

Su Donne, Musica e Potere:

Un modello della Firenze del Seicento

È quasi un luogo comune della ricerca recente sui primi esempi di opera che i lavori musicali e/o teatrali per la scena del periodo antecedente alla creazione di teatri pubblici siano stati lavori d'occasione, legati indissolubilmente a interessi politici e a esigenze della corte dove venivano realizzati. Commissionati per esecuzioni in occasione di alcuni eventi . soprattutto matrimoni reali – che associavano l'identità della casa regnante con quella dello stato, le prime opere si sono sviluppate in contesti nei quali, sia per la famiglia regnante sia per i suoi invitati, l'elemento privato era ovviamente anche politico. Questo fatto suggerisce che le opere, così come gli eventi di cui erano parte, possano essere letti come documenti politici nei quali, come nella vita di corte, convergevano immagini del personale e del politico.

Infatti la trama fondamentale condivisa da opere di corte paradigmatiche quali l'Euridice di Peri/Rinuccini (Firenze, 1600), l'Orfeo di Monteverdi/Striggio (Mantova, 1607) e Monteverdi/Rinuccini L'Arianna (Mantova, 1607) invita ad una lettura politica. Ognuno di questi lavori ritrae una scena politica – un paradiso perduto, e la restaurazione di questo paradiso attraverso il ricorso da parte di un suo personaggio al potere retorico del parlar cantando (Speech song). In tale canto la verità dell'esperienza di chi implora è espressa tramite un appello musicalmente potente, che procede per i sensi e si rivolge all'immaginazione. Questa potente espressione di sentimento o potente implorazione sembra poter muovere gli dei alla pietà e ad una qualche forma di restaurazione dell'ordine andato perduto. Così questi lavori caratterizzano i reggenti naturali del mondo come pronti alla pietà e misericordiosi – gli dei e i loro correlati sulla terra, i reali committenti del lavoro – e nello stesso tempo benevoli verso coloro che tra i governati sono capaci di persuasione e espressione di sé.

Detto in un altro modo, i monarchi, attraverso i loro rappresentanti sulla scena, gli dei, sono ritratti come autorità legittime con il potere di controllare i cambiamenti nella vita dei loro sudditi e alleviare le loro pene, mentre cortigiani, cittadini e artisti – attraverso i loro rappresentanti, i potenti persuasori musicali – sono ritratti come in grado di derivare il potere di cambiare qualcosa nelle loro vite dalla loro abilità di controllare quello che altri proveranno e sapranno della loro esperienza. L'azione individuale deriva dal far percepire una data situazione in un certo modo ai monarchi. A causa della tensione tra affermazione dell'autorità monarchica e l'affermazione della capacità di azione limitata di un individuo, questi lavori servono da allegorie che rivelano, in importanti occasioni di stato, come la tensione tra i valori delle oligarchie umaniste del

Rinascimento e delle ancora più forti monarchie del Seicento possa essere risolta attraverso l'iterazione tra benevolenza del monarca e astuto controllo delle apparenze da parte del cortigiano.

Una delle ultime opere di corte fiorentine, *La liberazione di Ruggiero dall'isola di Alcina* (1625) di Francesca Caccini, gioca con questa trama fondamentale per esplorare la relazione di gender e potere, e in modo particolare, dati i divieti culturali contro il discorso delle donne, per affrontare la problematica relazione tra donna e il potere restaurativo/conciliatore della retorica.

Commissionato per il Carnevale 1625 da una delle due reggitrici di Firenze, l'arciduchessa Maria Maddalena d'Austria, *La liberazione*, come opere precedenti, sembra essere stata progettata per affermare l'autorità e lo stile di governo del suo committente nel momento in cui i suoi interessi personali e pubblici erano vicini alla convergenza. Il lavoro era infatti uno dei molti intrattenimenti con i quali l'arciduchessa intendeva celebrare il fidanzamento della sua figlia favorita Margherita al suo nipote facente visita, il Principe Successore Ladislao Sigismondo di Polonia, la cui fresca vittoria sui Turchi a Vallachia lo aveva reso il più ammirato generale della Cristianità. Questo matrimonio, a sua volta, avrebbe rappresentato la riflessione a livello dinastico di un grande cambiamento nella politica estera fiorentina ideata dalla Arciduchessa: la creazione di una Lega Cattolica che avrebbe unito Toscana, Gli stati della Chiesa, Spagna, Regno Austro-Ungarico e Polonia contro l'eresia luterana e le ambizioni francesi sulla penisola italiana.

Considerando l'importanza per la propria carriera di reggente che l'arciduchessa aveva assegnato a questa occasione, non è sorprendente che tutti i lavori rimastici relativi alla stagione 1625 siano in senso più o meno fondamentale ginocentrici: ognuno esplora il modo in cui il potere di una donna può condurre la storia ad un esito favorevole. L'opera più eminentemente ginocentrica e la più originale nell'esplorazione delle possibilità del potere femminile all'interno di una trama fondamentale del Seicento è *La liberazione* di Caccini – intrattenimento composto da una donna, e pagato dal fondo privato dell'arciduchessa. *La Liberazione di Ruggiero*, dunque, può essere letta come un saggio musico-teatrale sui modi in cui le donne detengono il potere all'interno di una trama fondamentale che è affermazione della monarchia che, unificando personale e politico, è necessariamente anche patriarcale. Tale lettura ci promette un'occasione unica per sapere come le dinamiche del potere del primo Seicento, incluse quelle patriarcali, potevano essere immaginate da una donna – dalla compositrice di un lavoro, e dalla committente di questi.

## La storia di due maghe

Il tema dell'opera, stesa a cura del funzionario di corte e poeta Ferdinando Saracinelli, deriva da un episodio tratto dal romanzo epico di Ariosto *L'Orlando Furioso* (canti 6/10) nel quale il giovane cavaliere Ruggiero è salvato dalla maga Melissa (inviata dalla sua promessa sposa Bradamante) dall'incantesimo d'amore della maga Alcina. Il libretto di Saracinelli trasforma questa storia nell'esplorazione dell'intersezione di genere, conoscenza, sessualità e potere per come essi traspaiono nello sforzo di queste donne di convincere Ruggiero a vedere il mondo per come loro lo vedono e ad agire di conseguenza per riguadagnare il paradiso perduto.

Infatti, così come ci sono due donne potenti in quest'opera a contendere per il potere su un uomo, ci sono due paradisi perduti parallei, uno all'interno ed uno all'esterno del lavoro, nel retroterra letterario conosciuto al pubblico. Per come Saracinelli rielabora la storia, Ruggiero ha già tradito la fede di Bradamante, la sua tradita, giungendo all'isola di Alcina. La missione di Alcina sull'isola, come ella stessa annuncia nella prima scena del lavoro, è la ricostituzione del paradiso di Bradamante attraverso la ripresa del suo amante, l'uomo con il quale è destinata a fondare la dinastia estense. Il successo di Melissa nel liberare Ruggiero, tuttavia, lo porta a infrangere la fede con Alcina, alla quale ha fatto promessa di amore eterno nella seconda scena dell'opera. Alcina prova allora a ripristinare il suo proprio paradiso perduto mettendo Ruggiero di fronte a quello che ella percepisce essere la di lui crudeltà e inganno. Alcina cita infatti Melissa e non Ruggiero quale sua propria vera antagonista. Così Alcina spinge il pubblico a leggere la trama come istituzione di un conflitto di potere tra due donne il cui conflitto è trasferito sul singolo conflitto delle due donne per lo stesso uomo.

I membri di un pubblico del 1625 avranno riferito a *La liberazione* assunti di trame fondamentali di corte e significati allegorici dell'episodio Ruggiero/Alcina che avranno ulteriormente influenzato la percezione del lavoro. Letto attraverso la trama fondamentale della corte, la trama de *La liberazione* si distingue apparentemente per non avere la figura di un dio al quale possano essere rivolte preghiere per la restaurazione di un paradiso perduto. Infatti, come si mostra nell'opera, le due maghe si rivolgono ad un uomo che socialmente è nel caso migliore un loro pari. La traduzione del conflitto di potere delle due donne nella competizione per lo stesso uomo conferisce a Ruggiero un attributo tipico degli dei all'interno di una trama di questo tipo, poiché è allora dalle percezioni e dalle azioni di Ruggiero che dipende il ripristino del paradiso di una delle due donne. La lettura di Ruggiero come divino di fronte a due donne con poteri sovranaturali si unisce all'assenza di altre

figure divine per riflettere un assunto fondamentale del patriarcato: gli uomini hanno verso le donne la stessa relazione che gli dei hanno nei confronti degli uomini.

Il pubblico dell'opera dunque è spinto da Alcina a seguire il conflitto donna/donna dietro la trama ed è ulteriormente disposto dalla sua conoscenza della trama fondamentale ad aspettarsi che l'esito del conflitto dipenderà da come la visione di ognuna delle due donne di un mondo desiderabile possa trovare una composizione all'interno della visione (molto probabilmente) patriarcale di Ruggiero, una visione che conferisce attributi divini agli uomini.

Leggendo attraverso le convenzioni tardo rinascimentali del criticismo di Ariosto, il pubblico dell'opera tenderà a considerare l'episodio sul quale l'opera si concentra come un'allegoria del potere appropriato e inappropriato legato simbolicamente alla sessualità appropriata ed inappropriata e alle contrapposte istanze di ragione e sensi come mezzi di conoscenza. Infatti l'allegoria che di solito si riscontra in questo episodio definisce Alcina come rappresentante del potere illegittimo: ella domina Ruggiero e altri uomini ingannando i loro sensi e promettendo loro sia il piacere di una sessualità sfrenata sia la libertà dai loro obblighi verso la società (degli uomini). La *liberazione* di Ruggiero deriva dal suo acquistare ragione (nella forma di un anello che Bradamante invia con Melissa, del quale non è fatta menzione nell'opera) che lo rende in grado di controllare il suo desiderio per il piacere dei sensi, di subordinare il suo soddisfacimento a obbligazioni dinastiche e militari. Tale episodio è così utilizzato per dimostrare il riuscito passaggio di Ruggiero all'essere uomo, un passaggio che scorre parallelamente e ciò che potremmo definire una soluzione positiva del conflitto edipico: ragione, responsabilità sociale e sessualità basata sulla riproduzione sono dati con Melissa contro la dipendenza dai sensi ingannevoli, l'autocentratura e la sessualità improduttiva promessa da Alcina.

Il conflitto di potere donna-a-donna al quale Alcina rinvia, e il cui esito (la trama fondamentale dell'opera lo suggerisce) dipenderà da quanto la visione di una delle due donne potrà accordarsi con le preconcezioni sul mondo di Ruggiero, può dunque essere letto nella cornice di una interpretazione allegorica ariostesca come la lotta tra due principi. Operando sulle attese del pubblico, derivate da esperienze teatrali e musicali precedenti, Saracinelli e Caccini creano un complesso mondo allegorico che lega esplicitamente questi principi a due opposti principi di equilibrio del potere appropriato alle relazioni umane. La loro opera risolve il conflitto risultante in modo da mettere in dubbio la trama fondamentale di un'opera (poiché il vero potere – sia esso divino sia esso del genere persuasivo – è esposto come basato sull'inganno, e non sulla ragione); si pone in contrasto con una trama fondamentale patriarcale (perché Alcina, che a questo resiste, conserva il potere pericoloso dell'esilio per persuasione, e perché Melissa giunge a rimpiazzare Ruggiero come figura simile ad un dio nella trama) ed anche con l'affermazione allegorica di un

essere adulto maschile quale unico modello di comportamento responsabile. Questa tripla sfida è portata avanti usando sia movimenti di trama sia scelte musicali per cambiare i principi di allineamento con Alcina e Melissa poiché ognuna di loro prova a intessere una relazione con Ruggiero che è suscettibile di una persuasione basata su una comune visione del mondo.

### Relazione e realtà, Inganno e Dominazione

La seconda scena dell'opera, ambientata sull'isola di Alcina, è la prima nella quale osserviamo un modello di relazione. Per questo all'interno della cornice del lavoro la relazione tra Alcina e Ruggiero ci viene fatta percepire come normativa. Sebbene ad un primo esame si tratti di una scena d'amore, è comunque un conflitto tra amanti circa la definizione di realtà e la definizione di relazione ideale. Il discorso di apertura di Ruggiero, un'esclamazione convenzionale di amore appassionato ispirato dalla bellezza di Alcina, è immediatamente attaccato dalla stessa Alcina. Ella nega la realtà della dichiarazione di questi che la sua bellezza in lui ispira, e lo spinge letteralmente a vederla come ella vede sé stessa, usando il suo specchio come strumento per evitare l'errore dei sensi:

Non ha questo semblante  
Parte, che pur a sospirar t'alletti  
Parli lo specchio mio, la dove impressa  
D'ogni bellezza priva  
Ho per costume di mirar me stessa.

Ruggiero respinge il suo punto di vista di Alcina, affermando che la superiorità della propria visione. Alcina riconosce la forza di questa critica, concedendo a Ruggiero il diritto di assegnare alla sua apparenza qualunque significato egli scelga fino a quando egli si mantenga in amante fedele:

pur che la fè, la pace  
Eternamente nel tuo core si viva,  
Sarò qual più ti piace,  
O Stella, ò Sole, ò l'amorosa Diva.

Alcina accetta la promessa di risposta di amore eterno da parte di Ruggiero in versi che rivelano un promessa formulata velocemente circa il suo tentativo di instaurare una relazione con lui:

Dunque di pari foco eternamente  
Arda 'l nostro desio.

290

Alcina, come si vede ora, si aspetta di fondare la relazione con Ruggiero su una realtà condivisa, una realtà non affetta da preconcetti o inganno dei sensi; si aspetta di fondare questa relazione su di un'uguaglianza di passione e parità circa il muto cedere a vicenda potere personale.

In entrambe queste aspettative l' Alcina di Saracinelli/Caccini differisce dall'Alcina dell'interpretazione allegorica, per cui Alcina domina Ruggiero sulla base delle sue abilità magiche di ingannare i sensi. Secondo Saracinelli/Caccini l'assunzione di uguaglianza da parte di Alcina sfida invece sia la visione tradizionale per cui ella domina gli uomini con mezzi non naturali, sia la visione patriarcale per cui le donne sono naturalmente subordinate agli uomini. Saracinelli trasforma così la figura standard carica di sensualità e dominazione in una figura standard carica di sapere accurato basato su dati sensoriali e su di un modello egualitario di relazioni umani.

La musica della Caccini per questa scena contribuisce molto alla sua raffigurazione della dinamica di potere tipica di questa relazione amorosa tardo-rinascimentale. Prima nella scena ella caratterizza Ruggiero innanzitutto come confuso dalla passione, perché scrive per lui una parte il cui cromatismo deriva dal conflitto tra le due finali implicate, sol e la (es. 1). Per Alcina, di contrasto, scrive linee tonali, controllate e di carattere sereno, (es. 2), il cui fine tonale di fa è sostanzialmente differente dai due mondi tonali di Ruggiero. Costruendo così le loro differenze come parzialmente tonali, Caccini crea l'aspettativa di una sorta di scambio musicale di territori (ognuno procedente verso la finale dell'altro/a, o entrambi procedendo verso una terza area intermedia, come ad esempio verso un do) che proceda parallelamente allo scambio di potere verbale degli amanti.

Ruggiero:

do - ro a - ni - ma mia tan - to ti de - vo

*As sweet and blessed is my fate to adore you, it is only what I owe you.*

EXAMPLE 2 "Ah non ti prender," *La liberazione*, Scene 2

Alcina:

Ah non ti pren - der gio - co Gen - ti - lis - si - mo A - man - te

*Ah, don't make fun [of me], kindest lover*

Tuttavia un tale scambio di territori non ha luogo quando gli amanti si scambiano le promesse. Piuttosto, l'Alcina di Caccini modula ad una delle finali implicate da Ruggiero, il sol, quando lui rimane con la stessa irremovibilità che ha caratterizzato il rifiuto da parte di lui della immagine riflessa di lei. In questo modo, la musica di Caccini mostra Alcina come la sola ad adattarsi al mondo del suo amante (ex. 3). Ruggiero, per contrasto, è mostrato rifiutare la visione di Alcina di una relazione egalitaria, come se egli avesse rifiutato di vedere la sua visione di sé stessa. Qui comunque le sue parole accettano la visione di Alcina anche se la musica la rifiuta. La musica di Caccini suggerisce che le parole di Ruggiero siano false e che il suo ruolo nella loro relazione è quello di una dominanza incontrastata su quello che sarà riconosciuto come reale. In questo modo il compositore smonta la presupposizione del pubblico secondo la quale è Alcina che rappresenta l'inganno. Al contrario, lei

EXAMPLE 3 "Vinca Signor," *La liberazione*, Scene 2

Alcina:

Vin - ca Si - gnor — tua cor - te - sia na - ti - va pur - ché la  
*Your native courtliness triumphs, Sir. . . provided that fidelity*

fè, la pa - ce e - ter - na - men - te nel tuo cor si vi - va Sa - rò qual più ti  
*and peace eternally live in your heart, I shall be what most pleases you,*

pia - ce, ò Stel - la, ò So - le, ò l'a - mo - ro - sa Di - va.  
*Either a star, or a sun, or a love goddess.*

sposta abilmente tanto l'inganno quanto la dominanza dalla loro essere tradizionalmente associati alla donna al loro essere associati all'uomo.

L'associazione dell'inganno con il maschile, e con una relazione dal potere asimmetrico, è rafforzata dalla prossima scena, che è una scena critica, nella quale Melissa appare a Ruggiero sotto le sembianze del suo tutore dalla barba bianca, il mago Atlante. La decisione di Melissa di avvicinare Ruggiero come se lei fosse un uomo, annunciata nel discorso della sua prima scena, consente alla sua apparenza e al significato sociale assegnatole di corrispondere al *gendering* tipico del principio allegorico per il quale essa sta. Si tratta inoltre di una scelta altamente pratica, perché assicura che lei e Ruggiero non devono necessariamente entrare in conflitto, come Alcina e lui hanno fatto, circa la realtà stessa. Per rispondere ai di lei argomenti lui non deve prima riconoscere la legittimità di una visione del mondo al di fuori della sua propria.

293

Sebbene la condivisione a priori della visione del mondo di Atlante da parte di Ruggiero dovrebbe necessariamente rendere il di lui e il di lei sforzo di persuasione più semplice, Atlante/Melissa non persuade ma rimprovera. Da una posizione di presunta superiorità, lui/lei propone un tema strettamente androcentrico circa il dovere di Ruggiero verso i suoi colleghi militari. Questo argomento, separato nell'opera da ogni menzione della fede tradita di Brandamante o degli obblighi dinastici di Ruggiero verso i suoi discendenti è sufficiente a *liberare* Ruggiero. Questi segnala la sua liberazione esprimendo vergogna e deferenza – in effetti, cedendo potere all'anziano uomo,



accettando la sua dominazione. Ruggiero, la cui relazione verso Alcina Caccini aveva esposto come basata su inganno e dominazione, riconosce e risponde all'assunzione di dominanza implicata nel discorso di Atlante. Egli è così a suo agio con idee per cui il potere è una dominazione organizzata attraverso un sistema gerarchico e per cui la verità proviene da autorità dalla barba bianca da accettare le argomentazioni di Atlante senza porre questioni; ironicamente, piuttosto che nella scena con Alcina, è dato qui il caso di un inganno dei sensi di Ruggiero. L'accettazione di Ruggiero della superiorità del suo interlocutore si trasferisce senza sforzo dall'apparenza di Atlante alla realtà di Melissa, dalla quale, all'interno della cornice dell'opera, egli dipende. Melissa, avendo acquisito potere su Ruggiero fingendosi uomo, diviene la figura attraverso la quale un coro di piante incantate guadagnerà la sua liberazione, la figura il cui potere controlla l'equilibrio dell'azione dell'opera e il suo ripristino finale dell'ordine sociale apparente. Così Melissa, attraverso l'espedito temporaneo del sembrare uomo, acquisisce poteri da divinità, diventando la figura benevolente e potente alla quale verranno concretamente rivolti appelli.

La relazione di Melissa verso Ruggiero – una relazione di dominazione basata sulla fittizia impersonificazione della patriarcalità – può essere letta come modello di come una donna come Maria Maddalena possa effettivamente dominare in un mondo monarchico e patriarcale. Deve fondare la sua retorica e le sue azioni su premesse antropocentriche, e deve ricorrere necessariamente ad un comportamento di inversione di genere (cross-gendered) di un certo grado, anche se tale comportamento implica necessariamente inganno. Il bisogno di colei che chi domina di controllare come viene percepita – di controllare il significato culturale che le viene assegnato – prende il sopravvento su ogni allineamento retorico che coinvolge potere legittimo, responsabilità sociale e sessuale e la verità basata sulla ragione. Pertanto, il trionfo di Melissa nell'opera conferma in modo in cui Maria Maddalena può dominare con successo e rinvia al paradosso nel sistema dei *gender* che la costringe alla scelta insoddisfacente dell'inganno. Questo rinvio al paradosso del genere in qualche modo nasconde un elemento politico di disturbo nella costruzione dell'opera di Melissa, la coincidenza di inganno relativo all'ordine e di potere patriarcale e simile a quello di un dio. Tale coincidenza minaccia la legittimità della stessa monarchia.

EXAMPLE 4 "Atlante a te se'n viene," *La liberazione*, Scene 4

Melissa / Atlante:

At-lan-te a te se'n vien-e Per sa-per qual fol-  
*Atlante comes to you to ask what folly forces you to dishonor yourself in*

- li-a ti sfor-za ad in-fa-mar-ti in que-ste a-re-ne Va tut-ta  
*these fields... All Libya and all Europe goes to war.*

Li-bia, e tut-ta Eu-ro-pa in guer-ra.  
*these fields... All Libya and all Europe goes to war.*

295

Se il trionfo di Melissa e il suo profilarsi come figura quasi divina nell'opera dipendono dal suo abbracciare l'espedito dell'inganno, la musica del suo discorso con Atlante rimane coerente con i principi allegorici per i quali ella è supposta stare. Diversamente dalla musica scritta per Ruggiero e a Alcina, la musica di Caccini per Melissa/Atlante è diatonica, saldamente tonale, ed è meticolosa nella sua derivazione delle inflessioni ritmiche e di altezza da quelle del testo. Nessuna figurazione melodica o armonica ricorre in modo da attirare attenzione sull'architettura musicale. L'unico sforzo evidente verso l'espressività è il procedere parallelo della serie di immagini spaziali del testo con improvvisi, momentanei cambiamenti di armonia (ex. 4). La musica di Melissa è, in effetti, eccellente monodia dominata dalla parola, letterale senza essere espressiva, razionale piuttosto che emozionale o sensuale nel suo appello. Come il carattere che lo articola, il recitar cantando (speech-song) è un modello di dominazione – la parola è qui, veramente *padrona* della musica che la serve. In questa dominazione del suono da parte del senso, il parlare è inoltre un modello eccellente dalla dominazione culturalmente desiderabile del piacere sensuale e delle emozioni verso le quali Ruggiero è supposto dirigersi durante l'azione.