danneggiata dalle vicende politiche (occupazione di Venezia da parte degli austriaci, fine della Repubblica veneta).

Nel 1812 morì Ludovico Sirmin e in un articolo apparso su di lui si mette in luce come l'apporto della moglie, eccellente violinista, avesse contribuito a fornirgli il reddito appropriato a un uomo rispettabile.[24]

23. Elsie Arnold, Jane Baldauf-Berdes, *Maddalena Lombardini Sirmen*, p. 97, cit. in Teni, *Una donna e la sua musica*, p. 109.

24. Cfr. Teni, *Una donna e la sua musica*, pp. 110-111.

Maddalena Lombardini morì a Venezia il 15 maggio del 1818 lasciandoci la sua musica, quasi tutta composta prima dei trent'anni, per la maggior parte all'interno dell'Ospedale dei Mendicanti. Sono raccolte di duetti per 2 violini (fig. 14), probabilmente composti a scopo didattico per le sue allieve, trii per archi e, soprattutto, i 6 quartetti e i 6 concerti per violino e orchestra.

I quartetti composti probabilmente nel 1765 quando Maddalena era ancora ai Mendicanti – anche se pubblicati nel 1769 – rappresentano, secondo me, la sua opera più importante e innovativa. Sono costituiti da due movimenti, spesso articolati al loro interno e denotano una grande conoscenza degli strumenti e una capacità insolita di valorizzarli. Nella musica dell'epoca il primo violino ha, di norma, la parte principale ed è sostenuto dagli altri strumenti, eventualmente dialoga col secondo violino; nei quartetti di Maddalena Lombardini invece c'è una grande attenzione al dialogo tra tutti e quattro gli strumenti e anche la viola ha spesso un ruolo di primo piano. Vi si sperimentano inoltre nuove sonorità e passaggi frequenti e originali dal modo maggiore al minore. Manca ancora un'edizione critica che valorizzi appieno queste opere e, mentre all'estero ne esistono comunque parecchie incisioni, in Italia è ancora davvero raro poterli ascoltare. Auspico quindi che abbiano presto il giusto riconoscimento e mi limito a segnalare il *II Quartetto in Sib maggiore*, sia per il dialogo tra i quattro strumenti del primo movimento, sia per l'originalità del secondo movimento, un *Allegro* in forma fugata. Anche il primo tempo del *V Quartetto in Fa minore* è particolarmente interessante (e emozionante) nel suo passaggio dal *Larghetto* iniziale, all'*Allegro* centrale, per riprendere poi il *Larghetto*.

I concerti per violino[25] e orchestra sono forse tra le opere che all'epoca furono più apprezzate: ritenuti un collegamento tra il periodo tardo barocco e il neoclassico, sono sicuramente interessanti e ben scritti ma, a mio avviso, meno originali dei quartetti. Sono sempre in tre movimenti (Allegro-Adagio-Allegro), denotano approfondita conoscenza di tecnica e stile associata a una brillante dimostrazione della pratica degli abbellimenti (è riconoscibile la scuola di Tartini) e dei cromatismi, e a un sapiente uso delle tonalità.

I sei trii per due violini e violoncello furono pubblicati a Parigi, Amsterdam, Berlino, Lipsia e due di essi costituiscono l'unica edizione italiana di opere di Maddalena Lombardini.[26]

25. Molto interessante la prefazione che contiene anche un'analisi dei concerti: Maddalena Laura Lombardini, *Three Violin Concertos*, a cura di Jane Baldauf-Berdes, AR Editions, Madison 1991.

26. Maddalena Laura Lombardini, *Due terzetti*, a cura di Lauro Malusi, Zanibon, Padova 1983.

## *Conclusioni*

La composizione Op. 1 di Maddalena Lombardini è costituita da sei trii per archi e viene da lei dedicata a Wilhelmina di Prussia principessa di Orange-Nassau (moglie del monarca regnante dei Paesi Bassi e nipote di Federico il Grande), anch'essa musicista, con queste parole:

> Madame, il favore che avete degnato concedermi, permettendomi di dedicare a Voi la prima delle mie composizioni, io considero come la più alta ricompensa per le mie fatiche nell'acquistare capacità che non ci si aspetta normalmente di trovare in una donna. Con l'essere giudice e protettrice delle arti e del talento, dimostrate di essere un ornamento per la gloria dell'Olanda. Se dapprima ho avuto timore di darmi a tale lavoro, ora mi sento rassicurata, e oso sperare che Vostra Altezza Reale accetterà il mio lavoro con la stessa bontà che caratterizza tutto ciò che Ella fa, e che accetterà pure il sincero rispetto di chi ha l'onore di essere l'umilissima e obbedientissima serva di Vostra Altezza Reale.[27]

Questa dedica può essere letta come un modo per trarre forza e legittimazione dalla relazione con un'altra donna, nella consapevolezza dell'eccezionalità (e difficoltà) della scelta di vivere come musicista con una propria autonomia.

I documenti ci testimoniano infatti di molte donne tornate nei Conservatori perché non era stato per loro possibile svolgere la professione di musiciste. Ad esempio nel gennaio del 1791:

> Teresa Turchetta tredicenne, già educata per sei anni ai Mendicanti sotto la guida di Lucrezia Malaspina ed istruita nel canto e nel suono di vari strumenti, specialmente il violino, virtù tuttavia che ad una povera et honesta figlia non può contribuire soccorso per il suo mantenimento, implora di essere riammessa nel Pio Luogo per far parte del Coro.[28]

Nella dedica di Maddalena Lombardini a Wilhelmina di Prussia, al di là delle formule convenzionali, credo che si possa leggere, con il nostro sguardo attuale, la consapevolezza dell'importanza dell'individuazione di una genealogia femminile e della esplicitazione dei legami tra donne. Importanza che mi pare ribadita anche dal fatto che i suoi quartetti sono stati pubblicati a Parigi, nel 1769, da Madame Berault, un'editrice donna.

Forse un caso, ma mi piace pensare che sia invece stata una scelta.

27. Jane Baldauf-Berdes, *Maddalena Lombardini-Sirmen, virtuosa veneziana e la storia delle istituzioni concertistiche a Torino*, in *Culture et pouvoir dans les états de Savoie du XVII siecle à la revolution*, in «Cahiers de Civilisation Alpine», 4 (1983).

28. *Ospedali e luoghi Pii*, b. 648 bis, in Maria Francesca Tiepolo, *Gli Ospedali*, in *Vivaldi e l'ambiente musicale veneziano*, Archivio di Stato di Venezia, Venezia 1978, p. 81.

Maddalena Lombardini è oggi conosciuta e apprezzata all'estero, ma ancora poco nota in Italia.

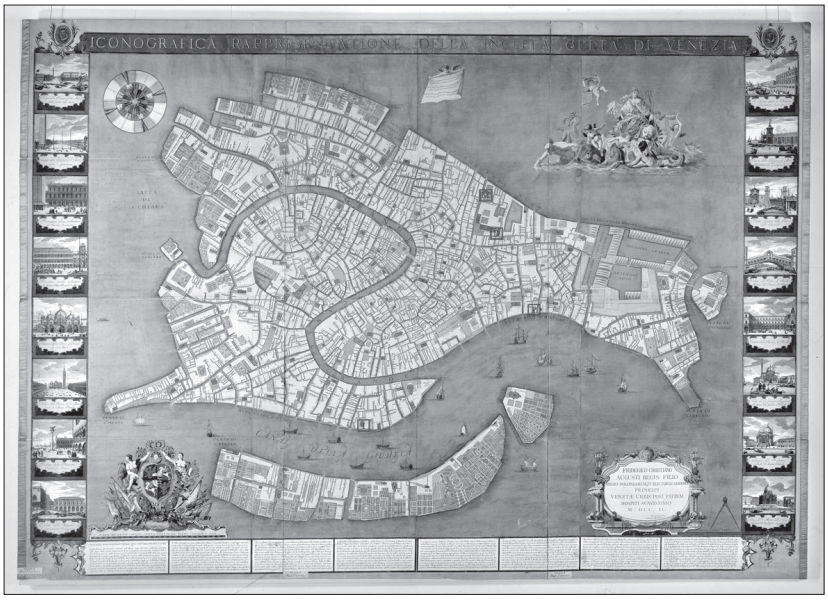
Si deve alla storica americana Jane Baldauf-Berdes l'aver portato alla luce la sua figura e la ricchezza femminile all'interno dei Conservatori. Successivamente alla morte di Jane Baldauf-Berdes il lavoro è stato proseguito da Elsie Arnold e col nome delle due storiche sono pubblicati in America i testi principali ancora non tradotti in Italia.[29]

Le opere di Maddalena Lombardini sono state ripubblicate all'estero in tempi recenti, mentre in Italia, ancora oggi, la musicista gode di poca attenzione.

Credo che Maddalena Lombardini sia davvero una grande figura di musicista, non solo per la bellezza e originalità della sua musica, ma anche perché ha osato sottrarsi al controllo dell'istituzione. Ha rischiato, uscendo da un ambito protetto, dove era stimata e dove avrebbe potuto ricoprire un ruolo importante e, nonostante le difficoltà che ha incontrato, è riuscita a farsi riconoscere, ad acquistare fama e apprezzamenti, a guadagnare con la sua attività di concertista tanto da mantenersi e da contribuire in modo sostanziale anche al mantenimento della figlia. In questo modo ci ha permesso di leggere con altri occhi la realtà dei Conservatori, realtà che credo vada ancora molto indagata.

In ultima analisi, si può affermare che Maddalena Lombardini ha saputo sottrarsi alla tutela maschile e in questo modo ha aperto possibilità e spazi di libertà a tutte noi.

29. Baldauf-Berdes, *Women Musicians of Venice*. Arnold, Baldauf-Berdes, *Maddalena Lombardini Sirmen*.



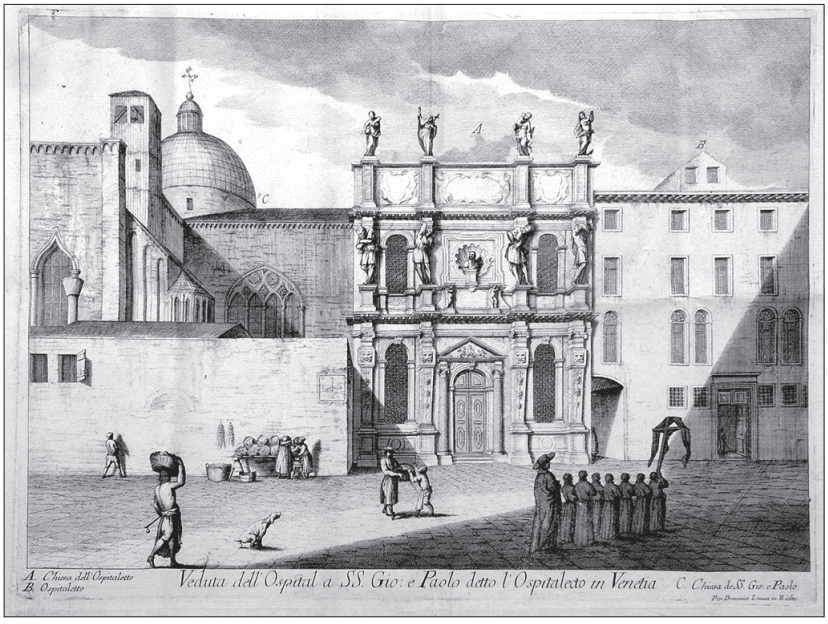




Fig.1. Mappa di Venezia con indicazione dei quattro Ospedali (P: Pietà, I: Incurabili, D: Derelitti, M: Mendicanti), 1740.
Fig. 2. Facciata della Chiesa e dell'Ospedale dei Derelitti o Ospedaletto. Incisione di Luca Carlevarijs, 1703, Venezia, Museo Correr.

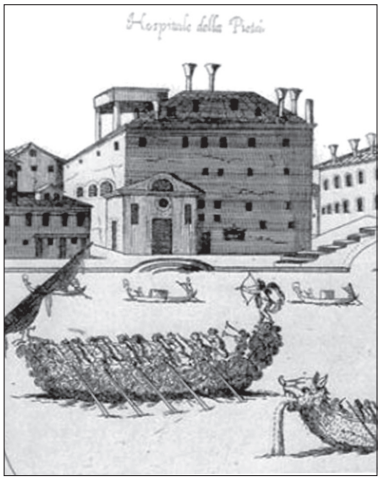


Fig. 3. Veduta dell'Ospedale degli Incurabili. Incisione di Luca Carlevarijs, 1703, Venezia, Museo Correr.
Fig. 4. Veduta prospettica del Canal Grande: particolare con l'Ospedale della Pietà. Incisione di A. Portio e A. Dalla Via, 1686. Venezia, Museo Correr.
Fig. 5. Chiesa e Ospedale dei Mendicanti. Incisione di Luca Carlevarijs, 1703, Venezia, Museo Correr.

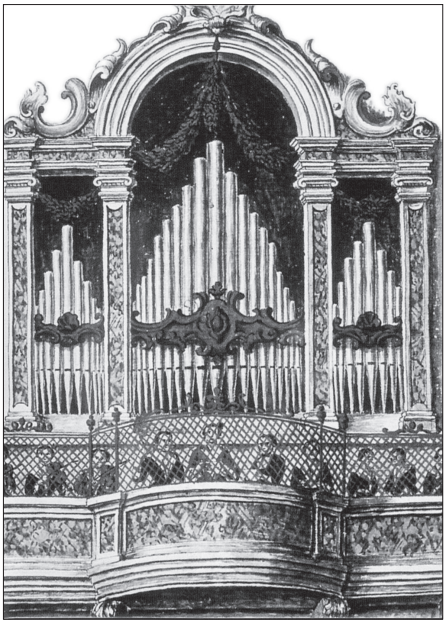


Fig. 6. Giovanni Grevenbroch *Abiti delle creature della Pietà*, 1750-1776 ca.
Fig. 7. Giovanni Grevenbroch *Abiti delle creature della Pietà*, 1750-1776 ca.
Fig. 8. Giovanni Grevenbroch *Le orfane filarmoniche a Venezia*, 1750-1776 ca.

Fig. 9.Gabriele Bella, *Cantata delle putte per i duchi del nord* (Palazzo Querini Stampalia,Venezia), 1720 ca.
Fig. 10. Francesco Guardi, *Concerto di gala*, 1782 (Alte Pinakothek, München).

Fig. 11. Lorenzo Lippi, *Allegoria della musica*, 1648-1650.

Fig. 12. Maddalena Lombardini, 1770-80 ca., Civica Raccolta delle stampe Achille Bertarelli, Milano.
Fig. 13. Maddalena Lombardini, 1770-80 ca., Parigi, Biblioteca Nazionale.
Fig. 14. Frontespizio della raccolta di sonate a due violini di Maddalena Lomberdini Sirmen, 1776, recante come scritta: Six Sonates a Deux Violons composée par Madame M. L. Sirmen. Ouvre Quatriem. A la Haye chez B. Hummel.

Ilaria Grippaudo

# Attività musicale, patrocinio e condizione femminile nei monasteri palermitani (secc. XVII-XVIII)

All'inizio del secolo scorso Giuseppe Pitrè, letterato e noto studioso di tradizioni siciliane, dava alle stampe i due volumi de *La vita a Palermo cento e più anni fa*, dichiarando immediatamente e a chiare lettere lo scopo dell'opera: «sorprendere e fissare, prima che cominciasse a trasformarsi, la vita pubblica e privata delle classi sociali nella Capitale dell'Isola»[1] fotografate in un determinato periodo, l'ultimo ventennio del Settecento. La natura socio-antropologica dell'obiettivo condiziona il tono del viaggio proposto, impregnato della consueta ironia che caratterizzava gli scritti di Pitrè, ma senza mai perdere di vista il riferimento alle fonti originali. Anche queste vengono esplicitate sin dall'inizio, rivelando un rigore metodologico che prende le mosse dai documenti d'archivio per poi abbracciare cronache, relazioni, carte manoscritte. Allo scopo di «ricostruire nelle multiformi sue manifestazioni la vita di Palermo»,[2] inevitabilmente l'autore dedica ampio spazio agli ordini religiosi e soprattutto alle comunità femminili che sin dal Medioevo avevano segnato con la loro presenza il territorio urbano. Tuttavia il prevalere di una vena anticlericale lo porta ad acuire il tono satirico e a sottolineare più le mancanze che gli aspetti positivi dell'ingente numero di religiose che affollavano i monasteri della città. Di conseguenza a emergere è la smania di visibilità che caratterizzava le monache palermitane e che le spingeva a spendere cifre smisurate per luminarie, apparati, *Pange lingua* e musicate. Come se non bastasse, in occasione degli eventi più importanti erano proprio le componenti delle comunità a mettersi in gioco, intrattenendosi in esibizioni pubbliche durante le quali non si facevano scrupolo di suonare strumenti che Pitrè definiva non propriamente monacali.[3]

1. Giuseppe Pitrè, *La vita in Palermo cento e più anni fa*, vol. I, G. Barbera, Firenze 1940, p. XI (1ª ed. Alberto Reber, Palermo 1904).

2. Ivi, p. XV.

3. Ivi, p. 360.

Se i divieti di suonare strumenti musicali venivano indirizzati agli ordini maschili, a maggior ragione ciò avveniva per le comunità femminili. A partire dalla seconda metà del Cinquecento questo genere di proibizioni ricorre infatti fra le pagine della documentazione ufficiale relativa a diverse città della penisola, rivolgendosi alle singole istituzioni soprattutto durante le visite di controllo, quando un rappresentante del clero veniva inviato in monasteri e conventi per relazionare sullo stato dell'istituzione e segnalare le eventuali mancanze o infrazioni alle regole. Come è stato sottolineato da più parti, la presenza di tali ingiunzioni va considerata al di là del semplice contenuto o dei puri scopi di emendamento, ma al contrario ci viene in aiuto per certificare la diffusione di quelle pratiche che le stesse ingiunzioni tentavano di correggere, evidentemente senza risultato. In questo senso, ad esempio, vanno lette le costituzioni destinate alle monache dell'ordine di San Benedetto pubblicate nel 1664 dal palermitano Pietro Antonio Tornamira, monaco cassinese presso l'abbazia di San Martino delle Scale. In particolare all'interno del capitolo XVI si ribadiva il divieto alle religiose di suonare qualsiasi tipo di strumento musicale e l'obbligo di fuggire «le nozze, li balli, e canti, & altri dissoluti, e vani conviti», che includevano «Comedie, Giostre, Mascherate, & altre vanità».[4]

Le costituzioni del Tornamira risalgono alla seconda metà del XVII secolo, ma il sospetto che a Palermo la musica fosse praticata dalle monache in tempi ben più antichi è suggerito da vari indizi. Sfortunatamente su questo aspetto le fonti d'archivio risultano spesso evasive, alludendo a un mondo sommerso che riesce a trapelare solo di rado. Probabilmente le proibizioni giocavano il loro peso nel condizionare la documentazione ufficiale, in modo tale che all'apparenza non emergessero quelle infrazioni che, pur condannate sul piano teorico, venivano ammesse nella realtà dei fatti. Dall'analisi delle fonti rimaste sembrerebbe comunque che la mancanza di informazioni fosse dovuta al carattere consuetudinario di una pratica talmente abituale da non richiedere una registrazione nei volumi di conto delle istituzioni. Viceversa è probabile che le attività legate alla quotidianità musicale trovassero spazio in altri canali di rendicontazione, o ancora che non prevedessero emolumenti in denaro, ma elargizioni in cibo ed altri beni di prima necessità.

Il fatto che nei monasteri fossero ingaggiati maestri di musica è invece prova di un interesse vivo che in quanto tale esigeva la presenza di musicisti qualificati, appositamente chiamati allo scopo di impartire lezioni ai membri della comunità. Non stupisce che i maestri reclutati facessero capo a istituzioni prestigiose, come nel caso di Antonino Morello, maestro di cappella della Cattedrale e *instrumentario* del Senato e della Cappella Reale, che fra Cinque e

4. Pietro Antonio Tornamira, *Origine e progressi delle monache oblate dell'ordine del patriarca S. Benedetto*, Giuseppe Bisagni, Palermo 1664, p. 160.

Seicento veniva stipendiato sia dalle benedettine di Santa Maria del Cancelliere che dalle domenicane di Santa Maria della Pietà «per haver insegnato à diverse sorelle del monasterio».[5]

Le precedenti informazioni confermano che l'insegnamento della musica (e quindi non del semplice canto gregoriano, ma della polifonia e della pratica strumentale) fosse tenuto in grande considerazione e che le monache svolgessero regolari attività musicali. Tuttavia, di questa attività non rimangono che deboli tracce nelle carte d'archivio, per lo meno fino alla metà del XVII secolo. Al contrario numerose sono le informazioni sulle collaborazioni con esecutori professionisti, chiamati dall'esterno per le occasioni più importanti (in particolare per le feste del titolo della chiesa) o al servizio stabile dell'istituzione. Queste considerazioni coinvolgono le istituzioni femminili palermitane nel loro complesso, con notizie quantitativamente scarse per Quattro e Cinquecento che aumentano esponenzialmente avvicinandoci al XVIII secolo. Soprattutto nella prima metà del Seicento i monasteri più prestigiosi sembravano avvalersi dei contributi dei membri della Cappella Reale (comunemente detta Cappella Palatina), suggeriti dai pagamenti al musicista che in quegli anni ne era a capo, ovvero Vincenzo D'Elia, maestro di cappella a partire dal 1636[6] e compositore inserito da Ottavio Tiby nella terza generazione dei polifonisti siciliani.[7]

L'intervento di musicisti esterni non implicava l'assenza di una pratica musicale interna di un certo livello, esercitata direttamente dalle monache. A conferma di ciò interviene il caso del monastero di Santa Maria delle Vergini, appartenente all'ordine benedettino. Fra XVI e XVII secolo i pagamenti dell'istituzione riguardano la presenza di generica musica per eventi di particolare rilievo, soprattutto la solennità di San Benedetto e le celebrazioni mariane. Se si considerassero esclusivamente questi dati si penserebbe a un'istituzione

5. Archivio di Stato di Palermo [= ASPa], Corporazioni Religiose Soppresse, *Santa Maria della Pietà*, vol. 262, c. 65*r*. Su Morello si rimanda a Ilaria Grippaudo, *I Gesuiti e la musica a Palermo fra Rinascimento e Barocco*, in *Musica tra storia e filologia. Studi in onore di Lino Bianchi*, a cura di Federica Nardacci, Istituto Italiano per la Storia della Musica, Roma 2010, p. 292. Sui rapporti fra Morello e i monasteri palermitani, cfr. Ead., *Donne e musica nelle istituzioni religiose di Palermo fra Rinascimento e Barocco*, in *Celesti Sirene II. Musica e monachesimo dal Medioevo all'Ottocento*, a cura di Annamaria Bonsante, Roberto Matteo Pasquandrea, Cafagna Editore, Barletta 2015, pp. 440-441.

6. Antonino Mongitore, *Bibliotheca Sicula sive De Scriptoribus Siculis qui tum vetera tum recentiora sæcula illustrarunt, notitiæ locupletissimæ*, vol. II, D. La Bua, Palermo 1714, p. 281. Si veda anche Ilaria Grippaudo, *Nuove acquisizioni sull'attività dei polifonisti siciliani nelle chiese palermitane (XVI-XVII secolo)*, in «Studi Musicali», n.s., 5/2 (2014), pp. 380-383.

7. Cfr. Ottavio Tiby, *La musica nella Real Cappella Palatina di Palermo*, in «Anuario musical», 7 (1952), p. 91.

dal profilo standard, con un'attività musicale non troppo evidente e limitata ai contributi dei professionisti per le occasioni di maggiore richiamo. Tuttavia una singola annotazione del 1653 smentisce questa ipotesi, riportando alcune spese per l'esecuzione dei *Passi* della Settimana Santa e un pagamento straordinario per i musicisti da impiegare in occasione della messa del Giovedì Santo, dal momento che le «sorelle musici» quel giorno si erano ammalate.[8] In determinate occasioni gli impegni relativi alla musica erano dunque demandati alle stesse religiose, e soltanto in presenza di casi eccezionali (ovvero la malattia delle monache) si richiedevano aiuti esterni, regolarmente retribuiti e in quanto tali annotati nei libri contabili ufficiali.

È probabile che in questo caso con il termine "musici" si facesse riferimento non soltanto all'esecuzione polifonica, ma anche ad una pratica di tipo strumentale, sulla base del confronto con la terminologia in uso nella documentazione dell'epoca. Quale che sia la risposta, è comunque certo che nella seconda metà del secolo le religiose degli istituti palermitani offrivano direttamente il loro contributo musicale, anche sul piano strumentale. Tale contributo si può testimoniare in modo inequivocabile per il monastero di Santa Caterina, uno dei più antichi e ricchi di Palermo, fondato nel XIV secolo da Benvenuta Mastrangelo e appartenente all'ordine domenicano. Attraverso i libretti di Sei e Settecento veniamo a sapere che le monache dell'istituzione contribuivano attivamente all'ideazione delle macchine trionfali, alla composizione dei testi poetici e soprattutto si esibivano in pubblico, sia cantando che suonando strumenti musicali. Nel libretto del *Moisè* (1694), composizione a quattro voci e un violino da cantarsi nel venerabile Monastero di Santa Caterina in occasione della Settimana Santa, si specifica che furono proprio le monache ad essere protagoniste dell'esecuzione, dal momento che sul frontespizio del dialogo troviamo la dicitura «dalle medemme Signore Religiose cantato, e sonato».[9]

Certamente non era soltanto il monastero di Santa Caterina che accoglieva virtuose di strumenti ad arco. Anche nel monastero basiliano del Santissimo Salvatore possiamo ipotizzare una situazione simile, stando all'esistenza di una copia a stampa datata 1700 delle *Sonate a violino e violone o cimbalo Opera Quinta* di Arcangelo Corelli, che la nota di possesso ricollega a «Soro Salvatora

8. ASPa, Corporazioni Religiose Soppresse, *Monastero delle Vergini*, vol. 266, c. [80*v*].

9. *Il Moisè A 4. voci, e un violino, Da cantarsi nel Ven. Monastero di S. Catarina del Cassaro, in tempo della Cena, nella Settimana santa di questo anno 1694. nel governo della Madre Signora Soro Geronima Felice Cottone, e dalle medemme Signore Religiose cantato, e sonato. Fatto per la Signora Soro Domenica Felice Bologna, e Ventimiglia, Gradara delle Grate nuove*, Palermo 1694. Cfr. Claudio Sartori, *I libretti italiani a stampa dalle origini al 1800*, vol. IV, Bertola & Locatelli, Cuneo 1994, p. 165, n° 15783.

Vincenza Cipolla dell'SS.mo Salvatore».[10] Il monastero ricopriva peraltro un posto a sé per antichità e prestigio sociale, poiché di esso secondo la leggenda era stata badessa Costanza di Altavilla, futura madre dell'imperatore Federico II, e forse aveva accolto come monaca Santa Rosalia, patrona principale di Palermo.[11]

Avvicinandoci al Settecento le notizie sulla perizia musicale delle monache diventano più numerose, riguardando anche periodi precedenti. Una fonte interessante è il volume del 1710 di Antonino Mongitore dedicato al monastero di Santa Maria di Tutte le Grazie del terzo ordine di San Francesco, fondato a Monreale nel 1628 e traslato a Palermo due anni dopo. Oltre a narrare di alcuni episodi che spesso mostrano le «dilettissime spose» intente al canto spirituale (del *Magnificat*, del *Pange Lingua*, del *Te Deum* e di altri versetti, inni, cantici), Mongitore è esplicito nel testimoniarne la particolare valenza, presente in alcune delle prime religiose della comunità, che non solo conoscevano l'arte musicale ma per di più «eran dotate di voci dolcissime». Grazie alla guida di queste "virtuose" monache, ben presto l'intera comunità si distinse nel canto degli uffici per le feste maggiori del Signore e della Santissima Vergine, oltre alle messe che venivano eseguite in «tuono musicale». La loro bravura era tale che le nobildonne palermitane accorrevano alle funzioni esclusivamente per sentirle cantare, ed «era il canto accompagnato da tal divozione, che non pochi inteneriti ne piangevano».[12] Fra le monache musiciste si segnala Angela Croce della Santissima Trinità, al secolo Angela Sanchez, che ebbe modo di studiare l'arte dei suoni prima dell'entrata in monastero, e che per questo ricopriva diversi incarichi legati alla musica, fra cui quello di «cantare in musica» il *Miserere* durante il Venerdì Santo.[13] Alcune monache dell'istituzione erano anche esperte di esecuzioni strumentali, come testimonia il caso di Ignazia Maria della Concezione, che si dilettava nella pratica del clavicembalo.[14]

10. PARTE PRIMA | SONATE A VIOLINO E VIOLONE O CIMBALO | DEDICATE ALL ALTEZZA SERENISSIMA ELETTORALE DI | SOFIA CARLOTTA | ELETTRICE DI BRANDENBVRGO | PRINCIPESSA DI BRVNSWICH ET LVNEBVRGO DVCHESSA DI | PRVSSIA E DI MAGDEBVRGO CLEVES GIVLIERS BERGA STETINO | POMERANIA CASSVBIA E DE VANDALI IN SILESIA CROSSEN | BVRGRAVIA DI NORIMBERG PRINCIPESSA DI HALBERSTATT | MINDEN E CAMIN CONTESSA DI HOHENZOLLERN E | RAVENSPVRG RAVENSTAIN LAVENBVRG E BVTTAV | *DA ARCANGELO CORELLI DA FVSIGANO* | OPERA QVINTA (ASPa, *Miscellanea Archivistica II*, 146).

11. Per un inquadramento generale delle vicende storiche del monastero si rinvia ad Antonino Mongitore, *I monasteri ed i conservatorii di Palermo, opera di d. Antonino Mongitore canonico della santa metropolitana chiesa di Palermo* (Biblioteca Comunale di Palermo, ms. Qq E 9).

12. Antonino Mongitore, *Memorie istoriche della fondazione del venerabil Monastero di S. Maria di Tutte le Grazie nella Città di Palermo, detto di S. Vito, del Terz'Ordine di S. Francesco*, Domenico Cortese, Palermo 1710, p. 21.

13. Ivi, p. 128.

14. Ivi, p. 288. Cfr. Grippaudo, *Donne e musica*, pp. 445-450.

Grazie al vitalizio che le fanciulle appartenenti alla più scelta nobiltà ricevevano sin dall'entrata in monastero, molte di esse potevano permettersi di assoldare un maestro personale di musica, replicando tra le mura claustrali lo *status* sociale al quale, teoricamente, avrebbero dovuto rinunciare con il solenne atto di professione. Tuttavia erano proprio le contravvenzioni alle regole che permettevano alle religiose di distinguersi nell'esercizio musicale, come sottolinea il solito Pitrè nel riferire la sopraffina bravura nel «maneggio degli strumenti musicali che si avea occasione di ammirare in molte religiose».[15] In virtù di tale maestria, le monache palermitane non si facevano scrupolo di esibirsi anche di fronte a personaggi di rilievo. A questo proposito un'interessante testimonianza ci viene dal *Diario* di Francesco Emanuele Gaetani marchese di Villabianca in relazione alle sue tre figlie (nominate dopo la professione Maria Fede, Maria Carità e Marianna Emanuele), tutte monache presso il già citato monastero delle Vergini.[16] Fu in occasione della visita del 26 luglio 1775 di Giulia d'Avalos, moglie del viceré Marcantonio Colonna, che le tre fanciulle furono applaudite per le loro esecuzioni, mostrando ciascuna il proprio ambito di eccellenza (la prima nel canto e nel cembalo, la seconda nel canto, cembalo e salterio, la terza nella violetta d'amore e nel violino):

> Sotto li 26 *luglio* 1775, mercordì, alle ore 22, visitato videsi egualmente dalla stessa viceregnante, coll'accompagnamento di 180 dame, il monastero di S. Maria delle Vergini, governato dalla badessa Marianna Notarbartolo, de' principi della Sciara. E in questo monastero si divertì moltissimo la detta principessa non solo per le delizie della fonte del fiume della Conzarìa, che dentro vi forma una peschiera capace di barche, ma anche per la scelta musica, che vi ferono sentire quelle buone religiose dilettanti, fra le quali presero non minor luogo per mia fortuna cioè di me marchese di Villabianca, tre delle mie figlie, monache professe nel medesimo chiostro, chiamate suor Maria Fede, suor Maria Carità e suor Marianna Emanuele e Vanni, dilettanti la prima di canto e cembalo, la seconda di canto, cembalo e salterio, e la terza di violetta d'amore e violino. Il regalo di questo monastero fu di quattro grandi scatole di dolci, così per riforma ordinata dalla Eccellenza Sua.[17]

15. Pitrè, *La vita in Palermo*, vol. II, p. 173.

16. Cfr. Grippaudo, *Donne e musica*, pp. 455-456. La presenza nel monastero delle Vergini di più figlie del marchese di Villabianca mi aveva indotto a credere che le tre musiciste menzionate per la visita di Giulia d'Avalos coincidessero con quelle che avrebbero preso i voti il 26 novembre 1781 e che quindi nel 1775 fossero ancora novizie. In realtà le tre fanciulle avevano già preso i voti: le prime due, Suor Maria Fede (al secolo Cassandra Maria) e Suor Maria Carità (al secolo Rosalia) nel 1762; la terza, Suor Marianna (al secolo Dorotea) nel 1770.

17. Francesco Maria Emanuele e Gaetani marchese di Villabianca, *Continuazione del Diario palermitano del marchese di Villabianca da ottobre 1773 a dicembre 1775, da' manoscritti della Biblioteca Comunale di Palermo a' segni Qq D 99-100*, in *Biblioteca storica e letteraria di Sicilia. Diari della città di*

Ci volle coraggio ed abilità per esporsi innanzi alla moglie di un viceré e alle 180 dame che in quella occasione furono visitatrici e spettatrici, stando almeno alla testimonianza di Villabianca, ripresa con i consueti toni da Pitrè.[18]

Esattamente trent'anni prima le istituzioni palermitane avevano fatto a gara nel ricevere un personaggio del calibro di Carlo di Borbone, giunto in città per essere incoronato il 3 luglio 1735. Per l'occasione il futuro sovrano si recò a visitare alcuni dei monasteri più importanti della città, ma fra tutti fu quello dell'Immacolata Concezione a distinguersi per la ricchezza e la preziosità dei doni che vennero offerti all'illustre ospite. In particolare la madre badessa Rosa Felice Ventimiglia aveva ideato un grandioso carro «simbolo de' gloriosi […] trionfi»[19] contenente al suo interno due scritti della defunta Suor Chiara Antonia Romana, fra i quali un vaticinio con cui la monaca nel 1713 aveva predetto l'ascesa al trono di Carlo. Quale parte integrante del dono, venne aggiunta una cassettina lavorata in tartaruga e filigrana d'argento che conteneva il vaticinio di Suor Romana in forma di dialogo musicale, tutto coperto di nobile ricamo. Al dialogo toccò una sorte prestigiosa: esso, infatti, venne eseguito nella chiesa del monastero il giorno stesso dell'incoronazione, quando per ufficiale disposizione del Senato si decretò di non cantare la serenata nel teatrino marmoreo della Marina, allo scopo di «accrescere gli applausi del monastero».[20] E tale fu il concorso di nobiltà e popolo «radunati ad ammirare la eccellenza di quella Musica»[21] che gran parte dei presenti furono costretti ad accontentarsi della pubblica strada.

Oltre che per le occasioni straordinarie, la musica assumeva un ruolo altrettanto essenziale in relazione al vissuto delle singole monache, accompagnandone i principali momenti dell'esperienza religiosa e soprattutto il più importante di essi: la professione monastica. Ufficialmente in tali cerimonie doveva essere esclusivamente adoperato il *cantus planus*, ma sappiamo che alle ordinazioni non corrispondeva una prassi altrettanto rigida; al contrario, ciascuna istituzione rimodulava il rituale sulla base delle proprie esigenze, determinando una pluralità in parte ricostruibile attraverso le fonti scritte. Quel che è certo è che a metà Settecento le intemperanze e gli sprechi di cui la nobiltà palermitana si macchiava per le monacazioni erano tali da suscita-

*Palermo dal secolo XVI al XIX pubblicati su' manoscritti della Biblioteca Comunale*, a cura di Gioacchino Di Marzo, XXI [XVI della prima serie], Luigi Pedone Lauriel Editore, Palermo 1875, p. 334.

18. Pitrè, *La vita in Palermo*, vol. II, p. 174.

19. *Descrizione di ciò che operarono le monache del ven. monistero dell'Immacolata Concezione di questa città di Palermo sotto il governo della Reverenda Madre Suora Rosa Felice Ventimiglia, Normanna e Sveva, Abbadessa la terza volta: in ossequio della Sacra Real Maestà di Carlo III infante delle Spagne, re di Sicilia, di Napoli, e di Gerusalemme &c.*, Stefano Amato, Palermo 1735, p. 4.

20. Ivi, p. 32.

21. *Ibidem.*

re diversi interventi delle autorità ufficiali. Ne è prova l'editto promulgato nel 1755 dall'arcivescovo Marcello Papiniano Cusani con cui si vietavano «i regali delle monache ai confessori, gli abusi intollerabili nelle occasioni di monacati e professioni e l'accesso dei regolari ai monisterj senza la licenza dell'ordinario».[22] Da poco asceso al soglio arcivescovile, il Cusani aveva infatti constatato la dissolutezza nei costumi dei monasteri palermitani, e in particolare il lusso sfrenato nel corso delle professioni, al quale aveva cercato di porre riparo:

> Osservò ancora farsi tutte le Professioni di notte, in alcuni Monasterj nelle Chiese, e nella maggior parte di essi ne' parlatorj, con un lusso profano, sino a farvi precedere pubblico invito stampato, il che era cagione di un sommo dispendio, e della rovina delle nostre case. Il zelante Prelato, ottenuto dalla pietà del nostro religiosissimo Principe un reale dispaccio, in cui si proibiscono espressamente le funzioni di notte nelle Chiese, procurò a voce, che ne' parlatorj si terminassero al tramontar del Sole, senza fasto, e senza pubblico invito.[23]

Le ingiunzioni dell'arcivescovo furono rispettate per circa un anno, con soddisfazione di alcuni nobili che si videro «liberati dall'impegno di un vano, ed esorbitante dispendio».[24] Tuttavia, nel settembre del 1755, si ricadde nelle abitudini del passato, come testimonia la descrizione di una professione non altrimenti specificata:

> Preceduto prima l'invito stampato, [la professione] si fece con sì sontuosa e dissoluta profanità, che tutti restammo scandalezzati. Fu sino piantata avanti la porta del parlatorio una baracca di tavole, dalla quale, come si fa ne' teatri, si dispensavano pubblicamente i rinfreschi; e durò questa profana solennità per tre giorni continui, sino alle cinque passate della notte. Il giuoco, ed il ballo, per non dir altro, vi mancavano solamente, perché si potesse dire di stare in un festino carnale.[25]

Fu in seguito a questo evento che il Cusani promulgò un editto ufficiale, pubblicato l'11 ottobre 1755, con il quale si ribadiva il divieto di celebrare le professioni monastiche dopo pranzo, men che mai la sera, e «qualunque invito di qualsivoglia ceto di persone senza eccezione veruna, tanto nelle Chiese,

22. Così si legge nel frontespizio dell'opera citata nella nota seguente.

23. *Ragguaglio delle contraddizioni sostenute dalla pastorale vigilanza di Monsignore D. Marcello Papiniano Cusani Arcivescovo di Palermo per occasione di un Editto da lui pubblicato agli 11. di Ottobre 1755 […] che serve di confutazione a' voti de' PP. Benedetto Piazza, Francesco Burgio, e Giuseppe Gravina della Compagnia di Gesù, contro l'Editto stesso, che attaccano e l'Ordinaria, e la Delegata Giurisdizione de' Vescovi*, Lucca 1759, pp. 30-31.

24. Ivi, p. 31.

25. *Ibidem*.

quanto ne' Parlatorj».[26] Il documento si inseriva nella tradizione delle costituzioni sinodali emanate lungo il Seicento dagli arcivescovi palermitani, precisamente da Giannettino Doria nel 1615, Martín de León y Cárdenas nel 1653 e Giacomo Palafox y Cardona nel 1681. In particolare il riferimento più diretto è al capitolo VII delle costituzioni del Palafox, ripubblicate nel 1747, e ai passaggi relativi al regolamento delle monacazioni, con indicazioni sulla musica:

> Tam in habitu suscipiendo, quam in professione admittenda, in ecclesiis ornatus adhibeatur, quae spiritualis laetitiae signa manifestentur; et ea prorsus amoveantur, quae in celebrandis nuptiis hominum vitio, et corruptela irrepserunt. Quapropter ad hujusmodi occasiones tollendas, caveant abbatissae, ne eo die templa aulaeis exornentur, aut cantus musici, et modulationes adhibeantur, nec liceat nisi eos, qui novitiae sunt consanguinitate, aut affinitate conjuncti, ad eam celebritatem admittere. Si Praefecta id facere neglexerit, nostro arbitratu severe puniatur.[27]

Appoggiate da alcuni padri della Compagnia di Gesù, le monache palermitane si opposero al decreto, riuscendo a mantenere lo standard di magnificenza delle monacazioni. Ad esempio il 29 luglio 1762, in occasione della professione delle già citate figlie del marchese di Villabianca, ritroviamo tutti gli elementi contro cui si era scagliata l'azione riformistica del Cusani, vale a dire la presenza dell'invito stampato e soprattutto il gran concorso di cavalieri e dame, le cui carrozze erano giunte ad affollare le strade limitrofe alla chiesa.[28] La descrizione della professione di Luisa Valguarnera ce ne dà ulteriore

26. Ivi, p. 44.

27. Il capitolo è incluso in Andrea Gallo, *Codice ecclesiastico sicolo contenente le costituzioni, i capitoli del Regno, le sanzioni, le prammatiche, i reali dispacci, le leggi, i decreti, i reali rescritti ed altri documenti relativi alle materie del diritto ecclesiastico sicolo dalla fondazione della monarchia siciliana sino a' nostri giorni*, Stamperia Carini, Palermo 1846, p. 180.

28. «*Addì 29 luglio 1762*, giovedì. Si fecero monache professe nel venerabile monastero di S. Maria delle Vergini due mie figlie, avendovi celebrata la messa pontificale l'abbate di S. Giovanni Ermete canonico D. Giovanni Tracuzzi, sotto il governo della reverenda madre abbadessa D. Anna Maria Notarbartolo, figlia del principe della Sciara. Esse d'Emanuele, chiamate *in saeculo* Cassandra Maria e Rosalia, si fecero monache l'anno passato 1761 sotto li 2 luglio, ed ora, fatte professe, assunsero li novelli nomi di suor Maria Fede Emanuele e Vanni la prima, e di suor Maria Speranza Emanuele e Vanni la seconda. La prima avea l'età di anni 17 e mesi 7, nata a 7 gennaio 1745; e la seconda, cioè la Rosalia, fu dell'età di anni sedici e mesi sei, nata a 22 febraio 1746, tutte e due palermitane. V'intervenne la nobiltà di cavalieri e dame, invitatavi con inviti a stampa. Salivano le carrozze delle dame e de' cavalieri per la vanella ossia strada chiamata di Buonriposo, e quindi, fermandosi innanzi la chiesa, scendevano per la vanella detta delli Mori. Tanto fecero osservare cinque soldati di cavallo, che a questo effetto inviò a' miei ordini il signor generale dell'armi principe di San Pietro» (Francesco Maria Emanuele e Gaetani marchese di Villabianca, *Diario palermitano di Francesco Maria Emanuele e Gaetani marchese di Villabianca dall'anno 1759 all'anno della* XV *ind. 1766 e 1767*

conferma, fornendo un'idea del dispiego di denaro che ancora accompagnava queste cerimonie negli ultimi anni del Settecento. Conformemente al prestigio della monacanda, l'evento fu preceduto da un vero e proprio biglietto di invito, in questo caso scritto e firmato da Maria Buglio, badessa del monastero di Santa Maria dell'Ammiraglio (detto la Martorana) nel quale il 23 gennaio 1797 la terza figlia del principe Valguarnera avrebbe preso i voti. Fra le istituzioni più importanti del territorio, sin dal Medioevo il monastero benedettino si era distinto per l'alto lignaggio delle fanciulle che accoglieva, esperte nelle diverse arti e anche nella musica, considerando i frequenti riferimenti a messe cantate eseguite dalle stesse monache per le festività più importanti.

Entrando nel vivo della descrizione, si può osservare come la musica costituisse parte integrante del rito, intervenendo per il *Kyrie eleison* (quest'ultimo eseguito dai musici collocati nel *letterino*) e tornando nei momenti più significativi della cerimonia. In particolare viene documentata la presenza di contributi musicali durante l'esecuzione del *Regnum Mundi*, versetto intonato in un primo momento dalla monacanda e subito «tristamente» cantato dal resto delle monache, per poi essere «allegramente» ripreso dall'intero coro dei musici.[29] Tralasciando i dettagli sui sontuosi apparati, sulle grandiose macchine, sulle luminarie e sulla «grande musicata»,[30] l'attenzione si sposta su un altro tipo di "apparato" meno liturgico ma fortemente apprezzato: il banchetto allestito nel parlatorio dove la nobiltà e tutti gli invitati, finita la cerimonia, si intrattenevano ad oltranza, chiacchierando, motteggiando e soprattutto godendo delle prelibatezze dolciarie approntate dalle monache. Lo sposalizio mistico assumeva, così, la fisionomia di un vero e proprio matrimonio profano, e in questi termini ne parla Arcangiolo Leanti a metà Settecento, soffermandosi sulla «pompa de' più ricchi Apparati, della più sfoggiata Illuminazion di cera, e della più scelta Musica nelle Chiese».[31]

Dalla seconda metà del Seicento assistiamo al proliferare di opere musicali espressamente composte per le suddette cerimonie e affidate ai più rinomati maestri disponibili sulla piazza palermitana. Di questa fiorente attività rimane traccia nel consistente numero di libretti superstiti, datati fra la seconda metà del Seicento e la fine del secolo successivo. I compositori coinvolti coincidono con figure più o meno note per il loro contributo al panorama musicale cittadino, molti dei quali intrattennero rapporti continuativi con i monasteri

*da' manoscritti della Biblioteca Comunale di Palermo a' segni Qq D 95-96*, in *Biblioteca storica e letteraria di Sicilia*, vol. XVIII [XIII della prima serie], 1874, pp. 98-99).

29. Pitrè, *La vita in Palermo*, vol. II, pp. 152-154.

30. Ivi, p. 160.

31. Arcangiolo Leanti, *Lo stato presente della Sicilia o sia breve, e distinta descrizione di essa*, vol. I, Francesco Valenza, Palermo 1761, p. 44.

palermitani. Nel XVII secolo troviamo, ad esempio, Vincenzo D'Elia, Francesco Italia, Bonaventura Rubino e Bonaventura Aliotti, ingaggiati per esibirsi durante le feste più importanti del calendario liturgico, mentre il Settecento è dominato da Ignazio Pulici, Pietro Pizzolo, Bartolomeo Provenzale, Guglielmo Sbacchi, Fabrizio La Rocca, compositori quest'ultimi di cantate, oratori e dialoghi. È inoltre in questo periodo che si rinsaldano i legami con Roma e soprattutto Napoli, come testimonia la presenza di musiche composte da autori attivi in altri ambiti: Antonino D'Accardo, Virgilio Unioni Cimapani, Giovanni Gualberto Brunetti, Domenico Severino, Gaetano Signorile, Gennaro Manna, Giuseppe Vignola, Panuzio Gigli.

Fra le composizioni palermitane di David Perez compaiono pure diverse opere espressamente musicate per istituzioni femminili e sempre per professioni monastiche, come *Il Sacrificio di Jephte* (eseguito nel 1742 proprio per il monacato di due Notarbartolo dei principi di Sciara, presso il monastero delle Vergini),[32] *Sara in Egitto* (datato l'anno successivo e destinato al monastero di Montevergine)[33] e infine *Sara in Palestina* (composto nel 1750 per Santa Chiara).[34] Secondo Roberto Pagano, David Perez avrebbe anche composto le musiche per le monacazioni di almeno una delle quattro figlie di Baldassare Naselli, suo mecenate, pur non esistendo libretti o altre fonti che lo confermano. Se non Perez, fu forse lo stesso Diego Naselli, figlio di Baldassare, a comporre le note destinate ad accompagnare i «sontuosi addii al mondo» delle sorelle.[35] Il rampollo della potente casata si dilettava infatti nell'arte musicale, usando lo pseudonimo di Egidio Lasnel, anagramma del suo nome. Quel che è certo è che Naselli mise in musica un *Tantum ergo* su richiesta di

32. *Il Sacrificio di Jefte. Oratorio a 4 voci, e più Stromenti, da cantarsi nel Vener. ed Antico Monistero di S. Maria delle Vergini, dovendo prender l'abito benedettino le signore D. Maria Benedetta nel secolo D. Catarina Maria Notarbartolo, e Gaspara Maria Notarbartolo de' Principi della Sciara, sotto il zelantissimo governo della Rev. Madre Abbadessa D. Anna Filippa Notarbartolo*, Antonino Epiro, Palermo 1742.

33. *Sara in Egitto. Cantata sacra da farsi nella Venerabile Chiesa dell'Insigne Monistero di Santa Maria di Monte Vergine. Professando solennemente la regola del Patriarca San Francesco, la nobile signora Suor Concetta Emmanuella, nel secolo D. Brigida Landolina, e Benzo. Essendo degnissima Abbadessa la Reverenda Madre S.r Agata Antonina Galifi, e La Grua*, Eredi d'Aiccardo, Palermo 1743.

34. *Sara in Palestina. Azione sacro-drammatica da cantarsi nella Venerabile Chiesa dell'insigne, e nobile Monistero di S. Chiara, in occasione di prendere il Sacro Velo Francescano la Signora Suor Pellegra Benedetta, Giuseppa, Eustachia, che fù nel secolo la Signora D. Laura Grimaldi, e Statella dei Principi di Partanna et c.: sotto il felice governo della reverenda madre Suor Agata Maria Grimaldi seconda volta abbadessa*, Antonino Epiro, Palermo 1750. Cfr. Roberto Pagano, *Libretti siciliani a Berkeley*, in *Ceciliana per Nino Pirrotta*, a cura di Maria Antonella Balsano e Giuseppe Collisani, Flaccovio, Palermo 1994, p. 238.

35. Cfr. Roberto Pagano, *David Perez nel contesto musicale palermitano di metà Settecento*, in «Avidi Lumi», 5/14 (2002), p. 13.

una sua sorella monaca, definito da Metastasio «un capo d'opera magistrale».[36] Ad ulteriore conferma dell'importanza della musica per le professioni palermitane, negli stessi anni troviamo anche l'altisonante nome di Niccolò Jommelli, autore di due oratori di cui finora non si conoscono altre esecuzioni: il primo, *Le spose d'Elcana*, fu composto per la monacazione nel 1750 di Maria Rosalia e Giovanna Notarbartolo Villarosa presso il monastero del Santissimo Salvatore;[37] il secondo, *Il sacrifizio di Gefte* per Maria Gioachina Marassi e Naselli (ancora dunque una esponente della famiglia Naselli, facente parte del ramo Flores), professata nel 1753 presso il monastero di Santa Maria di Montevergine.[38]

Il tema della musica nelle monacazioni palermitane costituisce un campo abbastanza vasto, che certamente non è possibile esaurire in questa sede. Da quanto detto risulta comunque evidente che per queste cerimonie venivano coinvolti i maggiori musicisti presenti in città, affiancati da compositori di altra provenienza (in particolare di scuola napoletana). Molti aspetti rimangono ancora da approfondire. Ad esempio non è chiara la reale natura dell'apporto musicale che le religiose offrivano a tali occasioni, se limitato al canto gregoriano, alla polifonia, o se caratterizzato dall'utilizzo degli strumenti musicali. È inoltre possibile che durante la cerimonia la stessa monacanda venisse coinvolta in esecuzioni musicali più o meno complesse, come suggerirebbe il libretto di *Tre palme da un sol cimento*, dialogo a 7 voci composto da Francesco Baiada per la monacazione a Santa Caterina di Suor Francesca Maddalena Platamone nel 1711.[39] Alla fine del libretto è infatti presente un «mottetto

36. Lettera del 30 settembre 1750 alla principessa di Belmonte. Cfr. *Tutte le opere di Pietro Metastasio*, Tipografia Borghi e compagni, Firenze 1832, p. 939. Esiste anche un mottetto concertato, *Tornat coelum ruinas minatur*, a firma di Egidio Lasnel, composto anch'esso per una delle sorelle Naselli, professa nel monastero dei Sette Angeli di Palermo. Tuttavia Maurício Dottori ne attribuisce la paternità a David Perez. Cfr. Maurício Dottori, *Gli anni di David Perez nel Regno delle Due Sicilie*, in *Salmi brevi di vespro del Sig.r David Perez*, a cura di Niccolò Maccavino, Mnemes-Alfieri e Ranieri Publishing, Palermo 2002, pp. x-xi.

37. *Le spose d'Elcana. Azione sacra di Carlo Emmanuele Santa Colomba Pastore Arcade col nome di Androfilo Filaciano da cantarsi nella Chiesa del Venerabile, e Real Monistero del SS. Salvadore per la solenne professione, e monacato delle Signore D. Maria Rosalia e D. Giovanna Notarbartolo de' Duchi di Villarosa et c. Sotto il felice governo della reverenda Madre D. Giovanna Lanza terza volta Badessa*, Antonino Epiro, Palermo 1750. Cfr. Pagano, *Libretti siciliani a Berkeley*, p. 238.

38. *Il sacrifizio di Gefte. Dialogo a quattro voci, e più strumenti da cantarsi nella Venerabile Chiesa del Monastero di S. Maria di Monte Vergine per lo monacato della Signora D.a M.a Gioachina Marassi, e Naselli sotto il felice governo della Rev. Madre Abadessa Soro Rosa Maria Perlongo*, Angelo Felicella, Palermo 1753. Cfr. Pagano, *Libretti siciliani a Berkeley*, p. 244.

39. *Tre palme da un sol cimento. Dialogo a 7 voci e stromenti da cantarsi nel venerabile Monasterio di Santa Caterina, nel professarsi monaca la signora suor Francesca Maddalena Platamone sotto il felice governo della M.R. madre suor Flavia Domenica Colonna priora di detto venerabile monasterio. Posto in musica*

alla grada», in realtà più simile ad un breve dialogo che a un mottetto comunemente inteso, e così chiamato per il luogo nel quale veniva eseguito. È probabile che uno dei tre "interlocutori", il Disprezzo del Mondo, fosse stato interpretato dalla stessa Platamone, se consideriamo il contenuto delle due arie che gli vengono affidate.

Tale ipotesi è avvalorata dal confronto con altri contesti, in particolare con Napoli. Infatti, nel cerimoniale di corte di questa città (anni 1650-1717) si fa riferimento ai riti di monacazione del monastero di Donna Regina, in particolare al momento durante il quale il vicario del cardinale si avvicinava alla grata dietro la quale era presente la monaca, e dove pure si trovavano il viceré e il cappellano maggiore, per benedire l'abito e passarlo attraverso la grata, mentre la fanciulla intonava qualche mottetto.[40] Lo stesso avveniva in altre istituzioni napoletane e pure nelle più importanti capitali europee (ad esempio a Lisbona), come testimoniato da studi recenti a proposito delle esibizioni musicali nel corso delle professioni monastiche.[41] Pure dunque nel momento di solenne rinuncia, di teorico annullamento del proprio io, anche a Palermo le monache affermavano la propria identità di provette esecutrici e consolidavano il prestigio delle comunità di appartenenza attraverso il canto e la musica che in barba ai divieti continuavano ugualmente a coltivare all'interno delle mura claustrali.

*dal signor don Francesco Bajada, maestro di cappella del Real Palazzo e del Giesù di Palermo*, Antonio Pecora, Palermo 1711. Cfr. Sartori, *I libretti italiani a stampa dalle origini al 1800*, vol. v, p. 367, n° 23573.

40. *Cerimoniale del viceregno spagnolo e austriaco di Napoli 1650-1717*, a cura di Attilio Antonelli, Rubbettino Editore, Soveria Mannelli 2012, p. 243.

41. Su Napoli rimandiamo ad Angela Fiore, *Et nunc sequimur in toto corde: riti e cerimonie di monacazione nei chiostri napoletani fra XVII e XVIII secolo*, in *Celesti Sirene II*, pp. 399-428. Su Lisbona, cfr. Cristina Fernandes, *A Música no Contexto da Cerimónia da Profissão nos Mosteiros Femininos Portugueses (1768-1828)*, in «Revista Portuguesa de Musicologia», 7-8 (1997-1998), pp. 59-94.

Alessio Ruffatti

# La costruzione del personaggio femminile nella cantata e nell'opera italiana del primo Seicento*

I personaggi femminili nell'opera e nella musica vocale da camera del primo Seicento sono legati a delle convenzioni formali che legano il librettista e il musicista all'immaginario del pubblico.[1] Da qualche anno sono apparsi numerosi studi *di genere* che hanno descritto i meccanismi costitutivi del teatro interamente cantato in relazione a questa prospettiva di indagine. Essi hanno tra l'altro messo in luce l'importanza della figura femminile negli spettacoli seicenteschi interamente cantati.[2] In questo contributo cercherò di sintetizzare alcuni dei risultati degli studi più recenti e discuterò degli esempi di opere o di composizioni da camera italiane del primo Seicento alla luce di queste interpretazioni.[3]

* Desidero ringraziare di cuore tutti gli allievi e i docenti del Conservatorio di Palermo che dal 2012 al 2015 hanno contribuito con le loro domande e le loro osservazioni alla formulazione di queste mie riflessioni.

1. Lorenzo Bianconi, *Il Seicento*, EDT, Torino 1982[1], 1991[2], § 23 *Convenzioni formali e drammaturgiche: il lamento*, p. 223. La convenzione, istituto che repelle ad ogni estetica retta dagli ideali dell'originalità e dell'autenticità espressiva, è invece una condizione necessaria e vitale della comunicazione teatrale: in senso proprio, convenzione viene a dire, né più né meno, *tacito* accordo stipulato – in questo caso – tra autore e spettatore, tra scena e platea, un accordo che dà per accettati e condivisi da ambo i contraenti codici e rappresentativi. Per cogliere il ruolo attivo, dinamico delle convenzioni teatrali occorre riconoscere i quadri di riferimento culturali, gli "orizzonti d'attesa", le aspettative che il pubblico teatrale porta con sé.

2. La centralità della figura femminile nell'opera del Seicento è dimostrata dal fatto che le *prime donne* che calcarono le scene degli spettacoli interamente cantati veneziani seicenteschi erano spesso pagate decisamente meglio dei *primi uomini* castrati. Beth Glixon, Jonathan Glixon, *Inventing the Businnes of Opera*, Cambridge University Press, Cambridge 2007, pp. 202-205 e Ellen Rosand, *Opera in Seventeenth-Century Venice: the Creation of a Genre*, University of California Press, Berkeley 1991, pp. 222-225.

3. Gli studi di genere a proposito della musica italiana del Seicento sono assai diffusi, soprattutto tra gli studiosi americani. Possiamo citare almeno Wendy Beth Heller, *Emblems of Eloquence Opera and Women's Voices in Seventeenth-Century Venice*, University of California Press, Berkeley 2003. Un recente studio con una prospettiva letteraria ha mostrato che l'ossessione per la sessualità, il travestimento e lo scambio di genere faceva parte della cultura venezia-

Nei generi vocali di questo periodo il tema centrale trattato è l'amore, e dunque per riconoscere le convezioni formali legate al genere dei personaggi protagonisti è necessario comprendere quale fosse la concezione dell'amore e della sessualità dell'epoca. In questo testo cercherò di mostrare che il carattere della figura femminile – vale a dire della donna innamorata – nella musica vocale del primo Seicento è il risultato del rapporto che essa intraprende con la figura maschile del giovane innamorato. Il suo carattere è insomma il risultato di una relazione qualificata spesso come *guerra amorosa* con il suo amante.

In un famoso articolo dedicato al fenomeno dei castrati – rivolto alla rappresentazione musicale del personaggio maschile – Roger Freitas ha descritto la concezione seicentesca della sessualità, necessaria per comprendere il rapporto amoroso di cui parliamo: un quadro teorico assai diverso rispetto a quello contemporaneo.[4] La concezione della sessualità nel Seicento è dunque una delle convenzioni più importanti da prendere in considerazione per comprendere la musica vocale italiana di questo periodo e capire a cosa si riferiscono i testi per musica del Seicento – operistici o meno – che quasi sempre alludono a delle convenzioni rappresentative legate alla sessualità maschile o femminile.

> La premessa da cui partire è un "sistema basato su un unico sesso". Questa concezione è assai lontana e poco familiare rispetto a quelle diffuse oggi. Invece che intendere il corpo maschile e femminile come due forme distinte della specie umana, la cultura dell'antico regime riteneva che gli uomini [maschi] fossero la più perfetta manifestazione del corpo che l'uomo e la donna condividevano. Le differenze tra i sessi non erano legate alle membra ma principalmente al più importante fenomeno del calore vitale. Questa energia vitale impercettibile e tuttavia fondamentale determinava lo sviluppo degli organi sessuali nell'utero, ma avrebbe influenzato anche l'equilibrio degli umori nel corso della vita, e dunque tutti gli aspetti relativi alla salute di una persona, al suo carattere e alla sua intelligenza.
>
> Nel caso dei castrati, il significato più importante riferito al modello dell'unico sesso risiede nelle sue implicazioni relative a una gerarchia verticale che scende dall'uomo verso la donna. Secondo Thomas Lacqueur[5] nel Seicento e in precedenza la donna era considerata come una versione inferiore dell'uomo in

na della prima metà del Seicento e queste tematiche erano allora presenti anche nel teatro parlato e nei romanzi, Jean François Lattarico, *Venise incognita: essai sur l'académie libertine au XVII^e siècle*, Champion, Paris 2012. Si veda anche il più recente Andrea Garavaglia, *Il mito delle Amazzoni nell'opera barocca italiana*, Led, Milano 2015.

4. Roger Freitas, *The Eroticism of Emasculation: Confronting the Baroque Body of the Castrato*, in «Journal of musicology», 20/2 (2003), pp. 196-249 e in particolare 203-206. Questo studio è basato sulle teorie di Thomas Walter Laqueur, *Making Sex: Body and Gender from the Greeks to Freud*, Harvard University Press, Cambridge Mass., 1990.

5. Laqueur, *Making Sex*, p. 124.

una scala verticale [gerarchica] costituita da infinite gradazioni "a lesser version of man along a vertical axis of infinite gradations" mentre dopo il diciottesimo secolo [la donna] era considerata una creatura del tutto diversa [rispetto all'uomo, che si può inserire] lungo un asse orizzontale i cui spazi intermedi erano largamente vuoti "an altogether different creature along a horizontal axis whose middle ground was largely empty". Si continua a parlare dei sessi come degli opposti e tuttavia nelle società di antico regime la differenza tra i sessi era più quantitativa che qualitativa, e si ritenevano esistenti un buon numero di tonalità intermedie tra i sessi tradizionali. […]

Una delle creature più note situata in questo terreno di mezzo, era il ragazzo preadolescente. Nonostante nell'utero le differenze di calore vitale tra maschio e femmina fossero considerate abbastanza importanti da determinare la formazione degli organi genitali, si riteneva che il calore maschile si sviluppasse in maniera piena solamente con l'adolescenza, quando i corpi delle ragazze e dei ragazzi si differenziano tra di loro. Castrare un ragazzo prima della pubertà dunque non avrebbe pregiudicato il sesso del ragazzo stesso, come oggi si potrebbe credere.[6] Lo avrebbe semplicemente congelato collocandolo a metà della scala gerarchica dei sessi: egli non avrebbe mai sperimentato l'ultima esplosione di calore vitale che l'avrebbe condotto ad una piena mascolinità. Dal punto di vista sessuale - e questo è un punto centrale – il castrato sarebbe stato visto come l'equivalente di un ragazzo. Anche se il suo corpo fosse cresciuto di taglia, l'intervento chirurgico avrebbe assicurato che il suo calore vitale, e dunque le sue caratteristiche fisiche, sarebbero rimaste ad un livello di mascolinità meno marcato caratteristico della giovinezza. Mancando questo calore, sia i castrati che i giovani ragazzi erano descritti come *effeminati*, un concetto importante in questo dibattito. […]

Prima dell'illuminismo si riteneva che ci fosse un rapporto molto stretto (*unbroken continuity*) tra l'aspetto fisico e la disposizione comportamentale di una persona. Il calore vitale e gli umori di una persona non determinavano solo l'aspetto esteriore (compresi gli organi genitali e il tono muscolare) ma anche la personalità. Per converso questo calore vitale poteva essere influenzato o da un intervento fisico – sanguinamento, medicazione, o castrazione prepuberale – o da un comportamento, ad esempio frequentare delle persone o comportarsi come delle persone il cui calore vitale fosse diverso rispetto al proprio. Questa instabilità poteva provocare una reale ansia. Un uomo dedito ai piaceri della carne, la cui esistenza fosse caratterizzata da frequentazioni femminili, avrebbe corso un serio pericolo: perdere la natura maschile e la sua forza fisica.[7] Nella stessa maniera un uomo che presentasse un comportamento femminile – come

6. Qui Freitas allude alla visione del castrato come un uomo (o un personaggio operistico) asessuato.

7. Un uomo dunque doveva battersi per rimanere virile, come si specifica nella nota 32 dell'articolo di Freitas. Infatti nel vocabolario degli accademici della Crusca (1ª edizione 1612) un *femminacciolo* è uomo «Vago di femmine, e che stà volentier tra esse, effeminato». E si aggiunge che «Sapeva ben lo 'ngegnoso huomo, che 'l male dilettamento fa gli huomini

un ragazzo o un castrato – si considerava adatto ad essere intrappolato da una seduzione amorosa femminile.

Laqueur riporta che gli studiosi del Seicento confermando un legame tra il fisico e la psicologia, produssero «una letteratura amplissima che legava l'umore freddo e umido ritenuto dominante nel corpo della donna alle sue qualità sociali – falsità, mutevolezza, instabilità (incostanza femminile) – mentre gli umori caldi e secchi nell'uomo apparentemente avrebbero rappresentato coraggio, tono muscolare e più in generale corpo e spirto forte». Le donne erano in particolare condannate a un appetito sessuale così vorace da mettere in pericolo la virtù degli uomini. Secondo le parole di Linda Austern esse erano «associate per natura al peccato, a una sensualità oscura e incontrollabile e alla perdita del paradiso».[8] Aggregazioni di di idee come mascolinità-calore-virtù-perfezione da un lato e dall'altro femminilità-freddo-depravazione-imperfezione erano così chiaramente connessi tra loro che *femminilità* e *degenerazione* potevano essere utilizzati come sinonimi. Dunque il maschio iperattivo sessualmente che compromettesse la sua mascolinità attraverso troppe frequentazioni femminili avrebbe pregiudicato la sua *virtù*; allo stesso modo il maschio la cui apparenza esteriore celasse i suoi umori femminili – vale a dire il ragazzo preadolescente e il castrato – era guardato come una creatura altamente sensuale, mancante delle virtù "maschili" rappresentate da moderazione e astinenza.

I protagonisti delle opere del primo Seicento, in particolare a partire dalle prime esperienze veneziane, sono quasi sempre interpretati da voci acute molto simili tra loro. I rapporti amorosi che costituiscono l'argomento principale di questi spettacoli sono incarnati da castrati e da donne che interpretano drammaturgie basate sul gusto per la rappresentazione della sessualità e del travestimento.[9]

Questa distribuzione vocale trova una giustificazione drammaturgica in quanto i libretti del Seicento presentano quasi sempre amanti (maschi) assai molli, effeminati e fiaccati dalle loro passioni amorose. Essi si accom-

femminaccioli, e assottiglia il corpo soggetto a carnalità». Cfr. lemma *Femminacciolo* in http://vocabolario.sns.it/html/_s_index2.html.

8. Linda Phyllis Austern, *Alluring the Auditorie to Effeminacie: Music and the Idea of the Feminine in Early Modern England*, in «Music & Letters», 74/3 (1993), p. 346.

9. Questa particolare drammaturgia è possibile grazie alla filosofia libertina dell'Accademia degli Incogniti che permette di sviluppare a Venezia una forma di teatro svincolata da ogni precetto normativo, giustificata da uno scetticismo filosofico insofferente verso qualsiasi autorità, sia essa politica, religiosa, morale e razionale. Lorenzo Bianconi, *Il Seicento*, EDT, Torino 1982, 1991$^2$, p. 203; Paolo Fabbri, *Il secolo cantante: per una storia del libretto d'opera in Italia nel Seicento*, Bulzoni, Roma 2003, p. 115.

pagnano a figure femminili assai più forti e aggressive che proprio grazie all'amore che le rinvigorisce si battono come delle guerriere per raggiungere i propri obbiettivi.

Questo tipo di visione della sessualità può essere utilmente applicata a un'opera ben nota del primo Seicento, l'*Incoronazione di Poppea* di Busenello e Monteverdi.[10] La chiave di lettura dell'opera si trova nel prologo dove Busenello presenta un bisticcio tra tre figure: La Fortuna, L'Amore e La Virtù . Amore e Fortuna possono essere associate alla figura amorosa e guerriera di Poppea[11] mentre la Virtù può essere apparentata alla figura morale di Seneca.[12]

Il libretto è basato su due coppie di amanti interpretati da voci molto simili tra loro. *Nerone* è l'imperatore di Roma (soprano probabilmente castrato) che innamoratosi di *Poppea* (soprano) decide di abbandonare l'imperatrice *Ottavia* (soprano) sua legittima consorte che piange lacrime amare a causa del tradimento.[13] Poppea, attratta dal desiderio di diventare imperatrice a sua volta abbandona il consorte *Ottone* (contralto probabilmente castrato) che è sinceramente innamorato di lei fino alla fine dell'opera. A questi personaggi si aggiungono *Seneca* (basso) precettore di Nerone che si oppone al ripudio dell'imperatrice richiesto da Poppea. Infine troviamo due classiche figure comiche di servitrici: *Arnalta* (tenore/contralto) nutrice di Poppea, la *Nutrice* di Ottavia (tenore/contralto) e altri personaggi di contorno.

Questo quadro permette di osservare i ruoli vocali in funzione della loro resa drammaturgica, che a sua volta è riferibile a delle convenzioni di genere. L'imperatore Nerone è reso musicalmente con una voce di soprano perché è un giovane innamorato che ha perso la testa per Poppea, una donna assai determinata a imporre la sua volontà per raggiungere il potere. Nerone rammollito dalle arti amatorie di Poppea non si rende conto di quello che fa, e infatti assai presto pagherà duramente le conseguenze dei

10. La letteratura su Poppea è assai ampia. In questo contributo farò essenzialmente riferimento all'interpretazione che ne ha dato Ellen Rosand nell'articolo *Seneca and the interpretation of L'incoronazione di Poppea*, pubblicato nel 1985. Ellen Rosand, *Seneca and the Interpretation of "L'Incoronazione di Poppea"*, in «Journal of the American Musicological Society», 38/1 (1985), pp. 34-71. I miei riferimenti al libretto sono riferiti all'edizione Gian Francesco Busenello, *L'incoronazione di Poppea*, edizione del testo poetico in *Libretti d'opera italiani: dal Seicento al Novecento*, a cura di Giovanna Gronda e Paolo Fabbri, Mondadori, Milano 1997, pp. 49-105.

11. Cfr. ad esempio atto I scena 4 del libretto: «Poppea: No, non temo, no, di noia alcuna / per me guerreggia Amor, e la Fortuna».

12. Cfr. ad esempio atto II scena 3 del libretto «Amici è giunta l'ora / di praticare in fatti / quella virtù, che tanto celebrai».

13. Sulla distribuzione vocale nell'*Incoronazione di Poppea*, Magnus Tessing Schneider, *Seeing the Empress Again On Doubling in L'incoronazione di Poppea*, in «Cambridge Opera Journal», 24/3 (2012), pp. 249-291.

suoi atti. Per riprendere le parole di Freitas, Poppea insomma è una donna «condannata a un appetito sessuale così vorace da mettere in pericolo la virtù degli uomini», in questo caso Nerone. Così Federico Malipiero, membro dell'Accademia degli Incogniti e molto vicino al librettista Busenello descrive la figura di Poppea:

> Avea Poppea con assoluto impero preso dominio sopra la volontà di Nerone, perché Amore che scaccia con la sua sfacciataggine la riputazione nelle donne, si rende ancora nel cuore dell'amante un incanto senza stregaria, che induce, e isforza l'uomo ad allontanarsi dalla ragione per aderire al senso. […] Ella, ch'amava (come fanno tutte le meretrici) cuoprire col nome di matrimonio le sue disonestà, tentava l'anima dell'imperadore a piegarsi alle sue nozze, le quali non poteano farsi se non si veniva al publico ripudio d'Octavia.[14]

Anche nella contemporanea descrizione di Malipiero, Nerone è un uomo molle dominato da Poppea, una meretrice che allontana gli uomini dalla ragione (ovvero la virtù) per abbracciare il piacere carnale dei sensi. L'imperatore invece è classicamente un giovane innamorato che come lo descrive Freitas è un «maschio iperattivo sessualmente che compromette la sua mascolinità attraverso troppe frequentazioni femminili pregiudicando la sua *virtù*». La *virtù* nell'opera è infatti incarnata da Seneca, un filosofo vecchio e saggio (anche se duramente criticato nel libretto di Busenello[15]) che tenta di persuadere Nerone ad abbandonare i suoi progetti in quanto pericolosi per la stabilità dello Stato.[16] Nerone nel famoso duetto che si trova alla fine del primo atto[17] non ascolta Seneca e seguendo l'ordine di Poppea lo manda a morte determinando così – secondo la celebre interpretazione di Ellen Rosand – una totale perdita della ragione da parte dei personaggi che l'avevano fino ad allora mantenuta. Il suicidio di Seneca posto al centro del libretto sarebbe tra l'altro una provocazione nei confronti della chiesa di Roma. Il personaggio di Seneca è apparentato ad una voce di basso che sovente si inabissa in profondità caliginose del tutto estranee alla sfera amorosa (sopranile). Egli infatti nella drammaturgia di Busenello è un vecchio filosofo saggio, l'esatto contrario di un giovane innamorato incarnato solitamente da un castrato e/o da una donna.

In maniera del tutto simile a Nerone anche Ottone è rappresentato come un personaggio molle ed effeminato, sinceramente innamorato di Poppea no-

14. Federico Malipiero, *L'imperatrice ambiziosa*, Surian, Venezia 1642, cit. in Rosand, *Seneca and the Interpretation*, p. 50 n. 41.

15. Ad esempio da Ottavia e dal Valletto del filosofo nell'atto I scena 6.

16. Seneca qualifica in maniera chiara l'atteggiamento di Nerone come una irragionevole forma di furore guidata dal sentimento e avvisa l'imperatore che «l'irragionevole comando distrugge l'obedienza» e consiglia di «non irritar il popolo e il Senato».

17. Atto I, scena 9, «Son risoluto insomma / O Seneca O maestro».

nostante sia stato tradito. Ottavia ordina a Ottone di uccidere la rivale ma egli non ci riesce perché trovatosi davanti a lei (travestito da donna) viene fermato da Amore. Oltre a questo è importante sottolineare che Ottone non riesce a reagire di fronte alle difficoltà che gli si presentano ed è continuamente tormentato da dubbi paure e rimorsi.[18]

La figura di Ottavia infine è caratterizzata in un primo tempo da un pianto amaro causato dal tradimento di Nerone. Nel primo atto l'imperatrice non reagisce a tutto ciò anche se la sua celebre scena *Disprezzata regina* è classicamente caratterizzata da un atteggiamento estremamente aggressivo e contraddittorio (in termini seicenteschi *incostante*) che sfocia in violenza, desiderio di vendetta, anche se temperato da provvisori pentimenti.[19] Poi però dopo la morte di Seneca e la perdita della virtù l'imperatrice – a differenza del molle Ottone – passa all'atto e chiede vendetta comandando in maniera aggressiva la morte della rivale. Anche in questo caso è la dinamica maschio/femmina che è messa in scena. Ottavia è una donna ferita e abbandonata – in termini classici una *relicta* – che domina in maniera aggressiva Ottone, così come Poppea lo aveva fatto nei confronti di Nerone.[20]

Il personaggio di Ottavia tra l'altro ci permette di parlare del lamento operistico e di quello da camera. Il modello di questo genere vocale è da ricercare nel *Lamento di Arianna* di Monteverdi. Anche Arianna – come Ottavia – è una *relicta* vale a dire una donna abbandonata che si lamenta per la sua sorte. Dopo aver espresso il suo stato inconsolabile nel famoso intercalare *Lasciatemi morire* la protagonista paragona il suo miserabile stato a quello felice di Teseo.

> Se tu sapessi, ohimè, come s'affanna
> la povera Arïanna,
> forse, forse pentito
> rivolgeresti ancor la prora al lito!
> Ma con l'aure serene
> tu te ne vai felice, et io qui piango.[21]

18. Si veda la bellissima scena 13 del secondo atto "Eccomi trasformato d'Ottone in Drusilla" nella quale Ottone si trova davanti a Poppea addormentata, oppure le ultime scene (11-13) del primo atto.

19. La celebre scena si trova nell'atto I scena 5 del libretto di Busenello.

20. I modelli classici del *topos* della donna abbandonata sono Catullo, Carmen LXIV *Argonautia et epythalamium Thetidis et Pelei*; il lamento di Didone nell'*Eneide* di Virgilio, le *Eroidi* di Ovidio, il lamento di Olimpia nell'*Orlando furioso* di Ariosto e il personaggio di Armida nella *Gerusalemme liberata* di Tasso. Cfr. Bianconi, *Il Seicento*, pp. 216-218; Stefano La Via, *Il lamento di Venere abbandonata. Tiziano e Cipriano de Rore*, Lim, Lucca 1994, p. 6. Andrea Garavaglia, *Sigismondo d'India drammaturgo*, EDT, Torino 2005, p. 195; Wendy Beth Heller, *Emblems of Eloquence*, pp. 82-85.

21. Per una edizione del testo cfr. Fabbri, *Il secolo cantante*, pp. 28-30.

Poi pone delle domande incalzanti al suo lontano amante ripercorrendo le sue promesse:

> Ah Teseo, ah Teseo mio,
> lascerai tu morire
> invan piangendo, invan gridando aita,
> la misera Arïanna,
> ch'a te fidossi e ti diè gloria e vita?

E infine diventa aggressiva e vendicativa come Ottavia:

> Ahi, che non pur risponde!
> ahi, che più d'aspe è sordo a' miei lamenti!
> O nembi, o turbi, o venti,
> sommergetelo voi dentr'a quell'onde!

Ma ad un tratto torna sui suoi passi e si pente di questa attitudine violenta.

> Che parlo, ahi, che vaneggio?
> misera, ohimè, che chieggio?
> O Teseo, o Teseo mio.
> Non son, non son quell'io,
> non son quell'io che i feri detti sciolse;
> parlò l'affanno mio, parlò il dolore,
> parlò la lingua, sì, ma non già il core.

Infatti nella versione operistica il coro aggiunge un commento significativo che ci aiuta a comprendere questa fondamentale figura femminile.

> Verace amor, degno, ch'il mondo ammiri
> ne le miserie estreme
> non sai chieder vendetta, e non t'adiri.

Arianna insomma è un modello che il mondo deve ammirare, come ha osservato Suzanne Cusick, una delle più autorevoli musicologhe che si sono dedicate agli studi di genere.[22] Secondo alcuni osservatori dell'epoca infatti il canto della prima interprete di *Arianna*, Virginia Ramponi Andreini avrebbe portato fino alle lacrime tutte le donne presenti: «Né fu pur una dama che non versasse una lagrimetta al suo pianto».

L'obiettivo insomma è commuovere. In questa scena troviamo una donna che abbandonata dal suo amante è presentata come un essere lacerato e instabile, una caratterizzazione che riprende quanto suggeriscono Freitas e Laqueur. Mettere in crisi un personaggio femminile significa insomma met-

22. Susan Cusick, *'There was not one lady who failed to shed a tear': Arianna's Lament and the Construction of Modern Womanhood*, in «Early music», 22/1 (1994), pp. 21-42.

terla in una condizione di instabilità che sfocerà presto o tardi in aggressività, come abbiamo già visto nel caso di Ottavia. Tuttavia nei lamenti operistici e da camera del primo Seicento (e non nel ruolo complessivo) il personaggio femminile, come nel caso di Arianna deve, verso la fine del suo soliloquio, potersi pentire: insomma un personaggio che risulta interessante scenicamente proprio perché è instabile, di animo contrastato contraddittorio e articolato.

L'interpretazione dell'epoca di queste scene recitative è ben resa da un documento che parla delle abilità sceniche di una delle più grandi interpreti monteverdiane, Anna Renzi, proprio la prima interprete del personaggio di Ottavia. Questo testo mostra che i personaggi femminili risultavano interessanti proprio in quanto instabili e pieni di contrasti. L'interpretazione di Ottavia presenta una figura femminile che *si sdegna ma poi torna a pacificarsi*:

> L'azione con la quale si dà l'anima, lo spirito e l'essere alle cose deve esser governata dal movimento del corpo, del gesto, dal volto e dalla voce, ora innalzandola, ora abbassandola, sdegnandosi e tornando subito a pacificarsi: una volta parlando in fretta, un'altra adagio, movendo il corpo or a questa, or a quella parte raccogliendo le braccia e distendendole, ridendo e piangendo, ora con poca, ora con molta agitazione delle mani. La nostra signora Anna è dotata d'una espressione sì viva, che paiono le risposte e i discorsi non appresi dalla memoria, ma nati allora.[23]

Ottavia infatti nel suo celebre lamento *Disprezzata regina* si sdegna furiosamente e indica il matrimonio come un luogo di tortura per una donna.

> Se la natura e 'l cielo
> libere ci produsse,
> Il matrimonio c'incatena serve.
>
> Nerone, empio Nerone,
> Nerone, marito, oh dio, marito
> bestemmiato pur sempre
> e maledetto da' cordogli miei,
> dove, ohimè, dove sei?

Poi però, come Arianna, chiede a un'entità esterna di vendicare il suo dolore.

> Destin, se stai là su,
> Giove ascoltami tu:
> se per punir Nerone
> fulmini tu non hai,
> d'impotenza t'accuso,
> d'ingiustizia t'incolpo.

23. Giulio Strozzi, *Le glorie della Signora Anna Renzi romana*, Surian, Venezia 1644, pp. 8-9, in Rosand, *Opera in Sventeenth-Century*, p. 232.

E infine si pente di quello che ha detto ritornando sui suoi passi.

> Ahi, trapasso tropp'oltre e me ne pento.
> Supprimo e sepelisco
> in taciturne angosce il mio lamento.

Questo tipo di dinamiche si ritrovano anche nei lamenti da camera di Luigi Rossi, uno dei più importanti musicisti attivi a Roma nella prima metà del Seicento. Ad esempio nel lamento *Con occhi belli e fieri* di Fabio della Corgna troviamo la storia della donna turca (musulmana) *Zelemì* carceriera di un uomo che non la vuole amare. Essa in maniera estremamente determinata e aggressiva è decisa a obbligarlo a questo amore.[24] Nell'incipit della cantata il poeta qualifica immediatamente il carattere della donna innamorata. Zelemì ha «occhi bell'e fieri / colmi d'amor e d'ira». L'uomo cristiano che lei ha fatto prigioniero rifiuta di amarla e lei è furiosa.[25]

> Ahi come tanto ardire haver può nido
> in quello audace petto,
> che a chi vive soggetto
> ricusi d'ubbidire.

Poi continua:

> S'io di tua vita e morte hoggi ho l'impero
> dèi voler quel ch'io voglio,
> perché t'usurpi tu l'esser severo.

Poi la donna musulmana, di fronte ai rifiuti del suo amato, lo minaccia di far intervenire la sua famiglia per convincerlo ad accettare l'amore con la violenza.

> Olà di mia famiglia
> venga il più forte a incrudelir nel ferro
> e con robusta mano
> dentro pesante ferro il pie' gl'inchiodi;
> poi di forte catena il nudo corpo
> in mille parti annodi,
> con indefessa lena
> lo flagelli sì forte
> ch'il barbaro crudel giunga alla morte,
> anzi con ferro e foco
> allo schiavo perverso il viso segni.
> Del mar poscia nei regni

24. La cantata è inedita e ineseguita.
25. Per una edizione completa del testo si veda http://www.cantataitaliana.it/

sotto pesante remo a penar vada;
poi con ritrosa spada
gli sia dal busto il capo reo diviso
e cada alfin lo scellerato viso.

Poi però come tutte le altre donne che si lamentano in musica nel Seicento anche Zelemì deve potersi pentire:

Deh ferma ohimè, deh ferma o mio furore!
*egli ha il ferro nel collo et io nel core.* [intercalare]
O virtù d'occhi tiranni
schiava son se schiavo sei;
deh col fior de' tuoi begl'anni
godi il fior degl'anni miei.

E infine addirittura si dichiara disposta – per amore – a lasciare la sua fede e a bruciare il corano.

Se lo comandi tu
con risoluta mano
arderò l'Alcorano,
né all'arabo profeta io credo più.
Eccomi di tua fé,
ch'adora il nome tuo chi adorò te.

La cantata termina serenamente con il motto *Ogni disuguaglianza uguagli Amore*. Anche Zelemì – così come Arianna – è un esempio potenziale per altre donne e dunque *deve* dimostrare di potersi pentire alla fine della cantata. Le figure femminili aggressive d'altra parte non sono una specificità del teatro per musica nel Seicento. Esse fanno parte della cultura europea dall'antichità fino ai nostri giorni. Uno studio recente a proposito delle donne guerriere nella tradizione letteraria occidentale, riassume alcune delle ragioni che portano una società maschile e patriarcale come quella seicentesca ad interessarsi (in maniera così ossessiva) a questo tipo particolare di donna.

> Le Amazzoni formano una comunità che è l'esatto rovesciamento della struttura della *polis*, e il mito che le riguarda è costruito attraverso il costante ribaltamento delle caratteristiche della società greca. Donne che vivono senza la protezione e la guida degli uomini, che non restano chiuse in casa a filare ma si dedicano ad attività all'esterno dell'*oikos* (non solo alla guerra, ma anche alla caccia, all'agricoltura e al governo dello stato, tutte tradizionali prerogative maschili), che si uniscono agli uomini in maniera promiscua, al di fuori del matrimonio, le Amazzoni sono l'antitesi della donna greca. Provenienti dalla parte barbara del mondo, doppiamente esterne al soggetto dell'enunciazione

> in quanto donne e in quanto donne non conformate, esse riassumono tutti gli elementi che per un greco costituiscono la definizione dell'*Altro* elevati a forma mitica.[26]

Resta naturalmente da stabilire il motivo per cui la donna guerriera risultasse tanto gradita al pubblico, se come personaggio che, appartenente alla schiera dei cattivi, fosse gratificante da condannare e biasimare, oppure se come figura positiva, a cui appassionarsi. Per rispondere è necessario staccarsi dalle definizioni generali per prendere in considerazione la singola opera. È indubbio che in alcune determinazioni narrative e in alcuni testi le donne guerriere rientrino tra gli esempi negativi e siano personaggi verso cui i lettori/uditori si pongono in termini di disaccordo, ma nondimeno da queste situazioni si distaccano, con maggiore o minore ambiguità quelle in cui esse lottano in favore della comunità per cui parteggia l'autore e agiscono con la sua approvazione.

Nel nostro caso esse possono dunque tornare in un contesto familiare alla società seicentesca: quello matrimoniale evocato appunto da Ottavia, uno dei più importanti esempi di figura femminile in musica del Seicento.

Riassumendo si può dire che la figura femminile sulle scene operistiche seicentesche e nei saloni degli aristocratici si presenta come un personaggio caratterizzato da affetti definiti in funzione della sua relazione amorosa con una figura maschile. Nell'immaginario seicentesco la donna prima dell'incontro amoroso viene convenzionalmente rappresentata come un carattere freddo, remissivo, e di natura instabile, e ovviamente come tale deve risultare agli occhi della società patriarcale dell'epoca. Nel momento in cui avviene l'incontro/scontro amoroso con un maschio essa ne assume parte delle caratteristiche, vale a dire "coraggio, tono muscolare e più in generale corpo e spirto forte". Per converso in questa guerra amorosa l'uomo innamorato perde forza e determinazione divenendo molle e appunto *effeminato*.[27] Tuttavia è importante ricordare che nel lamento della protagonista – forse il più importante momento dell'opera – la figura femminile dopo aver manifestato queste sue caratteristiche aggressive deve potersi pentire e tornare a rappresentare la donna remissiva e fredda cara alla morale seicentesca. E così Arianna si pente delle maledizioni scagliate a Teseo, Ottavia «seppellisce in taciturne angosce il suo lamento» e la turca Zelemì abbandona l'Islam per il suo amato.

26. Cecilia Latella, *"Giovane donna in mezzo il campo apparse". Figure di donne guerriere nella tradizione letteraria occidentale*, tesi di dottorato di ricerca, Università orientale di Napoli-Université de Tours, Tours 2008.

27. Per un esempio di uomo effeminato in una cantata di Rossi si veda il lamento di Arione *Al soave spirar*. Il testo di questa cantata, attribuito a Giulio Rosipigliosi, cardinale e poi papa Clemente IX. Per una trascrizione completa del testo www.cantataitaliana.it.

Angela Fodale

# Maghe, guerriere e vergini: donne sole nelle opere di Händel

Una delle caratteristiche che rende ancora al giorno d'oggi, a trecento anni di distanza, le opere di Georg Friedrich Händel interessanti per ascoltatori e interpreti è la profonda attenzione che il compositore riserva ai caratteri dei personaggi, posti su uno sfondo (storico o mitologico che sia) che invece rimane più sfumato, e consente quindi ai registi odierni di proporre cambiamenti d'epoca e di atmosfera, volti anch'essi a rendere al meglio i personaggi.

A tal proposito vorrei presentare due esempi di casi in cui un osservatore distratto potrebbe pensare che il compositore si sia impigrito e stia trascurando i suoi personaggi, proprio mentre invece li tratteggia con più accuratezza: il primo esempio si verifica all'inizio di *Atalanta*, composta nel 1736. L'impressione all'ascolto del primo atto è che le arie più scialbe siano quelle dei due protagonisti, Meleagro (sotto il falso nome di Tirsi) e Atalanta (anch'essa con una falsa identità, quella di Amarilli). Lui entra in scena subito, con un arioso «Care selve, ombre beate» e un'aria «Lascia ch'io parta solo». Seguono le arie di tre nuovi personaggi, due dei quali sono implicati nel quadrato sentimentale dell'intrigo, Aminta («S'è tuo piacer, ch'io mora») e Irene («Come alla tortorella»). Queste due arie si presentano immediatamente come più complesse rispetto all'ingresso in scena di Meleagro, ma la scelta si potrebbe considerare come legata alla costruzione di una *climax*. Particolarmente intensa è l'aria di Irene, alla quale succede poi l'ingresso di Atalanta, personaggio del titolo e quindi protagonista designata dell'opera: anche a lei come a Meleagro, con grande equità, Händel affida per l'entrata in scena un arioso e un'aria che la segue immediatamente, e anche questi due brani sono caratterizzati da semplicità di scrittura, pur virtuosistica, e dalla mancanza di quegli elementi di interesse drammatico e musicale che invece erano presenti nelle arie di Aminta e di Irene; ma anche l'aria di Nicandro, personaggio secondario, riesce ad incuriosire maggiormente l'orecchio. Con il proseguire dell'opera diventa chiaro all'ascoltatore che non si

è trattato di svogliatezza del compositore nel tratteggiare i due caratteri principali, ma al contrario di una precisa strategia drammatica: tra la fine del primo atto e l'inizio del secondo si succedono infatti due arie dei protagonisti, «Non sarà poco» di Meleagro e quella bellissima di Atalanta «Lassa! ch'io t'ho perduta», e il primo duetto tra Atalanta e Meleagro, «Oh dei, che vuoi? Taci!», dove Händel si lascia andare a un trattamento molto più complesso del testo letterario e musicale. In quest'opera, composta in occasione delle nozze del principe di Galles, Händel approfitta per mostrare musicalmente il nascere del sentimento amoroso: la semplicità iniziale è quella di due adolescenti ancora ignari dell'amore, che divampa invece dal momento in cui, trovandosi faccia a faccia nella caccia al cinghiale, i sentimenti si accendono: potremmo dire che *Atalanta* è il *Romeo and Juliet* di Händel.

Un procedimento per certi versi simile il compositore aveva applicato anche in *Rinaldo* (1711): i personaggi che entrano in scena per primi appartengono alla schiera crociata, ed espongono i loro buoni sentimenti ognuno in un'aria. Ma è con l'ingresso di Argante («Sibilar gl'angui d'Aletto») e di Armida («Furie terribili» e «Molto voglio, molto spero») che lo spettatore riceve due potenti sferzate musicali: tra i tanti compositori che hanno messo in musica le pagine di Torquato Tasso, Händel è quello che meglio trasmette allo spettatore il fascino potentissimo del campo del Male, più attraente del "noioso" Bene, che, per citare l'aria di Goffredo di Buglione che ne è il massimo rappresentante, «con placida calma giovare sol sa».

Mi soffermerò ora in particolare sulle figure femminili di *Ariodante* e *Alcina*. Queste due opere costituiscono in un certo senso un dittico: scritte una di seguito all'altra (*Ariodante* dal 12 agosto 1734 al 24 ottobre dello stesso anno, mentre di *Alcina* abbiamo solo la data di completamento, 8 aprile 1735), furono rappresentate nello stesso anno (*Ariodante* l'8 gennaio 1735, *Alcina* il 16 aprile) nel medesimo teatro, il Covent Garden, e sostanzialmente con lo stesso cast, in parte italiano, in parte inglese. Inoltre la fonte originale per entrambe le opere è *L'Orlando furioso* di Ludovico Ariosto, anche se Händel rielabora libretti di opere precedenti di altri autori: per *Ariodante* si tratta del libretto di Giacomo Antonio Perti per *Ginevra principessa di Scozia* di Antonio Salvi (Firenze 1708), per *Alcina* dal libretto di Antonio Fanzaglia per *L'isola di Alcina* di Riccardo Broschi.[1]

1. Vedi il capitolo 16 *Ariodante* e il capitolo 17 *Alcina* in Winton Dean, *Handel's Operas 1726-1741*, Boydell Press, Woodbridge 2006, pp. 285-311 e 312-334. Sui libretti di Perti per Firenze, cfr. Francesco Lora, *I drammi per musica di Giacomo Antonio Perti per il teatro della Villa medicea di Pratolino (1700-01; 1707-10)*, dissertazione di dottorato, Bologna 2012.

Già alcuni anni prima Händel aveva fatto ricorso al poema cavalleresco dell'immaginifico italiano per il suo *Orlando* (1732), ma quest'ultima opera è meno legata alle altre due, che invece sono accomunate anche dall'uso importante della danza. Infatti, per imporsi nella lotta tra i teatri d'opera rivali della Londra dell'epoca, Händel puntava anche su Marie Sallé, prima ballerina dell'Opéra di Parigi, tornata a Londra appositamente su sua richiesta.

Ma se *Ariodante* e *Alcina* presentano molti tratti in comune, i personaggi, e in particolare i personaggi femminili sui quali mi soffermerò, non potrebbero essere più differenti.

*Ariodante* narra la storia di Ginevra, unica figlia del re di Scozia: all'inizio dell'opera la sua mano viene concessa ad Ariodante, che lei ama ricambiata. Ciò scatena però la vendetta di Polinesso, che corteggia la dama di compagnia di Ginevra, Dalinda. Lo stratagemma di Polinesso è lo stesso che viene messo in atto anche in *Molto rumore per nulla* di Shakespeare: Ariodante infatti assiste non visto, su invito del suo nemico, ad un incontro amoroso tra Polinesso e Dalinda, vestita e acconciata come Ginevra; convinto del tradimento della sua amata, Ariodante medita il suicidio, poi preferisce fuggire lontano da tutti, facendosi credere morto. Il fratello di Ariodante, Lurcanio, a sua volta innamorato di Dalinda, ha assistito anch'egli alla scena: accusa Ginevra di impudicizia e di aver causato la morte di Ariodante, e sfida a duello chiunque voglia difendere l'onore della principessa. Solo Polinesso si fa avanti, ma viene ferito a morte. Nel frattempo Ariodante ha salvato Dalinda dai sicari di Polinesso che l'avevano condotta nella foresta per ucciderla; appreso da Dalinda tutto l'inganno, Ariodante si presenta nella lizza ma, rifiutandosi di combattere, rivela al re e al fratello l'innocenza di Ginevra. La povera principessa, rifiutata dal padre e addolorata perché crede che Ariodante sia morto, viene salvata dal ritorno dell'amato nel momento di massima disperazione, e l'opera si conclude festosamente con il doppio matrimonio di Ginevra e Ariodante e di Dalinda e Lurcanio.

Il libretto di *Ariodante* possiede *ante litteram* tutti i tratti del romanzo gotico (ricordiamo che la data di nascita ufficiale del *gothic novel* è fissata trent'anni più tardi, con *The Castle of Otranto* di Horace Walpole nel 1764): tra questi tratti vi è appunto l'eroina indifesa, accusata da tutti, sola nello scenario di un castello medievale, condannata a morte se la sua innocenza non verrà dimostrata.

Secondo la definizione di William Patrick Day in *In the Circles of Fear and Desire*, tutti i racconti gotici sono versioni differenti di un'unica storia, in cui il protagonista (maschio faustiano o femmina passiva – il nostro caso è il secondo) affronta una discesa nel "Gothic underworld", un mondo infero in cui è trascinato da forze irresistibili, in cui il movimento è circolare, centripeto, e l'azione futile, un mondo dove il sé si dissolve e disintegra; da questi inferi

il protagonista può essere liberato, ma non è in grado di scappare con le sue sole forze.[2] È questa appunto la situazione di Ginevra in *Ariodante*: da una situazione idilliaca (nel primo atto la scena d'amore con Ariodante si svolge nel giardino del castello, classico *topos* che ricorda il giardino dell'Eden) precipita in una prigione, dalla quale non è in grado di scappare con le sue sole forze; la sua unica speranza è quella di essere liberata dall'esterno, come infatti avverrà con l'arrivo di Ariodante.

La fine del secondo atto di *Ariodante* mostra appunto il progressivo precipitare di Ginevra, che coinvolge tutti gli aspetti della sua personalità: il suo ruolo di principessa, di figlia, di amante, infine la sua stessa coscienza crollano. Nella sesta scena del secondo atto, al re che si prepara a proclamare Ariodante suo erede, viene portata la notizia della morte del futuro genero; nella scena successiva, nella breve aria «Mi palpita il core, né intendo perché» abbiamo il primo esempio di come la parte di Ginevra sia piena di infrazioni alle regole dell'opera barocca, *in primis* quelle dell'*aria col da capo*. Infatti, come nota Winton Dean, si tratta di una «rarity, a *da capo aria* without an exit, the first of two in her part. The libretto says *parte*, but she remains. She is haunted by forebodings she cannot explain».[3] La tonalità dell'aria, Do minore, accentua lo smarrimento del personaggio, così come l'accompagnamento orchestrale, con le sue pause e note staccate ed esitanti. Al termine del dialogo con il padre, che le comunica la morte di Ariodante, Ginevra sviene.

Nella scena ottava Lurcanio accusa Ginevra in presenza del re, con un'aria in Sol maggiore, tonalità decisa che esprime le certezze irremovibili del personaggio. Dopo che Lurcanio esce di scena, torna Ginevra, ancora ignara dell'accusa: così la descrive Dalinda: «Squarcia le vesti e il volto, fatta di sé nemica». Riesce a dire solo «Padre…» prima che il re, indignato, esca esclamando «Non è mia figlia una impudica!». Con la decima e ultima scena dell'atto, le sofferenze di Ginevra toccano il punto più basso. Non sono solo il suo ruolo di figlia ed erede del re, la sua vita e la sua felicità ad essere minacciate: è la sua stessa identità. Ginevra non capisce l'accusa, chiede a Dalinda «Chi sei tu? chi fu quelli? e chi son io?», invoca le furie, cerca lo sposo morto, infine prorompe in un'aria, «Il mio crudel martoro crescer non può di più», nuovamente in tonalità minore, stavolta Mi minore, logica risposta al Sol maggiore dell'accusa di Lurcanio. E questo è il secondo esempio di *aria col da capo* che non si conclude con l'uscita di scena del personaggio: infatti, mentre inizialmente il secondo atto doveva concludersi con la fine dell'aria, Händel aggiunse poi una scena di ballo, che mostra dapprima i sogni piacevoli di Ginevra, poi i

2. Cfr. David H. Richter, *The Progress of Romance. Literary Historiography and the Gothic Novel*, Ohio State University Press, Columbus 1996, p. 10.

3. Dean, *Handel's Opera*, pp. 292-293.

sogni funesti, che combattono e vincono, tanto che la principessa si risveglia in preda al terrore, concludendo l'atto con poche battute di recitativo.[4]

Anche nell'ultimo atto le arie di Ginevra contengono altre infrazioni alla forma canonica dell'*aria col da capo*: per la prima, «Io ti bacio, o mano augusta», si tratta nuovamente del fatto che, al termine della breve aria, Ginevra rimane in scena. Questo elemento sembra rendere in musica il fatto che l'eroina della storia gotica, come abbiamo detto, non è in grado di scappare dalla situazione in cui si trova imprigionata.

I due brani successivi affidati a Ginevra si presentano in modo molto ambiguo: la prima, «Sì, morrò», potrebbe essere la sola sezione A di un'*aria col da capo*; ancora più interessante la successiva. La scena è di nuovo nel carcere di Ginevra, che ha poche battute di recitativo secco, e poi attacca un Largo, «Manca, oh dei, la mia costanza» che sembrerebbe un'aria, ma viene interrotta bruscamente da una sinfonia che annuncia l'arrivo di Ariodante, venuto a trarla di prigione. E solo ora Ginevra, insieme ad Ariodante, può tornare alla forma "normale" in un duetto, «Bramo aver mille cori», dopo due arie che sembravano sempre restare sospese, interrotte, ancora una volta espressione di quell'incapacità di fare e di esprimere, di quella prigionia non solo fisica ma soprattutto psicologica che imprigiona la protagonista del romanzo gotico.

In *Ariodante* vediamo due *topoi* caratteristici del romanzo gotico, il sogno, al quale abbiamo già accennato, e il doppio. Il tema del doppio tocca quasi tutti i personaggi: Ariodante ad esempio ha un fratello, che come lui è innamorato e si sposerà alla fine dell'opera, e che si sostituisce a lui una volta che il fratello è dato per morto per vendicarlo; ma ha anche un doppio in negativo in Polinesso, che vuole sostituirlo. Come scrive Cesare Segre, il doppio letterario,

> concreto o immaginario, […] polarizzando un certo tipo di istinti (o di aspirazioni), permett[e] all'individuo di abbandonarvisi tagliando i legami con quelli opposti ed evitandone le remore. Che il "doppio" possa aiutare a raggiungere meglio il bene, pare idea poco diffusa. […] L'ossessione della specularità e della simmetria, dell'uguale (per posizione o forma) che è nello stesso tempo diverso, del soggetto che può vedersi nello specchio *come dall'esterno*, corpo o individuo intero che nello stesso tempo vede ed è veduto, accentra e separa le percezioni».[5]

È in particolare in Ginevra che il tema del doppio viene in primo piano: Dalinda si veste come lei e per lei viene scambiata, fino a che la sua confessione non riporta la tranquillità sciogliendo l'intrigo; ed è innamorata di Poli-

4. Il sogno è un elemento che nelle regie moderne di *Ariodante* ha trovato ovviamente interpretazioni di tipo psicologico.

5. Cesare Segre, *Prefazione* a Romana Rutelli, *Il desiderio del diverso. Saggio sul doppio*, Liguori, Napoli 1984, p. 7.

nesso, il doppio malvagio di Ariodante, fino a che non comprende che è più saggio cedere alla corte dell'altro doppio del protagonista, Lurcanio.

Al tema del doppio si accosta dunque quello dello specchio: un riflesso di sé che forse è un altro, o che può prendere vita e diventare altro. La prima scena di *Ariodante* mostra infatti Ginevra che si guarda allo specchio, preparandosi ad incontrare Ariodante, e le tre arie iniziali sono tutte incentrate sul guardare: la prima è appunto quella di Ginevra che si ammira allo specchio – «Vezzi, lusinghe, e brio»; la seconda, sempre di Ginevra, nel momento in cui rifiuta Polinesso – «Orrida agli occhi miei» – introduce l'elemento dell'orrore; la terza aria è affidata a Dalinda, che invita Polinesso a rivolgere a lei le sue attenzioni invece che a Ginevra – «Apri le luci, e mira». L'insistenza sulla vista torna anche ad esempio nell'ultima aria di Ariodante, che proclama il ritorno del sole dopo la «notte atra e funesta», e non è affatto casuale in un'opera centrata appunto sull'equivoco causato da un'illusione ottica creata ad arte.

Ginevra è un personaggio facile da catalogare e che presenta molte situazioni e punti in comune con Desdemona dell'*Othello* di Shakespeare, in particolare il fatto che parte da una situazione in cui è quasi idolatrata per arrivare, nel momento centrale dell'opera, ad essere pubblicamente accusata ed umiliata; ben più complesso si presenta il personaggio di Alcina nell'opera omonima, anche se le parti di Alcina e Ginevra furono scritte da Händel per essere interpretate dalla stessa cantante, Anna Maria Strada.

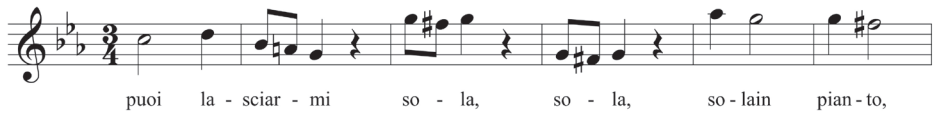
Alcina è una maga, anzi una incantatrice, che ha riempito l'isola deserta di antichi amanti trasformati in fiere, quindi il prototipo massimo della *femme fatale*, come Circe; ma è anche una donna innamorata, tradita e addirittura schernita; carattere contraddittorio e complesso, nel corso dell'opera la vediamo sicura di sé e distrutta, gelosa e fatta segno della gelosia di Ruggero, materna e crudele: questi ultimi sentimenti li esprime nei confronti del giovane Oberto, che tenta di costringere ad uccidere il padre trasformato in leone, o dell'amato Ruggero, del quale vuole vendicarsi.

Intorno a lei, due figure femminili diversissime: sua sorella Morgana è una civetta, che si innamora del nuovo arrivato Ricciardo e disdegna il suo precedente amante Oronte. Alla fine sarà proprio Morgana a salvare Alcina dalla morte, ma in tutta l'opera tra le due sorelle si percepisce più rivalità che affetto. E non dimentichiamo che l'aria «Tornami a vagheggiar», della quale si sono appropriate diverse interpreti di Alcina, è in realtà scritta per Morgana: la rivalità tra i personaggi si trasforma in rivalità tra cantanti.

Il Ricciardo di cui è invaghita Morgana d'altra parte non è affatto un uomo, ma Bradamante, moglie di Ruggero, che si presenta nei panni del proprio fratello. Alla fine dell'opera Bradamante riesce a riconquistare il marito, a liberarlo dall'isola di Alcina e a riportarlo in patria, insieme a tutte le altre

vittime della seduzione della maga: ma prima di riuscirci deve ingoiare diversi bocconi amari da parte di Ruggero, che di fronte a lei dichiara il suo amore per Alcina e arriva fino ad insultarla, rifiutandosi di riconoscerla.

Circondata dagli spiriti dell'aria che sono al suo servizio, dalla sorella Morgana, dal capo delle guardie Oronte, da tutta la folla di personaggi che con il suo potere magico ha trascinato sull'isola e che vi trattiene imprigionata, Alcina nondimeno è sola sull'isola, come era sola Ginevra nella sua prigione. E questa solitudine viene accentuata nei suoi due grandi momenti tragici del II atto. Il primo è la lunga aria «Ah, mio cor, schernito sei»: già l'accompagnamento orchestrale ci presenta delle crome separate da pause, emblema sia del battito del cuore che della solitudine improvvisa di Alcina. Su una scala discendente invoca Ruggero, «puoi lasciarmi sola in pianto?», figura che più in là ripete reiterando tre volte il «sola»: «puoi lasciarmi sola (sol-fa#-sol), sola (la stessa figura, ma all'ottava bassa, ad esprimere la desolazione in cui è caduta), sola in pianto» (e stavolta è un grido che, sempre discendendo, parte dal La acuto per scendere).




Una terza volta Alcina ripete lo stesso verso, e anche stavolta «sola» viene ripetuto tre volte, le prime due sempre con la stessa figura della volta precedente, ora come do-si-do, do-si-do, alla stessa altezza, con la monotonia di un dolore che ormai non è più nuovo, ma costante, insistente.

Nella scena XIII del II atto Alcina tenta di evocare le «ombre pallide», gli spiriti infernali al suo servizio, che però non rispondono al suo richiamo. Ancora una volta quindi si ritrova inaspettatamente sola, lei che aveva popolato un'isola deserta. Nel recitativo si accavallano le domande: «Eh! Non m'udite? / Vi cerco, e v'ascondete? /Vi comando, e tacete? / Evvi inganno? Evvi frode? / La mia verga fatal non ha possanza? / Vinta, delusa Alcina, e che t'avanza?», per arrivare infine nell'aria, alla domanda fondamentale: «Perché?»; la stessa che si poneva anche nell'aria precedente («Oh dei! perché?»). Alcina è una maga, una donna di intelletto, il cui potere si basa sulla conoscenza; nel momento in cui soffre, in cui perde tutto, vuole soprattutto una cosa: sapere. Nella precedente aria di Ruggero, in fondo, era stata schernita proprio la sua intelligenza, quando lui le prometteva «eterna fé» – aggiungendo poi in un *a parte* «ma non a te». Ma il tentativo di razionalizzare fatto da Alcina, come al

solito in questo personaggio che vive di contrasti, si trasforma nel suo opposto e ne scatena le emozioni più viscerali.

Infine l'ultima aria di Alcina, nel III atto, è appunto la constatazione della sua solitudine, in cui rimane solo il pianto: «Mi restano le lagrime», mentre il testo della sezione centrale propone indirettamente il paragone tra Alcina e l'isola che con i suoi poteri magici ha reso abitabile: «Potessi in onda limpida / sottrarmi al sole, al dì; / potessi in sasso volgermi / che finirei così / la pena mia crudel». Il mare e la nuda pietra sono tutto quello che resterà quando, alla fine, Ruggero e Bradamante spezzeranno gli incanti della maga. L'identificazione di Alcina con l'isola era sottesa anche nell'aria di Ruggero del II atto, «Verdi prati», dove con rimpianto si guardava ai «verdi prati, selve amene» che presto avrebbero perso beltà e vaghezza per tornare «all'orror del primo aspetto».

Il confronto decisivo tra i tre vertici del triangolo amoroso avviene nel terzetto «Non è amor né gelosia», uno dei pochi terzetti nelle opere di Händel: va notato che manca invece in *Alcina* il duetto d'amore, sostituito appunto dal terzetto.

Dalla fine del II atto in poi, un velo di malinconia e di rimpianto, con una predominanza di tonalità minori, si stende su tutta l'opera, salvo alcuni momenti di furia: Ruggero, nel momento stesso in cui chiede perdono alla moglie, rimpiange, non troppo velatamente, Alcina («Verdi prati» in Mi maggiore); Alcina scopre di aver perduto i propri poteri «Ombre pallide» in Mi minore); nel III atto, Morgana chiede perdono ad Oronte («Credete al mio dolore» in Re minore), che commenta «m'inganna, me n'avveggo, e pur ancor l'adoro»; Alcina constata «Mi restano le lagrime» (Fa minore); il grande terzetto in Si bemolle maggiore mostra i complicati rapporti tra i personaggi e tra le tre voci (un soprano, un mezzosoprano e un contralto). Si giunge infine al coro conclusivo, che nella prima parte, «Dall'orrore di cieca notte» (Sol minore), anticipa in un certo senso il finale del *Don Giovanni* di Mozart: i personaggi vagano smarriti, ora che la sparizione di Alcina li fa ritrovare da soli sull'isola, tutti tornati alla loro forma umana, mentre sono spariti il palazzo, il giardino e tutte le meraviglie che erano state create dalla maga. La solitudine che aveva caratterizzato Alcina si è trasferita ora a chi rimane, privato del magico incanto. E la musica esprime come sentimento predominante il turbamento dei personaggi, sbalestrati e privi di ogni punto di riferimento, e non la gioia della liberazione: «Dall'orror di notte cieca / chi ne reca colla vita / la smarrita libertà? […] Chi ne ha resa umana voglia? / Chi ne spoglia la già appresa ferità?». Risposta al cerchio ipnotico e sereno che il Coro tracciava nel primo atto presentando l'isola di Alcina in «Questo è il cielo dei contenti», la melodia traccia ancora dei cerchi che li imprigionano, ma non più nel «centro

del goder», ma in un più inquietante territorio privo di confini e di luce, in cui l'unico punto di coscienza individuale e di certezza si manifesta nel ricordo della «già appresa ferità»: «Io fui belva… – Io sasso… – Io fronda… – Io qui sciolto erravo in onda…».

Seguono le danze e la conclusione d'obbligo festante e in Sol maggiore, che però, come la morale di *Don Giovanni*, delle *Nozze di Figaro* o di *The Rake's Progress*, non riescono a cancellare dalle nostre orecchie e dal nostro cuore l'angoscia sorda, l'ansia, il turbamento cui i personaggi hanno dato voce poco prima.

In questi due capolavori della sua maturità Händel ci presenta dei ritratti quanto mai vari e attenti di figure femminili, accomunate tuttavia dalla caratteristica di ritrovarsi improvvisamente sole, abbandonate da tutto quello su cui avevano contato (gli affetti e la famiglia nel caso di Ginevra, l'amore e il potere magico per Alcina). Se per Ginevra la conclusione dell'opera coincide con un ritorno alla condizione iniziale, e quindi apparentemente senza ombre, la sconfitta di Alcina getta un velo di mestizia sul finale dell'opera che da lei prende nome. In entrambi i casi un personaggio femminile viene scelto da Händel come veicolo per esprimere i più profondi sentimenti umani.

Vittorio Ugo Vicari

# Evoluzioni della moda, della sartoria e dei costumi per lo spettacolo tra XVI e XVII secolo. Con il tratto biografico ed iconografico di alcuni ruoli femminili*

In età moderna il costume europeo per lo spettacolo ricevette un forte impulso alla codifica entro stilemi classicisti, secondo una lezione in larga parte italiana sperimentata ed attuata in differenti ambienti tra Quattro e Cinquecento. Ferma restando l'attitudine particolare del palcoscenico, sopra cui s'indossavano principalmente, per quanto parzialmente modificati o accessoriati, abiti civili, militari ed ecclesiali d'estrazione aristocratica, vi era poi il costume per le varie forme rappresentative parateatrali della festa pubblica cultuale, celebrativa, funebre o trionfante, comunemente progettato su carta da maestri apparatori. Senza generalizzare, si può dire che quelle due attitudini particolari diedero corso in Europa ad altrettante traiettorie: da una parte la nascita e lo sviluppo di una forma e professione costumistica "liberale" d'ambito e di committenza regia, municipale, corporativa, feudale che presto raggruma in una teoria ed in prassi con precise regole costruttive; dall'altra un *continuum* storico ed osmotico tra le evoluzioni di moda e la loro "vulgata" costumistica fino a che, per paradosso, le parti non s'invertiranno e sarà il palcoscenico, tra Sei e Settecento, il nuovo banco di prova per i sarti.

Le regole del gioco, nell'un caso come nell'altro, erano state dibattute dalla seconda metà del Quattrocento in alcune corti d'avanguardia, fissate dalla scuola umanistica rinascimentale italiana nel corso del Cinquecento. Vi avevano contribuito apparatori, coraghi e trattatisti come Leonardo da Vinci (Milano), Gerolamo Genga (Urbino), Tomaso Inghirami (Roma), Giorgio Vasari (Firenze), Bernardo Buontalenti (Firenze), Giovan Battista Giraldi Cinzio (Ferrara), Leone de' Sommi (Mantova) ed Angelo Ingegneri (Vicenza); maestri che concorsero alla formazione di una scuola italiana di lunga durata e fortuna in tutt'Europa, con diversi epigoni tra Sei e Settecento. Tali regole è possibile riassumere in alcuni argomenti e punti fondamentali: mitopoiesi, *decorum*, proporzione, *medietas*, allegoria, esotismo, mascheramento, coerenza

* A mia moglie, valente attrice.

prospettica. L'assunto teorico di questo saggio è che alcuni di codesti tratti concorsero, oltre che alla formazione di una *koinè* costumistica per la scena, alla costituzione di una moderna semiologia della moda; perciò li trattiamo, strumentalmente, a parte. Essi sono: mitopoiesi, *decorum*/proporzione/*medietas*, esotismo.

La mitopoiesi fu la tendenza a rappresentare l'epica o il mito classici non in una forma pura e filologicamente coerente, ma ridisegnata per le finalità apologetiche e celebrative della cerchia e dell'ambiente entro cui l'opera era rappresentata, fino a determinare nello spettatore una suggestione nuova e corrispondente agli obiettivi della committenza. Se certa, pertanto, appare la filologia come approccio metodologico al problema dell'imitazione degli antichi, vedi Giulio Romano, che secondo Giorgio Vasari avrebbe «imparato tanto dalle colonne antiche di Traiano e d'Antonio che sono in Roma che se ne valse molto meglio negli abiti de' soldati, nell'armature, insegne…»,[1] mitopoietico ci appare Girolamo Genga negli intermezzi della *Calandria* di Bernardo Dovizi da Bibbliena, messa in scena ad Urbino da Baldassare Castiglione il 6 febbraio 1513, per bocca dello stesso Castiglione;[2] e similmente Tomaso Inghirami nel *Poenulus* di Plauto (Roma 1513) ci introduce ad una moderna nozione di *decorum* per via di vesti sontuose, divisate e "stratagliate".[3] Di più e maggiormente quando si tratti di "robe" di tragedia e d'Opera, dove più forte appare il grado di empatia tra il personaggio epico, eroico, mitico e le aristocrazie che lo osservano ed in lui si compenetrano, fino a concedere alla compagnia il proprio corredo d'investitura o d'incoronazione, in parte o per intero, purché fosse immediatamente percepibile ai sudditi, per inferenza, la proporzione: il sovrano o il principe sta al suo regno o feudo, come l'eroe sta al suo dramma.[4]

*Decorum*, per l'appunto, proporzione e *medietas* sono altri temi portanti del dibattito sulle arti sceniche e costumistiche tra Maniera e Tarda Maniera. La tendenza a superare in eleganza il proprio spettatore è questione molto dibattuta sia negli ambienti cortesi che metropolitani. Nei primi, ad esempio, si avverte una sorta di incongruenza tra due dinamiche fondamentali: da una

1. Giorgio Vasari, *Le Vite dei più eccellenti pittori, scultori e architetti*, Newton Compton, Roma 1997, p. 496.

2. Lettera a Ludovico da Canosa (post 13 feb. - ante 21 feb. 1513), in http://aiter.unipv.it/lettura/BC/lettere/0.268.

3. Nel primo caso si tratta di accostamenti di pezze a colore o tessuto differente nella composizione del vestito; nel secondo, di tagli sartoriali più o meno estesi, lineari o frappati, a formare disegno geometrico minuto sull'abito, sovente ad *horror vacui*, ovverosia ampi rigonfi da cui sbuffavano gli indumenti da sotto.

4. Sull'argomento cfr. Diana De Marly, *Costume on the stage. 1600-1940*, Barnes and Noble Books, Totowa 1982, cap. II .

parte la tendenza consolidata al donativo delle migliori vesti della propria guardaroba al valente attore; dall'altra la tendenza a progettare e confezionare interi corredi di scena ad ogni nuova opera, come accadde per i festeggiamenti apparati a Ferrara nel 1502 per le solenni nozze di Alfonso d'Este con Lucrezia Borgia.

Nello spettacolo apologetico cosiddetto del "trionfo" o della "pompa" la questione perde di significato. In quel caso, vista la natura "politica" della festa (che fosse di pubblico godimento, nel Maggio fiorentino ante Congiura de' Pazzi[5] come nei cortei funebri principeschi) o circoscritta alle ambientazioni di corte (la più parte dei *masques* inglesi, dei *ballettes* francesi, dei Balli savoiardi cosiddetti "della Madama Reale", etc.), il dispendio di costumi ed apparati scenici sarà massimo comunque. Qui, i concetti di decoro, proporzione e medietà sono scardinati in favore del sovrano e della sua ampia cerchia. Lasciando sullo sfondo alcune prassi di già ben studiate, vorrei concentrarmi quantomeno su di un caso lugubre: gli apparati per la "pompa" funebre dell'Imperatore Carlo V, in Bruxelles l'anno domini 1558.[6] Nell'illustrazione cronachistica che ce ne fa Cristophe Plantin (fig. 1) è reso visibile il carattere di uniformità "registica" dell'evento. Il grado di omogeneità espresso nel corteo per la morte di cotanto sovrano, chiaramente avvertito nelle vesti e nelle insegne delle casate partecipanti, è la dimostrazione del fatto che l'aura della magnificenza principesca andava estesa ai sudditi anche e soprattutto nel momento del trapasso, sempre insidioso quando non del tutto destabilizzante per la famiglia regnante, nella prospettiva di conferma del potere ai suoi discendenti.

Relativamente alla questione degli esotismi, nel dibattito teorico sulla progettazione e l'uso dei costumi di scena, altra questione fondamentale sembra essere: con quali espedienti attrarre e tenere maggiormente desta l'attenzione del pubblico? L'argomento verrà trattato dal Giraldi Cinzio, il quale consiglia

5. Nel 1478 cadde vittima della famiglia de' Pazzi Giuliano de' Medici, fratello di Lorenzo il Magnifico e grande "soprintendente" di feste per il Maggio fiorentino. A riprova del fatto che il sistema propagandistico italiano, così esposto al pubblico ludibrio, si era mutato presto in un pericoloso strumento di cospirazione e rivolta politico-sociale nelle mani degli avversari del principe. Per conseguenza, l'episodio rappresenterà una cesura netta nella politica medicea e nella sua propensione alla festa pubblica trionfante e mascherata. D'allora in avanti si aprì un nuovo corso, apologetico ancora ma ormai chiuso negli ambienti di corte, in cui il controllo delle tensioni politiche in seno alla nobiltà minore era più facile e il livello di rischio per l'incolumità della famiglia principesca ridimensionato. Sull'argomento cfr. Pierre Francastel, *Guardare il teatro*, il Mulino, Bologna 1987, pp. 114-115.

6. Hhieronimus Cock, *La Magnifica e suntuosa pompa funerale, fatta in Burselle il di* XIX *di decembre, l'anno* M.D.LVIII *nell'essequie dello Carol quinto*, Christophe Plantin, Anversa 1559.

che gli abiti degli attori, qualora non imitino la moda corrente, «siano […] di lontano paese. Perché la novità degli abiti genera admirazione, e fa lo spettatore più intento allo spettacolo che non sarebbe se vedesse gli istrioni vestiti degli abiti ch'egli ha continuamente negli occhi».[7] Il giudizio sull'esotismo è condiviso da Leone de' Sommi: «[…] poiché ogni novità più piace assai, riesce molto piacevole spettacolo veder in scena abiti barbari et astratti delle nostre usanze […]».[8] Un'attitudine che egli consiglia, primariamente, nella rappresentazione delle commedie.

Ma perché l'esotico come espediente? La questione si lega indissolubilmente con i sistemi evolutivi della moda e ci traghetta verso la seconda parte di questo saggio. Il giudizio trattatistico espresso tra Quattro e Seicento sulla visione dell'altro da sé farebbe dunque il paio con gli orientamenti della sartoria europea nel medesimo arco di tempo ed entrambi gli aspetti parrebbero attingere ad uno stesso repertorio illustrato. La nozione di Rinascimento umanistico reca in sé anche l'interesse per gli usi ed i "costumi" d'altre nazioni; i primitivi compendi di etnografia, i quali ritraevano le genti del vecchio e del nuovo mondo in repertori illustrati (fig. 2), ebbero grande fortuna divenendo presto "libri di modelli" nell'ambito delle arti liberali. In tal modo l'altro da noi sarà, tra Sei e Settecento, non più una nozione vaga, echeggiata, indistinta quale era nella percezione dell'uomo medievale, bensì netta, frontale e chiaramente distinguibile. Limitatamente al dato drammaturgico, prolifereranno, ad esempio, sempre più i titoli esotici tanto nel teatro della Restaurazione inglese, e cito *The Indian queen* di Robert Howard e John Dryden (1664; figg. 3-4; in musica nel 1694, su musiche Henry Purcell), quanto nel più complesso alveo dell'illuminismo. A tal proposito è emblematico il caso del dramma cinese *L'Orfano della famiglia Zhao* (in cinese *Zhaoshi guer*), del drammaturgo Ji Junxiang (XIII secolo). Il testo, già tradotto in francese dal missionario gesuita Joseph Marie de Premare (1666-1736), fu subito ridotto in diverse edizioni teatrali: da Pietro Metastasio in Italia (*L'Eroe Chinese*, 1748 ca.); da Voltaire in Francia (*L'orphelin de la Chine*, 1755); da Arthur Murphy in Inghilterra (*The Orphan of China*, 1758; fig. 5).[9]

7. *Discorsi di M. Giovambattista Giraldi Cinzio intorno al comporre dei romanzi, delle commedie, e delle tragedie, e di altre maniere di poesie*, Gabriel Giolito de' Ferrari, Venezia 1554, in *De' Romanzi delle commedie e delle tragedie. Ragionamenti di Giovambattista Giraldi Cintio […]*, Milano 1864, parte II, p. 110.

8. Leone de' Sommi, *Quattro dialoghi in materia di rappresentazioni sceniche*, a cura di F. Marotti, Il Polifilo, Milano 1968, p. 50.

9. Sulla "geografia dell'altro" nel teatro europeo d'età moderna cfr. Marzia Pieri, *La Geografia dell'altro fra Cinque e Settecento*, in *La Maschera e l'altro*, a cura di Maria Grazia Profeti, Alinea editrice, Firenze 2005, pp. 299-314.

## *Sarti e divi. Un nuovo modo di fare moda*

Tomaso Garzoni ebbe a dire che il sarto della città umanistica rinascimentale era, al tempo in cui egli scrive (1585), «ottimo geometra»,[10] dandoci per inteso del suo esser parte attiva nel lento processo di riforma della corporazione e bottega di statuto medievale, verso la definizione di una professione con regole ed obiettivi stilistici e di mercato nuovi. Volendo fare un esempio il più calzante agli scopi del presente saggio, per la pubblicità del prodotto di moda ancora nel XVIII secolo, l'uso e la propagazione nei mercati di tutta Europa delle bambole acconciate alla maniera delle ultime novità vestimentarie è il principale strumento di divulgazione delle *fashion news*, diremmo oggi. Ma qualcosa sta cambiando: l'avvento di un'editoria periodica letteraria e mondana; l'evoluzione della professione sartoriale verso la cultura della progettazione e del design; il riconoscimento al teatro ed alle pratiche parateatrali di funzioni politiche, sociali e propagandistiche d'ampia portata; tutti questi fattori condurranno alcuni ambienti sartoriali metropolitani europei ad elaborare nuove strategie di promozione, comunicazione e vendita del prodotto d'alta moda. In esse la figura del divo, ma soprattutto della "diva" come genere femminile giocheranno un ruolo primario almeno dalla metà del Seicento, la qual cosa ci conduce necessariamente a considerare la donna drammaturga e la donna attrice tra i principali fenomeni virali nel costituendo sistema della moda europea d'età moderna.

La collaborazione tra artista di fama e sarto nella confezione di abiti ed apparati per cerimonie pubbliche è documentata ed illustrata in molteplici casi; ad esempio per i festeggiamenti nuziali tra Ferdinando de' Medici e Cristina di Lorena (Firenze 1589). Per l'occasione operarono l'apparatore Bernardo Buontalenti (abiti da parata, vesti allegoriche, completi per giochi) e il pittore Agnolo Bronzino (abiti da maschera), entrambi impiegati dei Medici, in collaborazione con i laboratori sartoriali metropolitani di Oreto Bernardi e Niccolò Serloni. È questa una tendenza che anticipa le future collaborazioni tra arte e industria del XIX e XX secolo; un fenomeno che contribuisce, insieme ad altri fattori, al transito della sartoria da mera attività meccanica verso il design di moda quale arte liberale.

Altro dato significativo è la tendenza documentata ad esibire gli abiti progettati per o prestati alla scena su di una passerella di proscenio ove sfilavano gli attori prima della rappresentazione, affinché il pubblico potesse apprezzarne le fattezze. Per le festività carnascialesche del 1499, in seno alle Feste di

10. Tomaso Garzoni, *La Piazza universale di tutte le professioni del mondo*, 2 voll., a cura di Paolo Cherchi, Beatrice Collina, Einaudi, Torino 1996, vol. II, pp. 1308-1312, discorso CXX, *De' sartori*, p. 1312.

notte, Jano Pencharo assiste alla rappresentazione di un *Eunuchus* di Terenzio; ivi, da «cronista teatrale diligentissimo» quale egli era, registra la presenza di 133 attori per le commedie e 144 per gli intermedi, i quali sfilarono di fronte al pubblico in sfarzosi abiti di scena.[11] Da questa attitudine pare derivino altre e più tarde consolidate prassi sceniche: nell'interpretazione delle eroine tragiche del neoclassicismo francese, ad esempio, ove le attrici svilupparono un processo imitativo delle tolette femminili più mondane del tempo. Oppure nelle *Comedies of manners* inglesi, che per loro stessa natura rappresentano in forme mimetiche le ambientazioni metropolitane del secondo Seicento, trovando peraltro riscontro iconografico in illustratori impietosi quali William Hogarth (fig. 6). Ma sarà l'avvento della *Comédie Française* (1680) a creare un rapporto esplicito, scambievole e concorrenziale tra il mondo aristocratico e quello teatrale, cosicché nel secolo successivo avverrà spesso che le dame imitino le *parure* messe in scena dalle attrici e non il contrario. Ad esempio, nel 1684 il soprano Marie Le Rochois (1658 ca.-1728, fig. 7) introdusse le maniche all'Amadigi nell'opera omonima di Jean-Baptiste Lully e Philippe Quinault.[12] La stessa, cinque anni dopo (1689) nel ruolo di Teti[13] indossò una croata (cravatta) di merletto e l'uso fu subito ripreso da tutte le signore bene di Parigi (fig. 8). Anche la *robe flottante/battente/volante* (fig. 9, antesignana della *robe à la française*, veste primaria dell'abbigliamento europeo per larga parte del XVIII secolo) s'intrecciò con la scena, allorché nel 1703, Madamoiselle Dancourt la indossò nel recitare la parte di Glicera nell'*Andria* di Terenzio, nella traduzione francese (*Andrienne*, 1694) di Michel Baron.

La scambievolezza e l'umoralità degli ambienti sartoriali e teatrali si risente tanto nelle parole del Garzoni quanto nei consigli che Benedetto Marcello impartisce alla cantante virtuosa, laddove le suggerisce: «Si lamenterà sempre la virtuosa dell'abito d'opera, ch'è povero, che non è alla moda, ch'è stato portato da altre, obbligando il signor Procolo [ovverosia il suo protettore] a farlo rifare, mandandolo e rimandandolo ogni momento dal sarto, calzolaro, acconcia teste, ecc.».[14] Il sarto, di contro, «[…] stenta le persone c'han fretta e bisogno d'esser spedite; e all'ultimo si fa pagar tanto salato che ben spesso

11. *Lettere di Jano Pencaro a Isabella d'Este Gonzaga*, Ferrara, 9 febbraio 1499; Alessandro Luzio, Rodolfo Reiner, *Commedie classiche in Ferrara*, in «Giornale storico della letteratura italiana», XI, 1888, pp. 177-189, p. 182. Per un loro commento costumistico vedi anche Renzo Guardenti, *Il Costume in scena*, in *Storia del teatro moderno e contemporaneo. I. La nascita del teatro moderno. Cinquecento-Seicento*, 3 voll., Einaudi, Torino 2000, pp. 1067-1100: p. 1076.

12. *Amadis. Tragedie en musique par Monsieur de Lully […]*, Christophe Ballard, Paris 1684.

13. *Thetis et Pelée. Tragedie en musique representée par l'Académie Royal e de Musique*, Paris 1689. Libretto di Bernard le Bouvier de Fontanelle, musiche di Pascal Colasse.

14. Benedetto Marcello, *Il Teatro alla moda. 1720*, Il Polifilo, Milano 2006, p. 32.

bisogna ogni due giorni mutar sartori».[15] Per conseguenza, risulterà difficile distinguere la donna in abiti civili dall'attrice o, addirittura, dalla meretrice se e qualora, come sovente accade soprattutto presso le città fluviali e lagunari (la più parte nell'Europa medievale e moderna), essa si presenta in pubblico calzando le molteplici tipologie di zeppe (ante 1640), tal che «Se alcuna sarà di picciola statura, subito coll'altezza della pianella ripara il difetto e costringe il marito a fare sfoggiare anche il sovero [sughero], mentre fa d'uopo co' drappi delle vesti ricoprire l'aggiunta della loro statura».[16] Pur considerando il carattere satirico delle operette testé citate, "l'apparir con stile" dovette rimanere una questione cogente e profondamente ambigua nell'Europa d'età moderna, tanto che, alla riprova iconografica dei fatti, risulta comunque ardua l'interpretazione di alcune immagini ambivalenti le quali non sapremo mai s'esser state di commedia o di vita vissuta (fig. 10); parimenti, il sarto ed il sarto prestato al teatro diverranno presto figure scambievoli e centrali nei fenomeni di mondanità delle élite metropolitane.[17]

## *Il femminile come categoria, la donna come genere*

L'equivoco sulla scena è un *tòpos* ancestrale. La lunga tradizione del travestitismo nel teatro d'Occidente – le cui origini affonderebbero nella ritualità del mondo mediterraneo arcaico e che in certa misura sono da riconnettere al carattere androgino di larga parte dei nostri miti di fondazione culturale[18] – nell'Europa d'età moderna decade in caratteri di rischio ed ambiguità sessuale.

La critica all'utilizzo di ragazzi ed uomini travestiti proveniva apertamente dalle frange puritane della società e dell'*intelligenzia* inglese d'età elisabettiana[19] e stuardiana. Ciò non di meno, con l'avvento della donna sulla scena, il travestitismo sembra trovare una sua nuova giustificazione sociale e le presenze maschili in abiti da donna perdureranno sul palcoscenico anglosassone

15. Garzoni, *La Piazza universale.*

16. Andrea Genuzio, *Satira e antisatira*, a cura di Girolamo de Miranda, Salerno editrice, Roma 1997, p. 66.

17. De Marly, *Costume on the stage,* p. 28a.

18. Per un approccio antropologico alla questione del travestitismo e degli "stati ambigui" alle origini delle forme teatrali del Mediterraneo antico e dell'Africa etiopica, cfr. Michel Leiris, *La Possessione e i suoi aspetti teatrali*, Ubulibri, Milano 1988.

19. Sull'argomento cfr. Vita Fortunati, *Travestitismo e ambiguità dei ruoli nel teatro elisabettiano*, in *Il Teatro e le donne. Forme drammatiche e tradizione al femminile nel teatro inglese*, a cura di Raffaella Baccolini, Vita Fortunati, Romana Zacchi, QuattroVenti, Urbino 1991, pp. 37-55.

e d'altre parti d'Europa[20] ancora tra Sette e Ottocento. Di contro, in forma di rivendicazione sociale e nel solco dell'acceso dibattito tra letterati e letterate nel periodo della Restaurazione, il diffuso fenomeno dei *breeches roles*[21] (figg. 11-12), assieme ad altre tendenze di moda che lentamente si diffondono nella cultura europea, apre il dibattito sull'androginia femminile, sulle rivendicazioni sociali della donna e, nella direzione sartoriale, sulla costituzione dell'abito in tailleur (fig. 13).

In un "diverso" registro performativo e, di più, esistenziale, operano i castrati di scuola italiana. Contraltare del divismo femminile sulla scena erano le forme di divismo maschile cui furono oggetto gli eunuchi, i quali dai teatri cattolici del melodramma "serio" irradiavano in tutta Europa con grande successo di pubblico e di critica. I castrati erano così interpreti di una "doppia imitazione" che aveva un suo naturale riflesso condizionante sul costume: spesso divi i quali veicolarono sulla scena, oltre la voce, tendenze e novità di moda al pari delle loro rivali cantanti ed attrici; tanto che, nel 1710 il governo francese fu costretto a promulgare una legge suntuaria (ampiamente disattesa) che imponeva al cantante d'opera d'indossare esclusivamente il costume predispostogli dal capocomico o dall'impresario. «Vi si sottraevano gli attori celebri e i cantanti di fama, quelle che in gergo si chiamavano *le prime parti*. I comprimari e le masse invece cominciavano a trovar comodo che il sarto o il rigattiere incaricato dall'impresario fornisse loro i costumi di scena […]».[22]

Fa specie pensare che l'affermazione della donna sulla scena inglese sia stata un probabile retaggio del Puritanesimo, ovvero del più radicale movimento di riforma verso il rigore dei costumi tra Cinque e Seicento, il quale impresse una direzione verso la parità di genere nella società britannica d'età moder-

20. Come a Napoli nel 1744, presso il Teatro della pace, con tale Antonia Cavalluccio scritturata quale prima parte maschile di un'opera buffa. Angus Heriot, *I Castrati nel teatro d'opera*, Rizzoli, Milano 1962, p. 29, n. 2.

21. Elizabeth Howe, *The First English actresses. Women and drama. 1660-1700*, Cambridge University Press, Cambridge 1994[3], pp. 56-65.

22. Paola Bignami, *Storia del costume teatrale. Oggetti per esibirsi nello spettacolo e in società*, Carocci, Roma 2006[2], p. 130. Sulla grandezza e decadenza dei castrati cfr. Heriot, *I Castrati.* Tra gli eleganti in catalogo l'autore segnala, oltre a Farinelli, Matteo Sassano (detto il Matteuccio, 1667 - post 1735), e Filippo Balatri (1676-1756) il quale, dopo lungo peregrinare fino in Russia, visitò Versailles e la corte di Luigi XIV vestito d'un abito confezionato con un drappo donatogli dal gran Khan, notato ed ammirato da tutti. Ed anche a Parigi, tanto che, egli stesso dice: «Vado al caffè e, appena colà entrato, / m'assedia ognun che vì è, esaminando / l'abito mia kamesco; onde animando / vanno 'l mio fasto a rendermi gonfiato»; p. 245. Sui castrati cfr. anche *Enciclopedia dello spettacolo*, Le Maschere, Roma 1957, IV, pp. 1719-1721, ad vocem: Evirato (Fedele D'Amico); Marcello, *Il Teatro*, al capitolo: A' musici.

na.[23] Ragione per cui, all'indomani della parentesi "repubblicana", che vide un pressoché totale interdetto delle attività teatrali pubbliche di allora, con la Restaurazione degli Stuart al soglio regio il panorama socio culturale d'Inghilterra era radicalmente mutato rispetto ai primi del Seicento e la donna finalmente poté recitare su palcoscenico. Non che questo rappresentasse una novità nel panorama europeo rinascimentale, né che tale novità s'affacciasse indolore. Un poco in tutto il continente, perfino nell'ultracattolica Spagna, le donne avevano calcato le scene cortesi e metropolitane in un elenco ben nutrito per allora, fino a sfociare in fenomeni di divismo. E se aperta rimane la questione sulla presenza femminile nella storia dei teatri d'Occidente,[24] importante ci pare il tratteggio di alcune personalità che, intorno al costume di scena, costruirono la propria identità sociale e culturale. Per l'Italia, soprattutto la padovana Isabella Canali Andreini (1562-1604, fig. 14), "decoro delle scene",[25] che s'impegnò a fondo nel tentativo di scardinare l'opinione corrente del pubblico e della critica circa la presunta immoralità delle donne performer.[26] Opinione diffusa nella precettistica tra Cinque e Seicento, fino alla parossistica associazione tra la bocca femminile aperta nel discorso (quanto più aperta tra cantanti ed attrici!) e gli organi genitali aperti agli atti adulteri ed immodesti.[27] Opinione maggiormente propagata dopo il Concilio di Trento, volta a stabilire un insanabile iato tra i comportamenti della donna in scena, la pedagogia cristiana e la sua nuova pastorale, facendo del lusso, dell'ornamento e del belletto le principali sue cause efficienti.[28]

Il *decorum* propugnato dalla scuola italiana e fatto proprio dall'Andreini, si risente anche in Francia nella ritrattistica dell'attrice Madeleine Bejart (1618-1672), ad esempio, la cui *mise* per il ruolo di Madelon ne *Les Précieouses ridicules* di Molière (1659; fig. 15) precede in stile ed eleganza l'abito di corte *masqué* della Regina Maria Teresa di Francia, ritratta nel 1670-1675 (fig. 16). Lungo il corso

23. Romana Zacchi, *Codificare il femminile nella tragedia eroica*, in *Il Teatro e le donne*, pp. 89-90.

24. Sull'argomento cfr. Susan Bassnett, *In Lotta con il passato. Il teatro delle donne alla ricerca di una storia*, in *Il Teatro e le donne*, pp. 7-20.

25. Garzoni, *La Piazza universale*, vol. II, pp. 1180-1187, discorso CIII, *De' comici e tragici, così auttori come recitatori, cioè degli istrioni*, p. 1182.

26. Chiara Cedrati, *Isabella Andreini. Moderne strategie di autopromozione tra scrittura e palcoscenico*, 2008, inedito, http://www.italianisti.it/upload/userfiles/files/Cedrati%20Chiara.pdf

27. Karen Newman, *Politica del corpo. La rappresentazione della donna all'inizio dell'età moderna*, in *Storia della civiltà letteraria inglese*, diretta da Franco Marenco, UTET, Torino 1996, 3 voll., I vol., pp. 967-978: pp. 974-975, commento al predicatore protestante Henry Smith ed al suo *A Preparative to Marriage*, Londra 1591, ff. D1*v*-D2*v*.

28. Bernadette Majorana, *Funzioni, imitazioni, azioni: donne e teatro*, in *Donna, disciplina, creanza cristiana dal XV al XVII secolo. Studi e testi a stampa*, a cura di Gabriella Zarri, Edizioni di Storia e Letteratura, Roma 1996, pp. 121-139: pp. 123-128.

del Settecento tale inclinazione si farà sempre più imperante ed un secolo dopo, ad ulteriore riprova della consapevolezza regia del valore politico del teatro quale *instrumentum regni*, sarà la stessa Maria Antonietta a calcare le scene, orientando i gusti del pubblico con le novità di moda disegnatele dalla stilista Marie-Jeanne Rose Bertin (1747-1813), nel quadro di una produzione costumistica e di moda che è la sintesi di quei caratteri mitopoietici, decorosi ed esotici enunciati in premessa. Dalla metà del secolo a prima della Rivoluzione traiamo immagini che è possibile considerare in certo qual modo reciproche, quando non del tutto speculari: una dama turca ritratta da Jean-Etienne Liotard nel 1742-43 (fig. 17), entro cui si specchi la Felicita Sartori allieva di Rosalba Carriera (fig. 18); un'attrice nel ruolo di Idame per la citata *Orpheline* di Voltaire (1779; fig. 19), con il suo immediato riflesso nella *Robe de cour* della Regina Maria Antonietta, su progetto della stessa Bertin (1785; fig. 20). È l'ossequio della scena ad un sistema vestimentario fattosi oramai stagionale, tanto che ciò che era di moda un anno addietro viene considerato ridicolo ed inappropriato ora. Scelgo Carlo Goldoni dalle pagine delle sue citate memorie a testimone di questa vorticosa impresa di cui la scena stessa è intimamente partecipe. Con esse mi taccio, consapevole dell'inconcludenza di qualunque chiusura in un campo così vasto e fuggevole qual è stato ed è l'osmotico teatro di costume e moda.

> La moda è sempre stata la forza motrice dei Francesi; e sono essi che danno il tono all'intera Europa, sia negli spettacoli, sia nelle decorazioni, sia nel modo di vestire, in quello di acconciarsi, in gioielleria, in fatto di pettinature, in ogni ornamento. Dappertutto si cerca di imitare i Francesi […].
>
> Quando ho dato a Venezia la mia commedia intitolata *Le Smanie della Villeggiatura*, ho molto parlato di un abito femminile chiamato il *mariage* […]. Al mio arrivo in Francia, domandai se questa moda esistesse ancora. Nessuno la conosceva, non era mai esistita, la si trovava perfino ridicola, e ci si burlava di me. Lo stesso increscioso incidente ebbe luogo anche quando qui feci menzione delle vesti alla polacca, che al momento della mia partenza le donne avevano adottato in Italia; ma, dodici anni dopo, vidi a Parigi le polacche come un'attraente novità […].
>
> Quanti cambiamenti in pochissimo tempo! polacche, levitiche, *fourreaux*, vesti all'inglese, camicette, *pierrots*, vesti alla turca, e cappelli di cento fogge, e berretti indefinibili, e delle pettinature… delle pettinature!…
>
> Questa parte che riguarda l'abbigliamento delle donne, così essenziale per mettere in rilievo le loro grazie e la loro bellezza, era arrivata, qualche tempo fa, al grado massimo di perfezione; oggi, ne chiedo scusa alle signore, ai miei occhi è insopportabile […].
>
> Ma prima che le mie *Memorie* escano dal torchio, si vedranno forse le acconciature femminili, al pari di altre mode, cambiate.[29]

29. Carlo Goldoni, *Memorie*, Einaudi, Torino 1967, cap. XXXVII, «[…] alcune osservazioni sulle mode», pp. 596-598.

Fig. 1. Cristophe Plantin, *Apparato funebre per la morte di Carlo V d'Asburgo*, incisione, 1558, Anversa, Museum Plantin-Moretus, part.
Fig. 2. Cesare Vecellio, *Degli Habiti antichi et moderni di diverse parti del mondo. […]*, incisione, Venezia, 1590, f. 474b: *Matrona della China*.
Fig. 3. Bernard Lens, *Ritratto di Anne Bracegirdle nei panni della Regina indiana* in *The Indian Queen* di John Dryden, fine XVII – inizi XVIII sec., acquatinta, Londra, National Portrait Gallery.

Fig. 4. William Vincent, John Smith, *The Indian Queen*, incisione, 1690 ca., Londra, National Portrait Gallery; L'attrice Anne Bracegirdle è ritratta nel ruolo di protagonista in *The Indian queen* di John Dryden.
Fig. 5. Tilly Kettle, *Ritratto di Mrs Yates nei panni di Mandane* in *The Orphan of China* di Arthur Murpuy, messa in scena nel 1765, olio su tela, Londra, Tate Gallery.
Fig. 6. William Hogarth, *Il Matrimonio alla moda. 2*, 1743 ca., olio su tela, Londra, National Gallery.

Fig. 7. Ignoto illustratore francese (J. Mariette?), *Mademoiselle Rochois chantant a l'Opera*, fine del XVII sec. (1697?), incisione, Londra, V&A Museum; il soprano è ritratta nel ruolo di Venere per l'opera *Venere e Adone*, di Henri Desmarets, messa in scena nel 1697.
Fig. 8. Ignoto illustratore francese, *Abito da cavallerizza*, 1690, incisione.
Fig. 9. Antoine Watteau, *Le cugine*, 1716, olio su tela, Parigi, Louvre.

Fig. 10. Ignoto illustratore iberico, *In Spania die burgherin. Las mugeres de la clase media in España*, acquerello, in *Códice de trajes*, XVI sec., manoscritto, c. 2*r*, Madrid, Biblioteca Nacional de España.
Fig. 11. John Smith (?), *The Women Fighting for the Breeches*, 1690 ca., mezzatinta, Londra, National Portrait Gallery.

Fig. 12. John Collett, *An Actress and her Toilet, or Miss Brazen just Breecht*, 1779, mezzatinta dipinta, Londra, British Museum.
Fig. 13. *Elisabeth Christine di Braunschweig Wolfenbüettel, moglie di Carlo VI, in tenuta da cavallo*, metà del XVIII sec., olio su tela, Vienna, Schloss Schönbrunn.
Fig. 14. Ignoto, *Isabella Andreini sulla scena*, fine XVI sec., tavola, Parigi, Musée Carnavalet, part.

Fig. 15. Ignoto, *L'attrice Madeleine Bejart* in *Les précieuses ridicules* di Molière, 1659, olio su pietra, Parigi, Bibliotheque Nationale.
Fig. 16. Pierre Migaud, *La Regina Maria Teresa con sua nipote*, 1670-1675, olio su tela, Madrid, Prado.
Fig. 17. Jean-Étienne Liotard, *Dama turca con paggetta*, 1742-1743, pastello, Ginevra, Musée d'Art et de Histoire.

Fig. 18. Rosalba Carriera, *Felicita Sartori in costume turco*, ante 1741, pastello, Firenze, Uffizi.
Fig. 19. *Vetement d'Idamé*, in *L'Orphelin de la Chine*, Galerie des modes et des costumes, Parigi, 1779.
Fig. 20. *Marie Antoinette in Robe de cour*, su disegno di Rose Bertin, 1785, incisione.

Maria Paola Altese

# Oltre Desdemona. Il peccato del desiderio

Nel IV atto dell'*Otello* di Shakespeare[1] il malvagio e sottile disegno di Iago è ormai compiuto. La mente di Otello è definitivamente imprigionata dentro l'ossessione del tradimento di Desdemona. In quei pensieri sordidi e insopprimibili, instillati dal veleno del sospetto, c'è la fine del mondo di Otello: un mondo eroico, fatto di gesta valorose e gloriose battaglie in terre lontane ed esotiche al servizio della Repubblica di Venezia. Otello aveva pre-sentito la fine di una storia personale che non è più in grado di controllare:

> […] farewell content:
> Farewell the plumed troop, and the big wars,
> That makes ambition virtue. (III, 3, 350-52)[2]

Il copione che era impresso nella sua mente è distrutto, infangato dall'immagine corrotta di Desdemona che egli crede colpevole di adulterio con Cassio, suo luogotenente. E a nulla vale che Desdemona, comprendendo il mutamento di Otello verso di lei, ma non la ragione che lo muove, gli rivolga accorate richieste di spiegazione:

> Upon my knees, what does your speech import?
> I understand a fury in your words,
> But not the words. (IV, 2, 31-33)[3]

1. William Shakespeare, *Othello* (1603 ca.). La tragedia venne rappresentata per la prima volta a corte nel 1604 e per la prima volta venne pubblicata sei anni dopo la morte di Shakespeare, nell'in-quarto del 1622. Nel 1623 *Othello* fu inclusa con molte varianti nell'edizione in-folio delle opere shakespeariane. La sua composizione è successiva all'*Amleto* ed è all'inizio della serie delle grandi tragedie, *King Lear, Macbeth, Antony and Cleopatra.*

2. «Addio giorni felici! / Addio, eserciti piumati di guerrieri, addio guerre gloriose che fanno l'ambizione virtù». Tutte le traduzioni d'ora in avanti riportate sono mie. L'edizione in lingua inglese qui citata è W. Shakespeare, *Othello, the Moor of Venice*, a cura di Michael Neill, Oxford University Press, Oxford 2008.

3. «In ginocchio, che significa questo discorso? / Comprendo la furia delle tue parole, / ma non il senso».

Le parole di Otello rovesciano sulla giovane sposa il dolore insopportabile e la rabbia bruciante della perdita della sua visione d'amore e costruiscono fantasie di luoghi putridi e malsani dove si accoppiano rospi e insetti, che alludono alla visione degradata che egli ha ora di Desdemona:

> The fountain from the which my current runs
> Or else dries up – to be discarded thence,
> Or keep it as a cistern for foul toads
> To knot and gender in! (IV, 2, 59-62)[4]

La completa distruzione dell'onestà di Desdemona che domina i pensieri ormai malati di Otello è associata a visioni di disfacimento e trasformazione violenta della natura, come l'immagine di carne corrotta da sciami di mosche che si moltiplicano nel caldo estivo dei macelli («mosche estive nei macelli / che schiudono rapide le uova». IV, 2, 66-67)

Lo stile "alto" che nel primo atto del dramma aveva segnato il racconto di Otello, la "musica" delle sue parole[5] che descrivevano l'innamoramento con Desdemona, pronunciate di fronte al padre di lei e al Senato veneziano, si spezza nelle frasi private e brutali dirette a Desdemona, che a sua volta gli chiede di conoscerne l'origine, un peccato inconsapevolmente commesso, e che sarà, per Otello, un «peccato originale» femminile che gli ossessiona la mente.

> Desdemona: Alas, What, ignorant, sin have I committed? (IV, 2, 72)[6]

> Otello: Was this fair paper, this most goodly book
> Made to write "whore" upon?
> What, committed?
> Committed! O thou, public commoner! (IV, 2, 73-75)[7]

L'autorappresentazione di Otello e del suo matrimonio con Desdemona immaginato come una bella pagina da riempire, o meglio, come un libro da scrivere che avrebbe contenuto una storia di famiglia da tramandare, e soprattutto la storia "nuova" di una nobile discendenza, è definitivamente crollata. Quel foglio vuoto da colmare percepito da Otello come un atto di creazione

4. «La sorgente dalla quale scorre la mia corrente / Oppure si inaridisce – esserne strappato, / O prenderla per una cisterna dove s'accoppiano / e proliferano luridi rospi!».

5. Il riferimento è alla celebre lettura romantica del personaggio ad opera di Wilson Knight che segue la linea interpretativa inaugurata da Andrew Cecil Bradley in *Shakespearian Tragedy* (1904). G. Wilson Knight, *The Obtello music*, in *The Wheel of Fire* (1930), Routledge, London-New York 2001.

6. «Ahimè, quale peccato, ignara, ho commesso?».

7. «Questa bella carta, questo magnifico libro/ sono fatti per scriverci sopra "puttana"? / Cosa? Commesso? / Commesso! Tu, pubblica sgualdrina!»

maschile, in un simbolico parallelismo biblico, può solo contenere la caduta (femminile) nel peccato e un'ansia (maschile) di punizione.

Desdemona con forza afferma per sé il suo ruolo di moglie, «una moglie fedele e leale», dice, ma Otello non può più riconoscere la verità di questa premessa e la ribalta nella negazione dell'enunciato, aprendo una visione infernale da giorno del giudizio: «Heaven truly know that thou art false as hell» (III, 2, 38).[8] E infine Desdemona gli appare come pubblica peccatrice («public commoner»).

L'uso reiterato e violento della parola «whore» o di suoi sinonimi, come anche di metafore collegate ad una sessualità femminile "oscena" e cioè fuori dalla scena come fuori dal matrimonio e dal controllo sociale, e per questo pericolosa e inquietante, evidenzia una visione maschile della donna che, per molti aspetti, può essere ricondotta ad una modulazione culturale della paura della "contaminazione della stirpe" o della "turbatio sanguinis" che già in età classica aveva legato la donna ad una struttura sociale organizzata sulla base di una discendenza patriarcale.

Come è stato osservato[9] a proposito della vita familiare e della legislazione del mondo antico, a partire dalla legislazione romana l'organizzazione sociale mostra un chiaro e significativo orientamento verso la patria potestà, che diventa l'istituzione fondamentale alla base della società romana con una conseguente corrispondenza tra vita privata e pubblica. E se le donne romane di alto ceto potevano separarsi dai loro mariti, esse però non avevano alcun diritto sui figli che rimanevano sempre proprietà del padre.[10]

Il fatto che un uomo si allontanasse dalla moglie intraprendendo relazioni al di fuori del tetto coniugale era considerato un affare che non la riguardava, ma per una moglie significava violare la vita familiare e la legittimità della linea di sangue, e il marito che la coglieva in flagrante poteva persino ucciderla. E anche dopo Augusto, che limitò per legge questa pratica, l'uomo era tenuto, sempre per legge, a divorziare da lei. Successivamente, nel corso dei secoli e nel Rinascimento, fortemente dominato dal modello patriarcale della famiglia, si diffuse la consuetudine (sebbene non legale) dell'abbandono della moglie, che poteva essere lasciata e separata dai figli per ragioni legate alla esclusiva volontà maschile a prescindere da fatti esterni.[11]

8. «Il cielo sa che in verità tu sei falsa come l'inferno».

9. Cfr. *The Family in Ancient Rome*, a cura di Beryl Rawson, Cornell University Press, Ithaca 1986.

10. Cfr. Bonnie MacLachlan, *Women in Ancient Rome*, Bloomsbury Academic, London-New York 2013.

11. Solo nelle classi superiori le donne potevano lasciare un marito adultero e talvolta pretendere una rendita di mantenimento. Ma anche nei paesi protestanti, ai matrimoni si continuava ancora a mettere fine mediante il ricorso all'espediente non legale dell'abbandono

D'altra parte però, il Cristianesimo impose una maggiore enfasi sulla moralità individuale all'interno del matrimonio (che riflette un analogo principio di controllo sociale) e l'adulterio sia maschile che femminile era considerato contrario ai principi di virtù e morigeratezza, come appariva in molti manuali spirituali e di comportamento che circolavano sia in ambienti cattolici che protestanti.[12]

Eppure in molta letteratura medievale e rinascimentale, dal teatro alla novellistica, i pericoli e gli inganni dell'istituzione matrimoniale compaiono modulati, spesso comicamente, proprio sulla capacità femminile di trasgressione; ed è assai frequente il tema (già presente nella commedia classica) della donna astuta, sia essa moglie o figlia, che cede alle lusinghe di un giovane corteggiatore facendosi beffa di un marito o di un padre anziano, spesso in un ambiguo gioco di travestimenti dei due amanti.[13]

Nella settima novella della terza deca degli *Hecatommiti* (1565) di Giambattista Giraldi Cinthio,[14] fonte dell'*Otello* shakespeariano, il personaggio di "Disdemona" risponde ai canoni di virtù e "maravigliosa bellezza", ma il fatto che ella avesse maritato un moro e che fosse poi finita tragicamente uccisa dallo stesso Moro con la complicità dell'alfiere, conduce l'autore a formulare una riflessione interna al racconto, che è piuttosto un insegnamento morale rivolto ai lettori. Così leggiamo nella novella di Cinthio che Shakespeare mostra di seguire in alcuni snodi narrativi:

> […] talora diceva Disdemona colla moglie dell'alfieri: – io non so che mi dica io del Moro; egli soleva essere verso di me tutto amore, ora da non so che pochi giorni in qua è divenuto un altro. E *temo molto di non essere io quella che dia esempio alle giovani, di non maritarsi contra il volere dei suoi; a che da me le donne italiane imparino di non si accompagnare con uomo la cui natura, e il Cielo, e il modo della vita disgiunge da noi* [corsivo mio].

che rimaneva una prerogativa maschile. Cfr. Margaret L. King, *La donna del Rinascimento*, in Eugenio Garin, *L'uomo del Rinascimento*, Laterza, Roma-Bari 2005, p. 284.

12. King sottolinea la presenza di un ideale di amore pre-moderno nel manuale di Frate Cherubino, *Regola della vita matrimoniale* (tardo XV sec.), nel quale veniva sostenuta la necessità di un affetto genuino e devozione reciproca tra i coniugi. L'erudito tedesco Cornelius Agrippa si spingeva anche più in là nel suo *De nobilitate et praecellentia foeminei sexus declamatio* (1509): se il matrimonio si fosse basato sull'amore e sull'amicizia e non sul denaro e sull'interesse, non vi sarebbero più stati né adulteri né divorzi. King, *La donna del Rinascimento*, p. 285.

13. Graziella Pagliano, *Il motivo del travestimento di genere nella novellistica e nel teatro italiano del Rinascimento*, in *Abito e Identità. Ricerche di Storia Letteraria e Culturale*, a cura di C. Giorcelli, vol. I, Edizioni Associate-Ila Palma, Roma-Palermo 1995, pp. 23-94; Charlotte Pressler, *Intertextual Tranformations: The Novella as Mediator Between Italian and English Renaissance Drama*, in *Shakespeare and Intertestuality*, a cura di Michele Marrapodi, Bulzoni, Roma 2000, pp.135-148.

14. Gian Battista Giraldi Cinzio, *Hecatommithi* (1565); Cfr. Susanna Villari, *Per l'edizione critica degli Ecatommiti*, Sicania, Messina 1988.

Anche nel dramma shakespeariano Desdemona sposa segretamente il moro Otello contro il volere paterno. Nel primo atto il padre viene svegliato nottetempo dalle grida di allarme e dalle parole beffarde e scurrili di Iago e Roderigo che gli annunciano la fuga della figlia e le sue nozze con il Moro, come in una farsa:

> Even now, very now , an old black ram
> Is tupping your white ewe; arise, arise […]
> Or else the devil will make a grand sire of you. (I, 1, 88-91)[15]

L'anziano Brabanzio prenderà atto della sventura abbattutasi sulla sua casa:

> It is too true an evil, gone she is
> And what's to come, of my despised time,
> Is nought but bitterness. […]
> O treason of the blood!
> Fathers from hence, trust not your daughters' minds
> By what you see them act. (I, 1, 160-63 / 170-71)[16]

Brabanzio denuncia la violazione della sua patria potestà sulla figlia, che da quel momento dovrà essere soggetta all'autorità di un marito straniero, e accusa Otello di averla stregata («Thou hast enchanted her») temendo il pericolo della contaminazione della stirpe e cioè un "tradimento del sangue" insito nell'unione tra la bianca e il nero, che definisce "contro ogni legge di natura" con connotazioni che richiamano un mondo occulto e diabolico di magia nera e stregoneria («arts inhibited, out of warrant»).

La minaccia rappresentata dallo straniero Otello che sulla base di una eroica reputazione pubblica varca una frontiera culturale prendendo in moglie una giovane e nobile veneziana bianca, si riflette nella percezione paterna di un ancestrale "peccato" femminile – replica del motivo della disobbedienza al Padre di biblica memoria – commesso da Desdemona («Fathers, trust not your daughters' minds!») che tradisce la fiducia dell'anziano genitore e sceglie un moro per marito, fino a difendere pubblicamente il suo amore per Otello.

> That I did love the Moor to live with him,
> My downright violence and storm of fortunes
> May trumpet to the world. (I, 3, 246-48)[17]

15. «Ora, proprio ora un vecchio caprone nero / Sta montando la vostra pecorella bianca: Svegliatevi, svegliatevi / […] Prima che il diavolo vi renda nonno».

16. «La sventura è troppo vera. È fuggita, / E ciò che sarà del mio penoso tempo è solo amarezza. / […] Tradimento del sangue! Padri, / da adesso non fidatevi dei pensieri delle vostre figlie / dalle apparenze».

17. «Che amo il Moro e desidero vivere con lui, / Possono annunciarlo al mondo la mia aperta ribellione / E il mio destino burrascoso».

Desdemona afferma così il suo desiderio individuale (e femminile) contro la tradizione familiare e sociale (di segno maschile); ma la sua punizione per questo atto di aperta ribellione sarà prefigurata dalla terribile profezia che il padre Brabanzio rivolge al Moro e nella quale si rispecchia contemporaneamente la caduta tragica di Otello:

> Look to her Moor, if thou hast eyes to see:
> She has deceived her father, and may thee. (I, 3, 290-91)[18]

Tutta la tragedia di Otello è costruita sull'idea del doppio e su sovrapposizioni e scambi sul piano della comunicazione linguistica e teatrale, in una oscillazione tra reale e immaginario, pubblico e privato, verità e menzogna, essere e apparire.[19] Ed è emblematica di una costitutiva ambiguità dell'essere di cui i personaggi sono permeati, la celebre frase di Iago, vero artefice del male e della caduta dell'eroe tragico, che con la parola disgrega e moltiplica i piani della realtà attraverso un perverso e insondabile gioco di sospensioni del senso e dissimulazioni: «I am not what I am» (I, 1, 64 ).[20]

Otello è lo straniero acculturato, il valoroso e potente generale al servizio della Serenissima, e al contempo egli è il Moro, uomo dalla pelle nera, marchio della sua etnicità, che possiede inquietanti e insopprimibili connotazioni di alterità e *wilderness*.[21] Egli viene appellato «noble Moor» e «valiant», ma anche «lascivious», e giudicato presuntuoso, come dice Iago, «infatuato del suo stesso orgoglio»,[22] infine incapace di controllare le passioni. Il suo rapporto con Desdemona viene man mano indebolito dalla costruzione di distanze e stereotipi culturali che agiscono nello sviluppo drammatico e dentro i personaggi come una proiezione distruttiva di fantasmi individuali e collettivi,[23]

18. «Guardala, Moro, se hai occhi per vedere. / Come ha ingannato suo padre, potrebbe ingannare anche te!».

19. Si veda in proposito Agostino Lombardo, *Otello e l'eroe tragico moderno* in *L'eroe tragico moderno - Faust, Amleto, Otello*, Donzelli, Roma 1996. Sulla complessità della comunicazione teatrale e sul primato della parola drammatica in età elisabettiana, Franco Marenco, *La parola in scena. La comunicazione teatrale nell'età di Shakespeare*, Utet, Torino 2004.

20. «Non sono quello che sono». Questa frase rappresenta una delle oscure formulazioni di Iago ed è significativamente l'inversione parodica della frase biblica (Esodo, 3:14) che indica nella Scrittura il nome di Dio: «Io sono colui che sono».

21. La questione dell'identità di Otello in rapporto a problemi di interpretazione nella cultura occidentale tra XVIII e XIX secolo con esiti nel secolo successivo è affrontata da Shaul Bassi, *Le metamorfosi di Otello. Storia di una etnicità immaginaria*, Graphis, Bari 2000. Si veda anche il mio saggio *Il volto di Otello: paradigmi estetici e mito romantico*, in "InVerbis", III/2, 2013, pp. 147-162.

22. «But he, as loving his own pride and purposes» ( I, 1, 11).

23. Si rimanda in proposito al fondamentale studio di Alessandro Serpieri, *Otello: l'Eros negato*, Liguori, Napoli 2003 (1°ed. 1978).

mettendo in scena una dannazione della diversità e investendo la percezione della sessualità come quella della marginalità culturale che unisce la condizione dello straniero e quella della donna.

E se la critica romantica aveva confinato Desdemona in una dimensione univoca di innocente e angelica vittima sacrificale, che anche le opere del teatro musicale di Rossini e di Verdi hanno contribuito a consolidare nell'immaginario collettivo,[24] il merito della critica successiva, ed in particolar modo a partire dalla seconda metà del Novecento, è stato quello di studiare il suo personaggio come espressione di un complesso sistema di orientamenti culturali e di potere incentrati sulla donna,[25] che nello spazio simbolico del teatro si relaziona con un mondo tardo-rinascimentale percorso da molti cambiamenti.

Desdemona appare coerente nella visione dell'amore attraverso tutto il dramma, ella non separa il sentimento dal desiderio fisico per il marito, che nel primo atto rivendica pubblicamente, quando chiede al Doge di potere seguire il suo sposo in terra di Cipro, dove viene inviato per sconfiggere la flotta turca:

> If I be left behind
> A moth of peace, and he go to the war,
> The rites for which I love him are berefit me,
> And I as heavy interim shall I support
> By his dear absence. (I, 3, 253-57)[26]

Anche Otello vive da principio l'amore come una libertà privata, ma progressivamente percepisce la sessualità di Desdemona come un fatto pubblico

24. In proposito si riporta il giudizio che nel 1835 scrive de Musset sull'*Otello* rossiniano: «L'*Otello* di Rossini non è quello di Shakespeare. Nella tragedia inglese, tragedia magistrale se mai ve ne fu una, tutto è guidato dalla passione umana. Otello, valoroso, aperto, generoso, è un giocattolo nelle mani di un subalterno traditore che lo avvelena lentamente. L'angelica purezza di Desdemona lotta, col solo suo dolore, contro tutti gli attacchi di Iago. Otello ascolta, soffre, esita, maltratta la moglie, poi scoppia in lacrime; infine soccombe, dice al tempo stesso addio alla gloria e alla felicità, e colpisce. Nell'opera, una fatalità terribile, inesorabile, domina. […] L'Otello di Shakespeare è il ritratto vivente della gelosia, una spaventosa dissezione nel cuore dell'uomo. Quello di Rossini non è che la storia dolente di una fanciulla calunniata che muore innocente». Alfred de Musset, *Dèbuts de Pauline Garcia au thèatre italien*, citato in Mario Roffi, *L'Otello di Shakespeare e quelli di Rossini e di Verdi*, in *Otello dal testo alla scena*, a cura di Mariangela Tempera, Clueb, Bologna 1986, p. 140. Sul rapporto dell'opera shakespeariana con l'*Otello* di Verdi, Mariangela Tempera, *Otello, da Verdi a Shakespeare*, in *Tre secoli di Otello*, a cura di E. Sala Di Felice e L. Sanna, Bulzoni, Roma 1999, pp. 71-93.

25. Cfr. *A Feminist Companion to Shakespeare*, a cura di Dympna Callaghan, OUP, Oxford 2003.

26. «Se dovrò restare qui come una larva / Inerme, mentre egli va in guerra, / Sarò privata dei diritti dell'amore; / E per l'assenza del mio caro / Dovrò sopportare un vuoto penoso».

(«Thou, pubblic commoner!») che emerge per esempio nella disgustosa fantasia dei soldati che si intrattengono con sua moglie e che diventa un aspetto di quel mondo trasformato in un incubo dal quale non può più uscire. La tragedia di Otello è il volere annullare, violentemente, quella detestabile visione pubblica, degradata e persino farsesca del sesso che Iago gli ha suggerito, e sopprimerla nella sua mente piombata nel caos, significa uccidere Desdemona.

Molti studi di genere hanno evidenziato la presenza, negli schemi retorici delle battute di Otello, di una "sexual anxiety"[27] e cioè di un complesso atteggiamento di ansia sessuale che rivelerebbe la sua identità molteplice di uomo innamorato tormentato dalla paura della perdita (con una ricaduta sul piano di un indebolimento dei codici sociali assimilati) e di marito ossessionato dal possesso non solo del corpo della moglie ma anche di un segreto, non svelato desiderio femminile:

> Otello: O curse of marriage,
> That we can call these delicate creature ours
> And not their appetites! I had rather be a toad,
> And live upon the vapour of dungeon,
> Than keep a corner in the thing I love
> For others' uses. (III, 3, 272-77)[28]

La gelosia di Otello emerge come paura e desiderio di vedere l'osceno, quello cioè che è nascosto alla vista (ed è fuori dalla scena) e il fazzoletto diventa un feticcio che rende visibile l'invisibile; come scrive Patricia Parker,[29] esso diviene simbolo della stessa sessualità di Desdemona, sostituendo un particolare femminile («the thing») che è fuori dal campo visivo.

Il fazzoletto ha un'origine femminile e magica: tessuto infatti da una maga, era appartenuto, come un talismano d'amore, alla madre di Otello che in punto di morte lo aveva dato al figlio perché egli ne facesse dono a sua volta alla propria sposa, perpetuando una ritualità sessuale fondata sul potere femminile di seduzione e riproduzione.[30] Otello rivela a Desdemona una profezia

27. Uno studio storico in questo senso è rappresentato da Valerie Traub, *Desire and Anxiety: Circulation of Sexuality in Shakespearian Drama*, Routledge, London 1992; cfr. E.A. Snow, *Sexual Anxiety and the Male Order of Things in Othello*, in «English Literary Renaissance», 10 (1980), pp. 384-412; Karen Newman, *"And Wash the Ethiop White": Femininity and the Monstrous in Othello*, in *Shakespeare Reproduced*, a cura di J.E. Howard e M. O'Connor, Methuen, London 1987.

28. «Maledetto il matrimonio / Che ci fa chiamare queste delicate creature nostre/ Ma non le loro voglie! Preferirei essere un rospo / E vivere nell'umidità di un sotterraneo, / Piuttosto che lasciare ad altri l'uso di un lembo / Della cosa amata».

29. Patricia Parker, *Othello and Hamlet:Dilation, Spying and the "secret place" of woman* in *"Representations"*, vol. 44, 1993, pp. 60-95.

30. «[…] That handkerchief / Did an Egyptian to my mother give,/ She was a charmer, and could almost read/ The thoughts of people; she told her, while she kept it / Twould

di sventura legata al suo smarrimento: nell'ansia di vedere il fazzoletto emerge la paura che questo sia stato «dato via». Otello immagina una «mostruosa» e libera sessualità femminile al di là del matrimonio, nella quale contemporaneamente si adombra una paura maschile identitaria, della perdita cioè del proprio dominio sulla donna, di cui un aspetto rimane la paura della "turbatio sanguinis" o contaminazione della discendenza.

Ciò che è immaginato lambisce "mostruose" profondità dell'essere; nelle parole di Iago la gelosia è «the green-ey'd monster», «un mostro dagli occhi verdi che prima si diverte a giocare col cibo di cui si nutre» (III, 3, 165-66). Il teatro shakespeariano si apre al gioco delle identità e delle prospettive in cui anche lo sfondo di Venezia e Cipro è profondamente significante. I luoghi diventano simboli di un mondo mediterraneo ed esotico al confine tra oriente e occidente, dove Venezia rappresenta per gli elisabettiani un setting ideale, ricco di suggestioni visive spettacolari e sfarzose, in cui il mito dei palazzi sul Canal Grande con le sontuose cerimonie pubbliche e le feste in maschera, si fonde con l'idea di uno Stato potente, tollerante e aperto ai commerci, governato dalle leggi della Repubblica.[31]

E le donne veneziane, di cui Desdemona rappresenta l'aristocrazia, appaiono nella tragedia shakespeariana come proiezione di un immaginario collettivo che ne evidenzia la liberalità e persino la dissolutezza morale. Come dice Iago:

> I know our country disposition well:
> In Venice they do let God see the pranks
> They dare not show their husbands; their best conscience
> Is not to leave't undone, but keep't unkown. (III, 3, 201-203)[32]

make her amiable, and subdue my father/ Entirily to her love: but if she lost it,/ Or made a gift of it, my father's eye/ Should hold her loathly, and his spirits should hunt / After new fancies: she dying, gave it me,/ And bid me, when my fate would have me wive, / Make it a darling, like your precious eye,/ To lose, or give ita way, were such perdition / As nothing else could match. (III, 4, 54-67), «Quel fazzoletto/ Fu dato a mia madre da una egiziana / Era una maga che leggeva il pensiero / Le disse che finché l'avesse tenuto/ L'avrebbe resa seducente, e mio padre fino in fondo / Lei avrebbe sottomesso al suo amore: ma se perso / Oppure se ne avesse fatto dono, agli occhi di mio padre / Sarebbe divenuta odiosa, e il cuore di lui / Sarebbe fuggito alla ricerca di nuove fantasie: / Lei morendo me lo diede, chiedendomi / Quando il destino mi avrebbe dato una moglie / Di donarglielo; e così ho fatto; abbine cura / Tienilo caro come la pupilla dei tuoi occhi. / Perderlo o darlo via sarebbe una sventura / senza eguali».

31. Si veda in proposito lo studio di Sergio Perosa, *Il Veneto di Shakespeare*, Bulzoni, Roma 2002.

32. «Conosco molto bene / i costumi del nostro paese: a Venezia le donne / fanno vedere soltanto al cielo / i peccati che non osano mostrare ai loro mariti. / Commettere il peccato e non dirlo: ecco la loro onestà».

Il personaggio di Desdemona rappresenta una giovane nobildonna rinascimentale istruita secondo i codici e i manuali di educazione femminile di corte circolanti al tempo, come per esempio il diffusissimo *Cortegiano* (1528) del Castiglione. Ella è affabile nella conversazione, conosce la musica e il canto, che esegue in modo mirabile, tanto da «ammansire un orso»;[33] pratica la danza, ama e coltiva il pensiero. Un'immagine che nel terzo atto Otello tiene ancora debolmente agganciata ad una idea di virtù femminile:

> My wife is fair, feeds well, loves company,
> Is free of speech, sings, plays, and dances well;
> Where virtue is , there are more virtuous». (III, 3, 186-89)[34]

Ma presto questa idea si deformerà nella sua mente trasformandosi in un modello di donna che sembra nascere dal mondo peccaminoso e leggendario delle cortigiane di Venezia, prostitute d'alto bordo, come il personaggio di Bianca, amante (e innamorata) di Cassio, e che erano istruite nella poesia, nella musica e intrattenevano viaggiatori galanti e patrizi locali. La sovrapposizione tra la aristocratica moglie infedele e una «scaltra puttana di Venezia» è avvenuta: «I took you for that cunning whore of Venice / that married with Othello»[35] (IV, 2, 90-91). Dove l'aggettivo «cunning» si apre ad una serie di significazioni legate al mondo degli scambi commerciali come astuta, falsa, abile e anche istruita a ricavare denaro.[36]

Nel dramma di Shakespeare è però il pubblico a possedere una prospettiva globale e può osservare, consapevole dell'intrigo di Iago, le relazioni che muovono i personaggi senza condividere l'accusa di infedeltà che Otello matura verso Desdemona.

Otello mostra una progressiva insicurezza emotiva, egli è incapace di inglobare l'amore di Desdemona che gli appare colpevole di essere altro da sé, mentre Iago avrà un percorso inverso, approdando ad una sempre più diabolica volontà di fare agire il male e il suo piano distruttivo.

Rimasta fedele alla sua scelta d'amore verso il Moro, Desdemona ne intuirà tragicamente il fallimento culturale, fino a rifugiarsi, in un rapido scambio di battute con Emilia, mentre si accinge a svestirla per la notte, nel desiderio di

33. «[…] an admirable musician, O, she will sing the/ savageness out of a bear – of so high and plenteous wit / and invention!». (IV, 1, 182-4), «Mirabile musicista, oh, ammansirebbe un orso / Col suo canto – con una intelligenza e un pensiero così alti!».

34. «Mia moglie è bella, mangia bene, ama la compagnia, / È abile nel parlare, / sa cantare, suonare e ballare bene:/ Sono virtù che si aggiungono alla sua virtù» .

35. «Ti avevo preso per quella scaltra puttana di Venezia / Che ha sposato Otello».

36. Sulla rappresentazione delle cortigiane al tempo di Shakespeare, Duncan Salked, *Shakespeare Among the Courtesans*, Routledge, London-New York 2012.

uno stereotipo maschile a lei noto, di un uomo raffinato e di corte che rivede nell'immagine rassicurante e gradevole del nobile Lodovico («un bell'uomo, parla bene») che le attraversa i pensieri nelle sue ultime ore.[37]

Le emozioni di Desdemona appaiono infine interiorizzate, codificate all'interno di una cultura femminile della rinuncia e dell'attesa, della regressione alla dimensione della memoria infantile o dell'oblio:

> […] I ha'none, do not talk to me, Emilia,
> I cannot weep, nor answer have I none,
> But what should go by water: prithee, to-night
> Lay on my bed our wedding sheets. (IV, 2, 102-5)[38]

Alla presenza di Emilia che le prepara il letto di quella che sarà la sua ultima notte, affiorano frammenti di storie infelici di altre donne, come la storia dell'abbandono di una donna innamorata, tradita dall'incostanza di un uomo, che Desdemona canterà nella canzone del salice.

> My mother had a maid call'd Barbary,
> She was in love, and he she lov'd prov'd mad,
> And did forsake her; she had a song of "willow",
> An old thing'twas, but it express'd her fortune,
> And she died singing it; that song to-night
> Will not go from my mind. (IV, 3, 26-31)[39]

Emilia ascolta, osserva e parla dal punto di vista di una donna che conosce le contraddizioni di un mondo governato da uomini, e può raccontare il dolore ma anche le fantasie e i desideri delle donne dentro il matrimonio.

> […] Let husbands know,
> Their wives have sense like them; they see, and smell,
> And have their palates both for sweet and sour
> As husband have. […]

37. Desdemona: «This Lodovico is a proper man». Emilia: «A very handsome man». Desdemona: «He speaks well». Emilia: «I know a lady in Venice would have walk'd barefoot/ to Palestine for a touch of his nether lip». (IV, 3, 31-35), Desdemona: «Questo Lodovico è un bell'uomo». Emilia: «Proprio bello». Desdemona: «E parla bene». Emilia: «Conosco una signora a Venezia che sarebbe andata scalza/ Fino in Palestina per farsi sfiorare dalle sue labbra».

38. «Io non ho più nessuno, non chiedermi nulla, Emilia. / Non riesco a piangere, e non potrei risponderti che con le lacrime. / Ti prego, stasera preparami il letto con le lenzuola delle nozze».

39. «Mia madre aveva una cameriera /chiamata Barbara. Era innamorata / ma l'uomo che amava era incostante e l'abbandonò. Sapeva una vecchia canzone, / la canzone del salice, che esprimeva bene il suo destino / E lei morì cantandola. Stasera quella canzone non va via / Dalla mia mente».

And have not we affections,
Desires for sport, and frailty, as men have? (IV, 3, 88-91- 95-6)[40]

Oltre Desdemona c'è una sorte avversa che determinerà la sua fine tragica, la punizione di una colpa originaria femminile che è il desiderio: il suo stesso nome dall'etimologia greca, vuol dire «donna dal destino avverso» (*dysdaimon*); un destino («fortune») verso il quale si muove l'intera azione drammatica: «my wretched fortune»[41] dirà Desdemona. «Creatura nata sotto una cattiva stella / sei pallida come la tua veste»[42] dirà Otello guardando il corpo bianco di lei ormai senza vita e prefigurando la propria dannazione nel giorno del Giudizio.

Oltre Desdemona c'è il mondo-teatro e la stessa vita, che si proietta in una misteriosa e oscura dimensione dell'io che nasce dal desiderio di sé e dell'altro, e che sempre si apre agli infiniti spazi dell'interpretazione.

40. Emilia: «Sappiano i mariti/ che le loro mogli hanno come loro tutti i sensi: vedono, sentono/ hanno il palato per distinguere il dolce dall'amaro, proprio come i loro mariti». […] E non abbiamo anche noi, come gli uomini/ passioni, desideri di passatempi e debolezze?».

41. «It is my wretched fortune». (IV, 2, 128), «La mia cattiva stella».

42. «O ill-starred wench, / Pale as thy smock, when we shall meet at count, / This look of thine will hurl my soul from heaven». (V, 2, 272-74), «Creatura nata sotto una cattiva stella/ Sei pallida come la tua veste/ Quando ci vedremo nel giorno del Giudizio / Questo tuo volto così bianco farà precipitare dal cielo la mia anima».

1. Eugène Delacroix, *Desdemona maledetta dal padre*, 1852.
2. Théodore Chassériau, *Desdemona che si ritira nella sua stanza*, 1849.

Pierina Cangemi

# Postfazione

Dei tre ambiti in cui il progetto *AlterAzione* si inserisce, a) *scrittura e creazione*, b) *prassi esecutiva di insieme* e c) *ricerca storico-musicologica*, proprio quest'ultima rappresenta la proiezione di esso in un ambito ancora poco diffuso nei Conservatori di musica italiani, divenuti recentemente Istituzioni di Alta Cultura, e si aggancia ad un progetto molto più ampio che riguarda da tempo i Conservatori europei come anche organizzazioni parallele nuove ed importanti, quali ad esempio il RAMI (Associazione per la Ricerca Artistica e Musicale in Italia), o progetti internazionali più complessi e specifici quali il WIMUST.[1]

D'altra parte l'idea di un laboratorio permanente finalizzato al censimento e alla catalogazione del contributo femminile alla Storia della Musica, che, come scrive nel suo saggio Claudia Galli, riesca a «sottrarre dal silenzio» le musiciste, compositrici e/o strumentiste del passato, è già di per sé un obiettivo molto stimolante ed ambizioso dal punto di vista storiografico e musicale; ma è anche appassionante, e con un preciso riferimento: la *donna* come *soggetto* d'Arte e Cultura. Una *donna* che ha tracciato i sentieri della Storia, non solo come *Ma-donna*, fonte di ispirazione; non solo come compagna; non solo come co-protagonista prudente e silenziosa; ma che emerga dal passato da *protagonista*, che si autoproponga attraverso la *sua* Arte, quella che è stata capace di creare spesso *silenziosamente* e in mezzo a mille difficoltà e ostilità, e che si racconta o venga raccontata attraverso uno sguardo e un punto di vista che le appartengono, cioè il *suo.*

Ridisegnare la Storia, in questo caso la Storia della Musica, obbedisce a un nobile intento: quello di arricchire i percorsi ufficiali attraverso una visione di insieme più completa ed equilibrata, in cui l'arte sia arte e basta e l'artista si appropri della sua identità liberata da scorie metastoriche, riconoscibile e valorizzabile in sé, senza ulteriori attribuzioni.

1. Vedi la *Premessa* di Anna Maria Sollima.

L'organizzazione di una intera giornata di studi a partire dalla figura di una musicista poco conosciuta come Maddalena Lombardini, con l'epilogo di un concerto dedicato alle sue musiche, è dunque insita nel significato stesso del progetto *AlterAzione* e del proposito innovativo del suo percorso.

Le argomentazioni e gli approfondimenti raccolti in questo volume hanno una valenza importante: servono ad allargare ed arricchire il terreno di indagine attraverso una serie di rimandi e collegamenti storici, artistici, letterari, psicologici, sociologici e persino ad un'etica di costume, capaci di offrire una visione più ampia di mondi femminili collegati.

Ciascuna relazione rappresenta perciò un tassello irrinunciabile di un piccolo mosaico che però può rappresentare il modello di una metodologia operativa di ampio respiro, efficace e stimolante verso ulteriori approfondimenti, ulteriori indagini.

Fra le peculiarità più rilevanti del progetto, infatti, la prospettiva multidisciplinare unita all'orientamento *inter-artes*, ne rappresenta il maggiore esponente, diciamo pure, il punto di forza. Le otto docenti fondatrici appartengono già a diverse aree didattiche e operative interagenti sinergicamente e proiettate altresì verso tutte le altre realtà musicali e didattiche dell'Istituto, e non solo; il lavoro di squadra coordinato, attivo ed efficace è stato condizione indispensabile al successo dell'iniziativa e alla sua proiezione verso altre simili progettazioni.[2]

L'approfondimento su Maddalena Lombardini ha avuto un fondamentale completamento con l'esecuzione in prima assoluta a Palermo, da un gruppo di studentesse coordinate da Elena Ponzoni,[3] dei suoi deliziosi *Quartetti*; la prospettiva *inter-artes* nel caso specifico, si è avvalsa anche della collaborazione di una studentessa/attrice per la messa in scena del racconto di Anna Banti, *Lavinia Fuggita*,[4] ambientato nella Venezia della Lombardini, intrecciato e in simbiosi con l'esecuzione delle musiche della compositrice.[5]

2. L'attenzione di *AlterAzione* anche verso le compositrici contemporanee ha fatto sì che, un secondo evento autunnale, si sia fregiato della presenza della grande compositrice Sofia Gubaidulina, in un concerto a lei dedicato e ispirato ad una sua composizione, da parte delle studentesse della scuola di Composizione del Conservatorio Bellini di Palermo e con il coinvolgimento esecutivo dei dipartimenti di musica contemporanea e pianoforte coordinati per il progetto *AlterAzione* rispettivamente da Fulvia Ricevuto e Donatella Sollima.

3. Le studentesse sono nell'ordine: Rosa Alongi, Franca Bongiovanni, Edvige Correnti, Silvia Cortese, Alessia Lo Coco, Maria Duca, Aura Fazio, Laura Gallo, Emiliana Lopez, Flavia Mazzetti, Ornella Mineo, Loredana Patricolo, Antonia Sutera e Diandra Selvaggio nel ruolo di Lavinia.

4. Anna Banti, *Lavinia Fuggita*, in *Le donne muoiono*, Mondadori, Milano 1951.

5. Dopo la Banti, in un romanzo dal titolo *Stabat Mater*, vincitore del premio Strega 2009, Tiziano Scarpa analizzava le stesse situazioni da una prospettiva opposta, quella

Né l'esecuzione delle composizioni senza una adeguata presentazione e ambientazione storico/musicologica avrebbe avuto molto senso, poiché la figura della compositrice, già sconosciuta a molti, sarebbe stata mutilata di un bagaglio di notizie e riflessioni su quanto, apparentemente di contorno, sia stato invece rilevante nella sua formazione come donna e determinante nell'affermarsi come violinista e compositrice.

Ci auguriamo che non solo l'interesse per i contenuti di questo testo, ma il messaggio insito nelle idee e nel progetto che lo hanno determinato, possano costituire un esempio da raccogliere e, speriamo, da diffondere e perpetrare, continuando con impegno e tenacia a disegnare nuovi percorsi, integrandoli con quelli, già abbondantemente battuti, della Storia ufficiale.

Fra le profonde motivazioni del progetto vi è infatti il convincimento che il *silenzio* storico potrebbe invece contenere molte tracce nascoste, molte grida afone e soffocate, echi dispersi nel vento della memoria da enucleare e cui dar voce, alla luce di una rinnovata coscienza e di un novello interesse verso la musica e la storiografia che la racconta e diffonde; con una chiave di lettura oramai diversa: «Una tutela non per la donna, ma nel rispetto della parità di ambo i sessi!». [6] O meglio, con Claudia Galli e Alessandra Bocchetti: «nel perfetto silenzio sull'essere donna».

maschile, seppur in maniera delicata, sensibile e intelligente. Nonostante le polemiche scaturite, o forse proprio per queste, è interessante e consigliabile il confronto fra le due prospettive Banti-Scarpa rilevando le sottili ma imprescindibili differenze fra l'ambientazione e proposizione del personaggio di *Lavinia*, protagonista del primo racconto, e quello di *Cecilia*, protagonista del secondo.

6. Intervista di Laura Costantini a Raffaella Ranise, in «Scrivere Donna», n. 44 (2013). Raffaella Ranise è curatrice, insieme a Giuseppina Tripodi, del saggio testimonianza *Rita Levi-Montalcini*: *aggiungere vita ai giorni*, Longanesi, Milano 2013.

# Gli autori

Maria Paola Altese

È anglista e comparatista formatasi alle Università di Palermo e Bari. Ha conseguito un dottorato di ricerca in Letterature moderne comparate e successivamente si è perfezionata in studi shakespeariani come assegnista di ricerca. Ha lavorato e pubblicato principalmente sull'Otto-Novecento europeo e sul rapporto tra arte e letteratura con riferimento al romanzo e ad aspetti della ricezione shakespeariana. Ha tradotto e curato la pubblicazione dell'opera d'esordio, *Panormus*, del poeta neozelandese David Carrigan. È stata docente a contratto di Letteratura inglese presso la Facoltà di Lettere dell'Università di Palermo e attualmente insegna Lingua inglese presso il Conservatorio "Vincenzo Bellini" di Palermo, dove tiene anche laboratori di studi letterari. I suoi saggi sono editi da ILA Palma, Bonanno, Carocci, il Palindromo.

Pierina Cangemi

Laureata in Filosofia presso l'Università degli studi di Palermo e diplomata in Pianoforte presso il Conservatorio "Vincenzo Bellini" della stessa città, è stata docente di Teoria, solfeggio e dettato musicale presso il Conservatorio "Antonio Scontrino" di Trapani. Dal 1997 è titolare della cattedra di Teoria, ritmica e percezione musicale presso il Conservatorio "Vincenzo Bellini" di Palermo. Da sempre orientata verso una metodologia didattica che coniughi gli aspetti squisitamente musicali a quelli culturali ad ampio raggio, è autrice di numerosi lavori didattici dedicati in particolar modo all'educazione percettiva, al canto accompagnato e alla teoria. Ha pubblicato il testo *Elementi fondamentali di teoria musicale*, edito da Dario Flaccovio, e numerosi articoli di carattere musicale per la rivista online e per i *Libri Collettivi* editi da il Palindromo.

Angela Fodale

È dottore di ricerca in Storia e analisi delle culture musicali presso l'Università "La Sapienza" di Roma con una tesi su *The Rake's Progress* di Stravinsky. Si è laureata nel 2005 in Lettere classiche presso l'Università di Palermo con una tesi di Drammaturgia musicale dal titolo *Carlo, il sommo imperatore*. Fa parte della redazione della rivista musicologica «Drammaturgia musicale e altri studi» e ha

pubblicato diversi articoli, partecipando con interventi a convegni di musicologia in Francia, Inghilterra, Repubblica Ceca, Cipro. Ha scritto testi musicologici per i programmi di sala di importanti associazioni musicali ed enti italiani. Dal 2015 cura i programmi di sala del Teatro Massimo di Palermo.

Claudia Galli

Diplomata in pianoforte e laureata in filosofia, indirizzo estetico, è titolare della cattedra di Storia della musica e Storia dell'estetica musicale presso il Conservatorio "Vincenzo Bellini" di Palermo. Autrice di numerosi libri, saggi e articoli di carattere storico-musicale e didattico-musicale per Mondadori, EDT, Poseidonia, Ricordi e Suvini Zerboni, ha fondato, con Adriana Mascoli e Mariateresa Lietti, il gruppo DONNEINMUSICA per la ricerca e l'esecuzione concertistica di brani di compositrici della tradizione colta. Partecipa, in qualità di relatrice e *discussant*, a convegni nazionali e internazionali.

Ilaria Grippaudo

È assegnista di ricerca dell'Università di Palermo, dove insegna a contratto dal 2013. Nel 2010 ha conseguito il dottorato di ricerca presso l'Università di Roma "La Sapienza" con uno studio sull'organizzazione e la pratica della musica nelle chiese palermitane fra Rinascimento e Barocco. Dal 2005 collabora con la Fondazione Cini di Venezia nell'ambito di progetti per lo studio della musica sacra. Partecipa regolarmente a convegni e seminari, sia in Italia che all'estero (Europa e Stati Uniti). Nel 2014 ha vinto il Premio per la musica sacra "Pier Luigi Gaiatto" della Fondazione Levi di Venezia. Si occupa di attività musicali in Sicilia fra Cinque e Novecento, in particolare di musica nei conventi e monasteri palermitani (secc. XVI-XVIII), ma anche di storia dell'opera e dei rapporti fra musica e cinema. Ha pubblicato monografie e saggi apparsi in riviste e serie specializzate, quali «Studi Musicali» e «Studi Pergolesiani».

Mariateresa Lietti

Diplomata in violino, collabora con numerose formazioni cameristiche e orchestrali e fa parte dell'Orchestra Sinfonica del Lario. Insegna violino nelle SMIM e si occupa di didattica strumentale e di formazione docenti. Dal 2006 al 2013 ha diretto la rivista «Musica Domani» e ha pubblicato testi e articoli sulla didattica strumentale. È autrice dei saggi "La morte che suona e balla" in *Immagini della Danza Macabra nella cultura occidentale dal medioevo al novecento* (Nodo libri 1995); "Ascoltare l'inaudito: la presenza femminile nella storia della musica" in *Musica e storia* (EDT 2001); "Tempi in musica: generazioni che s'incontrano" in *Gli adulti e la musica* (EDT 2005). Ha curato insieme ad Amalia Lavinia Rizzo il testo *Musica e Dsa* (Rugginenti 2013). Insieme a Claudia Galli e Adriana Mascoli si occupa da anni della composizione femminile nell'ambito della musica colta, sia per l'aspetto della ricerca storica, che per quello dell'esecuzione strumentale.

Alessio Ruffatti

Si è laureato in Lettere presso l'Università di Padova e addottorato in musicologia nella stessa università in cotutela con Paris-Sorbonne. Ha insegnato presso l'Université de Paris-Sorbonne e quella di Aix-Marseille, nei Conservatori di Benevento, Vibo Valentia, Palermo e attualmente in quello di Adria. Ha pubblicato numerosi saggi musicologici per «Musica e storia», «Il Saggiatore Musicale», «Revue de musicologie», «Le jardin de musique», «Journal of Seventeenth Century Music» e un volume di cantate di Luigi Rossi. Ha partecipato a numerosi seminari e convegni, in Europa e negli Stati Uniti.

Anna Maria Sollima

È nata a Palermo da una famiglia di musicisti. Si è laureata in Lettere moderne all'Università di Palermo con una tesi sul compositore trapanese Antonio Scontrino. Ha tenuto conferenze e collaborato con quotidiani, riviste musicali quali «Nuova Rivista Musicale Italiana», «Quaderni della Civica Scuola di Milano», «Rassegna Musicale Curci»; enti e associazioni, fra gli altri Scuola Civica di Milano, Amici della Musica di Trapani, AGIMUS di Bergamo, Goethe Institut di Palermo, Filarmonica Laudamo di Messina. Per la sede regionale RAI ha curato due cicli di trasmissioni sulla musica da camera. Ha condotto ricerche per la riscoperta di compositori siciliani di fine Ottocento; del marsalese Francesco Pulizzi ha riportato alla luce un quartetto per archi edito da Sonzogno. Il suo lavoro *Musicisti del trapanese tra fine '800 e primo '900* è pubblicato da ILA Palma. Dal 1980 insegna Storia ed estetica della musica presso il Conservatorio "Vincenzo Bellini" di Palermo.

Vittorio Ugo Vicari

Storico dell'arte, della moda e del costume di scena. Conservatore del tessile antico. Attualmente insegna Storia dell'arte contemporanea presso l'Accademia di Belle Arti di Catania. È stato docente di Storia della moda e di Storia del costume presso l'Accademia di Belle Arti di Palermo; docente di Costume e moda ed Organizzazione dei sistemi di moda presso l'Università "Kore" di Enna. È stato Conservatore storico dell'arte presso l'Ufficio Arte Sacra della Diocesi di Piazza Armerina. Suoi contributi sono editi per i tipi di: Aracne, Città Aperta, De Luca, Domenico Sanfilippo, Electa Napoli, Flaccovio, Giuseppe Maimone, Kalós, Il Lunario, Leonardo Arte, Lussografica, Mandragora, Marsilio, Mimesis, Novograf, Orientalis, Paruzzo, Polistampa.

Finito di stampare
nel mese di novembre 2016
presso Fotograph srl
Palermo