

ANDREA GARAVAGLIA

*Il mito delle Amazzoni
nell'opera barocca
italiana*

Cantar sottile

Collana a cura della Sezione Musica e Spettacolo
del Dipartimento di Beni Culturali e Ambientali
UNIVERSITÀ DEGLI STUDI DI MILANO

diretta da Cesare Fertonani

ISSN 2283-6853
ISBN 978-88-7916-745-1

Copyright 2015

LED Edizioni Universitarie di Lettere Economia Diritto
Via Cervignano 4 - 20137 Milano
Catalogo: www.lededizioni.com

I diritti di riproduzione, memorizzazione elettronica e pubblicazione
con qualsiasi mezzo analogico o digitale
(comprese le copie fotostatiche e l'inserimento in banche dati)
e i diritti di traduzione e di adattamento totale o parziale
sono riservati per tutti i paesi.

Le fotocopie per uso personale del lettore possono essere effettuate nei limiti del 15%
di ciascun volume/fascicolo di periodico dietro pagamento alla SIAE del compenso previsto dall'art. 68,
commi 4 e 5, della legge 22 aprile 1941 n. 633.

Le riproduzioni effettuate per finalità di carattere professionale, economico o commerciale o comunque
per uso diverso da quello personale possono essere effettuate a seguito di specifica autorizzazione rilasciata da:
AIDRO, Corso di Porta Romana n. 108 - 20122 Milano
E-mail segreteria@aidro.org <<mailto:segreteria@aidro.org>>
sito web www.aidro.org <<http://www.aidro.org/>>

Publicato con il sostegno del Fondo Nazionale Svizzero per la ricerca scientifica

In copertina:

Pieter Paul Rubens, *La bataille des Amazonas*
(Monaco, Alte Pinakothek, Bayerische Staatsgemäldesammlungen; Tavola, cm. 120,3 × 165,3; Inv. 324).
© 2015. Foto Scala (Firenze) – bpk, Bildagentur für Kunst, Kultur und Geschichte (Berlino).

Introduzione	7
i. L'immaginario seicentesco e le ansie sulla ginecocrazia	13
1. La narrazione amazzonica nelle fonti storiografiche	13
2. L'archetipo del potere femminile	17
3. Le Amazzoni nella retorica filogina	33
4. Amazzoni nella produzione letteraria	47
ii. Il mito delle Amazzoni nel teatro musicale barocco	53
iii. La battaglia pontica: Ercole e Teseo contro le Amazzoni	65
1. <i>Lo schiavo di sua moglie</i> (1672): virago inguaribili amanti	68
2. <i>Ercole sul Termodonte</i> (1678): primi tratti eroici	74
3. <i>Antiope</i> (1689): una versione eccentrica per Dresda	80
4. <i>Amazoni vinte da Ercole</i> (1718 e 1723): elogio dell'eroismo	84
iv. La promessa sposa e l'infedeltà redenta di Teseo	99
1. <i>L'incostanza trionfante</i> (1658): la volubile identità delle guerriere	100
2. <i>Elena</i> (1659): la seduzione della finta amazzona	107
3. <i>Applausi festivi</i> (1662): tradizione veneziana e spettacolarità sabauda	111
4. <i>Ippolita</i> (1663): Vienna e Monaco in competizione	124
5. <i>Ippolita</i> (1670): prima variante milanese	129
6. <i>Medea in Atene</i> (1675): l'incostanza della virago	133
7. <i>Demofonte</i> (1698): seconda variante milanese	136
8. <i>Il regno galante</i> (1727): ginecocrazia illuministica in chiave comica	139
v. Amazzoni africane: le <i>Isole fortunate</i> (1679)	145
vi. Talestri, Alessandro Magno e la 'valorosa' discendenza	161
1. <i>Oronte</i> (1659): un soggetto francese a Mantova	165
2. <i>La simpatia nell'odio</i> (1664): teatro spagnolo e simbolismo asburgico	167

3. <i>Mitilene</i> (1681 e 1707): virago 'spagnole' a Napoli	172
4. <i>Caduta del regno dell'Amazzoni</i> (1690): gli Asburgo e la discendenza	183
5. <i>Talestri innamorata</i> (1693): i Farnese e la cultura filofrancese	198
6. <i>Alessandro fra le Amazzoni</i> (1715): unica versione veneziana	202
Conclusioni	209
Indici, dei nomi e dei titoli	213

Questo lavoro deve la sua esistenza innanzi tutto alla disponibilità del mio *tutor* dottorale, Fabrizio Della Seta, nonché del collegio dei docenti del Dipartimento di Scienze musicologiche dell'Università di Pavia, che fin dall'inizio hanno accettato la proposta del progetto, e di ciò sono loro grato. Il mio più vivo ringraziamento va poi alle persone che nel corso degli anni mi hanno offerto aiuto e consigli e – pur coscio di dimenticare qualcuno, non me voglia – ricordo almeno Lorenzo Bianconi, Davide Daolmi, Carlo Lanfossi, Donatella Melini, Francesco Rocco Rossi, Davide Stefani, Luca Zoppelli. Infine la mia gratitudine umana va ad Alessandro, che di questo lavoro ha pazientemente vissuto soprattutto le scocciature.

Introduzione

La significativa ricorrenza di opere che, a partire dalla seconda metà del Seicento, mettono in scena episodi che fanno riferimento al mito delle Amazzoni è già stata più volte segnalata negli studi sul teatro musicale di quel periodo,¹ ma tale *corpus* non è stato finora oggetto di indagine. Eppure la concentrazione di opere sullo stesso mito permette un punto di vista esclusivo: di esaminare le configurazioni che esso assume di volta in volta, sia sincronicamente, in contesti teatrali differenti, sia diacronicamente, in rapporto all'evoluzione della drammaturgia operistica e a nuovi assetti politici, sociali, culturali e antropologici. Nell'ultimo decennio tale approccio, applicato per la prima volta anche all'opera italiana barocca, ha prodotto nuovi lavori dedicati a eroi e a personaggi maschili della mitologia e della storia antica, come Ulisse Ercole Nerone; lavori afferenti, non a caso, anche a settori disciplinari diversi dalla musicologia, come l'italianistica, la comparatistica, la latinistica. Questo è avvenuto non solo genericamente in ragione dell'oggetto di studio, che in qualche modo si iscrive in una ricerca di tipo tematico comune a varie discipline, ma anche specificamente per le prospettive analitiche, i metodi e le competenze che esso richiede, permettendo di ottenere risultati che di volta in volta pongono l'accento su aspetti differenti: sulla costruzione musicale del soggetto, sulla testualità, sulla narratività, sull'identità di genere, sulle forme e sui modi di rielaborare modernamente le fonti classiche.²

Nel caso specifico del mito delle Amazzoni – ovvero di donne guerriere che vivono in un regno femminile autonomo e che sistematicamente si scontrano con eserciti (maschili) nemici per difesa o espansionismo – le implicazioni ideologiche, politiche e culturali sono a tal punto determinanti da

1. Si veda Daniel Freeman, *'La guerriera amante': representations of Amazons and warrior queens in Venetian baroque opera*, «The Musical Quarterly», 80 (1996), pp. 431-460.

2. Cfr. Hendrik Schulze, *Odysseus in Venedig: Sujetwahl und Rollenkonzeption in der venezianischen Oper des 17. Jahrhunderts*, Francoforte sul Meno etc., Peter Lang, 2004; Katharina Natalia Piechocki, *Hercule à la croisée des discours: la textualité et sexualité du livret d'opéra en France et en Italie de 1638 à 1674*, tesi di dottorato, Universität Wien, 2008; Gesine Manuwald, *Nero in opera: librettos as transformations of ancient sources*, Berlino-Boston, Walter de Gruyter, 2013.

incidere su questioni molto dibattute all'epoca, come il rapporto fra sessi e politica e il ruolo sociale delle donne (la loro capacità o meno di governare stati e maneggiare armi). Dunque, rispetto ai soggetti già analizzati, tutti maschili, le Amazzoni sono personaggi di sesso femminile che però incarnano e ostentano un'identità virile, producendo un'ambiguità di genere che è essa stessa la principale ragion d'essere della loro persistenza nell'immaginario occidentale e della loro fortuna nell'opera barocca. Lo spiccata ossessione seicentesca per le situazioni 'limite' e la costante tendenza, nel pensiero e nelle arti, a mettere in discussione categorie concettuali, ideologiche, e di genere sono presupposti che favoriscono, nel teatro e ancor più in quello musicale, un'eccezionale attenzione alle varie declinazioni dell'identità.³ L'opera che, per scelta poetica, si fonda fin dall'inizio sull'alterità (l'inverosimiglianza del canto, l'ambientazione idealizzata, i personaggi ultraterreni, ecc.), per interagire con l'orizzonte d'attesa degli spettatori, si appropria rapidamente di tutti gli elementi che permettono di tematizzare e analizzare l'ambiguità e le varie rifrazioni dell'identità: *cross-dressing* con cambio di sesso, impiego dei castrati, rappresentazione di eroi inetti e di *femmes fortes*. In più, le Amazzoni, incarnando anche l'immagine (occidentale) di un popolo 'altro' rispetto a quelli europei, geograficamente lontano e con costumi selvaggi, offrono vari livelli per tematizzare l'alterità.

La fortuna di regine guerriere e amazzoni sulle scene veneziane, da metà Seicento al terzo decennio del Settecento, ovvero fino alla 'moralizzazione' librettistica metastasiana, è stata evidenziata e inventariata già alla fine del secolo scorso da Daniel Freeman. La costruzione drammaturgico-musicale di differenti generi di donne, dalle più femminili alle più 'maschili', è stata analizzata da Wendy Heller, che ne ha anche sondato in un ampio studio culturale i significati politico-allegorici della loro rappresentazione nel regime repubblicano della Laguna e l'importanza di tali significati nel coevo dibattito sul ruolo socio-politico della donna.⁴ Kelly Ann Harness ha invece messo in relazione l'esigenza propagandistica di rappresentare soggetti femminili eroici in un contesto differente da quello repubblicano veneziano, ovvero quello monarchico di sovrane reggenti (Maria Maddalena d'Austria e Cristina di Lorena a Firenze fra il 1621 e il 1628), per legittimare il proprio potere femminile, sebbene si trattasse di eroine della mitologia cristiana, e non di quella classica.⁵ Infine Christine Fischer, pur concentrandosi su un periodo successivo a quello da me considerato, ha studiato l'uso politico e autorappre-

3. Su questi aspetti si veda Wendy Heller, *Reforming Achilles: gender, 'opera seria' and the rhetoric of the enlightened hero*, «Early Music», 26 (1998), pp. 562-581, e Davide Daolmi – Emanuele Senici, «L'omosessualità è un modo di cantare»: il contributo 'queer' all'indagine sull'opera in musica, «Il Saggiatore Musicale», 7 (2000), pp. 137-178: 145-161.

4. Cfr. Wendy Heller, *Emblems of eloquence: opera and women's voices in seventeenth-century Venice*, Berkeley etc., University of California Press, 2003.

5. Si veda Kelley Ann Harness, *Echoes of women's voices: music, art and female patronage in early modern Florence*, Chicago, University of Chicago Press, 2006.

sentativo fatto dall'elettrice di Sassonia Maria Antonia Walpurgis della figura dell'amazzone nell'opera *Talestri, regina delle Amazzoni* (Monaco 1760), da lei poeticamente e musicalmente composta.⁶

Rispetto a questi ultimi contributi, concentrati su centri specifici, il mio lavoro indaga sistematicamente la messinscena di episodi del mito amazzonico nei vari centri teatrali della penisola italiana, dunque in contesti politici e culturali molto diversi, che giustificano in certi casi la scelta di alcuni episodi rispetto ad altri e la forma assunta dai soggetti ma, come tali contributi, anche questo volume mira in ultima istanza a interrogarsi sugli elementi che hanno determinato la fortuna teatrale del mito, alle sollecitazioni del dibattito culturale e alle ragioni della committenza, tentando di ricostruire il più possibile l'immaginario specifico nella sua ampiezza e complessità.

Questo lavoro nasce dalla rielaborazione di una tesi di dottorato, prodotta presso l'Università di Pavia e discussa nel 2007, che a distanza di tempo ho sentito l'esigenza non solo di rivedere e ampliare, ma di ripensare nella struttura complessiva. In primo luogo perché la letteratura critica sul mito delle Amazzoni in età moderna, inesistente fino a qualche anno fa, si è sviluppata, sulla spinta degli studi storici di genere, proprio negli ultimi anni, parallelamente agli studi sul ruolo politico e sociale delle donne nello stesso periodo.⁷ In secondo luogo, perché all'idea originaria di definire, attraverso un ricorso cronologicamente e geograficamente trasversale, i vari aspetti tematici della costruzione drammatico-narrativa delle virago (come l'atteggiamento eroico, l'ostilità verso il sesso maschile, il rapporto ambiguo e conflittuale con l'esperienza amorosa, il fascino sugli uomini della donna virile, e l'apologia del regime gineocratico), ho ritenuto più efficace e più utile alla storia del teatro musicale e alla spiegazione dei significati ideologici legati al contesto e alla committenza, analizzare la forma assunta dai singoli soggetti in prospettiva diacronica e interpretarne le implicazioni specifiche. Rispetto al lavoro dottorale, che prendeva in considerazione non solo le Amazzoni in senso stretto, quelle mitologiche, ma anche quelle in senso lato, storiche o pseudostoriche, assimilabili per costumi ed eroismo alle prime, qui, per evitare il rischio di dispersività, ho preferito concentrarmi solo sulle prime.⁸

6. Rinvio a Christine Fischer, *Instrumentierte Visionen weiblicher Macht: Maria Antonia Walpurgis' Werke als Bühne politischer Selbstinszenierung*, Kassel, Bärenreiter, 2007.

7. Si vedano, fra i più specifici, per esempio: *Réalité et représentations des Amazones*, a cura di Guyonne Leduc, Parigi, Harmattan, 2008; Renate Kroll, *Mythos und Geschlechtsspezifisch. Ein Beitrag zur literarischen und bildlichen Darstellung der Amazone (in der Frühen Neuzeit)*, in *Mythen in Kunst und Literatur. Tradition und kulturelle Repräsentation*, a cura di Annette Simonis e Linda Simonis, Colonia, Böhlau, 2004, pp. 55-69; Ead., *Die Amazone zwischen Wunsch- und Schreckbild: Amazonomanie in der Frühen Neuzeit*, in *Erfahrung und Deutung von Krieg und Frieden: Religion – Geschlechter – Natur und Kultur*, a cura di Klaus Garber et al., Monaco, Wilhelm Fink Verlag, 2001, pp. 521-537.

8. Non mi occupo quindi: di *Veremonda, l'amazzone di Aragona* di Giulio Strozzi e Francesco Cavalli (Venezia 1652), che è la prima opera nel cui titolo compare il termine 'amazzone' e che peraltro vanta già una nutrita bibliografia (cito almeno Wendy Heller, *Ama-*

Il capitolo iniziale ricostruisce le fonti storiografiche coeve che, in varie forme, dai dizionari ai volgarizzamenti, dalle 'selve' enciclopediche alle monografie, tramandano il mito classico. Poi analizza le Amazzoni come *topos* ricorrente nell'identificazione simbolica o nell'autorappresentazione di donne al potere, costituendo l'esempio storico probante – ricorrente nella letteratura filogina sulla natura e il ruolo sociale delle donne – dell'abilità del sesso femminile nel governo e nelle armi. Infine si accenna alla ricorrenza delle Amazzoni, o di figure definite tali, nella letteratura italiana dell'epoca, ricca di eroine ispirate dell'archetipo amazzonico mitologico, ripensato in chiave moderna, attraverso donne al tempo stesso guerriere e amanti: queste stesse eroine ispirano a loro volta, come in un circolo virtuoso, la modellazione delle mitiche amazzoni, divise fra amore e gloria, nel teatro musicale.

Il secondo capitolo, entrando nel vivo del *corpus* operistico, presenta gli episodi del mito amazzonico che sono stati assunti come soggetto di opere italiane, delineando preliminarmente i rapporti fra il carattere narrativo di tali soggetti e la loro ricorrenza cronologico-geografica. Si segnalano inoltre gli episodi della mitografia che, pur ben noti e significativi, sono stati esclusi dalla produzione italiana, probabilmente per inadeguatezza alla poetica drammaturgica di quest'ultima. Infine si accenna all'occasionale presenza di amazzoni anche in altri spazi della rappresentazione operistica, ovvero nei balli fra gli atti, la cui fortuna proseguirà e si svilupperà nelle forme pantomimiche della seconda metà del Settecento e del primo Ottocento.

I quattro capitoli successivi analizzano invece la forma drammatica assunta nelle opere dai singoli episodi mitologici, in relazione all'altezza cronologica e al contesto socio-politico del centro teatrale, ma anche la diversa costruzione dei personaggi amazzonici e la loro funzione nell'intreccio. Naturalmente ho studiato il rapporto fra i libretti e le fonti letterarie moderne nei limiti delle mie competenze di musicologo e auspico che gli specialisti delle varie letterature coinvolte vogliano approfondire e precisare i processi di derivazione e trasformazione dei motivi narrativi originari nei libretti, nonché eventualmente individuarne di nuovi.

zons, astrology and the house of Aragon: 'Veremonda' tra Venezia e Napoli, in Francesco Cavalli. *La circolazione dell'opera veneziana del Seicento*, a cura di Dinko Fabris, Napoli, Turchini edizioni, 2005, pp. 147-164); delle opere costruite attorno alla figura della corsara Alvilda, come *L'Amazzone corsara*, ovvero *L'Alvilda, regina de' Goti* di Giulio Cesare Corradi e Carlo Pallavicino (Venezia 1686), che probabilmente saranno oggetto di un lavoro specifico; delle opere su Isifile e le mitologiche 'amazzoni' dell'isola di Lenno, società ginecocratica in cui si imbatte Giasone, ovvero *Gli amori di Giasone e d'Isifile* di Orazio Persiani e Marco Marazzoli (1642), *Erginda* di Aurelio Aureli (1652) e *Isifile ingannata* dello stesso (1683), replicata come *Isifile, amazzone di Lenno* (1697), e *Issipile* di Pietro Metastasio e Francesco Conti (1732); e infine di *Oronta* di Claudio Nicola Stampa e Giuseppe Orlandini (Milano 1724), la cui eroina eponima, regina del regno di Cambogia e di «nazione amazzone», si batte contro il cognato usurpatore del trono affinché quest'ultimo possa legittimamente essere assunto da suo figlio, secondo un motivo narrativo tratto dalle relazioni contenute nelle *Navigazioni e viaggi* di Giovanni Battista Ramusio (1550-1559).

I risultati di questo lavoro sulla storia, sulle forme, sugli aspetti produttivi e sui significati di un soggetto operistico, proprio per le ragioni già accennate, vorrebbero fornire nuovi elementi e spunti di riflessione non solo agli studi musicologici sul teatro musicale barocco, ma anche a quelli di altre discipline. In particolare credo che la ricerca possa arricchire, in campo teatrale e letterario, il quadro sulla circolazione dei soggetti fra fonti narrative (italiane e non) e libretti, sul loro adeguamento a gusti teatrali o a motivi allegorici ed encomiastici specifici, nonché contribuire a definire la figura della guerriera nella narrazione italiana seicentesca, essendo gran parte degli studi sul tema concentrata sull'epica cavalleresca rinascimentale e tardo-rinascimentale. Fonti coeve, finora mai segnalate e commentate, sul ruolo ideologico delle Amazzoni nella discussione seicentesca e primosettecentesca, sulla natura e sulle prerogative delle donne in relazione al sesso opposto, potrebbero invece fornire nuove testimonianze alla storia dell'identità di genere, confermando come il tema dell'identità venisse affrontato all'epoca in termini più espliciti e con significati politicamente più determinanti di quanto talora oggi si faccia ancora fatica ad ammettere. Infine il lavoro presenta agli studi storici sul mecenatismo ulteriori elementi di riflessione, sia sulla discorsività e sulla rappresentazione di donne forti per legittimare il governo femminile e aumentare, di riflesso, il valore dei relativi consorti, sia sull'importanza di queste figure nella simbologia propagandistica di certe casate europee.

SIGLE DI ARCHIVI E BIBLIOTECHE

A-Wn	Vienna, Österreichische Nationalbibliothek
D-Dl	Dresda, Sächsische Landesbibliothek
D-Mbs	Monaco, Bayerische Staatsbibliothek
D-MÜs	Münster, Santini-Bibliothek
F-Pn	Parigi, Bibliothèque nationale de France, Département de la Musique
GB-Lbl	Londra, British Library
I-Mb	Milano, Biblioteca Nazionale Braidense
I-MOe	Modena, Biblioteca Estense Universitaria
I-Nc	Napoli, Biblioteca del Conservatorio di musica San Pietro a Majella
I-RAc	Ravenna, Biblioteca Comunale Classense
I-Rsc	Roma, Biblioteca del Conservatorio di Musica di Santa Cecilia
I-Tr	Torino, Biblioteca Reale
I-Vnm	Venezia, Biblioteca Nazionale Marciana
US-CAh	Cambridge (MA), Harvard University, Houghton Library
US-NHub	New Haven (CT), Yale University, Beinecke Rare Book and Manuscript Library

I testi dell'epoca citati sono normalizzati secondo la prassi più corrente, in modo da rendere la lettura più fluida e chiara possibile. Si è proceduto dunque allo scioglimento delle abbreviature, alla distinzione della *u* dalla *v*, all'eliminazione dell'*h* etimologica, alla riduzione a *-zi* del nesso *-ti* o *-tti* con vocale, e alla modernizzazione di apostrofi e accenti, punteggiatura, e ortografia.

1. *L'immaginario seicentesco e le ansie sulla ginecocrazia*

1. *La narrazione amazzonica nelle fonti storiografiche*

Nel Seicento e nei primi decenni del Settecento il mito delle Amazzoni è tramandato da diverse tipologie di fonti: da testi classici e relativi volgarizzamenti, da compendi eruditi specificamente mitologici o genericamente enciclopedici e, da fine Seicento, perfino da vere e proprie monografie. Fra gli autori antichi che ne parlano più ampiamente, il principale, insieme a Diodoro Siculo, è Giustino, non a caso stracitato negli Argomenti dei libretti operistici. Egli racconta che le Amazzoni, originariamente sposate con uomini stabilitisi in Cappadocia sulle rive del Termodonte al seguito di principi sciti esiliati (Plino e Scolopito), scelsero l'indipendenza militare politica e sessuale, dopo che i nemici confinanti, per mire espansionistiche, trucidarono gran parte dei loro mariti. Le medesime presero dunque le armi per respingere i nemici e vendicare i consorti, rinunciarono a riaccoppiarsi con i popoli confinanti, perché sarebbe stata una forma di sottomissione, e fondarono una repubblica di sole donne, uccidendo i consorti sopravvissuti e assicurando in tal modo che fossero tutte ugualmente libere da legami.¹ Tuttavia per riprodursi accettavano di accoppiarsi occasionalmente con i maschi dei popoli confinanti, a condizione che i figli partoriti, se maschi, sarebbero stati uccisi, se femmine, sarebbero state addestrate a maneggiare armi, a cavalcare e a

1. *Giustino storico illustre, ne le istorie esterne di Trogo Pompeo, tradotto dal signor Bartolomeo Zucchi*, Venezia, Andrea Muschio, 1590, p. 23: «poscia che per unione de' popoli con inganno furono uccisi [uomini lungo il fiume Termodonte], le cui mogli, vedendo a l'essilio loro aggiungersi la vedovanza, presero l'armi, prima cacciando de' loro termini i vicini e dopo facendo lor guerra, difesero bravamente il proprio terreno, lasciando per sempre meraviglioso essemplio, a popoli a l'intorno, de l'animo alieno dal matrimonio. Conciosiaché non vollero accasarsi seco, nomandolo non congiunzione uguale ma vil servitù. Accrebbero queste la repubblica senz'uomini, difendendosi lor malgrado ed in onta del viril sesso. Ed affine che l'una più felice de l'altra non fosse riputata, ammazzarono quegli uomini che a casa erano rimasti e si vendicarono degli uccisi mariti con la ruina de le propinque nazioni» (cors. mio).

cacciare, dopo che il seno destro, affinché non intralciasse l'uso dell'arco, fosse stato loro cauterizzato.²

Ampliamente diffusi e ristampati erano i dizionari, fra cui spiccano per notorietà quelli di Ambrogio Calepio (detto Calepino) e di Natale Conti, il primo dei quali, secondo Lucrezio Borsati, ha contribuito in modo determinante alla circolazione del mito delle virago: «l'istoria de quali [delle Amazzoni] per mezzo del gran Calepino, che capita alle mani di tutti, è tanto triviale che è pubblicata ormai fin alle barbarie».³

Accanto ai dizionari, di analogo carattere storiografico-compilativo erano i volumi enciclopedici detti 'selve', più volte ripubblicati nel corso del Seicento e frequentemente corredati di capitoli su guerriere mitologiche e storiche, che compendiano con rimandi e citazioni le informazioni ricavate dalle fonti classiche. Di queste 'selve' ha sicuramente giocato un ruolo importante alla trasmissione del mito amazzonico la capistipite del genere, la *Silva de varia lección* di Pedro Mexía (1540), tradotta nell'idioma italico nel 1556 e ristampata per tutto il secolo successivo. Nel capitolo *Del principio de le Amazzoni e di molte cose notabili loro* Mexía afferma di voler parlare delle virago per sfatare il luogo comune che le donne non siano in grado di distinguersi in eroismo, motivo retorico ricorrente nella letteratura filogina – ne parlo a breve.⁴ Spiega inizialmente che, secondo Diodoro Siculo, sono esistiti due regni di Amazzoni, uno in Asia, e uno precedente in Libia, e che per narrare le vicende del primo, il più noto, si avvale di Diodoro e di Giustino, che appunto «più distintamente ne scrivono». Cita anche altri autori – Strabone, Pomponio Mela, Properzio, Claudiano, Virgilio, Valerio Flacco, Servio, Ammiano Marcellino, Marziano Capella, Paolo Orosio, Erodoto, Solino – ma solo per dettagli e conclude raccontando l'incontro di Alessandro Magno con Talestri, per il quale rinvia a Quinto Curzio Rufo. Giustino, Diodoro e Rufo erano dunque considerate le fonti principali sul mito delle Amazzoni. Nel *Vago e dilettevole giardino* di Luigi Contarini (1586), altra selva ricalcata sul modello della precedente e altrettanto largamente ristampata,⁵ si annovera fra le fonti chiave anche Erodoto,

2. Ivi, pp. 23-24: «Acquistatasi con l'armi la pace, a la fine si congiunsero con le genti di quei contorni, perché lor non mancassero successori. Mandavan a fil di spada tutti quei maschi che nascano e le femine non ne l'ozio o ne' bassi lavori di lana, ma ne l'armi, cavalli e caccie solevano esser essercitate e mentre erano fanciulle infocavano loro le poppe destre, perché non impedissero il tirar l'arco, donde furono chiamate Amazoni. Queste ebbero per regine Marthesia e Lampedone, che per esser valorosissime e molto potenti, diviso l'essercito in due parti, scambievolmente guerreggiavano, difendendo con mirabil diligenza ai loro confini dagli stranieri popoli. E per dar credito ed autorità a l'imprese, divulgarono che dal dio Marte traevano l'origine».

3. Lucrezio Borsati, *La vittoria delle donne: nella quale in sei dialogi si scopre la grandezza donnesca e la bassezza virile*, Venezia, Evangelista Deuchino, 1621, p. 323.

4. Cfr. Pedro Mexía, *Selva rinovata ... di Mambrin Roseo e Francesco Sansovino*, Venezia, Ghirardo Imberti, 1626, pp. 20-24.

5. Cfr. Luigi Contarini, *Il vago e dilettevole giardino*, Vicenza, Eredi Perin, 1586.

a cui risale l'episodio relativo alla fusione delle Amazzoni con il popolo dei Sarmati, episodio che diventa soggetto della commedia spagnola di Antonio de Solís, *Las Amazonas* (1657), da cui sono stati ricavati tre libretti, *La simpatia nell'odio* (1664), *Mitilene, regina dell'Amazoni* (1681), e la *Caduta del regno dell'Amazzoni* (1690) – ne parlo più avanti (CAP. V). Più sommaria, ma anche più circoscritta agli episodi rappresentati nelle opere, è la scheda di Pietro Paolo Ribera in uno dei primi cataloghi femminili, *Le glorie immortali de' trionfi ed eroiche imprese di 845 donne illustri, antiche e moderne* (Venezia 1609), che dopo accenni alle origini e ai costumi, si concentra appunto sul regno di Martesia e Lampedia, sulla battaglia di Ercole presso il Termodonte, sulle nozze di Teseo con un'amazzone catturata nella spedizione d'Ercole e sulla conseguente vendetta di una sorella di quest'ultima, sull'uccisione di Pentesilea da parte di Achille nella guerra a fianco dei Troiani, e infine sull'incontro per fini riproduttivi fra Talestri e Alessandro Magno.

La statuto reale o fittizio della loro esistenza, che fu motivo sempre dibattuto, dall'antichità all'età moderna, nel Seicento fu affrontato con ampiezza dall'abate olivetano Secondo Lancellotti nei *Farfalloni degli antichi storici* (Venezia 1636), opera più volte ristampata, in cui si denunciano passi inverosimili di storici greci e latini, discussi con l'acribia e il gusto dell'erudito esperto, al fine di smontare l'aurea perfezione della classicità. Nel 'farfallone' intitolato *Che o ci fossero già una volta l'Amazzoni, o che vissero senz'uomini*, sostiene che l'amazzonomachia sia una pura finzione («le nominano e celebrano tanti autori antichi, che certamente pare un non so che il negarle e ispacciarle per farfallone, tuttavia io pendo più al farfallone che alla verità») e sottolinea gli elementi della mitografia che, a tal riguardo, ritiene poco verosimili: a) l'intenzione di combattere contro i nemici confinanti senza sapere maneggiare le armi; b) la decisione di non volersi più risposare; c) l'intensità dell'odio verso il sesso maschile, da cui invece dovrebbero essere attratte; d) l'uccisione dei mariti sopravvissuti, che potevano essere preservati come esperti d'armi, da cui apprendere a combattere, o come maschi da riproduzione.⁶ Lancellotti è per altro accusato di incoerenza da Epifanio Ferrari per aver difeso le donne coeve nel suo *Oggidì* (1623), sfatando il luogo comune della loro maggiore vanità rispetto a quelle del passato, e per aver invece negato nei *Farfalloni* l'esi-

6. Cfr. Secondo Lancellotti, *Farfalloni degli antichi storici*, Venezia, Giacomo Sarzina, 1636, pp. 132-133: «[a] quel mettersi tutte in armi e senza pratica veruna ordinare e far guerre contra gente ferocissima, che col ferro aveva distrutto i lor mariti; [b] quell'accordarsi tutte a non voler mai più maritarsi; [c] quel concepir tanto odio così improvvisamente agli uomini contra la naturalissima inclinazione d'un sesso all'altro; [d] quel dar la morte a quelli ch'erano rimasti vivi, accioché l'una non paresse più felice dell'altra e non più tosto non gli eleggessero per loro guide almeno, o per consiglieri come prattichi del mestier dell'arme, o s'erano divenute sì valorose guerriere in un tratto e sì prudenti e savie che non avevano di bisogno né di guida, né di consiglio, non donassero loro la vita e non conservassero ristretti, incatenati in qualche luogo per generar e far razza, e non aver da gir cercando di sottomettersi a' forestieri».

stenza stessa delle Amazzoni, che del sesso femminile sono motivo di vanto.⁷ Accusa che per altro mette in evidenza come l'immaginario delle Amazzoni fosse sistematicamente collegato alla discorsività ideologica sulle donne – ne parlo più ampiamente a breve.

Nella prima monografia sulle mitiche virago, *l'Histoire nouvelle des Amazones* di François Chassepol, pubblicata oltralpe (Lione 1678) e tradotta in italiano dopo un decennio, si evita il registro storiografico con continui riferimenti alle fonti classiche (tutte elencate all'inizio) e si costruisce una narrazione fittizia rispettando i personaggi e sviluppando intrecci amorosi, proprio come avviene nei libretti.⁸ Il testo è articolato in quattro parti, che riguardano rispettivamente: le origini e le prime conquiste; le pratiche religiose e il consolidamento del regno; la spedizione di Ercole e Teseo, che coinvolge Ippolita, Menalipe, Antiope e Orizia; Penthesilea, Tomiri e Talestri. Chassepol concepisce il rapporto fra uomini e Amazzoni in termini ancora più edulcorati della tradizione moderna, la stessa di cui si avvalgono i libretti: le virago scelgono, fra gli avversari vinti, gli uomini con cui accoppiarsi, che hanno l'obbligo di non abitar nel regno, di non visitare le donne durante le guerre e di prendersi i figli se maschi. Per Chassepol le Amazzoni non sono più una banda di donne virili, eccentriche e sanguinarie, ma una *sororité régie* basata su principi equi e calorosi.

Altra monografia è la *De Amazonibus dissertatio* di Pierre Petit, pubblicata sempre oltralpe (Amsterdam 1687) e tradotta in francese nel 1718, in cui con un ragionamento rigoroso si dimostra la reale esistenza delle Amazzoni.⁹ Partendo dal presupposto che la molteplicità dei testi sulle virago già di per sé obbligherebbe a non negare il mito a priori, si constata come il principale

7. Epifanio Ferrari, *Liguria trionfante delle principali nazioni del mondo*, Genova, Pier Giovanni Calenzani, 1643, pp. 58-59: «Non posso se non molto maravigliarmi d'un autor d'Oggidi, il quale acquistandosi per altro onore presso il più civile mondo e merito grande appresso lo stuolo nobilissimo delle donne del presente secolo col liberarle dalle morsicature de' maligni calognatori e difendere *Che le donne d'oggi non superano di vanità le passate* [in Id., *Oggidi, ovvero Il mondo non peggiore né più calamitoso del passato*, Venezia, Giovanni Guerigli, 1623, pp. 37-49], perde poi e onore e merito mentre altrove [nei *Farfalloni*] da essa generosa femminea famiglia rigetta la schiera per tutti i tempi illustre di quelle tanto celebrate Amazzone, dando anche men che orrevoli titoli a chiunque il contrario a esso asserisca».

8. François Chassepol (o Chassipol), *Histoire des Amazones*, 2 voll., Lione, Thomas Amaulry, 1678; trad. it. *Istoria delle Amazoni di monsu' de Capissol*, Ferrara, Bernardino Pomatelli, 1688. Cfr. Alain Bertrand, *L'Archémythe des Amazones*, Lille, Presses Universitaires du Septentrion, 2001, pp. 158-161.

9. Pierre Petit (o Petrus Petitus), *De amazonibus dissertatio, qua an vere extiterint, necne, variis ultro citroque conjecturis & argumentis disputatur*, Amsterdam, Ysbrandus Haring e Johann Wolters, 1687; trad. fr. *Traité historique sur les Amazones, ou l'on trouve tout ce que les auteurs, tant anciens que modernes, ont écrit pour ou contre ces héroïnes*, 2 voll., Leide, Johan A. Langerak, 1718. Cfr. Abby Wettan Kleinbaum, *The war against the Amazons*, New York, McGraw-Hill, 1983, pp. 140-145, e Bertrand, *L'Archémythe des Amazones*, pp. 161-162.

motivo contro la loro esistenza, formulato da Strabone, sia fondato su un pregiudizio sessuale, e infine si sostiene, come già Ippocrate, che il loro comportamento umano non dipenderebbe tanto da ipotetiche predisposizioni naturali o da un irreversibile determinismo biologico, ma dall'ambiente, dal clima e dal regime alimentare.

2. *L'archetipo del potere femminile*

L'eccezionale concentrazione di donne al potere nei vari stati europei, che si registra da metà Cinquecento, non passa inosservata agli intellettuali dell'epoca. Di fatto in Francia si succedono almeno tre sovrane, Caterina de' Medici, Maria de' Medici e Anna d'Austria, e in Inghilterra due, Maria Tudor ed Elisabetta I, che governa per mezzo secolo. A notare tale concentrazione è per esempio Tommaso Campanella, che alla fine della *Città del sole* (1602) afferma che «in questo secolo regnaro le donne», riferendosi a quello appena terminato, il XVI secolo, e cita al primo posto – di una lista che include le precedenti, Bona Sforza (regina di Polonia) e Isabella di Castiglia – le 'amazzone' africane «tra la Nubbia e l Monomotapa» (attuale Mozambico meridionale e Zimbabwe) come esempio originario di governo femminile.¹⁰ Le leggendarie donne dell'impero di Monomotapa sono quelle che secondo le *Relazioni universali* di Giovanni Botero (1598) «si governano a guisa dell'antiche Amazzone: vagliono assai con l'arco in mano, mandano i figliuoli maschi ai padri fuor della provincia e tengono per sé le femine». ¹¹ Il passo di Campanella identifica dunque nelle Amazzoni, mitologiche o leggendarie, il modello archetipico della sovranità femminile coeva.

A metà Seicento, il gesuita Baltasar Gracián afferma, a sua volta, in modo del tutto esplicito che sovrane, come Bona Sforza e Anna d'Austria, e infanti spagnole sono 'amazzone' del presente, lasciando intendere che il riferimento alle figure mitologiche è nella qualità della loro azione di governo:

Vi sono state e sono al presente! Non è forse un'amazzone donna Anna d'Austria, regina di Francia? Come furono sempre tutte l'infanti di Spagna che coronarono di felicità e di prole quel regno? Non è un'amazzone la regina di Polonia, anzi una Bellona cristiana, sempre al lato nel campo al suo valoroso Marte?¹²

10. Tommaso Campanella, *La città del sole* (1602), a cura di Germana Ernst e di Laura Salvetti Firpo, Bari-Roma, Laterza, 1997, pp. 56-57: «le Amazzone tra la Nubbia e l Monopotapa [sic], e tra gli Europei la Rossa in Turchia, la Bona in Polonia, Maria in Ongheria, Elisabetta in Inghilterra, Catarina in Francia, Margherita in Fiandra, la Bianca in Toscana, Maria in Scozia, Camilla in Roma ed Isabella in Spagna, inventrice del mondo novo». Cfr. Lina Bolzoni, *Il 'secolo femminile' e la doppia prospettiva sulle donne*, in *In assenza del re: le reggenti dal XIV al XVII secolo (Piemonte ed Europa)*, a cura di Franca Varallo, Firenze, Olschki, 2008, pp. 139-160.

11. Giovanni Botero, *Le relazioni universali divise in quattro parti*, Venezia, Nicolò Polo, 1598, p. 314.

12. Baltasar Gracián, *El Criticón* (1657), in Id., *Obras completas*, 2 voll., a cura di Emilio Blanco, Madrid, Turner-Biblioteca Castro, 1993, I, pp. 251-252 (trad. mia): «No sólo que

Non a caso Anna d'Austria, nuora di Maria de' Medici e reggente per conto del figlio Luigi XIV, è la dedicataria dei due più importanti cataloghi di 'donne forti', *La femme héroïque* del francescano Jacques Du Bosc (1645) e la *Gallerie des femmes fortes* del padre gesuita Pierre Le Moyne (1647), che tesse il panegirico di venti celebri donne – romane, barbare e pagane – e pubblica numerose incisioni che hanno contribuito a definire in modo significativo l'iconografia seicentesca delle 'donne forti'.¹³ Per altro Le Moyne rivendica il diritto delle donne al governo, affermando in uno specifico capitolo iniziale, *Si les femmes sont capables de gouverner*, che «les estats ne se gouvernent pas avec la barbe, ny l'austérité du visage: ils se gouvernent par la force de l'esprit et avec la vigueur et l'adresse de la raison, et l'esprit peut bien être aussi fort et la raison aussi vigoureuse et aussi adroite dans la teste d'un femme que dans celle d'un homme». ¹⁴ È interessante notare che in questi cataloghi di tipologie femminili, soprattutto nel Seicento, le donne guerriere (Zenobia, Semiramide, Tomiri e le Amazzoni) sono preferite alle vergini e alle caste. Non è un caso che l'antiporta delle *Femmes illustres* di Madelaine de Scudery (1644), pubblicate sotto pseudonimo del fratello Georges, raffiguri una donna viriloide con le stesse caratteristiche iconografiche della guerriera Zenobia contenuta nella *Gallerie* di Le Moyne (FIGG. 1-2). Tuttavia anche la mitologia 'cristiana' aveva le sue vergini martiri (Caterina, Agata e Barbara) e le sue eroine bibliche (Giuditta e Debora) rappresentate come guerriere, che con la forza delle armi, in pieno spirito controriformistico, difendevano l'adesione alla propria fede confessionale e che oltre a comparire nei cataloghi femminili animavano produzione letteraria e teatrale.¹⁵

las hubo, sino que las hay de hecho y en hechos. ¿Y qué, no lo es hoy la serenísima señora doña Ana de Austria, florida reina de Francia, así como lo fueron siempre todas las señoras infantas de España que coronaron de felicidades y de sucesión aquel reino?».

13. Pierre Le Moyne, *La Gallerie des femmes fortes*, Parigi, A. de Sommaville, 1647; trad. it. *La galleria delle donne forti del padre Pietro Le Moyne ... Trasportata dalla lingua francese nell'italiana*, Modena, Antonio Capponi, 1701. Sul ruolo iconografico e politico di questo volume si veda *Die Galerie der starken Frauen. Regentinnen, Amazonen, Salondamen*, catalogo della mostra (Düsseldorf, settembre-novembre 1995), a cura di Bettina Baumgärtel e Silvia Neysters, Monaco, Klinkhardt & Biermann, 1995, pp. 148-150, 170-174.

14. Le Moyne, *La Gallerie des femmes fortes*, ed. 1662, p. 14.

15. Si vedano, ad esempio, i seguenti drammi sacri: Pietro Paolo Todini, *L'amazzone della cattolica fede*, Roma, Francesco Moneta, 1663, su Santa Agnese; Nicola Boscherini, *L'idolatria confusa, ovvero L'amazzone della fede. Opera sagra*, Ancona, Stamperia camerale, 1694, su Santa Barbara, definita nella dedica «fortissima eroina, che de' nostri agostiniani licei è protettrice e della vera fede amazzone armata di sovraumano valore»; Simone Grassi, *L'amazzone sagra di Nicomedia, Santa Barbara, gloriosissima vergine e martire. Rappresentazione tragicomica*, Bologna, Giuseppe Longhi, 1689; Id., *Amazzone del celibato, ossia La vergine parigina. Opera sagra ... recitata in Firenze l'anno 1691*, Bologna, Giuseppe Longhi, 1694, su Santa Aurelia di Francia; Onofrio Orlandino, *L'amazzone celeste*, Napoli, Salvatore Castaldo, 1681; Arcangelo Spagna, *L'amazzone ebrea nelle glorie di Giuditta*, in Id., *Oratori, ovvero Melodrammi sacri*, Roma, Giovanni Francesco Buagni, 1706; Antonio Lupis, *L'amazzone della fede nella vita della vergine e martire Maria romana*, Milano, Francesco Vigone, 1712.



FIG. 1. Antiporta di Madelaine de Scudéry, *Les femmes illustres*, Parigi, Antoine Sommaville e Augustin Courbé, 1644.



FIG. 2. Incisione di Zenobia in Pierre Le Moyne, *La gallerie des femmes fortes*, Parigi, A. Sommaville, 1647, p. 144.

Elisabetta I, oltre a essere paragonata indistintamente a Giuditta, Debora, Diana, Cinzia, Belfobe e Astrea, è spesso descritta e rappresentata come 'amazzone', soprattutto per il ruolo di comando esercitato nella sconfitta dell'*Armada* spagnola, che nel 1588 voleva invadere l'Inghilterra.¹⁶ È per questa impresa che in un'incisione di Thomas Cecil la sovrana inglese è rappresentata a dorso di un cavallo con un elmo decorato di fiori, una lunga lancia, una spada e uno scudo, mentre nel mare sullo sfondo si riconoscono le flotte dell'*Armada* (FIG. 3). Inoltre Gregorio Leti in una biografia della medesima, del 1693, scrive che «li protestanti inalzano questa regina sopra i cieli con titoli d'eroina', d'amazzone'».¹⁷ In realtà, nonostante le semplicistiche modalità rappresentative, ella preferì sempre basare la sua legittimazione su un'identità dualistica, per evitare di essere assimilata alle all'immaginario tardo-medievale delle Amazzoni, ancora vivo nel Cinquecento, secondo cui esse erano donne selvagge unicamente interessate a mantenere una repubblica femmi-

16. Sulla rappresentazione di Elisabetta come 'amazzone' o figure assimilabili cfr. Winfried Schleiner, «*Divina virago*: queen Elizabeth as an amazon», «*Studies in Philology*», 75 (1978), pp. 163-180.

17. Gregorio Leti, *Istoria, ovvero Vita di Elisabetta, regina d'Inghilterra, detta per soprannome la comedianta politica*, 2 voll., Amsterdam, Abramo Wolfgang, 1693, II, p. 550.



FIG. 3. Thomas Cecil, *Truth presents the Queen with a lance*, ca. 1625.

nile.¹⁸ La sua ascesa al trono avviene infatti in un clima di forte polemica sul governo femminile: da metà Cinquecento ci si chiedeva se l'origine nobiliare e l'educazione al comando fossero sufficienti per superare i limiti del sesso 'debole' e assumere un ruolo maschile a tutti gli effetti¹⁹ e un noto *pamphlet* di John Knox aveva preso di mira le sovrane a lei precedenti, Maria Stuart e Maria Tudor. Tuttavia con la nomina di Elisabetta, molti scrittori, sperando in un suo appoggio, scelgono di difendere il governo femminile, dividendosi in chi sostiene che ogni donna di sangue reale abbia diritto al potere assoluto, e in chi scinde la sovrana in 'due corpi', il primo, privato, sottoposto al marito e il secondo, pubblico, che domina il paese.²⁰ Quindi una donna di stato, pur

18. Si veda Joan Curbet, *Repressing the amazon: cross-dressing and militarism in Edmund Spenser's "The faerie queene"*, in *Dressing up for war. Transformations of genre in the discourse and literature of war*, a cura di Aránzazu Usandizaga e Andrew Monnickendam, Amsterdam - New York, Rodopi, 2001, 157-172: 158-159.

19. Sulla vivace polemica inglese cfr. Carole Levin, *John Foxe and the responsibilities of queenship*, in *Women in the Middle Ages and the Renaissance: literary and historical Perspectives*, a cura di Mary Beth Rose, Syracuse, Syracuse University Press, 1986, pp. 113-133, e Costance Jordan, *Woman's rule in sixteenth-century British political thought*, «Renaissance Quarterly», 40 (1987), pp. 421-451.

20. Sulle due identità della regina si veda anche Bettina Baumgärtel, *Zum Bilderstreit um die Frau im 17. Jahrhundert. Inszenierungen französischer Regentinnen*, «Querelles. Jahrbuch für Frauenforschung», 2 (1997), pp. 147-182.

avendo corpo e sesso femminili, dovrebbe esibire un'identità maschile dettata dal suo ruolo, trasmessa per via ereditaria o educativa, e rappresentata da una fisicità androgina, come quella di Elisabetta.

Gregorio Leti, nella storia della casata dei Brandeburgo, qualifica anche Amalia Elisabetta di Hanau-Münzenberg, moglie di Guglielmo v d'Assia-Kassel e lei stessa reggente (1637-1650), come «grande amazzone» e «fortunata guerriera», non tanto per le sue abilità marziali quanto per la sua perizia nella gestione del governo, smentendo il luogo comune sull'inettitudine politica delle donne per scarsa intelligenza:

Questa grande amazzone non ebbe di donna che il sesso, poiché con un petto maschile doveva far vergogna a quei principi più grandi che hanno il cuore di donna. Questa Minerva della Germania, con un senno così elevato, doveva render falso quel sentimento così triviale tra gli uomini che *le donne non s'ammetteano al governo per aver debole il capo*. ... Insomma, questa grande amazzone, questa fortunata guerriera, se non di braccio e di spada, di cuore e di penna, e se non nel campo tra gli eserciti, nel consiglio tra politici, dopo aver per più di dieci anni, con gran fortuna e valore, sostenuto la guerra, tenuti lontani da' suoi stati i nemici, fatto scorrere i suoi eserciti vittoriosi sopra le terre de' nemici istessi, nella pace di Münster del 1648.²¹

Infine cita, come ulteriori esempi coevi di sovrane, Elisabetta, Cristina di Svezia, Bianca di Castiglia, Anna d'Austria, e le due reggenti sabaude, Cristina di Francia e Maria Giovanna Battista di Nemours, le quali, queste ultime, per legittimare il proprio potere femminile, ricorrono frequentemente – come si vedrà più avanti – a spettacoli effimeri con Amazzoni.²²

Cristina di Svezia, che in assenza di fratelli, potenziali eredi al trono, ricevette un'educazione maschile, imparando a cavalcare e a maneggiare le armi, è un'altra sovrana frequentemente indicata e rappresentata come Minerva, Diana o 'amazzone'.²³ Per esempio, durante il suo viaggio verso Roma, è omaggiata a Bruxelles con il panegirico *Amazona del Norte, Christina, reyna de Svezia, Gotia, Vandalia di Pamphilio de Ogawa* (1654), a Bologna con un'ode di Jacopo Certano che fa riferimento alle 'amazzoni' che, come lei, provengono dal nord Europa,²⁴ ed ad Ancona, città dello Stato della Chiesa, è accolta con

21. Gregorio Leti, *Ritratti storici, politici, cronologici, e genealogici della casa serenissima, ed elettorale di Brandeburgo*, 2 voll., Amsterdam, Robert Roger, 1687, I, pp. 414 e 417.

22. Ivi, pp. 415-416.

23. Sull'iconografia di Cristina si vedano gli articoli di Tomaso Montanari, Diane H. Bodart e Kari Elisabeth Borresen, nella sezione *Le portrait équestre de Christine de Suède par Sébastien Bourdon*, in *Les portraits du pouvoir*, a cura di Olivier Bonfait e Brigitte Marin, Parigi, Somogy, 2003, pp. 76-108. Jean-Pierre Cavaillé, *Masculinité et libertinage dans la figure et les écrits de Christine de Suède*, «Les Dossiers du Grihl», 2010 (*on line*: <dossiersgrihl.revues.org/3965>).

24. Cfr. Per Bjiuström, *Feast and theatre in queen Christina's Rome*, Stoccolma, Norstedt, 1966, p. 37, e Karl Johan Reinhold Burenstam, *La reine de Suède à Anvers et Bruxelles 1654-1655*, Bruxelles, Alfred Vromant, 1891, pp. 144-145.

un arco trionfale che raffigura la regina amazzone Talestri inginocchiata ai piedi di Alessandro Magno. L'identificazione di Cristina con Talestri nasce dall'accostare il suo trasferimento a Roma, destinato alla conversione al cattolicesimo sotto la guida del pontefice Alessandro VII Chigi, al viaggio dell'amazzone presso un altro Alessandro, il Macedone, per farsi ingravidare e dar vita a una figlia che assommi il valore dei genitori e sia quindi degna erede del regno femminile, come appare chiaro dalla seconda quartina di un sonetto del poeta veneto Nicolò Beregan:²⁵

*Per la conversione della maestà di Christina,
regina di Svezia e sua venuta in Roma a'
piedi di nostro signore Alessandro VII.*

Qual di fiamme festive ITALIA or vede,
splender là sul Tarpeo mole fumante?
E sul Tebro innalzar ROMA festante,
consacrati al gran Dio trofei di fede?

Ecco stupor ch'ogni stupore eccede!
Ecco DONNA real d'alto sembiante,
mover novella Amazzone le piante,
per adorar d'un ALESSANDRO il piede.

Or più 'l mondo non tema i fieri sdegni
de l'eretiche spade: ha Dio provisto
di chi a l'EUROPA il vero culto insegna.

Che se GIESÙ per far de l'alme acquisto
lasciò i regni del ciel, CHRISTINA i regni,
rinunciò altrui per acquistar CRISTO.²⁶

Le terzine del sonetto esplicitano ancora meglio la fusione fra l'episodio mitologico-legendario e l'elemento cristiano: Cristina, lasciando il regno di Svezia e recandosi presso il papa, rinuncia all'eresia protestante a favore della religione cattolica, come Talestri, lasciando il regno delle Amazzoni e recandosi da Alessandro Magno, per il quale prova stima e (negli sviluppi narrativi moderni) amore, rinuncia temporaneamente all'odio amazzonico verso gli uomini per un'unione feconda. A Roma anche il cardinale Alderano Cybo, dopo averla incontrata, la descrive con la «vivacità di amazzone, nemica della quiete e delle dame, ed assai dedita alle conversazioni de' cavalieri, facendosi ogni sera nelle sue stanze un'aperta anticamera».²⁷

25. Cfr. Marina Caffiero, *Un'amazzone fra i prelati*, in *Atlante della letteratura italiana*, 3 voll., Torino, Einaudi, 2010-2012, II: *Dalla Controriforma alla Restaurazione*, a cura di Ermia Irace, 2011, pp. 514-521: 518.

26. Nicolò Beregan, *Composizioni poetiche. Consecrate all'eminenza reverendissima del signor cardinale Pietro Ottobono*, Venezia, Alvise Pavini, 1702, p. 86.

27. La lettera, scritta a Roma nel gennaio 1656, è trascritta in Patrizia Radicchi, *Alderano Cybo (1613-1700) e la musica: notizie da fonti documentarie*, in *Florilegium Musicae*:

Il significato di questa immagine allegorica sembra trovare conferma anche nell'evento celebrativo al culmine del viaggio della regina, ovvero il carosello organizzato a Roma dai Barberini per festeggiare l'arrivo di Cristina in città. Allestito nel cortile della cavallerizza del palazzo alle Quattro fontane, il torneo si aprì con due quadriglie, una di cavalieri che accompagnavano il carro di Roma festiva, l'altra di cavalieri travestiti da amazzoni, una delle quali interpretata dal committente stesso, Maffeo Barberini, che accompagnava il carro dello Sdegno:

1 ^a QUADRIGLIA	2 ^a QUADRIGLIA
12 cavalieri carro: con Roma festiva, come Amore colori: argento e turchino	12 amazzoni con copricapi piumati carro: con Sdegno colori: rosso fuoco e oro

Le due quadriglie inscenarono un duello di pistole interrotto dalla comparsa di Ercole sul dorso di un dragone, che fece distribuire ai contendenti pomi d'oro rapiti durante l'impresa all'orto delle Esperidi. Dopo un altro duello, a suon di pomi, i combattenti si schierarono tutti di fronte alla regina e da un lato uscì Apollo su un carro dorato circondato dalle Stagioni e dalle Ore, che richiamarono le due schiere alla pace: conclusione con *deus ex machina* e senza vittoria, tipica della drammaturgia stessa dei caroselli. Dopo la declamazione di versi in onore di Cristina, cavalieri e amazzoni si riunirono e uscirono di scena, come si osserva nella nota tela di Filippo Gagliardi e Filippo Lauri che raffigura i quattro carri (dal primo piano: quello di Ercole, di Roma, di Apollo e dello Sdegno; fig. 4). Fra le interpretazioni di cui è stato oggetto il carosello, una delle più recenti propone di leggere il torneo fra le due quadriglie come sfida morale fra le virtù della fede cattolica, incarnate da Roma festiva, simbolo d'amore, e i vizi dell'eresia protestante, incarnati dallo Sdegno, il quale condivide con l'eresia la rappresentazione iconografica (una vecchia in preda a sdegno o furore).²⁸ Polarità simboliche coerenti con i significati allegorici delle due quadriglie, secondo la griglia cromatica fornita da Claude François Ménéstrier, relativa a spettacoli italiani, e quella, più ampia, descritta dal poeta e librettista Vincenzo Nolfi nella *Ginipedia*:

studi in onore di Carolyn Gianturco, 2 voll., a cura di Ead. e Michael Burden, Pisa, ETS, 2004, II, pp. 837-864: 846.

28. Cfr. Francesca Piccinini, *Il carnevale di Roma del 1656*, «Dimensioni e problemi della ricerca storica», 13 (2000), pp. 133-148: 138-139 (on line: <dprs.uniroma1.it/sites/default/files/piccinini.pdf>), ripreso anche in Ead., *Carnevale di Roma nel 1656: carosello a Palazzo Barberini*, in *I luoghi dell'immaginario barocco*, a cura di Lucia Strappini, Napoli, Liguori, 2001, pp. 123-133.



FIG. 4. Filippo Gagliardi e Filippo Lauri, *Giostra dei caroselli a Palazzo Barberini in onore di Cristina di Svezia*, 1656-1659 (Museo di Roma).

Nolfi, *Ginipedia*, 1631²⁹

Ménestrier, *Traité des tournois*, 1669³⁰

Il rosso ... [rappresenta] degli elementi il fuoco, ... degli umori del corpo la bile, delle cose mondane l'alterezza, delle virtù l'ardire e degli affetti d'amore la vendetta.

L'azzurro o turchino ... [rappresenta] degli elementi l'aere ... degli umori il sangue, ... delle cose mondane la bellezza, delle virtù la diozione e d'amore la gelosia.

rosso: vendetta, crudeltà, strazio, fiera-za, sdegno, ira e furore

oro: signoril ricchezza, onore ed amore

turchino: alto pensiero, magnanimità, amor buono e perfeto

argenteo: passione, affanno, tema, sospetto e gelosia

Dunque, le Amazzoni che accompagnano lo Sdegno rappresentano probabilmente il mondo a cui Cristina rinuncia, abdicando e convertendosi al cattolicesimo, ovvero il potere femminile e la religione protestante, la quale, considerata un'eresia, come appare nel sonetto di Beregan, non sarà stata concepita in modo molto diverso dal paganesimo delle virago.

29. Vincenzo Nolfi, *Ginipedia, ovvero Avvertimenti civili per donna nobile*, Venezia, Eredi di Giovanni Guerigli, 1631, pp. 113-114.

30. Claude François Ménestrier, *Traité des tournois, joutes, carrousels, et autres spectacles publics*, Lione, Jacques Muguet, 1669, pp. 231-232.

Anche le due reggenti sabaude citate da Leti nei *Ritratti storici* (1687), Cristina di Francia e Maria Giovanna Battista di Nemours, che si succedono alla corte di Torino, costruiscono, come accennato, gran parte del loro messaggio politico e della legittimazione del loro potere sull'allegorica spettacolarizzazione delle Amazzoni.³¹ Di loro Leti dice che «fecero miracoli di buon governo nel tempo delle più gravi e più pericolose congiunture e ... col loro senno, col loro valore ristabilirono il buon ordine nel governo, rimessero lo stato tranquillo a' loro figliuoli e liberarono quella Italia d'ogni qualunque disordine». ³² In particolare, Cristina, ancor prima della sua reggenza, commissiona nel carnevale del 1626 un ballo di divinità femminili, *Venere, Diana, Pallade, e Giunone*, con dodici amazzoni al seguito di Pallade, «che in atto di minaccia e di difesa, a giustissima cadenza, col suono de' violoni, ballarono sempre a capriole alte e a graziose rivolte un balletto veramente leggiadro». ³³ Fine encomiastico del ballo era sostenere che la reggente era l'unica donna che poteva vantare tutte le virtù delle singole divinità *en titre*, bellezza (Venere), onestà (Diana), prudenza (Pallade) e maestà (Giunone). Cristina, che giunge in scena accompagnata da quattro navi con altrettante divinità, è descritta come «eroina capitana e condottiera delle altre che, schive d'ogni morbidezza introdotta dall'ozio, riponendo ogni loro fine e ogni piacere nell'acquisto della vera virtù, s'erano allontanate dalle corruttele e dai guasti costumi del mondo, vivendo nelle Isole fortunate». ³⁴ Durante la sua reggenza fa invece allestire una mascherata di amazzoni, *Les Amazones* (1659), in cui le virago, attraverso i cartelli dello spettacolo, simboleggiano la lotta femminile contro la prevaricazione di un sistema socio-politico tutto maschile. ³⁵ Si afferma infatti che le donne dovrebbero avere lo stesso diritto degli uomini di governare e contribuire al bene della collettività, anziché esserne escluse con la forza:

Les femmes ne sont pas seulement nécessaires pour la conservation de l'espèce et pour le soin des familles, elles le sont encore pour l'ornement et pour le bien de la société civile. Ce n'estoit donc pas sans raison que la nature leur avoit donné conjointement avec les hommes l'empire de l'univers, et puisque ce beau sexe faisoit la plus sage et la plus belle moitié du monde raisonnable, il estoit bien juste qu'il en partageat l'autorité. Mais s'il avoit toutes les lumières et tout le courage des hommes, il avoit plus de douceur et plus de bonté

31. Cfr. Robert Oresko, *Princesses in power and European dynasticism: Marie-Christine of France and Navarre and Maria Giovanna Battista of Savoy-Genevois-Nemours, the last regents of the house of Savoy in their international context*, in *In assenza del re*, pp. 393-434.

32. Leti, *Ritratti storici*, I, p. 415.

33. *Venere, Diana, Pallade e Giunone. Festa di Sua Altezza con un balletto di Madama Sere-nissima, fatto nell'ultima notte del Carnevale 1626* (I-Tr, Misc. 300/17); fascicolo edito anche in *Per le auspiciatissime nozze del signor Carlo Tapparo colla signorina Emma Beltramo*, a cura di Andrea Tessier, Venezia, P. Naratovich, 1879, p. 15.

34. Ivi, p. 18.

35. *Les Amazones. Première troupe de la mascarade a cheval. Faicte a Thurin en la Place du chateau le dernier jour de carnaval* (copia in I-Tr, Misc. 304/7); passi trascritti in Ménestrier, *Traité des tournois*, 1669.

*qu'eux. C'est de quoy ils se prévalurent pour usurper peu à peu comme ils firent cette domination, qu'ils ont exercée depuis avec tant de tyrannie. Il est vray que le Ciel, qui permet quelquefois les usurpations et qui chastie toujours les usurpateurs, semble avoir vangé les femmes de cette injustice et effacé la honte de leur servitude.*³⁶

Nella mascherata si rappresenta la regina Talestri che, con un esercito, ha lasciato il regno asiatico per recarsi a Torino a chiedere aiuto e sostegno morale nella ribellione «contre tous les tyrans du beau sexe». Inoltre si sottolinea il suo valore di esempio simbolico a sostegno del governo femminile: «par sa conduite merveilleuse et par ses actions héroïques, fait confesser à toute la terre qu'il y a des femmes qui méritent de commander à tous les hommes».³⁷ Allo spettacolo partecipano le amazzoni che negli stessi decenni calcano le scene operistiche – Talestri, Antiope, Ippolita e Pentesilea – e sono interpretate, come nel carosello romano per Cristina, da cavalieri della corte, conti, marchesi o baroni; il personaggio di Talestri, per esempio, è recitato dal figlio di Cristina e futuro erede al trono sabauda, Carlo Emanuele II. A supporto della causa promossa delle Amazzoni vi sono anche altre donne della mitologia: Clitemnestra, che nella sua virilità manifesta uno scarto fra sesso e genere («si je suis femme en apparence, / que je suis plus qu'homme en effet»); Minotea, che impone agli uomini di sottomettersi e intraprendere attività femminili, lasciando alle donne posizioni di governo («Tremblez tyrans du sexe et vene à genoux / demander humblement la grace / de vivre sous les loix des femmes comme nous, / prenez notre quenouille et ... filez doux»); e Aretusa, che si esalta all'idea di liberare il gentil sesso dalla dispotica dominazione maschile («C'est la gloire des Amazones / de retablir leur sexe en son autorité»)³⁸ e di instaurare un governo femminile, in cui gli uomini provino verso le donne contemporaneamente desiderio e timore:

36. Ivi, p. 337: «Le donne non sono necessarie solo alla conservazione della specie e alla cura delle famiglie, ma anche all'ornamento e al bene della società civile. Non fu dunque senza ragione che la natura aveva loro donato, insieme agli uomini, il governo dell'universo e, poiché questo bel sesso era la metà più saggia e la più bella del mondo raziocinante, era giusto che l'autorità fosse condivisa. Ma se esso avesse tutta l'intelligenza e tutto il coraggio degli uomini, avrebbe più dolcezza e più bontà di loro. È per questo che essi si vantano per usurpare a poco a poco, come fecero, questa dominazione che in seguito esercitarono con tanta tirannia. È vero che il cielo, che permette talvolta le usurpazioni e che castiga sempre gli usurpatori, sembra aver vendicato le donne di questa ingiustizia e aver cancellato l'onta della loro servitù» (trad. mia).

37. Ivi, p. 338: «[Talestri], per il suo meraviglioso comando e per le sue azioni eroiche, costringe la terra ad ammettere che ci sono donne che meritano di comandare su tutti gli uomini».

38. Ivi, pp. 340-342: «se in apparenza sono donna, in realtà sono più uomo» (Clitemnestra); «Tremate tiranni del sesso e venite in ginocchio a chiedere umilmente la grazia di vivere sotto le leggi di donne come noi, prendete la nostra conocchia e [...] filate dolcemente» (Minotea); «è la gloria delle Amazzoni ristabilire l'autorità del loro sesso» (Aretusa).

Je veux de nos tyrans purger tout l'univers et par ma valeur sans seconde tirer de la honte des fers la plus belle moitié du monde. Soit par force, soit par amour, il faut que le beau sexe regne et que l'homme enfin à son tour adore la femme ou la craigne.	Voglio purgare l'universo dei nostri tiranni e col valore liberare subito dalla onta dei ceppi la più bella metà del mondo. Sia con la forza sia con l'amore il bel sesso deve regnare e l'uomo a sua volta deve adorare la donna o temerla.
---	---

Nell'orazione funebre recitata a Vercelli per la morte di Cristina, le Amazzoni sono evocate proprio come modello femminile da lei stessa superato nelle abilità di governo e in quelle militari.³⁹

Nel 1669, la successiva reggente sabauda, Maria Giovanna Battista, commissiona un torneo sulla neve intitolato *Il trionfo delle virtù contra i mostri*, interpretato di nuovo da quattro schiere di amazzoni che, incarnando le virtù cardinali, rappresentano le forze del bene contro il male, ovvero i vizi inscenati da mostri.⁴⁰ Nella prefazione si dichiara che gli spettacoli urbani avevano tre finalità: a) rappresentare attraverso la magnificenza la grandezza del potere; b) contribuire all'armonia sociale; c) creare situazioni fittizie per far esercitare i nobili nell'arte marziale (come già visto nel carosello precedente).⁴¹ Poi si sottolinea che l'arte cavalleresca appresa a corte fu utile anche alle principesse sabaude che si maritarono con sovrani stranieri, come Anna di Savoia, imperatrice bizantina dal 1328, col nome di Bassilissa dei Romei, e reggente alla morte del marito (1341-1347).⁴² Infine si spiega che i recenti spettacoli volevano dimostrare il valore eroico delle donne e come la loro attitudine all'arte cavalleresca dipenda solo dalla possibilità di esercitarsi e dalla frequenza con cui possono farlo, motivo tipico della retorica filogina:

39. *Il pianto di Vercelli. Oratione funebre fatta dal canonico teologo Pietro Antonio Muzzone nelle solenni esequie di Madama Reale Christina di Francia*, Vercelli, Nicola Giacinto Marta, 1664, p. 7: «nella despotica amministrazione de' Stati e nell'aggiustatissima educazione della Regia Prole e nell'ardua difesa del regno, in pace ed in guerra, non mai dissimile da se stessa ha scemato, se non tolto affatto, il pregio della fama all'antiche Amazoni e Semiramidi, d'aver elle solo, e col valore del braccio e con la sagacità del giudizio, oltrepassate le mete della capacità al femminil sesso stabilite e prescritte».

40. *Il trionfo delle virtù contra i mostri. Corsa delle dame nelle leze nella Piazza del Castello di Torino, alli 24 di genaro 1669* (in I-Tr, Misc. 301/20).

41. Ivi, p. 3: «Tra' più nobili oggetti della magnificenza, virtù de' soli principi, si numerano le feste popolari, perché la sontuosità genera maestà, la gioivialità genera maestà, la gioivialità l'amor de' popoli, e l'esercizio la prodezza de' nobili, assuefacendosi con finte pugne nell'ombra alle sanguinose nel campo».

42. *Ibid.*: «la Real Casa di Savoia con tanta gloria professò questa virtù [magnificenza] che ancora le principesse di questo Regio Sangue, passate per nozze ad altri regni, trasportarono seco il medesimo genio. Anna di Savoia ... avendo ritrovati nell'Impero d'Oriente popoli fieri e nobili incivili, con queste arti apprese nella patria, li disfieri, e una donna insegnò a' cavalieri l'arte cavalleresca».

«ne' giochi popolari di questa corte nacque in questi ultimi anni, nell'animo delle Dame Nobili, un generoso pensiero di far conoscere che ancora il cuor femminile fabbrica spiriti virili, né altro manca loro al maneggio dell'armi, se non l'usanza e l'occasione». ⁴³ Protagoniste dello spettacolo furono proprio le Amazzoni che, contrapponendo bellezza femminile e apparenza guerriera, potevano sedurre senza pari:

Chiunque vide quelle viragini, con langie arrestate, con fulmini di ferro, con impugnati i brandi, aggiustare i colpi e vibrarli, l'avrebbe creduto vero sogno, se non avesse più creduto agli occhi che alla opinione. Con questo pubblico sperimento della propria virtù, negli auspici di questo nuovo anno, si è rinnovato nel petto delle stesse Amazoni maggior desiderio, nonché di imitare, ma di superar se medesime con una correria del medesimo genere, ma più ardua e più famosa. Parendo apunto, che per secondare il loro amazonico pensiero, il freddo Borea dalle iperboree contrade abbia repentinamente trasportato il nevoso campo dell'amazonio Termodonte su questa piazza. ⁴⁴

Virtù è rappresentata dalla regina amazzone Artea, che guida quattro quadriglie capitanate da altrettante virago incarnanti le virtù cardinali. La prima quadriglia è comandata da Sofronisbe, che simboleggia la prudenza ed è interpretata dalla reggente stessa, preceduta da «quattro trombetti e le timballe [timpani] nel mezzo, armonia costumata nelle contrade delle Amazoni, nelle lor guerre». ⁴⁵ Destinatari dello spettacolo con Amazzoni sono le donne, «degne spettatrici delle virili ed eroiche azioni del loro sesso». ⁴⁶

L'idea della donna forte – a fianco o in assenza del sovrano – era probabilmente parte del programma politico sabauda. Già nel gennaio 1618 il duca Carlo Emanuele I commissiona un balletto di regine bellicose (Camilla, Tomiri, Amalasunta, Amage, Crementina, Rodegonda, Teuta, Zenobia, Artemisia, Maria regina d'Ungheria) destinato a celebrare la figura del principe guerriero le cui doti di valore e fierezza potevano trasmettersi per discendenza femminile. ⁴⁷ Inoltre in un'opera rimasta manoscritta, il *Libro detto 'dei Paralleli'*, egli stesso elenca categorie di uomini forti seguiti da altrettanti esempi di donne con le medesime qualità: *Donne di virile ardimento, Donne grandi per valore, Donne di popoli e stati liberatrici e restitutrici, Donne di tiranni ucciditrici, Donne de nemici con arme disusate ucciditrici, Donne di famose vittorie auttrici, Donne d'animo forte*. ⁴⁸ Peralto, già negli ultimi anni del Cinquecento, il poeta di corte di Carlo Emanuele, Federico Della Valle aveva scritto una tragicommedia, *Adelonda di Frigia* (1595), da rappresentare durante il soggiorno torinese del cardinale arciduca

43. Ivi, pp. 3-4.

44. Ivi, p. 4.

45. Ivi, p. 25.

46. Ivi, p. 5.

47. *Relazione delle feste rappresentate da Sua Altezza Serenissima e dal Serenissimo Principe questo Carnevale*, Torino, Luigi Pizzamiglio, 1618 (in I-Tr, Misc. 300/9).

48. Cfr. Franca Varallo, *Introduzione*, in *In assenza del re*, pp. xxiii-xxxii: xxvi-xxvii.

Alberto d'Austria, ineditamente ambientata nel regno delle Amazzoni (non si conoscono altri testi teatrali sulle virago prima di questo).⁴⁹ Infine l'eccezionale interesse della corte per la caccia, simulacro dell'arte militare, indistintamente condiviso da entrambi i sessi che governarono la corte sabauda, è funzionale alla costruzione e all'incarnazione di un immaginario eroico e cavalleresco che emerge nei ritratti equestri raffiguranti in fogge amazzoniche anche membri femminili coevi della casata, ovvero le reggenti e le relative figlie – ritratti in parte concentrati nella sala di Diana della Venaria Reale, ma presenti anche altrove. Mentre Cristina aveva manifestato arditezza guerriera e passione per la caccia in forme addolcite e attenuate, Maria Giovanna le esalta e le esibisce con intento simbolicamente propagandistico, come i ritratti venatori delle due reggenti sembrano rivelare (FIGG. 5-6).⁵⁰ Non è dunque difficile immaginare che la figlia di Carlo Emanuele e di Cristina di Francia, Adelaide di Savoia, moglie del principe elettore di Baviera, Maria Ferdinando di Wittelsbach, abbia fatto riferimento a questa tradizione sabauda nel commissionare a Domenico Ghisberti l'allestimento a Monaco di una *Giostra delle Amazzoni* (1670) per festeggiare il genetliaco del marito. Nell'Argomento si dichiara infatti che le virago sono state scelte come soggetto proprio per onorare «la virtù guerriera, il valore, la vittoria e la gloria» dell'elettrice (si veda CAP. IV).⁵¹

La rappresentazione di donne reali come 'amazzoni', o comunque come figure femminili forti, non è tuttavia appannaggio solo di sovrane, ma anche di donne che, in certe situazioni politiche, si sono distinte per combattività e determinazione politica. Per esempio, nelle descrizioni di Alessandro Giraffi (1648) e di Maiolino Bisaccioni (1652) della rivolta napoletana del luglio 1647 contro la pressione fiscale del governo vicereale spagnolo, si narra che intervennero militarmente anche donne, come tante «Amazzoni»:

[Giraffi:] Tra l'altre compagnie di combattenti in questo giorno ordinate, ve ne furon molte di donne armate con archibugi e altre sorti d'armi con le loro capitanesse, alfiereesse e sargentesse, *novelle Amazzoni divenute*, ch'era raro spettacolo da vedere, onde rinnovellato pareva l'antico tempo di Nerone che pose l'assedio di Roma. Precedeva la compagnia e in mezzo a doi soldati una donna ben vestita e non brutta a vedere ... con una spada ignuda nella

49. Stampa postuma: *Adelonda di Frigia. Tragicomedia di Federico Della Valle astegiano, all'altezza del serenissimo Carlo il Grande ... duca di Savoia*, Torino, Cavalleris, 1629. Cfr. Alessandro Bianchi, *Il dolore che uccide e la femminilità pericolosa nell'Adelonda di Frigia di Federico Della Valle*, «Lettere Italiane», 2 (2002), pp. 242-261, e Paola Trivero, *Il congegno teatrale dell'Adelonda di Frigia di Federico Della Valle*, «Italianistica», 19 (1990), pp. 371-384.

50. Cfr. Franca Varallo, *Il tema della caccia nelle feste sabaude nei secoli XVI e XVII*, in *La caccia nello Stato sabauda*, a cura di Paola Bianchi e Pietro Passerin d'Entrèves, Torino, Silvio Zamorani, 2010-2011, I: *Caccia e cultura (secc. XVI-XVIII)*, 2011, pp. 131-148.

51. Domenico Ghisberti, *La giostra delle Amazzoni. Anacronismo famoso, comparso tra le feste natalizie del serenissimo Ferdinando Maria, duca dell'una e l'altra Baviera ... Per comando della ... Enrietta Adelaide, principessa real di Savoia, etc. Opera centesima*, Monaco, Johann Jäcklin, 1670, p. 2.



FIG. 5. Ritratto equestre di Carlo Emanuele II e di Cristina di Francia, in A. Castellamonte, *Venaria reale*, Torino, B. Zapatta, 1674.



FIG. 6. Ritratto equestre di Francesca di Valois e Maria Giovanna Battista di Nemours, in A. Castellamonte, *Venaria reale*, Torino, B. Zapatta, 1674.

destra e un pugnale nella sinistra, che con generosa prosopopeia pareva dicesse: «Anche le donne san prender l'armi e combattere per la patria». ⁵²

[Bisaccioni:] Tra le cose strane e degne di memoria insieme che si videro particolarmente quel giorno, una fu di una squadra di donne armate di alabarde con la bandiera loro e tamburi, in abito succinto, che formarono, *quasi tante Amazzoni*, il loro squadronecino avanti la porta del Palazzo. ⁵³

Negli stessi anni (1648-1653) e per i medesimi motivi – il diffuso malcontento per la pressione fiscale dovuta alla partecipazione francese alla guerra dei Trent'anni – anche in Francia vi fu un'importante partecipazione di donne, intrise di teorie filogine, al movimento della Fronde, che tentava di riconquistare spazi e potere sottratti all'aristocrazia dalla politica assolutistica di Richelieu e di Mazzarino. Sono proprio gli anni della circolazione della *Gallerie des femmes fortes* di Le Moyne (1647), che celebra prodezze femminili rappresentando donne in fogge amazzoniche. In particolare Anne Marie Louise d'Orléans, duchessa di Montpensier, detta la 'Grande Mademoiselle', essendosi frequentemente distinta per meriti militari, è stata descritta e raffigurata come 'amazzone' (FIG. 7). ⁵⁴

Contemporaneamente, in Italia, a Rimini, nel carnevale 1643 alcune nobildonne interpretano Amazzoni in spettacoli effimeri da loro stesse commissionati. Giovanna Diotallevi, moglie del bolognese Giulio Bianchetti, aveva chiesto a Tommaso Dadi, arciprete di Urbino, di realizzare una mascherata di soggetto amazzonico, intitolata *Le Amazzoni liberate* (FIG. 8). ⁵⁵ L'autore immagina il ritorno di Ercole dall'Asia all'Europa con Amazzoni prigioniere al seguito

52. Alessandro Giraffi, *Le rivoluzioni di Napoli*, Venezia, Filippo Alberto, 1648, p. 70 (cors. mio); «Presero tanto dominio che le donne stesse armate in gran numero, chi con bastoni al collo, chi con spade sfoderate nelle mani, chi con la spada nella destra e con un pugnale nella sinistra e con un coltellaccio nel fianco, andavano passeggiando *quasi tante Amazzoni* per la piazza del Regio Palazzo e per altre, con la scorta di un sol uomo per vanguardia e d'un altro per retroguardia, gridando sempre "Viva il re di Spagna e muoia il mal governo"» (p. 77; cors. mio).

53. Maiolino Bisaccioni, *Istoria delle guerre civili di Napoli*, Venezia, Francesco Storti, 1652, p. 453 (cors. mio).

54. Si vedano: Sophie Vergnes, *Les dernières Amazones: réflexions sur la contestation de l'ordre politique masculin pendant la Fronde*, «Les Cahiers de Framespa», 7 (2011), § 13-15 (on line: <framespa.revues.org/674>); Sylvie Steinberg, *Le mythe des Amazones et son utilisation politique de la Renaissance à la Fronde*, in *Royaume de féminie: pouvoirs, contraintes, espaces de liberté des femmes de la Renaissance à la Fronde*, a cura di Éliane Viennot e Kathleen Wilson-Chevalier, Parigi, Champion, 1999, pp. 261-273; 265; Éliane Viennot, *Les Amazones dans le débat sur la participation des femmes au pouvoir à la Renaissance*, in *Réalité et représentations des Amazones*, a cura di Guyonne Leduc, Parigi, L'Harmattan, 2008, pp. 113-130; Christa Schlumbohm, *Der Typus der Amazone und das Frauenideal im 17. Jahrhundert. Zur Selbstdarstellung der Grande Mademoiselle*, «Romanistisches Jahrbuch», 29 (1977), pp. 77-99.

55. Tommaso Dadi, *Le Amazzoni liberate*. Mascherata rappresentata in Rimini dall'illustrissima signora Giovanna Diotallevi Bianchetti e sua camerata, Rimini, Simbene Simbeni, 1643: «per passar con la sua camerata gli ozii del presente carnevale con la virtù, obbligò gl'os-



FIG. 7. Scuola di Pierre Mignard, *Anne Marie Louise d'Orléans, 'La Grande Mademoiselle'*, ca. 1664 (Stoccolma, Nationalmuseum).

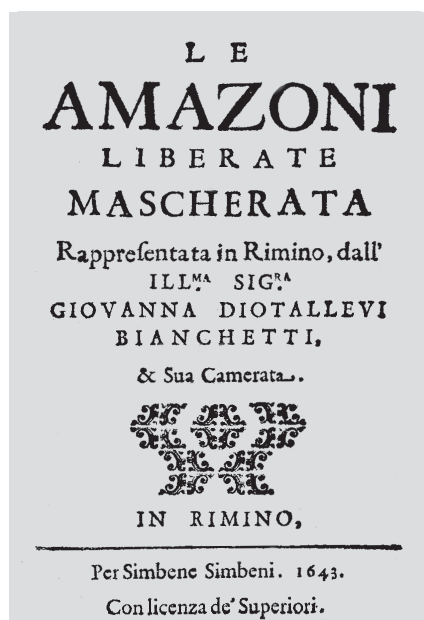


FIG. 8. Frontespizio di Tommaso Dadi, *Le Amazoni liberate*, Rimini, Simbene Simbeni, 1643.

e il suo approdo prima sulle rive del Rodano, dove sottomette i relativi principi, poi sulle quelle del Rubicone, dove fonda la città di Rimini e libera le virago e i principi a condizione che si accoppino e garantiscano valorosi discendenti alla città, di cui dame e cavalieri (coevi allo spettacolo) mostrano ancora le virtù, «maestà regia» le prime, «spiriti di prencipe» i secondi.⁵⁶ Inizialmente appaiono in scena le Amazzone stesse, su una conchiglia rovesciata trasportata

sequi della mia penna alla composizione d'una mascherata» (p. [3]); «in una delle piazze maggiori, più antica della città, la di cui longhezza è rivolta al settentrione, che rotondata a foggia di teatro, meritava il spettacolo di queste belle» (pp. [6]-[7]). Una copia è conservata in I-RAC, F.A. Arm.P.49/18.

56. Ivi, pp. [3]-[5]: «Ercole, ... che dalla Scithia vinte e prigioniere condusse le Amazzone con la lor regina in Italia alle ripe del Rodano, fu incontrato da prencipi di quelle riviere, che, rivali delle di lui glorie, gli ritardarono ostilmente il viaggio, ma non il corso delle vittorie o la fortuna di vincitore, perché ancor questi, vinti e prigionieri, condusse alle rive del Rubicone, con quelle Amazzone che moltiplicavano, anzi nobilitavano i trofei del vincitore con la pompa della propria beltà. ... Ercole seguendo il camino con i suoi prencipi prigionieri fonda la città di Rimini ... stabili dar la libertà alla regina e compagne ed ai principi prigionieri, acciò, restati in Rimini con le Amazzone, propagassero con la loro stirpe le glorie di quella città, che ancor oggi nelle sue dame porta i caratteri di maestà regia e ne' suoi cavalieri spiriti di prencipe».

dalle onde del Rubicone, le quali, sebbene prigioniere, non avevano rinunciato all'uso femminile di apparire imbellettate.⁵⁷ In seguito compare Ercole, trionfante, con quattro principi prigionieri, da lui esortati ad accoppiarsi con le virago, ma contemporaneamente bloccati da Furie che escono da un monte accompagnando Discordia, che augura rovine alla città. I principi leggono dunque a Ercole una supplica in forma di cartello in cui esprimono il timore che le Amazzoni, superando i limiti del 'sesso debole', possano sminuire il loro valore e la loro stessa virilità, sia nei trionfi militari, sia nelle conquiste amorose:

avanzando queste belle la debolezza del sesso con gl'eccessi della propria virtù e col valore d'essa, offuscerebbero la nostra gloria ... vorrebbero queste le nostre adorazioni, per debito dovuto alle proprie prodezze, che, trionfando sempre in opre valorose, non concederebbero altro a noi di maschile che il solo nome. Hanno avezza la destra a girar la spada per esser superiori, fulminando con la mano e con gl'occhi, considera ora se potranno inchinarsi ad esse questi nostri cuori che hanno ardito cimentar Alcide. Noi non vogliamo adorare altro nume che quello della tua benignità, non vogliamo trasferire l'adorazioni ad un cuor di donna, che, adorata, è un nume d'Inferno. ... Infine sdegnamo questa proposta libertà che intende moltiplicarci le catene.⁵⁸

Chi non crede alle insidie di Discordia è il principe Ormondo, che invece accetta la proposta d'Ercole di patteggiare la libertà con l'unione alle Amazzoni. Egli cerca di convincere i compagni che «una dama virtuosa è il decoro d'una reggia grandezza, d'un trono» e che esse, che a parte il sesso hanno lo stesso livello sociale dei medesimi, possono assicurare una discendenza valorosa: «operate con pensieri virili, acciò, riconoscendo in voi di maschile la virtù non meno che il nome».⁵⁹ Le Amazzoni furono interpretate dalla stessa Diotallevi e dalle sue amiche – Pompilia Rambotini, Camilla Sabbatini e Laura Cattania – che attraverso l'immedesimazione sottolineano la derivazione della loro «maestà regia» dalle mitiche virago. I principi del Rodano potrebbero invece essere un'allegoria della discendenza borgognona del marito di Diotallevi, Giulio Bianchetti.⁶⁰

3. *Le Amazzoni nella retorica filogina*

L'identificazione e autorappresentazione di donne come 'amazzone' va di pari passo con la discussione sulla legittimità o meno del governo femminile, come già accennato sopra, e su quello che essa significa sul piano politico e di genere.

57. Ivi, p. [6]: «riccamente vestite, avevano tempestate le catene di gemme per mendicar, ancor prigioniere, quel vanto che è la gloria più stimata del sesso donnesco, cioè di non esser senza fasto ancor tra ceppi».

58. Ivi, p. [15].

59. Ivi, p. [18].

60. Cfr. Carlo Antonio Del Frate, *Vita del venerabile servo di Dio Cesare Bianchetti, senatore di Bologna e fondatore della Congregazione di San Gabriele*, Bologna, Costantino Pisarri, 1704, pp. 1-2, 39.

Campanella, nella *Città del sole* (1602), spiega l'elevata presenza di donne al potere a cavallo fra Cinque e Seicento, e la più generale immoralità dei costumi, con la specifica congiunzione astrale di quegli anni: Cancro in trigono con Scorpione e Pesci. In più, negli *Articuli prophetales*, mette in correlazione l'ascesa delle donne con l'inettitudine degli uomini al governo, quando scrive che «si hanno repubbliche ... lascive per l'influsso della Luna e di Venere, il dominio delle donne o di coloro che sotto diversi aspetti sono effeminati» e che «le donne hanno preso il potere poiché l'abside del Sole è passata in segno femminile. ... Questo secolo femminile ha generato poeti impudichi, lascivi, pieni di meretrici e dei maschi esaltatori dell'arte più infame». ⁶¹ Nella sua visione utopica, il secolo 'femminile', pur con le sue opere, rappresenta una tappa necessaria nel percorso che circolarmente riconduce alla situazione astrologica originaria, ovvero a un nuovo sistema di governo.

Già Mexía nella *Silva*, nonostante la neutralità e l'oggettività enciclopedica, ammette di voler parlare delle Amazzoni come esempio delle potenziali abilità militari delle donne-principe, con un commento filogino che sottolinea la difficoltà degli uomini di riconoscere i pregi delle donne e la loro tendenza a considerarle superficiali, deboli e imperfette, sebbene tali difetti siano ancor più ricorrenti nei medesimi. Se si è soliti ritenere che l'unica differenza fra uomini e donne sia l'abilità nell'uso delle armi, le Amazzoni sono la riprova che l'eroismo non è precluso a priori alle donne. ⁶²

Grazie all'ordinamento repubblicano e alla conseguente matrice più libertina che altrove della sua produzione culturale, a Venezia la discussione sulla superiorità o inferiorità delle donne è particolarmente vivace e in tale dibattito, di cui ci rimane una consistente letteratura pamphlettistica, le Amazzoni sono evocate ogni volta che si discute della abilità femminile a maneggiare le armi e a

61. Traduzioni da Lina Bolzoni, *Campanella e le donne: fascino e negazione della differenza*, «Annali d'Italianistica», 7 (1989), pp. 193-216: 209-210.

62. Mexía, *Silva rinnovata*, p. 20: «Avenga che molti uomini si trovino che si pigliano solazzo di avilire la perfezione de le donne, tassandole di leggiere, fiacche e imperfette, molto in queste imperfezioni incorrono gli uomini, che invero in tutte le sorti di virtù avanzano gli uomini, o almeno ci vengono uguali, se in amore, se in realtade, se in caritate, se in divozione, pietà mansuetudine, temperanza, misericordia e se in tutte le altre virtù vogliamo esaminare il lor valore. E se in loro sono state o sono alcune sceleraggini o peccati, molto maggiori son stati e sono negli uomini; il che è tanto chiaro che non occorre darne segnalati esempi. Di una sola cosa par che si debban più istimare gli uomini, che è aver vantaggio in loro ne l'armi, a qual esse non sono abili, perciocché in questo esercizio bisognando fierezza e crudeltà, molti altri mali, né esse la vogliono usare, né piacque a Dio di farnele abili. Nondimeno, acciò che possin conoscere gli uomini che ancora in questo quando si volessero disporre a farlo se gli potrebbero uguagliare e forse avvantaggiarli, molte donne particolari hanno fatto molte cose singolarissime in arme. E perché narrare l'istorie, segnalare di queste tali sarebbe cosa molto lunga, bastici far menzione de cose de le Amazzoni, che furono donne bellicosissime e molto valorose nell'armi, le quali senza alcun consiglio d'uomini vinsero segnalate battaglie, conquistarono gran provincie, cittadi e durarono gran tempo nella lor signoria e possanza».

governare stati. La medesima libertà culturale permette anche alle donne stesse di esprimersi, naturalmente a loro favore, come è il caso di Moderata Fonte e di Lucrezia Marinelli. La prima cita le Amazzoni per sostenere che alle donne non manca forza, né fisica né psicologica, e che la loro apparentemente scarsa abilità ad armeggiare non è biologica ma culturale, essendo esclusa questa attività dalla loro educazione.⁶³ Idea ribadita dopo qualche decennio anche dal saluzzese Francesco Agostino Della Chiesa, in un importante testo filogino, il *Teatro delle donne letterate* (Mondovì 1620): «se la donna, da fanciulla, fosse allevata e nutrita fra l'armi e cavalli, come sono gli uomini, senza dubbio quelle di fortezza e destrezza vincerebbero».⁶⁴ Marinelli, in un capitolo dedicato alle *Donne nell'arte militare e nel guerreggiare*, cita a sua volta le mitiche virago come esempio di donne dotate delle virtù necessarie a guidare eserciti (prudenza, animosità e stabilità di mente), ma a differenza di Fonte evita riferimenti alla forza fisica, per non offrire il destro ai misogini, che usano la sua mancanza per giustificare l'inetitudine femminile.⁶⁵



FIG. 9. Incisione nel cap. *Guerriere d'ogni età*, in G. F. Astolfi, *Officina istorica*, Venezia, Sessa, 1605, p. 370.

Le Amazzoni sono tuttavia anche esempio incontestabile della capacità delle donne di ribellarsi alla sottomissione maschile, come suggerisce negli stessi anni Giovanni Felice Astolfi, in una nota e più volte ristampata silloge enciclopedica, l'*Officina istorica* (Venezia 1605). In un capitolo, dedicato alle donne guerriere e corredato dall'incisione di una virago bardata a cavallo (FIG. 9), sostiene che le Amazzoni, stufe di servire, rinunciarono ad accoppiarsi e

63. Moderata Fonte, *Il merito delle donne scritto in due giornate, ove chiaramente si scuopre quanto siano elle degne e più perfette degli uomini*, Venezia, Domenico Imberti, 1600; ed. mod. a cura di Adriana Chemello, Eidos, Venezia, 1988, p. 62: «non manca alle donne ... fortezza d'animo e di corpo e in quel che non vagliano per armeggiare, non è lor mancamento ma di chi dà loro creanza, poiché si è visto chiaro di quelle che sono state già tempo allevate sotto tal disciplina, quanto son riuscite valorose ed esperte».

64. Francesco Agostino Della Chiesa, *Teatro delle donne letterate con un breve discorso della preminenza e perfezione del sesso donnesco*, Mondovì, Giovanni Ghislandi e Giovanni Tommaso Rossi, 1620, p. 24.

65. Lucrezia Marinelli, *La nobiltà e l'eccellenza delle donne*, Venezia, Giovanni Battista Ciotti, 1601, pp. 76-77: «nel reggere gli eserciti è bisogno di gran prudenza, di animosità, di stabilità di mente e di liberalità, delle quali virtù sono state adornate le bellicose donne».

crearono una repubblica femminile amministrata col rigore delle leggi e con la forza delle armi e alterò addirittura l'esito della spedizione d'Ercole, sostenendo che furono le Amazzoni, guidate da Orizia, a vincere sui Greci.⁶⁶ Il termine 'amazzone' ricorre in senso lato anche negli «esempi moderni» di donne guerriere, come Valasca (che con molte fanciulle fugge, «a guise delle Amazzoni, la compagnia degli uomini»), o Maria Pozzuolana (che «fu nell'armi un'altra amazzone»).

Lucrezio Borsati, in un altro importante testo filogino, *La vittoria delle donne* (1621), mette in discussione i luoghi comuni sull'attitudine militare delle donne, considerandola – in linea di principio – connaturata anche alle stesse. Evitando elenchi e sfruttando la tecnica del dialogo socratico, sviluppa un ragionamento critico fra un veneziano e un veronese, Alessandro e Gaudenzio. All'incapacità del primo di accettare che le donne in molte virtù superino gli uomini e che poi per altri motivi gli uomini siano a esse inferiori, il secondo risponde che non crede affatto l'uomo più belligerante e adatto all'arte militare della donna, spiegando, pur con qualche forzatura e con una serie di domande retoriche, che: a) i poeti descrivono «Marte così amico delle donne», perché l'uso delle armi è gradito e connaturale alle donne; b) esse preferiscono esser corteggiate da un cavaliere, piuttosto che da un medico, «per l'affetto particolar che tiene all'armi»; c) Minerva nasce armata, a dimostrazione che le donne nascono pronte a combattere.⁶⁸ Gaudenzio prosegue sottolineando che le donne hanno, in particolar misura, qualità e virtù adatte all'arte militare, come prudenza, vigilanza, costanza nelle imprese difficili, fedeltà, senso dell'onore e capacità di incitare alla

66. Giovanni Felice Astolfi, *Della officina istorica, libri quattro, nella quale si spiegano esempi notabilissimi, antichi e moderni, a virtù e a difetto pertinenti*, Venezia, Sessa, 1605, p. 370: «riputando vilissima servitù quell'ufficio di natura che la donna essercitare per lo più suole, fecero ferma risoluzione, spogliandosi in tutto e per tutto da ogni pensiero di maritaggio e di nozze, d'impiegarsi nel governo della repubblica, amministrandola così col rigore delle leggi civili, come con la forza dell'armi e della guerra».

67. Ivi, p. 374.

68. Lucrezio Borsati, *La vittoria delle donne: nella quale in sei dialogi si scopre la grandezza donnesca e la bassezza virile*, Venezia, Evangelista Deuchino, 1621, pp. 318-319: «che l'uomo sia più armigero della donna e più debito all'arte militare, questo di buon cuore non mi reherò mai di credere. Ditemi un poco voi perché v'immaginate che i poeti facciano Marte così amico di Venere, se non perché il maneggio dell'arme è molto aggradevole e quasi connaturale alle donne? E che vuol dire ch'ogni donna più stima, sì come già confessasti voi, d'essere favorita e corteggiata da un cavaliere che da un dottore se non per l'affetto particolar che tiene all'armi? Quindi fingeano gli antichi che Minerva, dea della guerra, nascesse armata e che subito nata cominciasse ad imbracciar lo scudo et vibrar la lancia per dinotare quanto il maneggiar l'armi alle femine tutte aggradisca e siano insieme nate al guereggiare, il che non si può dire degli uomini che si fanno sol atti alla guerra con l'essercizio o finto o vero dell'armi» (cors. mio).

battaglia.⁶⁹ È poi convinto che le medesime, essendo in grado, grazie al loro fascino, di ordinare agli uomini tutto ciò che vogliono, possano anche comandarli in battaglia,⁷⁰ e infine conclude che:

la donna sia, molto più dell'uomo, dalla natura disposta al nobilissimo esercizio dell'arme e perciò più abile di lui a qual si voglia militar impresa. Laonde non è maraviglia se ne' libri di storie si legge di molte famose guerriere che nell'ordinar le squadre, nel condur esserciti e ne' fatti d'arme si sono mostrate d'animo più intrepido e forte e di cuore più invitto e formidabile degli uomini. Chi non sa il valore di quelle amazzone bellicose, donne di Scizia?⁷¹

Durante il ragionamento sulle differenze fra sesso e genere, Alessandro si chiede come mai «ogni donna desidera naturalmente d'esser uomo e l'uomo non brami mai d'esser donna», e Gaudenzio spiega che è proprio «per liberarsi da quella insolentissima tirannide, con la quale dal poco cortese, anzi dal crudel maschio ne viene il più del tempo contro ogni ragione vilipesa e maltrattata».⁷²

Un altro testo che tematizza non solo la legittimità del governo femminile, ma anche la realtà storica del medesimo, è prodotto a Firenze – non a caso – sotto il patrocinio delle due reggenti del granducato di Toscana, Maria Maddalena d'Austria e Cristina di Lorena, *Della dignità e nobiltà delle donne* di Cristoforo Bronzini (1622-1632), che della prima scrive: «A lei (maritata che fu) la destra mamma e il marito al fianco non toglieva che non paresse una nuova amazzone in Toscana e che non fosse vista per le rive del felicissimo Arno ... come [le amazzone] Anthiope e Menalippe presso il Tanai e Termodonte».⁷³ Per rispon-

69. Ivi, pp. 320-321: «se conviene ad un soldato che sia prudente e vigilante, chi può meglio pretendere d'aver queste condizioni che la donna? ... Se si richiede a chi professa l'arte militare l'esser costante nell'impresе ardue e difficili, qual uomo è mai più costante della donna, la quale nasce con una costa più dell'uomo per dimostrare ch'ella è più forte e più costante di lui? Se si ricerca in ogni buon soldato faccia profession d'onore e sia fedele al suo prencipe, da chi si può meglio sperar fedeltà e stima d'onore che dalle donne, essendo più ogni donna fedele all'onore di suo marito che non fa l'istesso marito a lei? ... E se vien lodata ne' capitani o in altre persone di commando l'eloquenza o la forza del dire per far animo a' soldati a combattere valorosamente, qual uomo potrà di ciò toglier vanto alle donne, a commandi de quali pare che gli uomini non sappian fare resistenza alcuna?».

70. Ivi, p. 322: «ponno troppo le parole delle donne in noi per piegarci a far qualunque cosa che a loro gradisca, onde, se nelle guerre comandassero, non vi sarebbe soldato che non le prestasse di subito ubbidienza».

71. Ivi, p. 323.

72. Ivi, p. 347.

73. Cristoforo Bronzini, *Della dignità e nobiltà delle donne. Dialogo*, Firenze, Zanobi Pignoni e Simone Ciotti, 5 voll., 1624-1632, I: *Settimana 1^a ... giornata 1^a*, 1624, pp. 58-59. Si veda Xenia von Tippelskirch, *Cristofano Bronzini – 'Advokat der Frauen', oder Die Indexkongregation und die 'Querelle des Femmes'*, in *Geschlechterstreit am Beginn der europäischen Moderne*, a cura di Gisela Engel et al., Königstein, Helmer, 2004, pp. 108-121. Su Maria Maddalena, cfr. Estella Galasso Calderara, *Un'amazzone tedesca nella Firenze medicea del '600: la granduchessa Maria Maddalena d'Austria*, Genova, Sagep, 1985.

dere alla domanda, posta dal misogino Tolomei, «per qual cagione né è permesso loro trovarsi ne' pubblici consigli, come fan gli uomini, e reggere e governare gli imperi e regni insieme, come gli reggan gli uomini?», Bronzini, sotto nome di Onorio, menziona le Amazzoni come esempio di consigli femminili perfino migliori di quelli maschili, e citando il capitolo di Contarini sulle virago sostiene che, siccome «tennero più di mille anni gloriosissimo imperio, tanto valse il lor sapersi ben consigliare, governare e reggersi».74 Inoltre, accennando in un altro passo al tempio di Diana edificato dalle Amazzoni a Efeso, le definisce, con lode sperticatissima, «donne di singolar valore e veramente generose, magnanime e splendissime».75

La questione femminile, principalmente veicolata dalla produzione editoriale veneziana, ha inevitabilmente toccato, per contiguità fisica e teorica, anche l'Accademia degli Incogniti, vicina al mondo dell'opera e particolarmente ricettiva sui temi dell'identità di genere, e la posizione dei suoi membri è stata definita apparentemente contraddittoria.76 Sembra che in seno alla medesima sia stata pubblicata, sotto pseudonimo e falsa nota tipografica, la traduzione di un trattato misogino, la *Disputatio nova contra mulieres. Qua probatur eas homines non esse* (Francoforte 1595), intolata *Che le donne non siano della spezie degli uomini* (1647), a cui Arcangela Tarabotti reagì con un altro opuscolo sulla parità dei sessi, sempre sotto pseudonimo e con falsa nota tipografica, *Che le donne siano della spezie degli uomini*.77 Tarabotti era, per altro, in buoni rapporti con il fondatore dell'accademia, Francesco Loredano, a cui forse ingiustamente si è attribuita una posizione misoginia, sulla base di un discorso accademico, il *Biasimo delle donne*, in cui definisce la donna «un animale imperfetto, un errore della natura e un mostro della nostra specie».78 In realtà questo testo è un esercizio retorico, fittizio, destinato a un dibattito accademico, come dichiara lui stesso nelle sezioni di cornice. Tuttavia uno degli Incogniti più importanti, Ferrante Pallavicino, pubblica nel 1640 il comizio di un'amazzone rivolto alle compagne contro il predominio maschile, intitolato *Donna risoluta*. Nell'Argomento si sintetizza l'origine delle Amazzoni e si spiegano i motivi che le hanno condotte alla ribellione e che hanno stimolato la loro voglia di autonomia. Prima l'amazzone, facendo leva sull'orgoglio del-

74. Bronzini, *Della dignità e nobiltà delle donne*, I: *Settimana 1ª ... giornata 1ª*, 1624, pp. 41, 45.

75. Bronzini, *Della dignità e nobiltà delle donne*, II: *Settimana 1ª ... giornata 4ª*, 1625, p. 32.

76. Cfr. Giorgio Spini, *Ricerca dei libertini*, Roma, Editrice universale di Roma, 1950; ed. 1983, pp. 225-226; e Monica Miato, *L'Accademia degli Incogniti di Giovan Francesco Loredano. Venezia (1630-1661)*, Firenze, Olschki, 1999, pp. 113-117.

77. *Che le donne non siano della spezie degli uomini. Discorso piacevole, tradotto da Orazio Plata, romano*, Lione, Gasparo Ventura [in realtà: Venezia, Francesco Valvasense], 1647. *Che le donne siano della spezie degli uomini. Difesa delle donne di Galerana Barciotti contro Orazio Plata*, esce con nota tipografica falsa (Norimberga, J. Cherchenberger, 1651); cfr. Spini, *Ricerca dei libertini*, pp. 219-223, e Mario Infelise, *Books and politics in Arcangela Tarabotti's Venice*, in *Arcangela Tarabotti: a literary nun in baroque Venice*, a cura di Elissa B. Weaver, Ravenna, Longo, 2006, p. 67.

78. Giovanni Francesco Loredano, *Bizzarrie accademiche ... Parte seconda*, Venezia, Francesco Valvasense, 1646; ed. 1670, p. 155.

le compagne, le incita a non accettare ulteriormente una posizione subalterna, altrimenti rischiano di esser complici del proprio destino, e spiega loro che la soggezione è subdolamente mantenuta dal sesso maschile, che le esclude da ogni attività militare per evitare di metterle in grado di ribellarsi.⁷⁹ In fondo, prosegue l'amazzone, se le donne dovessero dedicare alla propria tempra virile le stesse energie che dedicano a imbellettarsi, di certo non sarebbero ritenute un 'sesso debole'.⁸⁰ Non mancano poi accenni, come nella retorica proto-femminista, all'esistenza di differenze fisiche fra i due sessi, tali da giustificare una differenza di genere, e quindi socio-politica.⁸¹ L'amazzone appare consapevole che la ribellione avrebbe un significato storico-politico importante, quale esempio del fatto che le donne, pur ritenute caratterialmente più miti degli uomini, siano in grado di eguagliarli in caso di sopraffazione.⁸² Infine propone l'istituzione di una repubblica gineocratica, che possa dimostrare non solo il coraggio e valore delle donne, ma anche la loro capacità di governo e di subordinazione dell'altro sesso,⁸³ e a

79. Ferrante Pallavicino, *Scena retorica*, Venezia, Bertani, 1640, pp. 141-143: «E fin a quando, o sorelle, comportaremo noi d'essere calpestate de depresse dalla fortuna, ad onta di quelle grandezze che noi ancora abbiamo impresse nell'animo? ... Per qual cagione, dunque, come belve al giogo e alla catena, dobbiamo soggettare l'autorità de' nostri liberi voleri? ... Siamo inferiori all'uomo perché o troppo riverenti o troppo facili alle lusinghe, abbiamo ceduta loro quella superiorità, in cui, almeno con vicendevole cambio, dovea fondarsi anche il nostro impero. Ci confinano al trattare la canocchia e il fuso, accioché, non avezze all'armi, non abbiamo occasione con che opporci alla loro insolenza. Tengono lontano da noi ogni esercizio generoso, perché ben conoscono quanto efficace sarebbe il nostro ardire, armato d'egual possanza, per abbattere la loro alterigia. Ci seppelliscono nell'ozio, tra le angustie di quattro mura, non già perché ci desiderino la dolcezza della quiete, ma perché, bisognandoci riconoscer da eglino anche il vitto, siamo quasi loro schiave e ci trattenga dal ribellarci alla loro tirannide il timore di morire fameliche».

80. Ivi, p. 143: «Se ponessimo altrettanta cura in apparir coraggiose quanta poniamo in comparir belle, non saressimo in necessità d'udire ad ogn'ora più con atti che con parole rimproverata la codardia del nostro sesso».

81. Ivi, p. 144: «Non hanno costoro un cuore più di noi, né hanno più che due mani; là onde non so per qual ragione con insegne di debolezza si debba pregiudicare a quella uguaglianza di forze che dovrebbe esser motivo per non cedere, mentre pari in valore potiamo cimentare con la loro temerità».

82. Ivi, p. 146: «Facciansi una volta nostro scuopo i loro estermiini, accioché le memorie delle nostre imprese possano accertare i posterì che 'l sesso femminile è dell'umano più mite, onde facilmente s'arrende, ma è ben anche tanto più coraggioso e virile, se deve sottrarsi alla tirannide di chi lo domina. Aduniamo un cumulo di glorie, sovra di cui le donne de' secoli che succederanno possano fondarsi un trono per signoreggiare a chi tenterà contendere con le loro grandezze».

83. Ivi, p. 151: «Formaremo da noi stesse una repubblica in cui sarà invidiato il nostro governo da chi ci beffeggia come imprudenti e inette al regolare una casa, nonché un regno. Dominanti sosterremo lo scettro, dando a vedere che noi ancora sappiamo comandare, munite d'autorità per essigere l'altri ubbidienza. Renderemo tributarie queste nazioni, le quali presumono d'annichilirci, e ... fondaremo i più superbi vanti di generoso ardire in iscornio di quel sesso che si gloria d'aver egli solo la maestà del dominio».

tal fine, chiede alle compagne di rinunciare agli eventuali mariti, perché i legami sentimentali posso insidiare e fiaccare l'eroismo.⁸⁴ Il comizio si chiude con un appello: «A noi s'aspetta il far conoscere la potenza e vaglia delle donne. Alle armi, alle stragi, alle morti! Deve distruggersi l'uomo! Deve abbattersi questo nostro spietato inimico!». ⁸⁵ Dietro la retorica della finzione sembra comunque emergere, da parte di Pallavicino, una condivisione delle rivendicazioni delle Amazzoni e quindi, più in generale, delle donne. L'arringa, nei contenuti, nei motivi e negli obiettivi, ha analogie così marcate con quella di Antiope che apre il libretto del *Regno galante* di Michelangelo Boccardi (1727), determinando tutto l'intreccio, e che alla fine porta all'espulsione di tutti gli uomini dal regno, da far presumere che il librettista l'avesse presente. Egli stesso dichiara per altro nella Dilucidazione del melodramma di aver tratto alcuni motivi narrativi da altri autori: «per compiacere al genio del paese, vedrai in questo melodrama alcune idee non mie, ma a bella posta da me unite per tuo diletto». Forse non è neppure casuale che il discorso dell'amazzone sia stato dedicato ad Agostino Fusconi, che è in realtà Giovanni Battista Fusconi, segretario degli Incogniti e soprattutto primo autore di un libretto con una guerriera, *l'Argiope* (1649).⁸⁶

Negli stessi anni un altro affiliato all'accademia veneziana, Angelico Aprosio, affronta nello *Scudo di Rinaldo* (1646) il tema dello scarso numero di donne che si dedicano all'esercizio delle armi. A detta sua le medesime risponderebbero che il motivo sta nella volontà degli uomini di mantenerle sottomesse, perché in realtà sono uguali o superiori a loro, ma lui crede che la causa sia proprio la loro presunta fragilità fisica, e aggiunge che ad ogni modo nessuno vieterebbe loro di combattere.⁸⁷ Inoltre sottolinea come la tendenza delle donne a virilizzare il modo di vestire sia sintomo di una trasformazione socio-politica in atto, di un desiderio di riscatto, che potrebbe destabilizzare il convenzionale rapporto fra sesso maschile e ruolo di potere, sebbene più pericolosa – e quindi meno tol-

84. Ivi, p. 152: «Diroccarebbe la speme di fondare tutti questi vanti sovra le ruine de' nostri nemici, se, riserbandosi vivo alcun uomo tra noi, si fomentassero certe insidie contra sì coraggiosi pensieri, sicuri impedimenti a nostri progressi. ... Quivi devono disciorsi tutti i legami dell'affetto, come che sono incompatibili amore e guerra».

85. Ivi, p. 157.

86. Cfr. Daniel Freeman, *'La guerriera amante': representations of Amazons and warrior queens in Venetian baroque opera*, «The Musical Quarterly», 80 (1996), pp. 431-460: 445 e 448. Sulla coincidenza fra Agostino e Giovanni Battista Fusconi cfr. Jean-François Lattarico, *Venise incognita: essai sur l'académie libertine au xvii^e siècle*, Parigi, Champion, 2012, p. 28n, 440.

87. Angelico Aprosio, *Qual sia la cagione che poche donne attendono all'essercizio delle armi e delle lettere*, in *Lo scudo di Rinaldo, ovvero Lo specchio del disinganno, opera di Scipio Glareano*, Venezia, Giovanni Giacomo Hertz, 1646: «risponderebbono subitamente che non per mancanza di forze né d'ingegno, ma per la tirannia degli uomini, che non ha altra mira che di vederle abbassate. Diranno che furono create uguali e forse anco superiori» (pp. 28-29); «non la tirannia degli uomini, ma la loro delicatezza è quella che le allontana dall'armi ... Volessero pure le donne andare alla guerra, che i principi non si mostrerebbero tanto crudeli, come lor credono, in farle la grazia. Chiedano pure allegramente li carichi militari che subitamente verran compiaciute» (pp. 32-33).

lerabile – sia la tendenza opposta, quella che porta gli uomini ad abbigliarsi in modo femminile, come molti giovani coevi sembrano fare.⁸⁸ Peraltro se – come messo in evidenza da Thomas Laqueur – l'idea diffusa all'epoca fra scienziati secondo cui il sesso femminile sarebbe una derivazione, per inversione genitale, di quello maschile, facendo presupporre un *one-sex model* e la stessa intensità dell'orgasmo, la differenza biologica era probabilmente percepita, pur con molte ansie, in modo più attenuato e meno stabile di quanto non lo sia stato nel Settecento.⁸⁹ Di fatto, come dimostra Aprosio, è già inquietante la stessa oscillazione di genere, manifestata nell'abbigliarsi o nell'atteggiarsi di uomini e donne, sulla quale insiste la produzione operistica seicentesca.⁹⁰

Anche il figlio di Francesco Loredano, Antonio, in un discorso per un'altra accademia veneziana sempre fondata dal padre, i Difesi, affronta il tema del governo femminile, replicando negativamente a una fittizia richiesta di donne a partecipare alla gestione del potere: *Presentano le signore donne una supplica in Parnaso per essere ammesse al governo dei stati e al maneggio de' pubblici affari* (pubblicato nelle *Freddure estive*, Venezia 1664). Confuta i motivi che i filogini potrebbero addurre a favore delle donne al governo, sostenendo: a) che sono prive delle virtù fondamentali di un principe, clemenza, giustizia e benignità; b) che non hanno il sapere, la prudenza e l'imperturbabilità per poter comandare da sole; c) che nuocciono agli uomini con cui eventualmente governano; d) che la loro inclusione al potere è un'ammissione di insufficienza del potere maschile (come già affermato da Campanella negli *Articoli prophetales*). Infine conclude che «né direttamente sole [come regine], né indirettamente sole [come reggenti], né insieme con gl'uomini [come consorti] devono comandare le donne ... non avendo forza né potere le donne che nelle lacrime,

88. Angelico Aprosio, *Se gli uomini in donne e le donne in uomini possano trasformarsi*, ivi: «il vedere la gioventù d'oggi cotanto effeminata, che nulla più mi fa dubitare se naturalmente si dia passaggio dal maschile nel sesso donnesco scambievolmente dalla donna nel maschio ... la gioventù si mostra così effeminata nel lusso del vestire e dell'acconciarsi, che a prima vista hanno i giovani più faccia di donna che d'uomo e se non hanno il sesso donnesco, hanno certamente i costumi» (pp. 60-61); «le donne ancora col vestire spoglia virile si son date ad intender con l'abito aver mutato natura» (p. 63); «sono più scempi coloro che con tanti abbigliamenti sotto l'abito di maschio paiono tante femmine di mondo, perché alla fin fine la donna con l'abito maschile viene ad acquistar quello che perde l'uomo con la vanità degli ornamenti donneschi» (p. 68). Questo capitolo di Aprosio è stato utilmente segnalato da Wendy Heller, *Emblems of eloquence: opera and women's voices in seventeenth-century Venice*, Berkeley etc., University of California Press, 2003, p. 69, nella discussione sul rapporto fra i generi nell'opera veneziana.

89. Cfr. Thomas Laqueur, *Making sex: body and gender from the Greeks to Freud*, Cambridge-Londra, Harvard University Press, 1990; trad. it. *L'identità sessuale dai greci a Freud*, Roma, Laterza, 1992.

90. Wendy Heller, *Reforming Achilles: gender, 'opera seria' and the rhetoric of the enlightened hero*, «Early Music», 26 (1998), pp. 562-581: 572-577, e Davide Daolmi – Emanuele Senici, «L'omosessualità è un modo di cantare»: il contributo 'queer' all'indagine sull'opera in musica, «Il Saggiatore Musicale», 7 (2000), pp. 137-178.

non sono da comandare che alla conochia e ad eterna infamia del loro sesso doverà esser licenziata la loro ingiustissima supplica». ⁹¹

Nell'opuscolo *Il cavaliere e la dama* (Roma 1675) Giovanni Battista De Luca affronta il tema dell'esercizio del potere femminile in prospettiva giuridica e con approccio favorevole alle donne. Il volume non a caso è dedicato a Cristina di Svezia, alla quale, come si legge nella dedica, «più che ad ogni altro conviene la protezione di quest'opera, del *Cavaliere* e della *Dama*, perché nella sua real persona singolarmente si uniscono ambe le qualità, di regina e dama per natura nel sesso, di re e cavaliere per virtù nell'animo, nell'intelletto, e nella più che virile forza e coraggio, che ha saputo sprezzare marito e regno». ⁹² In un capitolo in cui richiama le «favolose Amazzoni» come esempio di potere femminile, dopo aver passato in rassegna le successioni femminili in Inghilterra, Francia e Spagna, spiega che in Italia regnano due diverse tradizioni, una longobardica, che esclude le donne dal trono, e una normanna, che invece le include. ⁹³

Sempre a Roma negli stessi anni è stato stampato un foglio volante intitolato *Doralinda amazzone, ai detrattori del valor delle dame: disfida*. ⁹⁴ Si tratta di una lirica, di sette strofe di altrettanti versi, attribuita peraltro alla cantante Margherita Costa, in cui l'amazzone, accusando gli uomini di credere con arroganza alla vigliaccheria delle donne, sottolinea che la sottomissione femminile è il risultato di un atto dispotico e li sfida a combattere, per dimostrare loro che le donne sanno maneggiare non solo le armi amorose, ma anche quelle militari e che quindi possono essere tanto amanti quanto guerriere: «così provar desio / che nell'armi, non men che nell'amore, / ogni donna d'ogni uomo ha più valore».

Anche il disinvoltato storiografo Gregorio Leti, quando parla di donne, richiama spesso le Amazzoni. In un esercizio accademico scritto a Ginevra, *La lode della guerra e il biasimo della pace* (1664), cita le virago come dimostrazione del fatto che anche le donne, come gli uomini, hanno indossato l'armatura per combattere, affermando tuttavia come la scelta dell'abbigliamento virile non fosse innata, ma il risultato di una scelta fatta con forza di volontà:

la moda di questo abito non è stata solamente abbracciata dagli uomini, ma ancora dalle donne. Le Amazzone, che per l'istinto della loro natura vestivano l'abito della lascivia e viltà femminile, fecero ferma risoluzione di cambiar moda e, non trovando il più abito nobile che quello del guerriero, lo presero e, vestitolo, fecero con questo maraviglie degne dell'eterna memoria. Anzi ritrovarono questa moda di tanta soddisfazione che non vollero

91. Antonio Loredano, *Freddure estive, ovvero Discorsi accademici*, Venezia, Guerigli, 1666, pp. 177-178.

92. Giovanni Battista De Luca, *Il cavaliere e la dama, ovvero discorsi familiari nell'ozio tusculano dell'anno 1674 ... Sopra alcune cose appartenenti a cavalieri e alle dame così nella legge scritta, come in quella della convenienza*, Roma, Giacomo Dragondelli, 1675, p. [3].

93. Ivi, pp. 554 e 556-559.

94. Roma, Giuseppe Corvo, 1672 (una copia si conserva in I-Rn, Miscellanea 34.o.I.1). Cfr. Natalia Costa-Zalessow, *Una poesia femminista del 1672 anonima e dimenticata, da attribuire a Margherita Costa*, «Esperienze letterarie», 35/4 (2010), pp. 79-86.

già mai permettere ad alcuna delle loro fanciulle di vestire altro abito, ma con il maneggio d'armi, di scudi, d'archi, e di saette le comandarono ad avanzarsi nell'esercizio della guerra.⁹⁵

L'armatura, definita in quanto maschile come «nobile abito» e posta in contrapposizione a indumenti femminili che invece esaltano «lascivia e viltà», permette dunque alle Amazzoni di riscattare e perfezionare la loro natura e il loro istinto e di combattere con coraggio contro eserciti maschili. Le 'donne forti' della mitologia e della storia sono per Leti anche l'occasione per un discorso polemico sui costumi troppo femminili delle donne coeve:⁹⁶

Queste [le *femmes fortes*] intendevano la vera moda del vestire, perché vestivano l'abito militare, non già le donne de' nostri tempi, che non si conoscono per donne, se non vestono l'abito della vanità. Non sanno parlar d'altro che delle mode, anzi perde più tempo una donna in abbellirsi, che non già ne guadagna un esercito nell'assediare una città. Gran cosa, se adesso le donne volessero esercitarsi negli esercizi militari sarebbero biasimate, e non sono biasimate mentre s'esercitano in tanti lussi. Ma volete sapere perché? Perché gli stessi uomini, scordati dell'arte guerriera, fomentano le donne alla vanità, consigliandole ad abbracciare ciò che fa a loro, non ciò che bisogna per loro.⁹⁷

Leti attribuisce dunque l'inettitudine delle donne nell'esercizio delle armi a un generale decadimento dei costumi degli uomini, che stimola, a sua volta, la superficialità delle prime. Mette quindi in guardia sui rischi di questa situazione: in caso di assedio non solo le donne non sarebbero in grado di combattere ma, con le loro paure, potrebbero ulteriormente indebolire il coraggio, già precario, degli uomini; per evitare tali rischi conviene allontanarle dai «piaceri effeminati» e abitarle alle armi, o allenandole o facendo loro assistere agli allenamenti maschili.⁹⁸ E conclude con una battuta: «non paia strano se si consigliano da me le donne a lasciar la vanità e a ricevere la moda guerriera, ché sola può onorare il lor sesso».⁹⁹

95. Gregorio Leti, *La lode della guerra e il biasimo della pace, esercizio academico. Nuovamente ristampata con un'aggiunta dello stesso autore*, Ginevra, Simone Fagete, 1664, pp. 113-114.

96. Ivi, pp. 114-115: «Così fece Pantasilea, la quale sdegnando le vanità femminili, si diede in preda dell'armi, talvolta portando lo stendardo invece d'alfiere nella guerra di Troiani contro i Greci, e talvolta invece di capitano guidava animosamente le squadre. Così Orithia che congiunta d'animo e di forze con Antiope sua sorella ebbero ardire di guerreggiar con lo stesso Hercole».

97. Ivi, pp. 116-117.

98. Ivi, p. 117-118: «se giungesse in questi tempi un assedio ad una città, che per lungo tempo si fosse transtullata nelle delizie della pace, che cosa farebbero le donne? Non altro, certo, che intimorir gli uomini con il loro timore e, non avezze a veder armi, consigliare i mariti alla viltà ... Per riuscir bene nell'armi conviene sempre pensare alla guerra e non a' lussi e alli piaceri effeminati. Cattivo rimedio di pensar di rimediare alla paura femminile col chiuderla in una grotta. Il vero rimedio è di discacciarla prima che la necessità venghi e si può discacciare facendole lasciare l'esercito della vanità e ricevere quello dell'armi o almeno farli guardar esercitar gli uomini».

99. Ivi, p. 121.

Nella storia sulla casata dei Brandeburgo prima citata, lo stesso Leti, parlando della «grande amazzone» Amelia Elisabetta, si abbandona a una digressione ideologica sul governo delle donne, in cui sottolinea come la loro esclusione dal comando sia imposta dai maschi fin dall'epoca dei Romani, per evitare che esse abbiano occasioni per dimostrare quanto valgano e possano sovvertire le prerogative del sesso maschile. Amelia Elisabetta è l'esempio concreto che le donne, nell'esercizio del potere, hanno le stesse virtù – prudenza, valore, ingegno, fermezza – solitamente attribuite agli uomini:

alle donne non manca prudenza, non valore, non ingegno, non fermezza, non sostanza per ben regnare, ma occasioni da regnare. ... Gli uomini, che voglion tutto per loro, per non aver lo scorno che più sensate e più fortunate nel governo siano le donne, hanno trovato la legge di tenerle dal governo lontane. Siasi, ma il fabricar la legge sopra la base d'un'ingiustizia, o questo, non deve permettersi. E infatti si scrive spesso dalla passione degli uomini che il sesso [femminile] d'ordinario è debole, incostante e timido, che non può vestire l'usbergo e la celata ne' gravi bisogni dello stato e che più che alla spada è propria la conocchia: ma come possono esser proprie alla spada se gli uomini non vogliono adoprarle che per la conocchia?¹⁰⁰

Poi controbatte al pregiudizio secondo cui le donne non sarebbero idonee al governo ricordando che neppure molti uomini lo sono stati, compresi, peraltro, quelli che hanno ricoperto ruoli di potere.¹⁰¹ Se tutte le donne del passato e del presente che sono prova delle capacità femminili vengono considerate casi eccezionali, non sufficienti quindi a far ripensare il ruolo socio-politico della donna, allora bisogna onestamente ammettere che anche molti uomini non sono sempre stati all'altezza della situazione, come probabilmente potrebbero non esserlo delle donne.¹⁰² Idee che Leti riprende nella biografia su Elisabetta I d'Inghilterra, pubblicata nel 1693, in cui riafferma di non comprendere la resistenza maschile a riconoscere meriti a donne distintesi in affari di gover-

100. Ivi, p. 414.

101. Ivi, pp. 414-415: «Oh, Dio, e quanti uomini – non voglio dir quanti principi – non sono proprii né alla conocchia, né alla spada, né al trono, né all'economia, e quante donne riuscirebbono meglio che alla conocchia alla spada, se gli si permettesse il maneggiarla, e molte meglio che alla economia riescono al trono».

102. Ivi, p. 415: «In prova di questo vi sono in buon numero gli esempi illustri d'un'infinità di donne romane, greche; e più di fresco, di tedesche, spagnole, francesi, e inglesi; ma so che in questo rispondono gli uomini che questi esempi per esser rari non devono servir di conseguenza, e che per una che sia ben riuscita ve ne sono molte che hanno posto a rischio lo stato nel governo. Confesso ancora io che tutte non sono capaci di regnare, ma vorrei che storicamente altri mi confessassero che non tutti gli uomini son capaci d'un buon governo. Certo è che quei li quali vogliono ben considerare l'istorie di Spagna, d'Inghilterra (per non stendermi tra li Greci e Romani), di Francia, di Danimarca, di Svezia, e d'altri stati appena di cento femine che hanno regnato se ne trovano dieci che non abbino fatto miracoli di buon governo, e al contrario tra gli uomini appena dieci di cento se ne numerano che non siano bene riusciti; e se le donne governassero spesso, come spesso governano gli uomini, rari tra le donne vedrebbero gli esempi sinistri, come rari tra gli uomini si veggono i buoni».

no, attribuendoli piuttosto alla bravura del loro staff o alla straordinarietà dei singoli casi,¹⁰³ ma si dice di nuovo certo che le donne non avrebbero vissuto in una posizione di sudditanza, se non fossero state brutalmente private di qualunque possibilità di riscatto e fossero state educate come il sesso maschile.¹⁰⁴

Utili per capire l'immaginario collettivo di fine Seicento sulla questione del potere femminile sono igli stereotipi, positivi e negativi, riportati in un imponente prontuario retorico-simbolico, sintesi di erudizione classica e serbatoio di *topoi*, l'*Apparato dell'eloquenza italiana* di Lorenzo Stramusoli (Padova 1699-1703).¹⁰⁵ Tra i motivi chiave sulla pari opportunità politica dei due sessi si citano, in forma aforistica, i seguenti: a) gli esempi storici, passati e presenti, confermano come anche le donne, se messe in condizioni, siano in grado di governare; b) la sudditanza femminile è conseguenza dell'arroganza maschile; c) la differenza fra uomini e donne è solo sessuale e quindi non può avere implicazioni ideologiche; d) basterebbe provare a invertire temporaneamente i ruoli per rendersi conti che cambierebbe anche la corrispondenza fra sesso e genere; e) Anna d'Austria è esempio coevo, noto a tutti (già citata da Gracián); f) non è inopportuno che reggenti governino in assenza (e in attesa) di un sovrano maschio e mostrino come il loro «animo virile» permetta di conservare l'integrità dello stato.¹⁰⁶ Nel tema successivo discute, al contrario, i difetti e problemi del

103. Gregorio Leti, *Istoria, ovvero Vita di Elisabetta, regina d'Inghilterra, detta per soprannome la comedianta politica*, 2 voll., Amsterdam, Abramo Wolfgang, 1693, I, p. 1: «trovar capo a quella strana opinione degli uomini, sia a quel cattivo concetto che tengono delle donne, che non possono queste riuscire nelle cose d'alto rilievo ... per cui, quando si vede un esempio di buon governo in una donna, o che gli tolgono il preggio con l'applicarlo a' suoi favoriti e ministri, o che lo decantano come un prodiggio del capriccio della natura, sia d'un miracolo della grazia, quasi che naturalmente la donna fosse incapace d'altri maneggi».

104. Ivi, I, pp. 3-4: «maggiori sarebbero stati i loro miracoli ... se d'alcuni secoli in qua non si fossero gli uomini usurpato l'intero e assoluto comando e signoria de' governi e dell'armi, lasciando alle donne l'uso della conocchia e del maneggio domestico di casa, per renderle o più oziose, e però più lascive, o per poterle tener meglio in schiavitù».

105. Lorenzo Stramusoli, *Apparato dell'eloquenza*, 4 voll., Padova, Stamperia del Seminario, 1699-1703. Cfr. Sabine Verhulst, *Sull'Apparato dell'eloquenza' italiano e latino (1699-1703) di Lorenzo Stramusoli*, in *Da Dante a Montale. Studi di filologia e critica letteraria in onore di Emilio Pasquini*, a cura di Gian Mario Anselmi et al., Bologna, Gedit, 2005, pp. 475-490.

106. Stramusoli, *Apparato*, II, 1700, p. 694: «Governo di donna alle volte lodevole e buono. Detti di diversi. Benché, per il più, le donne siano poco atte a governi, non resta però che in tutti i tempi non se ne siano ritrovate di sufficientissime al dominio. La donna non è d'inferiori talenti dell'uomo, siamo tutti d'una specie: vi è solo differenza nel sesso e nell'uso ... L'uomo è bensì quello che con la prepotenza leva le sue ragioni alla donna. ... Se per un secolo solo si cambiassero le conocchie e le spade, vedremmo i Platoni trasformarsi in Margiti, e le più vili femminucce in tante Palladi. Nonostante però il tirannico predominio degli uomini, anche il nostro secolo, ad onta della commune opinione, ha saputo partorir meraviglie ... facendo vedere una donna e regina che, subentrata all'incarico d'un regno privo d'un Atlante caduto sì ma non già vinto, ombreggia le glorie de' più savii, Anna cristianissima [Anna d'Austria]. Non è inconveniente che la moglie del prencipe, in sua assenza, governi lo stato e si faccia conoscere d'animo virile per la conservazione di esso».

potere esercitato dalle donne. Non è un caso che questo tema sia più lungo del precedente, perché chiaramente fu quello più battuto e alimentato, anche nei secoli precedenti, ma è chiaro che le affermazioni hanno il tono di slogan logori, di giudizi gratuiti, senza l'espressione di un vero contenuto critico ed esempi concreti a supporto delle idee; le Amazzoni sono qui citate come esempio di governo femminile ottenuto con la forza e mantenuto con ogni mezzo.¹⁰⁷

Alle Amazzoni come simbolo di libertà femminile fa riferimento anche Paolo Mattia Doria, filosofo e politologo genovese, nei *Ragionamenti ... ne' quali si dimostra la donna, in quasi tutte le virtù più grandi, non essere all'uomo inferiore* (1716). Il testo filogino, non a caso scritto per un gruppo di dame, da cui Doria era molto apprezzato, è il primo a proporre in Italia la parità dei sessi nel godimento di diritti naturali, sottolineando di nuovo come la storia mostri che le donne possono governare degnamente e fondare imperi. Nel Ragionamento II, *Nel quale si prova che le donne sono state istitutrici di repubbliche, legislative, capi d'eserciti e valorose nell'esercizio della guerra*, cita, come esempio, tre imperi fondati da donne, quello degli Assiri fondato da Semiramide, quello di Cartagine fondato da Didone, e quello delle Amazzoni, di cui scrive:

in quelle regioni [d'Oriente] non si estinsero colla morte di Semiramide quelle idee di libertà e di dominio, le quali possono albergare nelle menti femminili, perché veggiamo dopo di lei sorgere una repubblica di bellicose donne composta, la quale al valore e al coraggio degli uomini stessi faceva onta e scorno. Queste furono le famose Amazoni, delle quali, come quelle che contribuiscono non poco alla gloria del vostro sesso, mi affaticarò di dirvene brevemente quello che di fatto cotanto oscuro riferiscono le istorie, e ciò farò a cagione di provare ch'è a ogni ragione contrario quello che dicono alcuni, cioè che queste Amazoni non siano mai state.¹⁰⁸

Unico limite che pone alle donne è il potere legislativo: mancando di creatività, a causa della delicatezza delle fibre, quindi per una ragione fisiologica, devono essere escluse da questa attività.

107. Ivi, II, p. 697: «Governo di donna per il più poco buono. Detti di diversi. Rare volte riescono i femminili governi e, se pure risplende in femina qualche virtù di regnare, fu di maniera accompagnata da tanti vizii, che oscurarono quanto di lodevole si trovò in essa. ... L'impero, che, per essere inabili, giustamente gl'è loro tolto, una volta che se lo abbino usurpato con la violenza delle tirannidi, si sforzano a custodirlo. Non mi lasceranno mentire le Pantasilee, le Marthesie, le Lampedoni. Se si scorrono le istorie de' secoli andati, vedrassi esser state tutte quelle che regnarono mostri di crudeltà e mastre d'ogni più esecranda tirannide. ... Benché si trovino donne d'alta mente e capacità di governare, ha più decoro ad ogni modo l'obedire a precipi che a principesse. ... Il regno delle donne è di poca durata, per mancar loro le forze proprie, e la riputazione da sostentarlo. ... Le donne ne' governi possono giovar poco e nuocer assai».

108. Paolo Mattia Doria, *Ragionamenti ... indirizzati alla signora donna Aurelia d'Este, duchessa di Limatola, ne' quali si dimostra la donna, in quasi che tutte le virtù più grandi, non essere all'uomo inferiore*, Francoforte (in realtà Napoli), s.e., 1716, pp. 112-113.

4. *Amazzoni nella produzione letteraria*

La figura dell'amazzone dopo aver ispirato cantari medievali rivive nelle molteplici eroine della letteratura epico-cavalleresca rinascimentale, che segna una svolta nel rinnovamento e nella reinvenzione della donna guerriera, archetipicamente ispirata proprio dalle Amazzoni.¹⁰⁹ Matteo Maria Boiardo e Ludovico Ariosto individuano nella guerriera i caratteri simbolici che meglio si prestano a rappresentare le virtù richieste a una donna con responsabilità di governo e la medesima rappresenta l'illusione della possibilità di un confronto paritario fra i sessi. L'ideale amazzonico non appare nei poemi solo attraverso singole figure femminili, ma anche attraverso gruppi di virago, anche probabilmente ispirati dall'immaginarie comunità femminili che ricorrono nella letteratura di viaggio sul Nuovo Mondo.¹¹⁰

La prima apparizione del mito delle Amazzoni nel poema cavalleresco italiano avviene nel *Teseida* di Giovanni Boccaccio (ca. 1340) in cui si interpreta la loro ribellione come rivolta contro l'equilibrio 'naturale' creato dai individui biologicamente maschi a garanzia della vita associata e dell'ordine politico: l'errore delle virago è la rinuncia all'amore e quindi il rifiuto delle nozze. Nel *Morgante* di Luigi Pulci (1478) le Amazzoni sono poste a difesa del castello di Saliscaglia, ma, trattandosi di donne selvagge e barbate, più che le mitiche virago sembrano figure della tradizione folklorica altomedievale: l'orizzonte politico è riletto in chiave parodica, confermando i valori costituiti. Nel 1503 Andrea Stagi pubblica l'*Amazonida* in cui epicamente celebra le imprese belliche di Penthesilea, raccontando non tanto una storia d'amore ma di guerra, da cui emerge il valore guerriero femminile, tant'è che l'arrivo di Ercole e Teseo, a differenza del relativo episodio mitologico, non produce alcun innamoramento, ma solo il rapimento di due virago, Menalippa e Ippolita, che Penthesilea dovrà vendicare. Ariosto crea invece nell'*Orlando furioso* (1516-1532; canti XIX-XX) un episodio secondario

109. Rinvio almeno a: Frédérique Verrier, *Le miroir des Amazones: Amazones, viragos et guerrières dans la littératures italienne des XV^e et XVI^e siècles*, Parigi, L'Harmattan, 2003; Stefano Jossa, *Nemiche dell'uomo. Il mito delle Amazzoni nel poema cavalleresco*, in *Nello specchio del mito: riflessi di una tradizione*, atti del convegno di studi (Roma, 17-19 febbraio 2010), a cura di Giuseppe Izzi et al., Firenze, Cesati, pp. 219-248; Cecilia Latella, «Giovane donna in mezzo l'campo apparse». *Figure di donne guerriere nella tradizione letteraria occidentale*, tesi di dottorato, Università di Napoli "L'Orientale" – Université François Rabelais de Tours, 2009 (on line: <opar.unior.it/625>); Margaret Tomalin, *The fortunes of the warrior heroine in Italian literature: an index of emancipation*, Ravenna, Longo Editore, 1982.

110. Carla Aloè, *Wellington 2013 – Ippolita rinascimentale, le Amazzoni americane nell'epica italiana*, «altrelettere», 20.5.2014 (online: <www.altrelettere.uzh.ch/static/archivio/19>), spiega il ritardo con cui i poemi italiani si sono appropriati delle Amazzoni americane come soggetto, rimanendo a lungo ancorati alla tradizione classica delle asiatiche o delle africane. Ciò nonostante le Amazzoni americane hanno contribuito a mantenere vivo l'immaginario mitologico.

in cui donne, dopo essere state sedotte e abbandonate da mercenari, per seguire i quali hanno lasciato la loro terra, decidono, come le Amazzoni, di diventare autonome e di essere ostili al sesso maschile; la loro presenza è funzionale a costruire l'identità della guerriera Marfisa, che però fallisce proprio nell'onore guerriero. Le Amazzoni compaiono anche nell'*Hercole* di Giovan Battista Giraldo Cinzio (1557; canto xiv) in foggia inizialmente guerriera ed Ercole appare come colui che, sconfiggendole, deve ripristinare l'ordine sociale e i ruoli sessuali, ma durante lo scontro fra Greci e Amazzoni i contendenti si innamorano e Ippolita si trasforma in donna amante, tormentata dal dubbio e dal rimorso per le sue origini e sempre più consapevole dell'assurdità del sistema e delle leggi amazzoniche – motivo narrativo che poi si affermerà nella librettistica. Mentre nel poema epico le virago sono idealmente considerate discendenti delle Amazzoni e delle storiche regine-guerriere, Giovan Battista Marino ricostruisce nell'*Adone* la discendenza delle eroine dei poemi cavallereschi da figure come Camilla (*Eneide*) o le Amazzoni. Egli tuttavia fa anche un passo ulteriore, perché nell'ultimo canto dell'*Adone* fonde in un'unica storia i due diversi filoni letterari, l'eroico-cavalleresco e l'antierico: in un duello finale, che celebra la morte di Adone, si affrontano due cavalieri armati, ma si scopre che uno dei due è in realtà Austria, una donna che discende dalle Amazzoni e che si innamora del suo contendente.¹¹¹

Ricca è la presenza di guerriere anche nella narrativa seicentesca: nell'*Eromena* di Giovanni Francesco Biondi (Venezia 1627) la protagonista, per prodezze, è assimilata a un'amazzone e paragonata a Camilla; nella *Donzella desterrada* (1624), sempre del medesimo, Lindadori mal sopporta la tirannia del sesso maschile; nella *Taliclea* di Ferrante Pallavicino (Venezia 1636) la protagonista è modellata sul *topos* della donna virile;¹¹² Leonida nel *Calloandro fedele* di Giovanni Ambrogio Marini (1640) fa un discorso molto esplicito sull'assurdità dell'oppressione maschile e sul suo basarsi su una presunta superiorità naturale;¹¹³ nelle *Donne guerriere* di Francesco Maria Santinelli (Pesaro 1647) Argemira (che sembra l'anagramma di 'armigera') è a capo del regno di Dania (Danimarca) e di un esercito con

111. Sull'episodio mariniano, cfr. Beatrice Collina, *Metamorfosi di un'Amazzone nel xx canto dell'Adone*, «Studi Secenteschi», 35 (1994), pp. 123-143.

112. Si veda Anna Maria Pedullà, *Il romanzo barocco ed altri scritti*, Napoli, Liguori, 2004, pp. 37-39, 51-53.

113. Giovanni Ambrogio Marini, *Calloandro fedele*, 3 voll., Venezia, Biagio Maldura, 1677, I, pp. 114-115: «Con troppo disvantaggio viviamo al mondo con gli uomini, noi altre donne, mentre, ingannando essi la natura e la legge, ci fanno per legge di natura loro soggette. Torpe il valore in noi per uso non per natura: ma io per vincere sì reo costume, cangiato l'ago in brando e il fuso in lancia, tesserommi con questi tele così ricche e così forti di bella gloria ... Ammirava la duchessa il cuore intrepido della nuova amazzone». Passo segnalato in Massimo Fusillo, *L'altro e lo stesso. Teoria e storia del doppio*, Scandicci, La Nuova Italia, 1998, p. 202.

cui difende la zia, regina di Francia, dalla minaccia d'attacco da parte del re di Navarra;¹¹⁴ e anche nella produzione novellistica degli Incogniti, in particolare di Maiolino Bisaccioni o di Carlo Pona, non mancano virago.¹¹⁵ Tuttavia scarse sono nella letteratura italiana seicentesca, a dispetto della grande fortuna operistica, le rielaborazioni del mito delle Amazzoni. Nei materiali della commedia dell'arte vi è un episodio che fa riferimento a quest'ultimo nel ragionamento *Del regno delle Amazzoni e dello star con lor delle Bravure del capitano Spavento* di Francesco Andreini (1607), *corpus* di dialoghi, prodotti durante il suo servizio per la compagnia dei Gelosi, in cui le stravaganze donchisciottesche del Capitano vengono opposte al buon senso e all'ironia del servo Trappola. Nel ragionamento sulle virago si ironizza sui loro sfrenati e incostanti costumi sessuali: Capitano racconta di essere stato assunto come 'maschio riproduttore' dalle prime regine amazzoni, Martesia e Lampedo, che, di ritorno da campagne militari, avevano trovato le figlie – nate dall'ultimo accoppiamento con i vicini – occupate in inutili attività femminili, ma esaurita la sua fertilità e la sua potenza sessuale lo relegarono in una torre:

TRAPPOLA Quel meschiarse a certi tempi con gli uomini e poscia non più insino a novella stagione, aveva più del ferino che dell'umano ... loro sfrenata libidine.

CAPITANO ... [le regine Martesia e Lampedo] fatto l'acquisto dell'Asia e dell'Europa, se ne ritornarono alle scitiche contrade ... e trovarono esser nate molte e molte Amazzoni, le quali non erano punto inclinate né alla caccia né alla all'armi, ma solo erano intente all'ago, alla conocchia e al fuso. ... veduto quello, le saggie e valorose regine conclusero che i loro convicini nell'armi e nei dilette di Venere non valevano più un zero. ... fecero pensiero di mandare per la persona mia, avendo inteso per fama come io solo bastava ad impregnarle tutte. ... mandarono le principali del regno a levarmi sotto la scorta di Pantasilea ... ingravidai le due regine ... mi posi, come un libidinoso satiro ad ingravidar il restante delle Amazzoni ... Quando le regine

114. Cfr. Tiziana Mattioli, *Un romanzo di Francesco Maria Santinelli: 'Le donne guerriere', «Studi Urbinati», 60 (1987), pp. 173-193.*

115. Figure di generiche virago si trovano per esempio nell'undicesima novella della raccolta *L'Isola, o Successi favolosi* di Maiolino Bisaccioni (Venezia, Matteo Leni, 1648, p. 329: «Fui ammaestrata non meno ne' studi di vaghe ed ornate lettere che fra gli esercizi non convenevoli al mio sesso, io dico di cavalleria, poiché apena io valeva a reggere una spada, ed a sostenermi a cavallo, che un mio zio, non distinguendomi da due miei fratelli ugualmente in tirar d'armi ed in maneggiare un cavallo, in correre una lancia, in adoprare una picca, e in ogni studio volle ch'io con essi loro m'assuefacessi, onde la mattina sembravo maschio e dopo pranzo vestivo le gonne»), nella quinta e ottava novella della raccolta *La nave: novelle amorose e politiche, sempre del medesimo* (Venezia, Leni e Vecellio, 1643; cfr. Lattarico, *Venise incognita*, p. 343).

e l'altre Amazzoni conobbero ch'io non valeva più un soldo negli spassi di Ciprigna, subito conclusero di farmi morire di stento nel fondo d'un'altissima torre.

TRAPPOLA Ed eccoti il fine miserabile degli uomini troppo lascivi e troppo libidinosi ... la donna cattiva e libidinosa non sa riconoscere beneficio né perdonare offesa, e che per sua natura è cosa frale e volubile ...¹¹⁶

Oltre a questo dialogo sono stati scritti tre drammi, di cui riparerò più avanti: *Pentesilea*, una tragedia in cinque atti di Francesco Bracciolini (Firenze 1614); le *Amazoni*, una «favola regia» di Bartolomeo Tortoletti (Roma 1645); e *Talestri*, un'«opera scenica» di Francesco Scarselli (Bologna 1675), che è però basata su un romanzo francese, la *Cassandre* di Gautier de Costes de La Calprenède (Parigi 1642-1645).

Più numerose sono invece le rielaborazioni nel teatro spagnolo, maggiormente interessato alla *mujer varonil* e influenzato dai resoconti degli esploratori del Nuovo Mondo.¹¹⁷ Lope de Vega dedica, per esempio, ben tre testi al mito amazzonico: *Las justas de Tebas, y reina de las Amazonas* (1596), *Las grandezas de Alejandro* (1608) e *Las mujeres sin hombres* (1621).¹¹⁸ Il dramma *Las Amazonas en las Indias* di Tirso de Molina (1635) fa invece parte di una trilogia dell'autore sui Pizarro, importante famiglia di *conquistadores*, e mette in scena le Amazzoni dell'America latina attraverso l'immaginario delle esplorazio-

116. Francesco Andreini da Pistoia, *Le bravure del capitano Spavento. Divise in molti ragionamenti in forma di dialogo, dedicate all'illustrissimo ed eccellentissimo signor, il signor don Amedeo di Savoia*, 1607; ed. mod. in Ferruccio Marotti e Giovanna Romei, *La commedia dell'arte e la società barocca*, Roma, Bulzoni, 1990, 11: *La professione del teatro*, p. 295.

117. La letteratura ispanistica sul tema è ampia: Melveena McKendrick, *Woman and society in the Spanish drama of the Golden Age. A study of the 'mujer varonil'*, Cambridge, Cambridge University Press, 1974, pp. 147-184, 288-294; Robert Lauer, *The Iberian encounter of America in the Spanish theater of the Golden Age*, «Pacific Coast Philology», 28/1 (1993), pp. 32-42; Lola González, *La mujer vestida de hombre. Aproximación a una revisión del tópico a la luz de la práctica escénica*, in *Memoria de la palabra*, 2 voll., a cura di Maria Luisa Lobato e Francisco Dominguez Matito, Madrid – Frankfurt am Main, Iberoamericana-Vervuert, 2004, 1, pp. 905-916 (on line: <cvc.cervantes.es/literatura/aiso/pdf/o6/aiso_6_1_075.pdf>); Eva Rodríguez García, *Comedias sobre las Amazonas en el teatro español del siglo XVII*, in *El teatro barroco revisitado: textos, lecturas y otras mutaciones*, a cura di Emilia I. Deffis et al., Puebla-Montréal-Québec, El Colegio de Puebla – McGill University – Université Laval, 2013, pp. 167-194 (on line: <www.aitenso.net/textosycontextos.pdf>).

118. Cfr. Marcella Trambaioli, *La figura de la Amazona en la obra de Lope de Vega*, «Anuario Lope de Vega», 12 (2006), pp. 233-262, e Ana Cabrero Aramburo, *La figura de la Amazona en tres obras de Lope de Vega*, in *Scripta manent*, a cura di Carlos Mata Induráin e Adrián J. Sáez, Pamplona, Servicio de Publicaciones de la Universidad de Navarra, 2012, pp. 61-69 (on line: <dadun.unav.edu/handle/10171/22703>).

ni geografiche. Più fedele alla tradizione mitologica è invece la commedia di Antonio de Solís intitolata *Las Amazonas* (1655), che è fonte narrativa di vari libretti. La figura dell'amazzone nel teatro spagnolo può variare nell'atteggiamento – in Tirso è feroce e mangia gli uomini prigionieri, mentre nella *Justas de Tebas* non prova odio per gli uomini – ma alla fine tutte le Amazzoni ritornano ai costumi femminili e si innamorano.

II. Il mito delle Amazzoni nel teatro musicale barocco

La mitografia delle Amazzoni è composta da episodi autonomi, generalmente costruiti attorno all'incontro/scontro fra singole personalità amazzoniche e importanti eroi maschili (Ercole, Teseo, Bellerofonte, Achille, Alessandro Magno). Di questi episodi la produzione operistica italiana ne ha selezionati alcuni, che probabilmente meglio di altri si adattavano alle esigenze della drammaturgia musicale e che saranno oggetto di analisi nei prossimi capitoli:

a) *la battaglia sul Termodonte*, altrimenti nota come 'nona fatica d'Ercole': Euristeo (re di Micene), per mettere alla prova il valore di Ercole, di cui è invidioso, lo incarica di imprese ritenute impossibili, fra cui il recupero della cintura indossata dalla regina delle Amazzoni, che comporta la sconfitta delle virago (principali fonti classiche: Giustino, *Storie filippiche*, II 4, 18-23; Diodoro, *Biblioteca storica*, IV 16; Orosio, *Storie contro i pagani*, I 15);

b) *l'amazzone promessa sposa di Teseo*: nella spedizione sul Termodonte, Ercole è accompagnato da Teseo, che si innamora di un'amazzone e con promessa nuziale la conduce ad Atene (Plutarco, *Vita di Teseo*);

c) *l'incontro fra la regina amazzone Talestri e Alessandro Magno*: per avere una figlia di grande valore, degna del trono e capace di salvare il declino del regno, Talestri, dopo la guerra di Troia e la morte di Pentessilea, decide di recarsi per un paio di settimane in Ircania per unirsi sessualmente al condottiero macedone (Quinto Curzio Rufo, *Storie di Alessandro Magno*, VI 5, 24-32).

Sono però stati esclusi dalla librettistica italiana, per gli esiti tragici in contraddizione con l'inderogabile convenzione del lieto fine operistico, gli episodi relativi a Pentessilea, uccisa da Achille, e alla prima sovrana Martesia, altrettanto morta in battaglia. La figura di Pentessilea, piuttosto diffusa nella letteratura e nelle arti (ho citato, nel capitolo precedente, la tragedia omonima di Bracciolini del 1614), costituisce tuttavia l'antefatto della prima opera con Amazzoni, *l'Euripo* di Giovanni Faustini, probabilmente intonato da Francesco Cavalli (1649). Proprio per il loro carattere tragico i due episodi diventano soggetti, all'inizio del secolo successivo, di produzioni oltralpine, in *tragédies-lyriques* francesi, come *Pentessilée* di Nicolas-Antoine Bergiron de Briou (Lione 1722-1723) e *Marthésie, première reine des Amazones* di Antoine Houdart La Motte e André Cardinale Destouches (Fontainebleau e Parigi 1699), e in *Singspiele*

come *Die erste Königin der Amazonen, Marthesia* con musica perduta di Johann Philipp Käfer (Durlach 1716).¹ Esclusa, probabilmente per assenza di spunti sufficienti a sviluppare intrecci amorosi, è anche la spedizione di Bellerofonte contro le virago, voluta dal suocero Iobate per sterminare queste ultime e compiuta sul dorso del cavallo alato Pegaso: Bellerofonte è certamente protagonista di libretti, ma non è mai posto in contatto con le Amazzoni, se non negli antefatti.²

Il corpus di opere con Amazzoni si diffonde nell'arco cronologico che va grosso modo dal 1650 al 1730 (TAV. 1). La loro fortuna inizia paradossalmente nei decenni in cui i soggetti mitologici stanno scomparendo a favore di quelli storici, più vicini al gusto realistico, ma gli episodi della mitografia amazzonica furono probabilmente ben accolti sia perché non prevedevano presenze ultraterrene sia perché l'esistenza reale delle virago non era affatto esclusa ed è sempre stata, fin dalle origini, oggetto di vivaci dibattiti. Il successo operistico delle Amazzoni termina tuttavia nei decenni in cui la drammaturgia operistica risente della riforma moralizzatrice e illuministica metastasiana, meno disposta a giocare sulle oscillazioni di genere e ad accettare l'idea di una fluidità biologica seicentesca fra i sessi.³ I tre episodi del mito amazzonico trasformati in soggetti operistici, presentano, a mio avviso, peculiarità drammaturgiche e narrative specifiche che verosimilmente dovevano rispondere a esigenze teatrali e mecenatzie differenti, come accenno a breve e come vedremo in dettaglio nei prossimi capitoli. *Euripo* e *le Amazzoni nell'Isole Fortunate* sono invece i soggetti più eccentrici rispetto alla mitografia e, probabilmente per questo motivo, non vengono ripresi in altre opere.

Euripo mette in scena le vicende dei figli di Pentesilea dopo la morte della madre, analogamente alla commedia spagnola di Solís *Las Amazonas*, che riguarda l'incontro del figlio di Talestri e Alessadro con le Amazzoni.⁴ I figli di Pentesilea, avuti da uomini differenti (da Glauco, principe di Corinto, e da Orosde, re degli Sciti), sono Euripo, abbigliato da ammazzone Argea fin dalla nascita, per essere salvato dalla legge amazzonica (che impone l'uccisione dei

1. Della partitura di André Cardinale Destouches esiste un'edizione a stampa: *Marthesie, première reine des Amazons. Tragédie en musique*, Parigi, Christophe Ballard, 1699.

2. Nel Bellerofonte. *Drama musicale del signor Vincenzo Nolfi, da rappresentarsi nel Teatro nouissimo di Venezia l'anno 1642*, Venezia, Giovanni Battista Surian, 1642, le Amazzoni sono solo citate qua e là (Argomento, I.1, I.9 e III.3), mentre nel Bellerofonte. *Drama per musica del dottor Cesare Cesarini [Giudici]*, Milano, Ambrogio Ramellati, 1674, come pure nel *Bellérophon* di Philippe Quinault (1671), non vi è alcun riferimento.

3. Cfr. Wendy Heller, *Reforming Achilles: gender, 'opera seria' and the rhetoric of the enlightened hero*, «Early Music», 26 (1998), pp. 562-581.

4. *Euripo. Drama per musica di Giovanni Faustini. Favola settima*, Venezia, Francesco Milloco, 1649; ed. mod. in *Drammi musicali di Giovanni Faustini per Francesco Cavalli*, a cura di Nicola Badolato, Firenze, Olschki, 2012, pp. 301-351. L'attribuzione della musica, perduta, a Cavalli risale a Cristoforo Ivanovich, *Memorie teatrali di Venezia*, in *Minerva al tavolino* (1681), Venezia, Nicola Pezzana, 1688 (rist. anast. a cura di Norbert Dubowy, Lucca, Lim, 1993), p. 435.

[Pentesilea]	Promessa sposa	Talestri o figlio (F)	Battaglia pontica	Isole Fortunate
<i>Euripo</i> VE 1649				
	<i>Incostanza</i> VE 1658			
	<i>Elena</i> VE 1659	<i>Oronte</i> MN 1659		
	<i>Applausi</i> M 1662			
	<i>Ippolita</i> W 1663	<i>Simpatia</i> (F) W 1664		
	<i>Ippolita</i> MI 1670		<i>Schiavo</i> NA 1672	
	<i>Medea</i> VE 1675		<i>Ercole</i> VE 1678	<i>Isole</i> PD 1679
		<i>Mitilene</i> (F) NA 1681	<i>Antiope</i> DD 1689	
		<i>Caduta</i> (F) RM 1690		
		<i>Talestri</i> PC 1693		
	<i>Demofonte</i> MI 1698	<i>Alessandro</i> VE 1715	<i>Amazoni</i> RE 1718	
	<i>Regno</i> VE 1727			

TAV. 1. Diffusione cronologico-geografica dei soggetti amazzonici.

figli maschi), e Nissea, che dopo la morte di Pentesilea eredita il trono del regno femminile.⁵ L'azione, come in tutte le opere prima degli anni Sessanta, è ambientata fuori dal regno amazzonico, in Bixia, alla corte dei principi di Licia, nella quale i due fratelli, innamoratisi della coppia di sovrani locali, Cirene e Olpenore, si sono clandestinamente introdotti, ignorando l'uno la

5. *Euripo*, Dilucidazione della favola, pp. 4, 6: «[Pentesilea], con orrore delle confidenti astanti, figliò il più vezzoso bambino che mai allevatrice mano accogliesse. Noti sono gli amazonichi riti: per propagare la loro generazione si mescolavano quelle femine co' propri vicini popoli, e, barbare, su gl'occhi delle parturienti, le destinate a quell'ufficio ferino sbranavano i pargoletti innocenti, riserbando i parti del loro sesso alla vita ed all'armi. O fosse che, lontane dagl'aliti nocenti del natio rigido clima, raddolcissero i spiriti con i respiri più temperati d'aure soavi, o che la vaghezza del nato umanasse, i cori dell'ostetrici, lagrimavano, cosa insolita di quei lumi, avezzati alle stragi delle proprie viscere, l'eccidio del vago infante. Pantasilea, veduti inteneriti i petti delle annose obbligate, lontana dalle severe costituzioni del regno, propose, e con preghi, la salvezza del dolce figlio. Assentirono l'impietosite alle richieste della loro reina, e avolta la prole in fasce gemmate, su la soglia del padiglione la dimostrarono al campo, e chiamandola Euripo, la pubblicarono femina per la voce di cento trombe. Fu nutrito il bambino con vigilanza sì cauta che non entrarono né pure i sospetti di quella frode nell'amazonico essercito e ... andatosene in Tracia armato all'uso amazonico, tramutato il nome di Euripo in Argea, divenne il terrore de' Traci, ond'era gridata per formidabile, dall'oste nemica e avversa, la finta amazzone».

presenza dell'altra: Euripo si presenta come amazzone (Argea), Nissea come valletto (Corspera). Dopo un'ampia serie di equivoci e fraintendimenti, in gran parte determinati dai travestimenti, con e senza mutamento di sesso, la coppia di sovrani Cirene-Olpenore scoppia a favore di nuovi accoppiamenti con i rispettivi amanti, Nissea-Olpenore e Cirene-Euripo. Nissea, per sposare Olpenore, deve tuttavia rinunciare al trono del regno amazzonico, ma la facilità con cui lo fa è riprova della disponibilità delle virago a rinnegare la loro identità (III.14: «Per restar teco avinta, / l'amazonico scettro / oggi rifiuto. Vo' regnar pria serva / del mio bel re che il crin portar lucente / di corona assoluta e indipendente»). L'intreccio non è particolarmente determinato dalla natura amazzonica dei due personaggi, se non in qualche equivoco prodotto dal travestimento di Euripo/Argea, visto che Nissea ceta per tutto il tempo la sua natura di virago: quindi non stupisce che i motivi drammatici siano così generici da essere stati derivati, come recentemente ipotizzato, da una commedia spagnola su tutt'altro soggetto, la *Fuerza lastimosa* di Lope de Vega.⁶ Il soggetto di *Euripo* è peraltro con buona probabilità di invenzione di Faustini, perché non vi sono fonti che parlino di figli di Penteseilea. Il travestimento, fin dalla nascita, di un maschio da amazzone, quello del protagonista, è però un motivo narrativo che ricorrerà anche in altre opere sugli episodi amazzonici, per esempio nell'*Ippolita* milanese (1670) e in *Alessandro fra le Amazzoni* (1715). Come amazzone, Euripo provoca da un lato le gelosie di Cirene, che sospetta un *flirt* fra lui e il marito («erangli bensì amari i commerci intrinsechi d'Olpenore con Euripo, perché giudicando l'ignoto germano guerriera suddita, la gelosia la persuadeva a credere che Argea ottenesse dal prencipe ciò ch'ella desiderava») e soprattutto conquista, dall'altro, il cuore di Eroneo, fratello di Cirene, «che, dalle gonne deluso, teneramente l'amava». Eroneo era probabilmente più attratto da donne virili che femminili, come si coglie anche dalle metafore marziali della sua dichiarazione d'amore ad Argea: «Oh, valorosa Argea / ... / Espongo volentieri, / sagittarie stellette, / il petto a le saette: / m'ucciderete, sì, ma quella bocca / spirando ne la mia spirti vivaci, / susciterà l'estinto al suon de' baci» (I.15).

Il soggetto che si afferma dopo la rappresentazione di *Euripo*, attorno al settimo decennio del Seicento, è quello della virago promessa sposa a Teseo e dell'infedeltà sentimentale di quest'ultimo, soggetto su cui si basano drammi come *l'Incostanza trionfante* (1658), *Elena* (1659), gli *Applausi festivi* (1662), *Ippolita* (1663), *Ippolita* (1670), *Medea* (1675) e ripreso anche nell'ultima opera con Amazzoni, il *Regno galante* (1727). È un soggetto prevalentemente concepito da poeti attivi a Venezia o nei dintorni, eccetto due varianti narrative, *Ippolita* (1670) e *Demofonte* (1698), elaborate, non a caso, da letterati attivi in un altro contesto teatrale e politico, la Milano spagnola. Le opere basate su tale epi-

6. Cfr. Nicola Badolato, «Ecco reciso alfine il groppo de l'inganjno»: Giovanni Faustini's 'Euripo' from sources to the plot, in *Readying Cavalli's operas for the stage: manuscript, edition, production*, a cura di Ellen Rosand, Farnham, Ashgate, 2013, pp. 261-273.

sodio prevedono dunque fra i personaggi almeno un'amazzone, che è rivale amorosa di altre donne, come Fedra, Elena, Medea o Arianna, nella conquista di Teseo e, salvo un paio di casi – *Ippolita* (1663) e il *Regno galante* (1727) – si svolgono fuori dal regno femminile, decontestualizzando la virago, che appare più come amante che come guerriera, e combinando eroine di diversi racconti mitologici.

Negli stessi anni di fortuna del soggetto precedente, gli anni Sessanta, compare, pur in una rappresentazione di secondo piano, a Mantova, anche il primo libretto basato sull'incontro fra Talestri e Alessandro Magno, *Oronte* (1659), tratto da un romanzo francese altrettanto coevo, la *Cassandre* di Gautier de Costes de La Calprenède (1642-1645), che aveva contribuito alla fortuna moderna dell'episodio. Il soggetto, sempre attraverso la mediazione di La Calprenède, riappare poi in opere di maggiore importanza e visibilità tra fine Seicento e inizio Settecento: *Talestri innamorata di Alessandro Magno* (1693) e *Alessandro fra le Amazzoni* (1715). A questo soggetto si affianca tuttavia contemporaneamente una variante elaborata dalla commedia spagnola *Las Amazonas* di Antonio de Solís (1657), che mette in scena le vicende del figlio della coppia (come nel caso di *Euripo*) e lo scontro fra Amazzoni e Sarmati: il libretto della *Simpatia nell'odio* (1664), prodotto a Roma per la corte viennese e mai musicato, è una traduzione piuttosto fedele del testo ispanico, mentre le successive *Mitilene* (1681) e *Caduta del regno dell'Amazzoni* (1690) ne sono una rielaborazione. Non stupisce dunque che le opere basate sui testi di Solís siano state prodotte non per i teatri veneziani, ma per centri di forte presenza della cultura spagnola, rispettivamente Vienna, Napoli, Roma. Tuttavia esse sdoganano fuori Venezia una drammaturgia di tipo eroico-militare che negli stessi anni trova ampio apprezzamento anche nella Repubblica veneta.⁷

È infatti soprattutto *Ercole sul Termodonte* (1678) che porta alla ribalta in Laguna l'episodio più eroico della mitografia, quello della battaglia pontica di Ercole e Teseo contro le Amazzoni. Lo stesso eroismo riprodotto proprio l'anno successivo nelle *Amazzoni nell'Isole Fortunate* (1679), rappresentate nel teatro privato di Marco Contarini a Piazzola, nella campagna veneta, con spettacolari e imponenti movimenti militari interpretati dalle virago.

A parte pochi casi, in cui l'opera prevede una sola virago – gli *Applausi festivi* (1662) e *Medea in Atene* (1675) per il soggetto della promessa sposa e *Ercole sul Termodonte* per quello della battaglia pontica – le altre opere comprendono mediamente da due a quattro amazzoni, in genere da una a tre reali e una finta, incarnata da un personaggio maschile che per motivi diversi – avvicinarsi all'amata o scampare la morte alla nascita – è travestito da

7. Cfr. Giovanni Morelli, *Di alcuni effetti di 'Ferner Klang' nelle trame drammatiche veneziane del Seicento*, «Musica e storia», 12 (2004), pp. 203-251, e Lorenzo Bianconi, *Funktionen des Operntheaters in Neapel vor 1700 und die Rolle Alessandro Scarlatti's*, in *Colloquium Alessandro Scarlatti*, atti del convegno (Würzburg 1975), a cura di Wolfgang Osthoff e Jutta Ruile-Dronke, Tutzing 1979, 13-116: 113.

		soggetto	luogo	amazzone reali (travestim.)	amazzone finte	tot.
<i>Euripo</i>	VE 1649	a) figli Pentestilea	Bixia	2: regina (valletto), balia	1: fratello regina	3
<i>Incostanza</i>	VE 1658	b) promessa sposa	Atene	2: regina, generale	–	2
<i>Elena</i>	VE 1659	b) promessa sposa	Sparta	2: principessa (uomo), dama (uomo)	1: amante Elena	3
<i>Oronte</i>	MN 1659	c) Talestri	Temiscira	3: regina, dama, pazza	1: amante regina	4
<i>Applausi</i>	M 1662	b) promessa sposa	Atene	1: principessa (?)	–	1
<i>Ippolita</i>	W 1663	b) promessa sposa	Temiscira	5: regina, due principesse, dama, serva	1: amante princ.	6
<i>Simpatia</i>	W 1664	c') figlio Talestri	Temiscira	2: regina, generale, dama	–	2
<i>Ippolita</i>	MI 1670	b') promessa sposa	Tebe	1: regina	1: fratello regina	2
<i>Schiavo</i>	NA 1672	d) battaglia pontica	Temiscira	3: due principesse (?), balia	–	3
<i>Medea</i>	VE 1675	b) promessa sposa	Atene	1: principessa (spartana)	–	1
<i>Ercole</i>	VE 1678	d) battaglia pontica	Temiscira	1: principessa	–	1
<i>Isole</i>	PD 1679	e) Isole Fortunate	Isole Fort.	5: principessa, dama, generale, giovane, pazza	–	5
<i>Mitilene</i>	NA 1681	c') figlio Talestri	Temiscira	3: regina, due generale	–	3
<i>Antiope</i>	DD 1689	d) battaglia pontica	Trebisonda	1: regina	1: amante regina	2
<i>Caduta</i>	RM 1690	c') figlio Talestri	Temiscira	3: regina, generale, serva	1: servo	4
<i>Talestri</i>	PC 1693	c) Talestri	Temiscira	1: regina, serva	1: amante regina	2
<i>Demofonte</i>	MI 1698	b') promessa sposa	Atene	1: regina	1: amante regina	2
<i>Alessandro</i>	VE 1715	c) Talestri	Temiscira	2: regina, generale	1: amante regina	3
<i>Vinte</i>	RE 1718	d) battaglia pontica	Temiscira	4: due regine, generale, giovane	–	4
<i>Regno</i>	VE 1727	b) promessa sposa	Temiscira	3: due amazzoni, serva	–	3

TAV. 2. Luoghi d'azione e presenza di amazzoni reali o finte per opera e soggetto.

virago per gran parte dell'opera (TAV. 2). Due libretti contengono un numero di amazzoni superiore alla media: *Ippolita* (1663), che ne prevede sei (cinque reali e una fittizia) e sembra infatti che non fu intonato proprio per carenza, a Vienna, di una quantità così elevata di interpreti adatti al ruolo – lo vedremo; e le *Amazzone nell'Isole Fortunate*, concepite proprio per far esibire giovani interpreti femminili. Non sembra esserci una vera correlazione fra il numero di virago e il soggetto di ogni opera, ma certo si può affermare che tendenzialmente i drammi sulla promessa sposa, essendo in buona parte ambientati non nel regno amazzonico ma in Grecia (ad Atene, Sparta o Tebe), presentano tendenzialmente poche virago, al massimo un paio, ovvero l'amante di Teseo più un'altra eventuale guerriera, reale o finta. A questa tendenza fanno tuttavia eccezione le uniche due opere di questo soggetto ambientate a Temiscira, *Ippolita* (1663) appena citata e il *Regno galante* (1727). Le amazzoni, quando specificato, comprendono sempre una regina e/o una principessa, che è quella coinvolta nell'intreccio amoroso, eventualmente una sua confidente, una o due generale, e una serva.

La presenza di amazzoni non si esaurisce tuttavia nell'intreccio delle opere, ma occupa anche altri spazi dell'evento scenico, come balli o intermedii in drammi su soggetti collegabili alle virago – come le imprese d'Ercole o 'donne

<i>Pomo d'oro</i> (Vienna 1668)	II.13-14: «armeggiamento di donzelle, armate a guisa di Amazzoni, in onore di Pallade»
<i>Enea in Italia</i> (Vienna 1678)	fine III atto: ballo di «Amazzoni»
<i>La gloria d'Amore</i> (Parma 1690)	fine I atto: ballo «di Argonauti, Amazzoni, Mori al suono di timpani e trombe»
<i>Forza della virtù</i> (Venezia 1693)	II.4-5: «ballo di Greci e d'Amazzoni»
<i>La fortuna per dote</i> (Venezia 1704)	fine I atto: coro e ballo «di soldati e di Amazzoni che rappresenta la favola di Cadmo e la nascita dei guerrieri della terra»
<i>Sofonisba</i> (Venezia 1708)	fine I atto: ballo «d'Amazzoni»
<i>Carlo Magno</i> (Roma 1729)	fine II atto: coro e ballo «di Amazzoni e di eroi»
<i>Tito Manlio</i> (Torino 1743)	fine III: «ballo di guerrieri e Amazzoni»

TAV. 3. Opere con balli e intermedî interpretati da Amazzoni.

forti' – e valgono in questi casi soprattutto per l'identità virile che ostentano con l'armatura e le coreografie marziali (TAV. 3). Per esempio, nella *Gloria d'Amore* di Aurelio Aureli e Bernardo Sabadini (Parma 1690), gli stessi autori di *Talestri innamorata d'Alessandro Magno* (Piacenza 1693), Amazzoni e Mori sono chiamati da Marte a sostenere la lotta di Ercole contro Acheloo (fiume greco) per la mano di Deianira e a festeggiarne il trionfo. Nella *Forza della virtù* di Domenico David e Carlo Francesco Pollarolo (Venezia 1693), basata su Bianca di Castiglia, le Amazzoni sono rappresentate, con espediente metateatrale, in uno spettacolo allestito nel II atto sulla battaglia pontica.⁸ Alfonso spiega all'amata che nello spettacolo vedrà la sconfitta greca delle virago («l'antica pugna in cui la Grecia vinse / le donne d'Asia al Termodonte in riva») e sottolinea che quest'ultima, come le Amazzoni, disprezza il suo amore, forse perché egli non ha origini altrettanto valorose. Similmente a fine I atto della *Fortuna per dote* di Frigimelica Roberti e Pollarolo, si rappresenta uno spettacolo, in onore di Teodosio, in cui, con soldati e Amazzoni che «cantano, suonano e danzano», si racconta nell'*entr'acte* la favola di Cadmo e «la nascita de' guerrieri della terra». Questi ultimi, nati da semi di drago piantati da Cadmo e accompagnati da strumenti militari, incominciano a combattere contro le virago fino alla comparsa di Amore, che, accoppiandoli alle donne in una «leggiadrissima

8. *Forza della virtù. Drama per musica da rappresentarsi nel Teatro di San Giovanni Grisostomo l'anno 1693, di Domenico David, dedicato a sua eccellenza il signor Giovanni Carlo Grimani*, Venezia, Nicolini, 1693: «luogo di spettacoli, la cui sommità è circondata da logge e nel cui basso striscia un fiume con margine e con ponte, ove si rappresenta la battaglia delle Amazzoni seguita sul Termodonte» (II.4); «al suono di trombe comincia la battaglia tra le Amazzoni e i Greci, terminata la quale si tramuta la scena in anfiteatro di verdura. Segue danza e gioco tra le Amazzoni e i Greci» (II.5).

danza», trasforma il loro furore nella allegrezza adeguata all'incoronazione dell'imperatore.⁹

Dopo gli anni Trenta del Settecento il mito amazzonico scompare dall'opera italiana e ricompare dopo qualche decennio solo in forma sporadica. Due opere della seconda metà secolo sono riconducibili al mito delle virago, una oltralpina, *Talestri, regina delle Amazzoni* dell'elettrice sassone Maria Antonia Walpurgis (Monaco 1760),¹⁰ che riprende l'elaborazione narrativa della *Cassandre* di La Calprenède, l'altra locale, *Ercole al Termodonte, ossia Ippolita, regina delle Amazzoni* su versi di Simone Antonio Sografi e musica di Sebastiano Nasolini (Trieste 1791),¹¹ che mette in scena la battaglia pontica e fu replicata dopo un paio d'anni a Napoli con musica di Niccolò Piccinni.¹² Al contrario, il «dramma giocoso» intitolato *Il regno delle Amazzoni* (Parma 1783), su versi di Giuseppe Petrosellini e musica di Agostino Accoriboni,¹³ è in realtà una commedia in musica di ambientazione coeva, a Collesecco, in cui il regno delle virago, collocato in America, presso il fiume omonimo, è vagheggiato dal vecchio e ignorante governatore della città, che vorrebbe costringere la giovane nipote vedova a prendere le redini di governo, al pari delle Amazzoni, per potersi recare in America e diventar sovrano, riverito e adulato, delle virago. Tuttavia la nipote, nonostante il veto dello zio in piena demenza senile, vorrebbe risposarsi, e con l'aiuto del fratello e del cavaliere amato tenta di

9. *Fortuna per dote. Tragicomedia da rappresentarsi in musica nel famosissimo Teatro Grimano di San Giovanni Grisostomo l'anno 1704*, Venezia, Marino Rossetti, 1704, p. 31: «Cadm semina i denti del dragone arando il solco e si vedono nascere i campioni della Terra. Appena nati prendono la marchia e combattono al suono di strumenti militari. Esce Amore e si muta il loro furore, unendosi con le belle Amazzoni a tessere leggiadrissima danza e con quelle accoppiati mostrano la loro allegrezza per la coronazione d'Augusto».

10. *Talestri, regina delle Amazzoni. Opera drammatica di Ermelinda Talea, Pastorella Arcade [Maria Antonia Walpurgis]*, Monaco, Giuseppe Francesco Thuille, 1760. Cfr. Christine Fischer, *Instrumentierte Visionen weiblicher Macht: Maria Antonia Walpurgis' Werke als Bühne politischer Selbstinszenierung*, Kassel, Bärenreiter, 2007, pp. 39, 76, pp. 271-273.

11. *Ercole al Termodonte, ossia Ippolita, regina delle Amazzoni. Dramma del signor avvocato Antonio Sografi, da rappresentarsi nel Cesareo Regal Teatro di Trieste la primavera dell'anno 1791*, Trieste, Stamperia dell'eccelso Governo, [1791], che prevede i seguenti personaggi: Ippolita (regina delle Amazzoni, destinata al governo esteriore), Orizia (di lei sorella, altra regina destinata al governo interiore), Ercole, Teseo, Evandro (amico di Ercole).

12. *Ercole al Termedonte. Drama per musica, da rappresentarsi nel Real Teatro di San Carlo nel dì di 12 di gennaio 1793, festeggiandosi la nascita di Ferdinando iv, nostro amabilissimo sovrano ed alla Sua Reale Maestà dedicato*, Napoli, Vincenzo Flauto, 1793. La partitura manoscritta di Piccinni è conservata in I-Nc, 30.3.9-10 (on line: <www.internetculturale.it>). Sull'opera, cfr. Lorenzo Mattei, *Sul contributo dell'ultimo Piccinni allo sviluppo dell'opera seria di fine Settecento: 'Ercole al Termedonte' (San Carlo 1793)*, in Niccolò Piccinni, *musicista europeo*, atti del convegno (Bari, 28-30 settembre 2000), a cura di Alessandro Di Profio e Mariagrazia Melucci, Bari, Mario Adda, 2004, pp. 57-78.

13. *Il regno delle Amazzoni. Dramma giocoso per musica da rappresentarsi nel teatro Zagnoni l'autunno dell'anno 1784, dedicato al ... cardinale Ignazio Boncompagni Ludovisi, degnissimo legato a latere di detta città*, Bologna, Sassi, [1784].

gabbare lo zio, facendogli credere nel II atto di essere approdato, col sindaco, nel regno femminile, inganno alla fine scoperto, ma i due amanti, che nel frattempo si sono clandestinamente sposati, riescono a scappare insieme da Collesecco. Analogamente il personaggio eponimo della *Talestri* di Gaetano Roccaforte e Niccolò Jommelli (Roma 1752 e 1809) non è regina delle Amazzoni, ma d'Egitto,¹⁴ mentre il testo teatrale omonimo di Giuseppe Maria Orengo (1757), in cui l'eroina *en titre* è effettivamente l'amazzone, secondo la versione narrativa della *Cassandre* di La Calprenède, non è destinato all'intonazione.¹⁵ Altro testo teatrale non per musica è *La distruzione del regno delle Amazzoni* di Antonio Zancha (Venezia 1789).

Nei primi decenni dell'Ottocento il mito amazzonico diventa invece oggetto di elaborazioni parodiche in melodrammi buffi o semiseri, come la *Conquista delle nuove Amazzoni* su versi di Filippo Tarducci e musica di Vittorio Trento (Roma 1821) o come le *Finte Amazzoni* di Luigi Romanelli (Milano 1823). Il primo tuttavia non riprende episodi della mitografia, ma le leggendarie amazzoni americane, che sono un'elaborazione moderna, mediata dalle relazioni di viaggio, di quelle mitologiche: sono infatti collocate su un'isola dell'America latina, in cui governa la regina Ippolita, e sono messe in relazione con conquistatori spagnoli, comandati da Don Alvaro, che le sconfiggono con le stesse armi usate nelle opere barocche, quelle amorose.¹⁶ Nelle *Finte Amazzoni*, il mito, e in particolare l'episodio di Talestri, è di nuovo lo spunto per un'elaborazione narrativa coeva: l'autore immagina che la ballerina Doristella, rimasta vedova di un vecchio marito e abbandonata da un giovane amante, decide alla fine, per odio verso i maschi, di ritirarsi in un castello in Sicilia con altre donne, di nominarsi regina col nome di Talestri e di far assu-

14. *Talestri. Drama per musica da rappresentarsi in Roma nel Teatro delle Dame nel corrente carnevale dell'anno 1752. Dedicato all'incito merito e generosità delle suddette nobili dame romane*, Roma, Fausto Amidei, 1752.

15. *Talestri. Opera drammatica di Giuseppe Maria Orengo da Pigna, dedicata all'illustrissimo ... marchese Angelo Caro Francesco Isnardi de Castello*, Torino, Filippo Antonio Campana e Gaspare Bayno, 1757. Personaggi: Talestri (regina delle Amazzoni), Nabarzane (re di Cilicia), Ramira (figliuola di Nabarzane), Oronte (sotto nome d'Oride), Arsace (principe parto), Besso (confidente di Nabarzane).

16. *La conquista delle nuove Amazzoni. Melodramma semiserio spettacoloso, da rappresentarsi nel Teatro Valle ... nel carnevale del 1821. Poesia del signor Filippo Tarducci. Musica del signor maestro Vittorio Trento*, Roma, Michele Puccinelli, [1820 o 1821], L'Autore, p. 3: «La denominazione geografica di Paese e Fiume delle Amazzoni nell'America meridionale mi eccitò nella fantasia la bizzarra idea di un'isola che in quella parte del mondo fosse stata abitata da sole donne, le quali, abbandonate o tradite da' loro mariti, si fossero colà rifugiate a similitudine delle antiche Amazzoni del Termodonte e che, imitando nell'odio al viril sesso, nelle leggi, ne' costumi ed anche ne' nomi avessero a poco a poco formato il suo regno, reso poi formidabile e famoso dal loro valore, finché un comandante spagnolo ne fece la conquista più coll'innamoramento della regina che con la forma dell'armi ... Per introdursi qualche personaggio ridicolo immaginai che nella sola capitale di quel regno fossero con le debite riserve ammessi soli schiavi».

mere alle compagne nomi e abiti delle mitiche virago (Artemisia e Stenobea); similmente il duca Roberto di un castello vicino, per sottomettere queste ultime, fa travestire assistenti e domestici da finti guerrieri persiani (il cuoco da Tiridate, il maggiordomo da Farnace, e il segretario da Presaspe).¹⁷

Da metà Settecento le Amazzoni ricorrono con frequenza anche in balli pantomimi che, basati su un soggetto, si affermano prevalentemente in città come Venezia, Milano, Torino e Parma, sia tra gli atti di un'opera sia in forma autonoma. *Ippolita, regina delle Amazzoni* di Giuseppe Trafieri e Vittorio Trento è un «ballo eroico tragico pantomimo», in quattro atti, rappresentato in *Motezuma* (Venezia 1789) e basato sulla battaglia pontica secondo la versione narrata nella sopracitata *Histoire nouvelle des Amazones* di Chassepol (Lione 1678), come si dichiara nell'Argomento.¹⁸ *Le Amazzoni di buon genio* di Urbano Garzia (Torino 1797), definite «ballo di carattere ideale», in tre atti, mettono in scena un soggetto non identificabile con un episodio preciso del mito ma narrativamente coerente con quelli del medesimo: il capitano di un esercito, accampato fuori dalle mura del regno femminile, si innamora della regina amazzone Egeria e si introduce nella reggia di quest'ultima, rischiando, dopo la scoperta del suo esercito, di essere condannato a morte, ma la regina ottiene la sua salvezza, e con essa le nozze, in cambio della consegna del proprio regno.¹⁹ Tale ballo probabilmente coincide con quello di «mezzo-carattere» intitolato *Amazzoni moderne*, sempre di Urbano Garzia, rappresentato a Mila-

17. *Le finte Amazzoni. Melodramma giocoso di Luigi Romanelli, da rappresentarsi nell'Imperial Regio Teatro alla Scala, la primavera dell'anno 1823*, Milano, Giacomo Pirola, 1823, Argomento, p. 3: «Si finge: [a] che una certa Doristella, d'indole capricciosa, già ballerina di professione ... sia restata vedova ed erede universale del defunto marito; [b] che amoreggiando successivamente un giovane, lo abbia indi a poco abbandonato per supposta infedeltà; [c] che indotta finalmente dall'odio concepito contro tutti gli uomini abbia comprato un castello nella Sicilia ed ivi raccolte quante femine ha potuto, dandosi titolo di regina, cambiando alle sue seguaci come a sé medesima nomi ed abiti e sostituendovi quelli delle antiche Amazzoni, nemiche implacabili ... del sesso virile. Si finge inoltre: [d] che ad un dovizioso e nobilissimo signore d'un altro castello poco distante sia caduto nell'animo il bizzarro disegno di ridurre al dovere codeste insolenti femmine; [e] e che abbia fatto a tal fine vestir da guerrieri molti suoi domestici e dipendenti ad imitazione, in gran parte arbitraria e caricata del costume di quella remota età, chiamandoli Persiani».

18. *Ippolita, regina delle Amazzoni. Ballo eroico tragico pantomimo, d'invenzione e direzione del signor Giuseppe Trafieri, esposto da lui per la prima volta nel nobilissimo teatro di San Benedetto, l'autunno dell'anno 1789*, in *Motezuma. Dramma per musica da rappresentarsi nel nobilissimo Teatro Venier in San Benedetto nell'autunno dell'anno 1789*, Venezia, Modesto Fenzo, 1789, pp. 21-33; Argomento, p. 25: «tratto dall'Istoria delle Amazzoni stampata in Lione, tomo primo, libro terzo». Nel ballo agiscono: Ippolita (regina delle Amazzoni), Ercole, Teseo (amante di), Antiope (una delle principali amazzoni, prigioniera d'Ercole e amante segreta di Teseo), Aretusa (colonella delle Amazzoni), Menalippe (capitania delle Amazzoni).

19. *Le Amazzoni di buon genio. Ballo di carattere ideale composto e diretto dal signor Urbano Garzia, da rappresentarsi nel teatro di sua altezza serenissima il signor principe di Carignano, l'autunno dell'anno 1797*, Torino, Onorato Derossi, [1797].

no nella replica di *Una cosa rara, ossia Bellezza, ed onestà* (1787).²⁰ Anche il ballo in un atto unico *Vincitrici vinte d'amore, ossia Le Amazzoni moderne* di Gaetano Ghelardini (Bologna 1807) rappresenta un'azione estranea al mito originario, di cui tuttavia riprende i principali motivi narrativi. Donne cipriote, stufe di essere tradite dai rispettivi consorti, si rinchiudono in un luogo fortificato sulla spiaggia, nel quale troneggia una statua di Pentesilea con la chiave del sito, e respingono duramente i naufraghi francesi appena giunti sull'isola.²¹ Questi ultimi, dopo essere riusciti a introdursi, rubando la chiave, sciolgono le resistenze sentimentali delle sedicenti virago (da qui il titolo) e le convincono a salpare con loro «per condursi in soggiorno ove la società tributa omaggi al sesso nato per guerreggiare coi vezzi e colla bellezza, non colle armi». ²² Infine l'azione mimica in cinque atti *Amazzoni* di Luigi Henry, prevista nella rappresentazione ottocentesca di *Alessandro nelle Indie* (Milano 1827) con le scene di Alessandro Sanquirico, curiosamente si basa di nuovo sull'episodio mitico dell'amazzone promessa sposa a Teseo dopo la battaglia pontica. La coppia Teseo-Antiope, durante la riappacificazione a Efeso fra Amazzoni e Greci, è ostacolata dalla sorella di quest'ultima, la regina Orizia, altrettanto innamorata del condottiero atenise, ma alla fine, dopo uno scontro militare mosso dalla rivale, i Greci trionfano nuovamente, Orizia per onore si uccide, e Antiope si dispera.²³ Nella dedica al pubblico l'autore spiega che il soggetto è stato scelto «per offerire un omaggio al bel sesso, al quale è intieramente appoggiato, quanto per metter sotto un favorevole aspetto nell'arte mimica tutte le giovani allieve: possano queste nuove Amazzoni, emule ben degne del valore degli uomini, disarmare il pubblico indulgente a favore del compositore».

20. *Le Amazzoni moderne, ossia Il ribelle per amore. Ballo di mezzo-carattere da rappresentarsi nel Teatro Grande alla Scala di Milano l'autunno dell'anno 1787, composto dal signor Urbano Garzia*, [Milano 1787].

21. *Le vincitrici vinte da Amore, ossia Le Amazzoni moderne, nella Capricciosa pentita. Melodramma giocoso in due atti, da rappresentarsi in Bologna, nel Teatro Marsigli, il carnevale del 1807*, Bologna, Sassi, [1807], pp. 69-72: Programma del ballo: «Alcune donne dell'Isola di Cipro, per infedeltà de' loro amanti, si sono proposte d'involarsi al consorzio degli uomini, da essere considerati come loro nemici; si son perciò fortificate dentro un recinto, con giuramento di respingere qualunque del non loro sesso osasse di penetrarvi; pel quale effetto, munite di armi, rinnovano ogni anno il voto innanzi la statua di Pantasilea, antica regina delle Amazzoni, deponendo al fianco della medesima la chiave del cancello che mette al recinto».

22. Ivi, p. 72.

23. *Le Amazzoni. Azione mimica in cinque atti, composta e diretta dal signor Luigi Henry, in Alessandro nell'Indie. Dramma per musica da rappresentarsi nell'Imperial Regio Teatro alla Scala il carnevale del 1827*, Milano, Antonio Fontana, 1826, pp. 25-33.

III. *La battaglia pontica: Ercole e Teseo contro le Amazzoni*

La campagna militare di Ercole e Teseo sul fiume Termodonte è senza dubbio l'episodio dell'amazzonomachia più noto nel Seicento. La tradizione mitografica, che risale principalmente a Giustino (II 4, 18-23) e a Diodoro Siculo (IV 16), narra che il re miceneo Euristeo, invidioso del valore eroico di Ercole, decide di metterlo alla prova con varie imprese che considera impossibili, le leggendarie dodici fatiche, fra cui la conquista della cintura della regina delle Amazzoni, per ottenere la quale era chiaramente necessario sconfiggere le virago. Accettata la sfida, il condottiero, insieme al compagno Teseo, attacca la città di Temiscira, sede del regno delle Amazzoni, catturando la sorella della regina, poi condotta da quest'ultimo ad Atene con promessa di nozze. Tuttavia fra il racconto di Giustino e di Diodoro vi sono alcune varianti narrative: il primo sottolinea che la scelta dell'impresa era stata volutamente proporzionale all'eroismo delle Amazzoni, che la sorella della regina era a combattere fuori dal regno, e che furono facilmente sconfitte perché, non immaginando di poter essere attaccate, non erano pronte a difendersi; mentre il secondo dice che Ercole prima chiese pacificamente la cintura della regina, ma non ricevendola mosse guerra alle virago, ed elenca tutte le guerriere vinte ed uccise dall'eroe greco, che risparmiò solo la regina Menalippe, dopo averle sottratto il balteo, e Antiope, da lui donata a Teseo.

Momento esemplare di questo episodio, quello più carico di valore simbolico e quello più illustrato dagli artisti, è lo scontro fisico fra l'esercito greco e quello amazzonico, ovvero fra quello maschile civilizzato e quello femminile selvaggio. La raffigurazione oggi forse più famosa è la tela della *Bataille des Amazones* di Pieter Paul Rubens (ca. 1617; FIG. 1), appartenuta al cardinale Richelieu.¹ Nonostante la genericità del titolo, ricavato da una lettera dell'autore, e le perplessità di alcuni critici, il quadro, immortalando un combattimento su un ponte, fa evidentemente riferimento alla battaglia sul fiume Termodonte, e la città in fiamme, che si intravede in lontananza sotto il fiume, è Temiscira. Lo scontro è ritratto in modo estremamente violento: tutti partecipano allo stesso massacro e apparentemente nessuno sembra trionfare, ma a uno sguardo at-

1. Si veda Sabine Poeschel, *Rubens' battle of the Amazons as a war-picture: the modernisation of a myth*, «Artibus et historiae», 43 (2001), pp. 91-108.



FIG. 1. Pieter Paul Rubens, *La bataille des Amazones*, ca. 1617 (Monaco, Alte Pinakothek).

tento si nota in realtà che le figure che precipitano nel fiume ai lati del ponte sono tutte femminili. Iconografia che rivedremo nell'antiporta del libretto di *Ercole sul Termodonte*.

Gli aspetti eroici di questo episodio si affermano gradualmente nella produzione operistica. Sebbene le scelte drammaturgiche, come vedremo nel dettaglio, dipendano in fondo dai singoli contesti produttivi, dalla committenza e dagli autori, è possibile osservare come all'inizio degli anni Settanta tali aspetti siano ancora edulcorati, mentre alla fine del decennio, probabilmente in concomitanza con il crescente senso di pericolo di un attacco turco ai confini dell'Europa, essi emergono con più decisione, in linea con una drammaturgia veneziana più incline a soggetti militareggianti e con gli ideali imperialistici dei vari sovrani italiani. Quindi, per esempio, la battaglia nello *Schiavo di sua moglie* (Napoli 1672) dura solo una scena poiché il resto del dramma è dedicato alle vicende amorose; in *Ercole sul Termodonte* (Venezia 1678), sebbene centrale, è solo una delle varie fatiche d'Ercole rappresentate nell'opera; in *Antiope* (Dresda 1689) è del tutto assente, perché Ercole tenta di ottenere il regno femminile per via diplomatica; e nelle *Amazzone vinte da Ercole* avviene in due tempi, il primo vinto dalle Amazzoni e il secondo dai Greci.

Lo scontro sul Termodonte, essendo ambientato nel regno femminile, è uno degli episodi che permette di mettere in scena il maggior numero di vi-rago, fino a quattro o cinque, travestimenti compresi. La tradizione narrativa

di Giustino prevede quattro figlie di Martesia, ovvero Ippolita, Menalippa, Antiope e Orizia: di queste, nello *Schiavo di sua moglie* e nell'*Ercole sul Termodonte*, ne agiscono solo due, poiché le rimanenti sono lontane dal regno a combattere, mentre nelle *Amazzoni vinte da Ercole* sono tutte in scena. È inoltre l'episodio amazzonico di maggiore permanenza nella produzione operistica, grazie soprattutto al libretto dell'*Ercole sul Termodonte* di Bussani, che, esaurita in Italia la moda teatrale del mito delle virago, trova fortuna oltralpe, ancora a metà del Settecento, nelle corti dell'impero.

La drammaturgia operistica della battaglia pontica deve molto all'elaborazione del relativo episodio nell'*Hercole* di Giovan Battista Giraldi Cinzio (1557), in cui l'eroe greco ha l'incarico di sottomettere le Amazzoni e di ristabilire l'ordine 'naturale'. Le virago sono descritte come «crudeli e dispietate donne, / a le battaglie così avelze e pronte / ... / queste d'invitto cor, d'altiera fronte, / non torcean fuso in femminili gonne, / ma armate a piastra ed a minuta maglia, / moveano a lor vicini aspra battaglia» (xiv, 3),² ma all'arrivo dei Greci le guerriere si innamorano e perdono i connotati eversivi originari. La prima a capitolare è Ippolita, che, innamorata di Teseo, riflette sulla folle idea che ha tenuto le Amazzoni disgiunte dagli uomini (xv, 9-10) e cerca di persuadere le compagne a rinnegare il passato. Infine, la regina Menalippa, sconfitta, cede il suo balteo, quale simbolo di libertà e verginità, ma Ercole, incantato dalla sua bellezza, propone di andarsene dal loro regno, se esse promettono di non molestare ulteriormente gli uomini. L'esordio del canto xv riguarda la natura benigna delle donne e loda il potere dell'amore in grado di mutare addirittura l'atteggiamento delle Amazzoni. Giraldi Cinzio, rielaborando il mito attraverso i modelli della tradizione cortese, è quindi uno dei primi a definire la figura dell'amazzone vinta dall'amore, che tanto successo avrà nell'opera barocca.³

Un autorevole precedente teatrale delle opere basate sulla battaglia pontica è la commedia spagnola *Las mujeres sin hombres* di Lope de Vega (1621), in cui Ercole giunge a Temiscira, con Teseo e Giasone, per combattere contro le Amazzoni, e dopo intrighi, equivoci e gelosie, i tre sposano altrettante virago, che nel corso del dramma hanno gradualmente abbandonato ogni resistenza e indifferenza verso di loro, rispettivamente Antiope, Deianira e Menalipe.⁴ Nozze che sono l'identica conclusione prevista per i successivi drammi per musica. All'inizio della commedia il lungo racconto del figlio di un'amazzone, abbandonato in un bosco appena nato, narra l'origine delle virago, elaborando in modo fantasioso il dettato mitografico: a suo avviso tutto avrebbe avuto inizio dalla rivolta di una donna contro un marito maltrattatore e infedele, quasi

2. Giovan Battista Giraldi Cinzio, *Dell'Hercole. Canti ventisei*, Modena, Gadaldini, 1557, p. 165.

3. Cfr. Stefano Jossa, *Nemiche dell'uomo. Il mito delle Amazzoni nel poema cavalleresco*, in *Nello specchio del mito: riflessi di una tradizione*, atti del convegno di studi (Roma, 17-19 febbraio 2010), a cura di Giuseppe Izzi et al., Firenze, Cesati, pp. 219-248: 238-245.

4. I personaggi della commedia di Lope sono: Hercules, Teseo, Iason, Tindaro, Montano, Fineo, Pileo, Antiopia, Deyanira, Menalipe, Hipolita.

a voler giustificare il progetto eversivo e la presunta crudeltà delle virago. Peraltro, come poi accade nelle opere in musica, già in questa commedia le Amazzoni protagoniste non condividono tutte la stessa rigidità, mostrando quanto l'ambita identità virile sia in realtà molto problematica da vivere. A differenza invece del dramma di Lope le opere italiane non prevedono mai le nozze di Ercole e neppure il coinvolgimento di Giasone nell'impresa contro le Amazzoni.⁵

1. *'Lo schiavo di sua moglie' (1672): virago inguaribili amanti*

Rappresentato nel Palazzo Reale di Napoli nell'aprile 1672, lo *Schiavo di sua moglie* di Francesco Antonio Paoletta e di Francesco Provenzale è la prima opera ispirata all'episodio della battaglia pontica, malgrado lo scontro fisico sia limitato a un'unica scena – in realtà anche meno – e la trama complessiva sia di natura amorosa: le Amazzoni agiscono prevalentemente come amanti, la cui leggendaria virilità è tematizzata solo dai commenti dei personaggi comici.⁶ L'opera era parte degli eventi destinati a festeggiare l'arrivo, a metà febbraio, del nuovo viceré spagnolo Antonio Álvarez Osorio, marchese di Astorga, come si apprende dalla dedica del libretto, a quest'ultimo, firmata dal rappresentante del popolo Giuseppe Pandolfi.⁷ Lo storiografo Domenico Antonio Parrino descrive il viceré come un uomo amante di eventi e spettacoli capaci di divertire, che «procurava di mantenere il popolo in allegrezza con passatempi e comedie» e che a Posillipo fece erigere «un teatro nel quale furono rappresentate comedie, giuochi di corda, espugnazioni di castelli finti».⁸ La predilezione del viceré per le comedie è forse la ragione per cui lo *Schiavo di sua moglie*, definito con l'espressione ancora rara di «melodramma», usa l'episodio mitologico come pretesto per una drammaturgia sentimentale con tratti comici. Nell'Argomento si dice appunto che l'opera, «con vari avvenimenti di gelosie ... si va intricando per dar maggior vaghezza e spirito al drama».⁹

5. Sulla commedia di Lope si veda Marcella Trambaioli, *La figura de la amazona en la obra de Lope de Vega*, «Anuario Lope de Vega», 12 (2006), pp. 233-262: 250-258.

6. *Lo schiavo di sua moglie. Melodrama del signor Francesco Antonio Paoletta, arricchito di musica dal signor Francesco Provenzale, mastro di cappella di questa fidelissima città. Rappresentato nella Real Sala del Regio Palazzo*, Napoli, Egidio Longo, 1672 (rist. anast. a cura di Howard Mayer Brown, New York – London, Garland, 1979). Per un'introduzione all'opera, rappresentata in prima moderna al Teatro Massimo di Palermo nel 1992 con la direzione di Antonio Florio, cfr. Dinko Fabris, *Music in seventeenth-century Naples: Francesco Provenzale (1624-1704)*, Aldershot, Ashgate, 2007, pp. 161-167.

7. *Schiavo di sua moglie*, Dedica, pp. [3]-[4]: «l'arrivo di Vostra Eccellenza in questo regno ha talmente rallegrato i cuori di tutti, per aver sortito un principe, quanto benigno tanto giusto, c'ha obbligato ciascheduno ad impiegare tutto il suo talento in servizio di Vostra Eccellenza».

8. Domenico Antonio Parrino, *Teatro eroico e politico de' governi de' viceré del Regno di Napoli, dal tempo del Ferdinando il Cattolico fino al presente*, 3 voll., Napoli, Domenico Antonio Parrino e Michele Luigi Muzio, 1692-1694, III (1694), p. 317.

9. *Schiavo di sua moglie*, Argomento, p. [10].

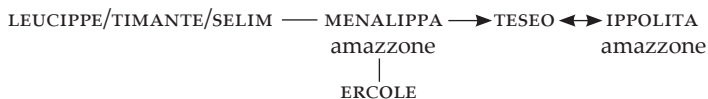
Il soggetto amazzonico, «come s'ha dalle favole», è sommariamente accennato nell'Argomento, che non dichiara le fonti di riferimento: a) Ercole è incaricato da Euristeo di sconfiggere le Amazzoni e di rubare il cinto alla regina (antefatto); b) le guerriere, colte di sorpresa, mentre sono «disperse e oziose» sulle rive del Termodonte, vengono presto vinte; c) Ercole e Teseo ripartono per Tebe e quest'ultimo porta con sé un'amazzone, Ippolita, di cui si è invaghito e che intende sposare.¹⁰ La distrazione delle virago all'arrivo di Ercole e la loro facile sconfitta è un motivo che proviene dalla narrazione di Giustino, nel cui volgarizzamento si legge che: «arrivato Ercole al lido de l'Amazoni, vi trovò Antiope regina con poca gente ... e ciò fu causa che, nel subito movimento, poche dessero di piglio a l'armi e perciò furono di facile vinte».¹¹

Al soggetto originale, «per ingrandimento e tessitura dell'opera», il librettista aggiunge motivi fittizi, che ruotano principalmente attorno a un personaggio d'invenzione, Leucippe, ex marito dell'amazzone Menalippa, eccezionalmente risparmiato quando le virago uccisero i consorti sopravvissuti all'attacco nemico. Leucippe, per verificare i sentimenti della moglie, prima si finge soldato greco al seguito d'Ercole (Timante), che lo sfrutta per conquistarne la moglie e per inviarlo a combattere (al posto suo) contro la regina Antiope, che sta giungendo in soccorso alle compagne. Tuttavia, per non abbandonare la moglie ai corteggiamenti di Ercole, Leucippe, anziché andare in battaglia, si finge schiavo moro (Selim) e si fa donare alla medesima – da qui il titolo dell'opera.¹² Durante tali travestimenti Leucippe scopre che la moglie è coinvolta in due *flirt*, amando Teseo, a sua volta innamorato di Ippolita, ed essendo amata da Ercole:

10. Ivi, p. [9]: «Ercole, ... essendo per invidia d'Euristeo, re di Tebe, mandato a distruggimento dell'Amazzoni, giunse dove stavano accampate e, ritrovandole disperse ed oziose sulla riva del Termodonte, famoso per la di loro abitazione e battaglie, le vinse e pose in fuga. Restando Ippolita prigioniera di Theseo, di cui s'invaghì e poscia, con le spoglie della vinta regina insieme con Ercole trionfante, la condusse in Tebe e divenne sua moglie».

11. *Giustino storico illustre, ne le istorie esterne di Trogo Pompeo, tradotto dal signor Bartolomeo Zucchi*, Venezia, Andrea Muschio, 1590, pp. 24-25.

12. Ivi, pp. [9]-[10]: «[1] Leucippe, già sposo di Menalippa, sorella d'Ippolita, scampato dalla morte (allora quando tutte l'Amazzoni uccisero i loro mariti), affezionato alla beltà della moglie, sapendo che Theseo veniva con Ercole per distruggerle, si fè suo avventuriero, facendosi chiamar Timante per non esser conosciuto. Giunto poi nel campo, s'avvenne in Menalippa e con lei pugnando si lasciò vincere e dielli a credere ch'era gemello di Leucippe, suo sposo, e perciò così lo somigliava nel volto. Ciò creduto dalla moglie per essersi invaghita di Theseo e ributtato e schernito in amore. ... [2] Ercole, innamorato della medesima [Menalippa], il quale si vuol servire dell'istesso [Leucippe] per mezzano de' suoi amori e poi l'invia contro d'Antiope, che veniva in soccorso d'Ippolita. Questi, mosso da gelosia per veder la sposa amante ed amata, invece d'andare al campo, si finge moro, mentendo voce e linguaggio, e con l'aggiuto e scorta d'Atreste suo confidente, facendo sparger voce d'esser in battaglia rimasto ucciso, si fa condurre avanti a Ercole prigioniero, per osservare gli andamenti di Menalippa, di cui viveva geloso. Creduto finalmente tale, vien da Ercole per mezzo di Theseo mandato in dono per *Ischiavo di sua moglie*».



Dopo l'agnizione di Leucippe, il pentimento della moglie e il recupero del cinto regale da parte di Atreste, l'opera termina con la formazione di due coppie: una riconciliata, Menalippa-Leucippe, l'altra nuova, Ippolita-Teseo.

L'identità contraddittoria e problematica delle amazzoni – femminile vs. maschile – viene teatralmente tematizzata soprattutto nel 1° atto. La prima sequenza scenica, ambientata in un giardino del regno femminile (1.1-5), è aperta da un'aria di Ippolita, bipartita con intercalare, in cui la virago cerca di reprimere ogni istinto eroico, per assaporare la serenità suscitata dal paesaggio naturale. I due opposti affetti, eroismo/aggressività vs. ozio/serenità, sono rappresentati musicalmente dai diversi stili che intonano le sezioni dell'aria: la scrittura veloce e disgiunta dell'intercalare esprime la concitazione di una vita attiva; quella lenta e piana delle stanze la quiete del paesaggio e quindi del soggetto:

Schiavo di sua moglie, 1.1

IPPOLITA

Armi, sdegni, furor, non più, non più!
Or ch' in campo di piaceri
a bell'aggio vive il core,
fate tregua, o miei pensieri,
con il bellico furore.

Armi, sdegni, furor, non più, non più!
L'aura e 'l rio, placido e lento,
che l'erbette stan baciando
con sussurri e pié d'argento
van di pace orme lasciando.

Ippolita, rappresentata come un'amazzone stanca di vivere in trincea, sempre pronta a combattere (1.1: «Ecco di voi mi spoglio, / spoglie omicide e sanguinari arnesi, / in grembo ai fior non voglio / incarchi, onde i pensier restino offesi»), anticipa l'idea che l'eroismo delle guerriere comprometta il loro godimento dei piaceri esistenziali (qui la natura, più avanti l'amore) e che non è affatto granitico. In altre parole, la loro pretesa virilità di intenti e atteggiamento non riesce a sopire il desiderio di una vita più femminile, improntata alle emozioni, e quindi più improduttiva. Come spesso avviene nelle opere basate sul mito delle Amazzoni, anche in questo caso una virago virilmente esitante, Ippolita, viene contrapposta a un'altra apparentemente virilissima, la sorella Menalippa, che rimprovera la prima di 'mollezza':

Schiavo di sua moglie, 1.2

MENALIPPA Come sì disarmata
Ippolita io ti vedo

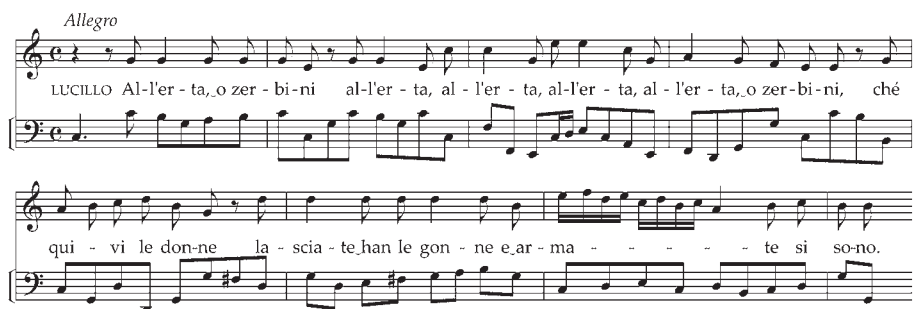
degli ornamenti nostri e de le gale
 dell'Amazzoni invitte?
 Oh, così ti vedesse
 Orizia tua lussureggiar fra fiori,
 son le delitie al core esche d'amori.
 Su, su, ripiglia l'armi,
 dall'ozio irruginite,
 che di veder già parmi in campo uscite
 schiere d'armati a nostri danni intenti
 e tue glorie involar chiedesti ai venti.

Ippolita non si arrende alle ammonizioni della sorella e, nell'aria a fine scena «Non sempre si mira», sostiene che non si può sempre vivere con l'idea paranoica che ci sia qualcuno contro cui dover combattere. La vecchia balia Melinta, interpellata da Menalippa a sostegno della sua posizione (1.3: «tu ch'amazzone in core in fiacche membra / chiudi nel petto, mira / qui le tue glorie irrugginir tra l'erbe / di Marte il germe inlanguidir tra fiori»), inserisce nel dibattito un altro elemento tipico della narrazione delle Amazzoni: da donna di lunga esperienza rivela che in realtà le vere armi delle virago contro gli uomini non sono quelle fisiche, come Menalippa ingenuamente vorrebbe credere, ma quelle della seduzione, perché hanno la forza di disorientare l'avversario, facendogli perder l'autocontrollo.

Il nodo del dibattito è interrotto dall'arrivo dei personaggi buffi (1.4), il giardiniere Sciarra e il paggio Lucillo, che trafelati e terrorizzati annunciano l'assedio dell'esercito greco, anacronisticamente spacciato per turco («Li Turchi alla marina») – un'allusione ai pericoli della situazione politica coeva. I due servi, rimasti soli, assolvono alla loro convenzionale funzione di commento sia sbeffeggiando l'identità delle Amazzoni e, più in generale, l'inversione di ruoli che esse rappresentano, sia rivelando gli imbarazzi nei maschi. Lucillo ironizza sul fatto che le donne con esercito al seguito – se così è da interpretare «la coda» – erano assai di moda e rappresentavano un modello femminile avanguardistico, lo stesso discusso nella pamphlettistica coeva sull'uguaglianza dei sessi, ma ammette di trovare lo scambio di identità irresistibilmente ridicolo (come rivela nel verso intercalare del recitativo, «Non posso fare che non prorompa in ridere»):

Schiavo di sua moglie, 1.5

LUCILLO Queste sì che son femine alla moda,
 che non sanno ammarciar senza la coda.
 SCIARRA ... Mo' vedimmo se 'ste femmene,
 che vonno magnà l'uommene,
 sanno stare a la defesa. ...
 LUCILLO Non posso far che non prorompa in ridere.
 Se son le donne trasformate in uomini
 e da la pogna non si san dividere.
 Non posso far *etc.*



ES. 1. Provenzale, *Schiavo di sua moglie*, I.5, LUCILLO:
aria «All'erta, o zerbini» (I-Rsc, ms. 21025, f. 18).

All'erta, o zerbini,
ché quivi le donne
lasciate han le gonne
e armate si sono. ...

Lo stile musicale dell'aria di Lucillo («All'erta, o zerbini») ben rende l'ironia sulla sedicente virilità delle amazzoni: fingendo di mettere in guardia i maschi dalle donne che «lasciate han le gonne / e armate si sono» (in cui il cambio d'abito è una sineddوحة per il mutamento di identità, e quindi di ruolo), intona un brano con una linea vocale da un lato, che inizialmente scimmietta un segnale militare (note ribattute per gradi ascendenti sulla triade maggiore), e con un basso passeggiato dall'altro, che traduce la concitazione di una finta paura (ES. 1). Alla fine del II atto Lucillo è ancora più esplicito nel denunciare i pericoli che le donne con aspirazioni virileggianti rappresentano per le prerogative maschili nel rapporto fra i sessi: «mala cosa in questi tempi / ammogliersi o innamorarsi: / dove le donne calzano calzoni, / ogn'uomo perderà le sue ragioni» (II.13).

I commenti di Lucillo e Sciarra anticipano la discussione sulle Amazzoni che successivamente avviene fra gli eroi greci, (I.6-8): mentre Teseo e Atreste non credono che le virago, in quanto biologicamente donne e appartenenti al 'sesso debole', possano costituire un pericolo, Ercole, anagraficamente più maturo e quindi più saggio, come Melinta, teme che il loro potere seduttivo possa indebolire gli animi e distrarli:

Schiavo di sua moglie, I.6

ATRESTE Anzi, com'è di sesso,
così è di forza imbelle.
ERCOLE Non si ponno evitare armi di stelle.
THESEO L'Amazzoni son donne.
ERCOLE E come tali han di noi più valore. ...
Di beltà l'armi fatali,
da l'aria d'un bel volto han gl'ascendenti.

Lo scontro fisico avviene con una velocità improbabile (1.7-8), perché Ippolita e Menalippa, sedotte dagli eroi greci con cui combattono, si arrendono immediatamente, sottraendo a questi ultimi l'onore di una vera sconfitta militare. Theseo canta la sua prima aria dell'opera, che è una dichiarazione d'amore a Ippolita (1.8: «Gli occhi tuoi m'han vinto già»). L'eroismo già debole delle virago viene dunque definitivamente archiviato: esse dichiarano la loro sconfitta e sottomissione ai maschi greci con due lunghe e intense arie di lamento, entrambe accompagnate dall'organico completo (violini e viole), come culmine drammatico del I atto e punto di svolta della loro identità:

Schiavo di sua moglie, solo part., 1.8

MENALIPPA

Lasciatemi morir, stelle crudeli,
ch'il viver tra nemici è schiavitù.
Se la caduta mia la su ne' cieli
fu stabilita, non risorgo più.

Schiavo di sua moglie, 1.9 (part. 1.10)

IPPOLITA

A dio Marte, a dio Gloria, Onore a dio.
Speranze disperate,
che volete da me?
Se foste dalla sorte
tradite e dissipate,
a che affliggermi più, a che, a che?
Perduto ho col valore oggi il cor mio,
sete morte per me, speranze a dio!

Le due arie, pur diverse nel metro ($\frac{3}{2}$ la prima, $\mathbf{c}$ la seconda), presentano caratteristiche comuni che denotano l'afferenza alla stessa sfera affettiva (ESS. 2-3): in primo luogo, un basso ostinato discendente e cromatico, tipico delle arie di lamento, che nel brano di Menalippa sviluppa (con note di passaggio e di volta) un tetracordo minore e nel brano di Ippolita un modulo ancora più ampio (*sol-fa $\sharp$ -mi-mi $\flat$ -re-do-si-si $\flat$ -la*); e in secondo luogo, una linea vocale con salti all'acuto e al grave, che descrivono un senso d'irrequietezza. Ippolita lascia presagire negli ultimi versi che la sconfitta è doppia, al tempo stesso militare e sentimentale: «perduto ho col valore oggi il cor mio».

La coscienza che l'innamoramento ha messo definitivamente in crisi la loro natura di Amazzoni, concentrate sull'eroismo e indifferenti ai coinvolgimenti emotivi, emerge in modo chiaro nelle arie successive, all'inizio del II atto: «Mio cor ci sei colto» (Ippolita, II.1) e «Sei vinto o mio core» (Menalippa, II.4), non a caso intonate nella medesima tonalità (*mi* minore). Da qui in poi, fino alla fine, esse agiscono e reagiscono solo come donne amanti, che si disperano per gelosia e per non essere corrisposte, la cui natura viriloide non ha più alcun risvolto drammatico effettivo, e i loro pezzi chiusi sono solo l'espressione di affetti amorosi. L'immagine complessiva che risulta dall'opera è dunque priva dei tratti convenzionalmente attribuiti alle Amazzoni: esse non solo non cantano mai arie marziali, ma nemmeno arie di rabbia o sdegno, che pure i personaggi maschili non si fanno mancare. La morale è espressa dalla vecchia balia Melina a metà dell'opera, affermando, secondo un'idea diffusa, che «quando la donna vede un bel sembiante, / ogni cosa

Largo

MENALIPPA La - scia - te-mi, la-scia - te-mi mo-ri-r, stel - le cru - de - li

This musical score is for a 'Largo' aria by Menalippa. It consists of two systems of staves. The first system has a treble and bass staff with a key signature of one sharp (F#) and a 3/4 time signature. The second system continues the melody and includes the vocal line with lyrics. The lyrics are: 'La - scia - te-mi, la-scia - te-mi mo-ri-r, stel - le cru - de - li'.

ES. 2. Provenzale, *Schiavo di sua moglie*, I.8, MENALIPPA:
aria «Lasciatemi morir, stelle crudeli» (I-Rsc, ms. 21025, f. 24).

IPPOLITA A dio Mar-te, a dio,
a dio glo-ria, o-no-re a di-o, o-no - ra di-o.

This musical score is for an aria by Ippolita. It consists of two systems of staves. The first system has a treble and bass staff with a key signature of one flat (Bb) and a 3/4 time signature. The second system continues the melody and includes the vocal line with lyrics. The lyrics are: 'A dio Mar-te, a dio, a dio glo-ria, o-no-re a di-o, o-no - ra di-o.'

ES. 3. Provenzale, *Schiavo di sua moglie*, I.9, IPPOLITA:
aria «A dio Marte, a dio gloria, onor a dio» (I-Rsc, ms. 21025, f. 27-27v, I.10).

trascura» (II.13), come a dire che il sesso femminile è costituzionalmente incapace di controllare l'istinto erotico e che per questo perde l'occasione di esercitare il potere.

2. 'Ercole sul Termodonte' (1678): primi tratti eroici

Nel carnevale del 1678 *Ercole sul Termodonte* di Giacomo Francesco Bussani e Antonio Sartorio mette in scena per la prima volta, a Venezia, la dimensione eroico-militare dell'episodio della battaglia pontica, coerentemente con un aumento nei teatri della Laguna, dagli anni Settanta, di soggetti e scene storico-

militari.¹³ Tendenza che era probabilmente espressione dei tesissimi rapporti con l'impero ottomano, che dal 1684 sfoceranno nella guerra di Morea, ma che già dal 1676, con la nomina a Gran Visir del regno turco dell'ambizioso Kara, manifestavano tutta la loro fragilità.¹⁴

Nonostante il titolo faccia riferimento solo all'impresa di Ercole contro le Amazzoni sul Termodonte, che è effettivamente la più estesa, quella determinante per gli intrecci amorosi e per l'ambientazione nel regno femminile di gran parte delle azioni, essa è incorniciata da altre imprese erculee. Nell'Argomento si racconta appunto che nel corso dell'opera Ercole: a) sottomette in Tracia il gigante Diomede (ottava fatica); b) combatte a Temiscira contro le Amazzoni (nona), catturando Ippolita, che è violata da Teseo con promessa di nozze; c) salva Teseo negli Inferi uccidendo Cerbero (undicesima); d) aiuta Atlante a sorreggere la volta celeste (dodicesima) e contestualmente saetta il rapitore della moglie Deianira, Nesso; e) impazzisce per aver indossato la pelle del centauro intrisa di sangue avvelenato:¹⁵

scene	I.1-7	I.8-II.19	II.20-25	III.1-12	III.13-23
impresa	8 ^a	9 ^a	11 ^a	12 ^a	-
personaggi	Diomede	Amazzoni	Cerbero	Atlante	Erc. <i>Furens</i>
luogo	Tracia	Temiscira	Inferi	Temiscira	Temiscira

Peraltro l'idea di costruire un'opera sulle imprese di un singolo eroe è coerente con le scelte drammatiche effettuate dalla stessa coppia d'autori per le stagioni precedenti del medesimo teatro, di San Salvatore.¹⁶

Sebbene prevalentemente ambientata nel regno femminile, l'opera prevede, fra i personaggi, una sola amazzone, Ippolita, che per altro compare solo dalla scena I.8, quando si presenta a capo di un esercito di virago, da lei incitato nell'aria marziale «Su, trombe feroci» a difendere Temiscira dall'attacco greco:

13. *Ercole sul Termodonte. Drama per musica, nel famoso teatro Vendramino di San Salvatore, l'anno 1678, del Bussani. Consacrato all'illustrissima signora marchese Maria Maddalena Bernini Lucatelli, de nobilissimi marchesi di Ceva*, Venezia, Francesco Nicolini, 1678.

14. Cfr. Giovanni Morelli, *Di alcuni effetti di 'Ferner Klang' nelle trame drammatiche veneziane del Seicento*, «Musica e storia», 12 (2004), pp. 203-251; rist. come *Che musica intorno alla guerra di Morea?*, in *Venezia e la guerra di Morea: guerra, politica e cultura alla fine del '600*, a cura di Mario Infelise e Anastasia Stouraiti, Milano, Franco Angeli, 2005, pp. 281-324.

15. *Ercole sul Termodonte*, Argomento, p. 5: «Ercole, doppio soggiogato Diomede, ... si portò sul Termodonte all'impresa delle Amazoni, dove vinta e resa prigioniera Ippolita, sorella della regina Antiope, con promessa di fede maritale restò violata da Theseo, seguace di Ercole ... A queste e a tant'altre istoriche imprese aggiunsero gli eruditi le favolose. ... Questi eventi si fingono nelle campagne di Temissira, reggia delle Amazoni, per tescere bizaria d'intreccio al presente drama».

16. Come nel caso di *Massenzio* (gennaio 1673), *Giulio Cesare* (dicembre 1676), *Antonino e Pompeiano* (febbraio 1677), *Anacreonte tiranno* (dicembre 1677).



FIG. 2. Antiporta di *Ercole sul Termodonte* (Venezia, Nicolini, 1678; dalla copia in I-Mb, Racc.dramm.545)

Ercole sul Termodonte, 1.8-10

Tende con padiglioni delle Amazoni su la spiaggia del mare Eusino.

1.8 *Ippolita sotto real padiglione assisa nel mezo di molte Amazoni armate.*

IPPOLITA

Su, trombe feroci.

Il mar si confonda,
e l'etra risponda
di Marte a le voci.

Su, trombe feroci.

O voi del Termodonte alte guerriere,
Palladi faretrate,
del cui valore è figlia
la virtù nata a partorir la fama,
Ercole, quel superbo,
in campo di battaglia oggi ci chiama.

1.10 ... *Qui al suono di trombe si veggono le navi d'Alcide che varcano il mare.*

A metà del 1° atto l'opera entra nel vivo della battaglia, nella sequenza scenica ambientata sulla «Foce del Termodonte, attraversato da gran ponte di pietra lungo l'Eusino, con fortissima rocca sopra balzosa ed eminente rupe» (1.13-17). La scelta di raffigurare questa scena nell'antiporta del libretto (FIG. 2) e l'abbondanza di note registiche che indicano i concitati movimenti della medesima segnalano

che, con buona probabilità, essa rappresentava il momento più spettacolare e simbolicamente rilevante del dramma, peraltro quello più frequentemente ritratto nell'iconografia del mito. Curiosamente Ippolita, pur presente sul palco, non interviene verbalmente fino alla scena 1.13, quando canta due brevi arie marziali, «Battete» e «Sù, guerriere», in cui incita le compagne a distruggere il ponte per impedire ai nemici l'ingresso in città (TAV. 1). L'antiporta ritrae proprio questa scena: a sinistra del ponte si nota il profilo di una rocca che rappresenta il regno femminile – in basso, in primo piano, vi sono infatti amazzoni con asce che tentano di abbattere il ponte – mentre a destra, al di là del ponte, vi sono i Greci all'assalto, come conferma la figura in piedi, che per la clava e la corona d'alloro è da identificare con Ercole (Ippolita: «Ha la clava che impugna, Ercole parmi»; 1.14: «Ercole che, tra nembi di saette, sbalza sul ponte contro le Amazoni»). L'altra figura in piedi, sul ponte, con arco in tiro contro Ercole, è quindi Ippolita, che «parte, ... seguita da molte Amazoni, verso il ponte» (1.13).

Ercole sul Termodonte, 1.13-17

Foce del Termodonte, attraversato da gran ponte di pietra lungo l'Eusino, con fortissima rocca sopra balzosa ed eminente rupe.

1.13

Ippolita, schiera d'Amazoni sul ponte, che lo distruggono.

IPPOLITA [aria:] Battete ...

[aria:] Su, guerriere ...

Parte Ippolita, seguita da molte Amazoni verso il ponte, mentre l'altre, deposti i martelli, prendono gli archi e le saette.

1.14

Ercole che, tra nemi di saette, sbalza sul ponte contro le Amazoni seguito da stuolo d'eroi.

ERCOLE [aria:] Voi pugnate, o donne, invano ...

Qui Ercole, fuggando le Amazoni, trapassa vittorioso il ponte.

TESEO Deh, ferma, osserva, e mira – accennando da lungi Ippolita [a Peritoo]
– qual leggiadra Atalanta / tra le stragi e le rovine ...

[Teseo e Peritoo] Passano il ponte inseguendo Ippolita.

1.15

Ercole, che viene di qua dal ponte, fuggando le Amazoni, Deianira prigioniera nella rocca. ...

1.16

PERITOO Ercole, il fine ha coronata l'opra. / Tra le pontiche donne / la più invitta
e guerriera / da Teseo inseguita, / ella in breve sarà tua prigioniera. ...

ERCOLE [aria:] Cingetemi allori ...

1.17

... Qui i guerrieri di Peritoo sorprendono con animoso assalto la rocca.

PERITOO [aria:] Pugnate ...

TAV. 1. Sequenza scenica della battaglia pontica in *Ercole sul Termodonte*, 1.13-17.

Nelle scene successive l'amazzone, sebbene ancora sul palco, di nuovo non partecipa agli scambi verbali, che avvengono dunque solo fra greci: Ercole, vittorioso, supera il ponte cantando «Voi pugnate, o donne, invano!» e, compiaciuto di esser circondato da belle virago, è tediato dalla moglie Deianira, che da una rocca lo supplica di salvarla; Teseo e Peritoo, incantati dalla bellezza di Ippolita, la inseguono e la catturano; Peritoo, su incarico di Ercole, libera la moglie e il figlio di quest'ultimo.

Dall'ultima mutazione del 1° atto prende avvio l'intreccio sentimentale mitologicamente connesso alla battaglia sul Termodonte, quello fra Ippolita e Teseo (episodio collegato anche al soggetto specifico sull'infedeltà di quest'ultimo: v. CAP. IV). Un amore inizialmente rifiutato dall'amazzone, a costo di qualunque umiliazione, poi ostacolato da Ilo, che si traveste da pastorella per avvicinarsi alla virago e che strategicamente tenta di sedurre Teseo per distogliere le sue attenzioni dall'amazzone; ma tale amore è infine declinato dall'eroe stesso che, stanco delle esitazioni e della frigidità della guerriera (II.16: «E

qual piacer? Godei / una statua animata»), malgrado la promessa di nozze, va negli Inferi a rapire una nuova amante, Proserpina, coerentemente con la sua facile e leggendaria inclinazione all'incostanza amorosa. La coppia si concilia solo nel finale, per intercessione di Ercole, che ordina a Teseo di sposare Ippolita per rispetto dei patti nuziali.

Osservando di nuovo l'antiporta, si nota nella parte alta una figura presumibilmente femminile, seduta su una nuvola, che nella mano destra tiene spada e scudo e con la sinistra abbraccia una colonna, da cui volteggia il cartiglio «Semper idem» e alla cui destra arde un fuoco. Lo stemma coronato e inquartato sullo scudo presenta nel I e III quarto un monte a tre cime sovrastato da tre stelle, nel II e IV una palma, e al centro lo scudetto del marchesato di Ceva. La figura femminile è probabilmente Minerva, che incarna la dedicataria, Maria Maddalena Bernini Locatelli, marchesa di Ceva: la dedica, firmata dal librettista, dichiara che «quell'Ercole, che sul Termodonte si conquistò la fama tra tante Palladi, ben dovea comparire sotto il patrocinio di una Minerva», ma per la difficoltà dell'impresa encomiastica non aggiunge altro («non favello delle doti del di Lei grand'animo, perché sarebbe un voler reggere la quadriga del giorno, un tentar di inoltrarsi co' vanni di cera a un abisso di luce»).¹⁷ Maria Maddalena era figlia del grande architetto e scultore Giovanni Lorenzo Bernini, lodato nella dedica,¹⁸ e moglie di Giovanni Francesco Locatelli,¹⁹ la cui casata ha lo stemma di un monte a tre cime con tre stelle, raffigurato nello scudo e citato sempre nella dedica: «Più che dal favoloso colle d'Apollo meglio non potea uscir la dolcezza d'un'armonia drammatica che dalla sublimità delle viscere de' suoi MONTI, già che *stillant Montes dulcedinem* e s'egli è vero che *maius lumen in Astris*, questo drama non potea ricevere maggiori splendori che dall'aureo baleno delle sue luminose STELLE».²⁰

Aspetto peculiare di questo libretto è la sua prolungata fortuna e diffusione oltralpina fino a metà Settecento. Il libretto, trent'anni dopo la prima veneziana, fu infatti ripreso a Padova nel carnevale del 1715, con musica del maestro

17. *Ercole sul Termodonte*, Dedica, p. 3.

18. Ivi, pp. 3-4: «Basti che Vostra Signoria Illustrissima sia ben degna figlia dell'illustrissimo signor cavaliere Bernini, che coi portenti del mostruoso suo ingegno fu bastante per trar, ammiratori, nella propria sua casa gli stessi pontefici sino alle cime del Vaticano, quando, anco là nelle Gallie trasportati gli stupori dentro le reggie de' maggiori monarchi, fece vedere che non solo nelle Spagne, ma anco nelle Francie nascevano le maraviglie. Col freggio de reggi onori partì da quella Corte Reale (se pur si può dir che partì chi vi restò per sempre immortalmente col nome), volendo la maestà di quel gran re dimostrar all'Europa con quai lampi era degna di balenar al mondo la casa Bernini di sì vasto splendore, si dilatarono i raggi, tra' quali uno de' più luminosi è Vostra Signoria Illustrissima. Né minor lume versando per il Vaticano monsignor Bernini, ben degno fratello di Vostra Signoria Illustrissima, indica tra le prime prelature di Roma quella porpora a cui lo porta la stella del suo gran merito».

19. Domenico Bernini, *Vita del cavalier Giovanni Lorenzo Bernino*, Roma, Rocco Bernabò, 1713, p. 52.

20. *Ercole sul Termodonte*, Dedica, p. 3.

di cappella del duomo locale, Giacomo Rampini, e a Mantova nel carnevale successivo, del 1716, stimolando probabilmente la composizione del libretto delle *Amazoni vinte da Ercole* di Antonio Salvi (1718) di cui parlo più avanti. La coincidenza di metà *cast* vocale fra le due versioni (Nicola Tricarico, Anna Buganzi, Orsola Sticotti) e la presenza a Padova di virtuosi al servizio della corte mantovana potrebbero indicare che i due allestimenti sono repliche della stessa produzione e che quindi la paternità della musica era la stessa:

	<i>Ercole sul Termodonte</i> , Padova 1715	<i>Ercole sul Termodonte</i> , Mantova 1716
ERCOLE	Nicola Tricarico, virtuoso della cappella di SMC di Mantova	Nicola Tricarico, virtuoso della cappella arciducale di Mantova
DEIANIRA	Elena Croce Viviani, bolognese	Anna Buganzi, bolognese
ILO	Antonia Maria Laurenti, bolognese	Lucia Sarti, bolognese
HIPPOLITA	Orsola Sticotti, la Fabia veneziana	Orsola Sticotti, la Fabbia veneziana
THESEO	Anna Buganzi, bolognese	Domenico Borghi, bolognese
PERITOO	Giovanni Battista Peccorari, virtuoso della cappella di SMC di Mantova	Pietro Micheli, virtuoso della cappella di Padova

Il libretto padovano fu dedicato ai rettori dell'università, Andrea Badoer e Alvisse Mocenigo, i cui stemmi sono raffigurati nella pagina a fianco della dedica,²¹ mentre quello padovano a Filippo, langravio d'Assia-Darmstadt, che dal 1714 governa il ducato per conto della corona imperiale e avvia l'attività operistica del teatro Arciducale, alla cui inaugurazione contribuì il dramma di Bussani.²²

Nel 1730 l'opera di Bussani-Sartorio fu esportata dall'impresario veneziano Santo Burigotti a Breslavia, dove il medesimo, presumibilmente dal 1727, si occupava di organizzare una stagione di opera italiana, dopo aver esercitato lo stesso incarico proprio a Mantova, grosso modo fra il 1725 e il 1727.²³ Fu probabilmente attraverso il governatorato imperiale mantovano che Burigotti ottenne l'ingaggio a Breslavia, all'epoca città dell'impero: il libretto usato a Breslavia era infatti lo stesso di Padova e Mantova, come conferma la ripresa

21. *Ercole sul Termodonte. Drama per musica da rappresentarsi nel Teatro Obizzi in Padova il carnevale dell'anno 1715, consacrata agl'illustrissimi ed eccellentissimi signori Andrea Badoer ed Alvisse Mocenigo III, rettori dignissimi di Padova*, Padova, Penada, 1714, Dedicà (di Giulio Bonanome), pp. 3-4: «tolto alla tomba dell'oblio, rinasce su queste scene ... quell'Ercole che sul Termodonte imprese orme di gloria ed istancò la fama nel pubblicare al mondo le di lui inimitabili imprese. Questo drama fu parto d'una penna [Bussani] che meritò tutti gli applausi dell'adriaco cielo».

22. *Ercole sul Termodonte. Drama per musica da rappresentarsi nel Teatro Arciducale di Mantova nel carnevale dell'anno 1716, dedicato all'altezza serenissima del signor principe Filippo Langravio d'Hassia Darmstat*, Mantova, Alberto Pazzoni, [1716], Dedicà, p. 3: «Ercole, che dalla fortuna attratto sino dal Termodonte ai più famosi teatri d'Italia, ora rinasce in queste scene, che diedero culla a Virgilio».

23. *Ercole sul Termodonte, drama per musica da rappresentarsi, in occasione della primavera, nel Teatro di Breslavia l'anno 1730, consacrato a sua eccellenza Ottone Wenceslao, conte de Nostitz & Reineck*, Breslavia, s.e., [1730].

letterale, nella dedica del primo, firmata da Antonio Pantaleoni e Francesco Darbes, di ampi stralci del libretto padovano. La fortuna del libretto sopravvive oltralpe fino a metà Settecento, quando viene ancora intonato a Dresda (1747) e a Wolfenbüttel (1749) rispettivamente da Johann Georg Schürer e da Johann Adolf Hasse.²⁴

3. 'Antiope' (1689): una versione eccentrica per Dresda

Carlo Pallavicino, dopo aver musicato le *Amazzoni nell'Isole Fortunate* (1679), ritorna sul mito amazzonico a fine anni Ottanta, con il primo libretto del figlio Stefano Benedetto, per un'opera destinata alla corte di Dresda, presso la quale, dal gennaio 1687, i due autori sono al servizio dell'elettore Johann Georg III di Sassonia.²⁵ Nel marzo 1688, come si apprende dalla dedica firmata dal figlio, la morte costringe Carlo a lasciare la partitura incompleta dell'ultimo atto, poi intonato dal suo successore Nicolaus Adam Strungk, per consentire la rappresentazione del dramma a metà febbraio 1689.²⁶

L'aspetto più evidente della drammaturgia è il grado di libertà con cui il soggetto è stato elaborato. L'Argomento, che non indica né fonti né finzioni, è estremamente conciso: «Antiope, regina delle Amazzoni, doppo aver domato molte province, portò l'armi a Eusino. Ercole, stimolato da Euristeo, re d'Atene, con Teseo ed altor [sic] veleggiò in Asia e soggiogò questo mostro del sesso femerice [sic]. Tanto si ha dall'istoria, il resto si finge» ('femerice' è probabilmente uno

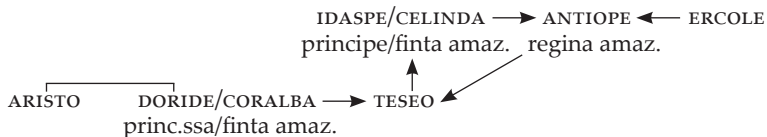
24. Ercole sul Termodonte. *Dramma per musica da rappresentarsi nel Teatro Reale Privilegiato di Dresda l'anno 1747*, [Dresda], s.e. [1747]. *Hercules am Fluss Thermodontes. In einer Opera vorgestellet auf dem grossen braunschweigischen Theatro in der Wintermesse, anno 1749*, Wolfenbüttel, Bartsch, [1749].

25. *Antiope. Dramma per musica da rapresentarsi nel Teatro di Sua Altezza Elettorale, Dresda, Witwe Berg, 1689*. Su *Antiope* e l'opera italiana a Dresda si vedano: Moritz Fürstenau, *Zur Geschichte der Musik und des Theaters am Hofe zu Dresden*, Dresda, Kuntze, 1862, I, passim; Id., *Die Oper 'Antiope' und die Bestellungen der kurfürstlich-sächsischen Vice-Kapellmeisters Nicolaus Adam Strunck und des Hofpoeten Stefano Pallavicino*, «Monatshefte für Musikgeschichte», 12 (1881), pp. 1-6; e i più recenti Michael Walter, *L'opéra italien comme forme de représentation à Dresde aux XVII^e et XVIII^e siècles*, in *D'une scène à l'autre: l'opéra italien en Europe*, Wavre, Mardaga, 2009, I: *Les pérégrinations d'un genre*, pp. 65-84, e Norbert Dubowy, *Italianische Opern im mitteldeutschen Theater am Ende des 17. Jahrhunderts: Dresden und Leipzig*, in *Barockes Musiktheater im mitteldeutschen Raum im 17. und 18. Jahrhundert*, a cura di Friedhelm Brusniak, Köln, Studio, 1994, pp. 23-48. Sul poeta si veda Fabio Marri, *Ein italienischer Dichter an der Ufern der Elbe: Stefano Benedetto Pallavicini*, in *Elbflorenz. Italienische Präsenz in Dresden 16.-19. Jahrhundert*, a cura di Barbara Marx, Dresda, Verlag der Kunst, 2001, pp. 159-175. L'opera, la cui partitura è conservata in D-Dl, Mus.1813.F.4., è stata per la prima volta ripresa in epoca moderna nel 2000 all'«Händel Festspiele» di Halle, con la direzione di Wolfgang Katschner.

26. *Antiope*, L'autore a chi legge: «la musica è in parte del sudetto [il padre Carlo], ma la morte, con intunare la cadenza finale alla sua vita, gli ha impedito di proseguirla. La perfezione, con cui ne hanno illustrato il restante le note del signore vicemaestro Strunck, supplirà ai difetti della mia penna».

storpimento di 'femminile', fenomeno che si incontra spesso nel libretto che, stampato in Germania, non è esente da errori e grafie improprie). Già nei motivi dichiaratamente tratti dal mito si nota che l'obiettivo dei Greci non è la conquista del cinto, di fatto taciuta, ma la sottomissione delle Amazzoni in quanto donne, quindi per una pura ragione d'identità di genere. Anche il luogo dell'azione, Trabisonda (o Trebisonda), non appartiene alla mitografia: è una città della Cappadocia (odierna Trabzon), vicina a Temiscira, che nel Seicento doveva la sua fama all'ambientazione di uno dei più noti e fortunati romanzi del secolo, il *Calloandro fedele* di Giovanni Ambrogio Marini (1640-1641), e alle ristampe del poema cavalleresco *Trabisonda istoriata* (1503), oltre che alla scena di un'altra opera, *Berenice vendicativa* di Giovanni Maria Rapparini e Domenico Freschi, rappresentata a Piazzola nel 1680, l'anno successivo delle *Amazzoni nell'Isole Fortunate*.²⁷ Trabisonda, nel libretto di Stefano Pallavicino, è la città soggiogata dalle virago per estendere il proprio regno e serve al poeta per iniziare l'opera con un'immagine eroica e conquistatrice delle Amazzoni. A partire da questo antefatto si snodano i principali motivi del *plot*, così riassumibili: a) la regina amazzone Antiope, dopo aver conquistato Trabisonda e catturato i suoi principi Osmondo e Oronte, entra trionfante in città; b) Teseo, per conto di Ercole, propone ad Antiope una resa pacifica, ma quest'ultima, folgorata dal primo, rifiuta la proposta e invita Ercole alla reggia; Teseo, pur avendo promesso di sposare Doride, si innamora della finta amazzone Celinda, in realtà Idaspe; d) Ercole, giunto a corte, si innamora di Antiope; e) un duello fra Teseo e Celinda per decretare la sorte di Trabisonda è vinto dal primo, quindi dai Greci, e la seconda, ferita, è costretta a rivelare la sua identità; f) Ercole restituisce la città ai suoi principi, cede Antiope a Idaspe e ordina a Teseo di mantenere la promessa di nozze con Doride.

La proposta greca di una resa pacifica deriva probabilmente dalla versione narrativa di Diodoro Siculo (II 4, 19), secondo cui Ercole inizialmente chiede bonariamente alla regina di consegnargli il cinto e, solo al rifiuto di quest'ultima, decide di passare alle armi (per Giustino, IV 16, invece Ercole attacca le virago improvvisamente). Ma in questo caso, appunto, l'obiettivo dei Greci, pur inviati da Euristeo, non è il cinto ma la liberazione di Trabisonda dalla dominazione femminile, che non avviene con una battaglia, ma con un duello fra cavalieri. Anche negli intrecci sentimentali si notano alcune eccentricità rispetto al soggetto: Teseo si innamora di una finta virago, che alla fine per onore deve sposare (come nell'*Ercole sul Termodonte*), ed Ercole è altrettanto coinvolto nei commerci amorosi senza essere ricambiato (come nello *Schiavo di sua moglie*):



27. *Trabisonda istoriata, ne la quale si contiene nobilissime battaglie con la vita e morte de Rinaldo*, Venezia, Cristoforo Pensi, 1503.

Antiope è l'unica vera amazzone, poiché Celinda e Coralba sono rispettivamente Idaspe, principe di Scizia, e Doride, principessa di Efeso, che si travestono per entrare nel regno femminile, il primo per avvicinarsi all'amata Antiope, la seconda per controllare l'amato Teseo. A complicare il gioco di identità vi è anche un terzo travestimento: Aristo, fratello di Doride, che si pone al servizio delle Amazzoni come eunuco. La quantità di travestimenti è singolare in un'opera degli anni Novanta e sembra quasi che il librettista avesse come modelli libretti di Faustini o di altri autori veneziani di metà secolo.

L'ingresso trionfale di Antiope nella piazza della città conquistata, su un carro trainato da cavalli a cui sono incatenati i principi catturati Osmondo e Oronte, è funzionale a suggerire l'immagine di un'amazzone fiera della sua impresa militare e della sua capacità di sottomettere sovrani maschili, immagine che già dalla fine del 1° atto, aumentando il suo desiderio erotico, dovrà ridimensionarsi. L'opera apre proprio con un brano strofico per soli e coro, che ben descrive la diversa situazione emozionale dei partecipanti, alternando versi esultanti di Antiope, accompagnati solo dal continuo, interventi acclamanti delle compagne in doppio coro omoritmico (SSA+SSA) e lamenti dei principi prigionieri in contrappunto imitativo e con quattro archi (due violini e due viole), il tutto concluso da una sinfonia:

	<i>Antiope, 1.1</i>	
	[1a strofa]	[2a strofa]
ANTIOPE	Al rimbombo di mie glorie l'Etra eccheggia in questo dì.	Al girar del brando fiero io so regni debellar.
CORI [Amazzoni]	Coronata di vittorie, vieni, vieni pur, sì, sì.	Di quest'orbe un dì l'impero del tuo braccio ancor domar.
OSMONDO, ORONTE	Ah, spietate empie memorie del destin che ci tradì.	Crudo ciel, fato severo, e che più saprai bramar?

Forza ed eroismo delle virago emergono chiaramente – in negativo – anche dai lamenti delle vittime maschili, i due principi rinchiusi in una torre, che con arie patetiche, accompagnate dagli archi, avviano e concludono la mutazione successiva, durante la quale Doride, travestita da uomo, interroga Teseo sull'infedeltà e lui naturalmente risponde di non rifuggirla né di biasimarla (1.7: «Non è colpa l'amar»), uscendo di scena cantando «Quando che un viso alletta / che si può far? Amar!».

Dall'ultima sequenza del 1° atto Antiope, infatuata di Teseo, abbandona gradualmente, soprattutto in privato, l'identità virile per quella femminile di amante sedotta e abbandonata, sebbene inizialmente cerchi di convincersi del contrario, come appare nell'aria «Son donna è ver» (1.10) che conclude la scena solistica prima dell'incontro con l'eroe e tematizza lo scarto nelle Amazzoni fra sesso e genere: «Son donna è ver, / ma tal non è 'l mio cor. / Ho di gloria il spirito vago / e la man dovuta all'ago / è ministra di furor».

Viceversa il ruolo della donna guerriera viene paradossalmente interpretato dalla finta amazzone Celinda che, come capo dell'esercito, deve contrastare l'attacco greco, arruolare Doride nell'esercito delle virago, e alla fine duellare

con Teseo per stabilire a chi vada il governo della città. Nonostante gli incarichi miliari, Celinda in tutta l'opera non canta alcuna aria marziale, esprimendo nei pezzi chiusi solo gelosia per la regina, che al massimo sfocia in rabbia, come nei brani che incorniciano la scena solistica dell'ultima sequenza, prima del duello contro Teseo, nello stesso tempo nemico e rivale in amore (III.15: «Sdegni furori barbari» e «Mostri lividi di Stige»).

Altro paradosso ai limiti del grottesco: l'arruolamento nelle fila amazzoniche della finta Doride da parte della finta virago Celinda. Doride, per soddisfare la sua brama di riscatto femminile, dopo il tradimento di Teseo, chiede alla regina di poter diventare membro del regno femminile (II.4: «... ei traditore / mi lascia e m'abbandona: / amante disperata, ove mi chiama / di tue vittorie il grido, / io ratta porto il piede / e sacro a tuoi desiri e vita e fede»). A tal fine Celinda è incaricata di sottoporre Doride a una verifica dei requisiti indispensabili per diventare un'amazzone (coraggio, grado di sopportazione dei disagi e delle difficoltà della vita militare, abilità a maneggiare armi, a cavalcare, a impugnare lo scudo e a indossare lo scomodo usbergo), verifica che però si riduce a una ridicola *check list* (in sticomitia) che ironicamente depotenzia la credibilità delle virago:

Antiope, II.6

CELINDA	Sei risolta armeggiar?	
DORIDE		Risolta a fatto.
CELINDA	Hai coraggio?	
DORIDE		A bastanza.
CELINDA	D'uopo è soffrir disagi.	
DORIDE	Già vi pensai.	
CELINDA		La morte?
DORIDE	Non mi spaventa.	
CELINDA		Il freno
	regolar al destrier.	
DORIDE		Apprenderò.
CELINDA	Gettar il dardo.	
DORIDE		Ancora.
CELINDA	Portar lo scudo?	
DORIDE		Il braccio
	non teme l'incarco.	
CELINDA	L'usbergo?	
DORIDE		Insuperbisce
	sotto l'usbergo il seno.	
CELINDA	Malsicura è la vita.	
DORIDE		Avvezzo un tempo
	alle piaghe d'amore,	
	non paventa altre piaghe ora il mio core.	
	[aria:] Nova Pallade guerriera ...	

Doride conclude la scena con l'aria «Nova Pallade guerriera», che ostenta tratti semimarziali, metafora sonora del cambiamento esistenziale, nella quale

dichiara di accettare condizioni e pericoli futuri e promette di diventare una valorosa guerriera.

Nel continuo gioco con le identità dei personaggi vi è ancora un episodio, a metà del II atto, che merita un accenno, in cui i sentimenti concorrono al ribaltamento dei ruoli fra Antiope ed Ercole. L'amazzone, sebbene innamorata di Teseo, non perde l'occasione per sedurre Ercole, ben consapevole che l'amore è l'arma più forte di tutte e che l'eroe non potrà resistere (II.14: «egli ch'effeminato / arde ad ogni bellezza, al fiero assalto / d'un vezzo tutto brio / per me provi lo stral del cieco dio»). Mentre si accinge all'incontro, nell'aria «Preparatevi alla pugna» (II.14), che è una delle due arie di Antiope accompagnate dall'organico strumentale completo, esalta le sue doti ammaliatrici come fossero militari. Pur ottenuta l'infatuazione di Ercole, Antiope, fingendosi dubbiosa dei sentimenti di quest'ultimo, all'inizio dell'ultimo atto gli chiede, come prova d'amore, di filare, attività che in quanto femminile era considerata umiliante per un maschio, alludendo al medesimo episodio di Iole con l'eroe greco (III.2: «se filasti per lei, fila per me!»). Ercole, non avendo altra scelta, la segue nei laboratori di tessitura e viene messo a un telaio, mentre Antiope canta al cembalo, compiacendosi dello scopo raggiunto. Curiosamente è proprio Teseo, eroe effeminato per eccellenza per i continui innamoramenti, che nelle scene successive richiama Ercole alle sue responsabilità guerriere: «tra le conocchie e gl'aghi / qui marcirà il valor? / Deh, sorgi, sorgi, il tuo braccio guerriero / attendono alte imprese» (III.4). L'attività tessile delle virago è un motivo presente anche nella scena del «Gabinetto di ricamo d'oro a rilievo» delle *Amazzone nell'Isole Fortunate* (1679) musicate dallo stesso Pallavicino padre. Motivo che, non essendo presente in nessun'altra opera sul mito amazzonico, potrebbe indicare il dramma contariniano come un modello di *Antiope*.

4. *'Amazzone vinte da Ercole'* (1718 e 1723): elogio dell'eroismo

Pochi anni dopo le repliche a Padova (1715) e a Mantova (1716) di *Ercole sul Termodonte*, la battaglia pontica è il soggetto di una nuova produzione, *Le Amazzone vinte da Ercole*, su versi di Antonio Salvi e musica (perduta) di Giuseppe Orlandini, rappresentata nella primavera 1718 nel Teatro pubblico di Reggio.²⁸ Questo dramma, rispetto a quello di Bussani, esplicita nel titolo l'esito dello scontro fra Amazzoni e Greci, con particolare enfasi sull'eroismo di Ercole. I motivi di interesse di quest'opera sono almeno due: a) l'ampiezza degli aspetti ideologici sul rapporto fra i sessi; b) i motivi, legati al dedicatario, che determinarono la scelta del soggetto.

L'attribuzione dei versi a Salvi è attestata solo dal necrologio pubblicato in suo omaggio nel *Giornale de' letterati d'Italia* del 1724, non citando il libretto alcun poeta (la dedica è infatti firmata da generici «Interessati nel drama»,

28. *Le Amazzone vinte da Ercole. Drama per musica da rappresentarsi nel teatro dell'Illustrissimo Pubblico di Reggio, in occasione della Fiera l'anno 1718. Dedicato all'altezza serenissima di Rinaldo I, duca di Reggio, Modona, Mirandola, etc.*, Reggio, Ippolito Vedrotti, 1718.

cittadini consociati che gestivano il teatro).²⁹ Per altro, non si può del tutto escludere che il dramma reggino sia la replica di un libretto fiorentino del 1715, segnalato nell'edizione accresciuta della *Drammaturgia* di Leone Allacci (1755) con editore anonimo.³⁰ Giuntini ritiene quest'ultimo semplicemente un errore di Allacci, perché contrasta con il necrologio, fonte presumibilmente attendibile, e con la corrispondenza fra il libretto reggino e la relativa occasione celebrativa, della quale parlo a breve.³¹ Franchi riapre tuttavia la questione, notando che l'assenza di Salvi durante gli ultimi ritocchi del testo prima della rappresentazione (di cui si accenna nella prefazione al libretto) è più tipica delle repliche che delle prime rappresentazioni e formula l'ipotesi che egli possa aver scritto i versi a Firenze (dove viveva) per un allestimento mai avvenuto.³² Personalmente non escluderei del tutto che i compilatori della *Drammaturgia* abbiano confuso le *Amazoni vinte da Ercole* con un'altra opera dal titolo simile, *Amor vince l'Odio*, pubblicata a Firenze nel 1715, che però considerano licenziata a Roma, non a caso sempre da editore anonimo.

L'Argomento si limita a sintetizzare l'episodio della battaglia sul Termodonte come antefatto dell'opera, secondo la narrazione di Giustino («così Giustino nel libro secondo»).³³ La sola finzione segnalata dall'Argomento riguarda il fatto che Menalippe prende il nome di Martesia e che tale amazzone, anziché sorella, è figlia di Antiope. Per il resto, il *plot* pre-

29. *Giornale de' letterati d'Italia*. Tomo trentesimo sesto, anno 1724, Venezia, Giovanni Gabriello Hertz, 1724, p. 285.

30. Leone Allacci, *Drammaturgia accresciuta e continuata fino all'anno 1755*, Venezia, Giambattista Pasquali, 1755 (rist. anast. Torino, Bottega d'Erasmus, 1966), col. 45.

31. Cfr. Francesco Giuntini, *I drammi per musica di Antonio Salvi. Aspetti della 'riforma' del libretto nel primo Settecento*, Bologna, Mulino, 1994, p. 71n.

32. Si veda Saverio Franchi, *Drammaturgia romana*, Roma, Edizioni di storia e letteratura, 1988-1997, II: *Annali dei testi drammatici e libretti per musica pubblicati a Roma e nel Lazio dal 1701 al 1750*, 1997, p. 190n. Nella prefazione alle *Amazoni vinte da Ercole*, p. [79], si legge: «Questo dramma è parto d'un felicissimo ingegno, ma non è egli in tutto e per tutto tal quale è uscito di mano al poeta. Per accomodarsi al teatro ed a' signori virtuosi è convenuto variar qualche cosa e particolarmente nell'arie, alcune mutandone ed alcune accrescendone. Quello che perciò s'è dovuto mutare o accrescere s'è fatto senza alterar punto la fine condotta dal nobile componimento e con tutto quel rispetto che professa alla celebre penna dell'ingegnossissimo autore che, per la lontananza di lui e per la strettezza del tempo, ci ha poste le mani» (cors. mio).

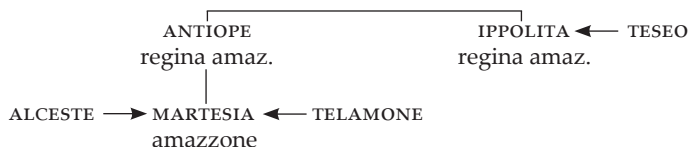
33. *Amazoni vinte da Ercole*, Argomento, p. 5: «Euristeo ... comandò al medesimo che, in isconto de' dodici talenti, de' quali gli era debitore, gli portasse per trofeo l'armi d'Antiope, allora regina delle Amazzoni, credendola un'impresa impossibile. ... tutta la più scelta nobiltà con Teseo e Telamone volle accompagnare Ercole a tale impresa. Andò Ercole con nove navi in Cappadocia e soprese all'improvviso le Amazzoni, gli riuscì far sue prigioniere Ippolita e Menalippe, sorelle della regina e insieme con Orizia, altra loro sorella, compagne nel regno. D'Ippolita, invaghitosi Teseo, l'ottenne in moglie, da cui nacque Ippolito e Menalippe fu riscattata da Antiope con dare in prezzo del riscatto le proprie armi ad Ercole. Così Giustino nel libro secondo».

vede che: a) i Greci catturano la giovane Martesia, poi corteggiata da Alceste e Telamone; b) Orizia attacca i Greci, vince e cattura Teseo; c) Antiope, per salvare Martesia, vorrebbe sacrificare Teseo a Diana, ma Ippolita, di lui innamorata, si oppone e lo salva; d) Antiope, sentendosi sconfitta, tenta il suicidio, ma è fermata da Martesia, che decanta la positiva esperienza con i Greci; e) Ercole, dopo aver appreso che Teseo è stato salvato da Ippolita, rinuncia alla conquista del regno amazzonico, accontentandosi del balteo; f) i due popoli si riconciliano e si formano le coppie Ippolita-Teseo e Martesia-Alceste.

Come appare dall'elenco degli interlocutori dell'opera, i due popoli che si affrontano sono rappresentati dallo stesso numero di personaggi, aspetto a tutto vantaggio delle Amazzoni, che nelle opere precedenti (salvo nelle *Amazzoni nell'Isole Fortunate*) erano sempre in minoranza:

ATTRICI AMAZZONI		ATTORI GRECI	
ANTIOPE	regina delle Amazzoni	ERCOLE	figlio di Giove e d'Alcmena
IPPOLITA	sorella e regina delle Amazzoni		tebano
ORIZIA	altra sorella, generaleessa dell'armi	TESEO	figlio del re d'Atene
		ALCESTE	figlio del re di Sparta
MARTESIA	figlia d'Antiope	TELAMONE	figlio del re d'Itaca

Lo scontro fra i due popoli è intrecciato alle vicende amorose di due coppie che alla fine si sposano, Ippolita-Teseo, già prevista dal soggetto, e Martesia-Alceste, che è la principale finzione del dramma (infatti l'unica citata nell'Argomento):



Da tali coppie dipende la risoluzione stessa del conflitto militare e dell'antitesi sessuale: Martesia e Teseo convincono i rispettivi capi, Antiope ed Ercole, che i presunti nemici sono in realtà animati da buone intenzioni e che l'alleanza è meglio di qualunque contrapposizione.

La prima mutazione, in un bosco sulle rive del Termodonte, attraverso un'interruzione della *liaison de scènes*, presenta separatamente i due popoli che agiscono nell'opera, Amazzoni e Greci, e i motivi della loro contrapposizione fisica: le virago sono ritratte durante una battuta di caccia, mentre i Greci durante lo sbarco a Temiscira. Il contenuto ideologico incarnato dalle Amazzoni è prevalentemente veicolato da Martesia, giovane virago scalpitante, ma anche ingenua e inesperta del mondo. La fanciulla chiede alla madre Antiope quando potrà combattere anche lei contro gli uomini, e non solo limitarsi a cacciare belve, evidenziando come l'antitesi fra i popoli si ponga fin dall'inizio sul piano dell'identità sessuale (1.2). La madre, che definisce gli uomini «tiranni del nostro sesso», secondo un'espressione ricorrente nella retorica filogina seicentesca, risponde a Martesia che è ancora troppo giovane

per indossare l'armatura e maneggiare armi e che contro gli uomini queste ultime non sono sufficienti (1.2: «Per domare i tiranni / del nostro sesso è d'uopo / d'altre forze e d'altr'armi»). Affermazione, non compresa da Martesia, che continua a ritenere l'uomo pericoloso per forza fisica e, nella sua ingenuità, lo immagina come un animale feroce. La madre, pur rassicurandola della piacevolezza esteriore dell'uomo, la mette in guardia sulle sue malevoli intenzioni verso le Amazzoni. Martesia, ancora intenta a crearsi un'immagine mentale, chiede alla madre se faccia versi (1.2: «Dimmi: rugge, muggisce, / latra, freme, nitrisce / questa fera rabbiosa insieme e bella?») e quest'ultima, sorprendendola, le spiega che in realtà si comporta come loro, salvo sorvolare sulle sue origini, perché il discorso diventerebbe complicato per l'età della figlia. La madre esce poi di scena con l'aria «Con aspetto lusinghiero» in cui tematizza l'ingannevolezza dell'uomo («alletta allor che uccide»), ma ormai nella figlia la curiosità è accesa.

Sbarcati i Greci, Ercole spiega ai compagni chi siano le Amazzoni, chiaramente da un punto di vista maschile e patriarcale, definendole donne che non riconoscono la supremazia maschile e che uccidono i figli maschi alla nascita, e confessa di avere come obiettivo primario non tanto il recupero del balteo, quanto la sottomissione delle virago stesse, per ripristinare sul regno una sovranità maschile:

Amazzoni vinte da Ercole, 1.4

ERCOLE Amici, eccoci omai
 su quel barbaro lido, ove la donna,
 ad onta delle leggi di natura,
 le ragioni dell'uom s'usurpa e fura [ruba]. ...
 E qui legge inumana
 ordina ch'ogni madre parricida,
 appena nati i maschi parti, uccida.
 Più che per ubbidire agli alti cenni
 del regnante Euristeo,
 venni, amico Teseo,
 affin di spegner queste,
 queste al sesso viril femine infeste.

Il conflitto di identità diventa centrale nel dialogo successivo fra gli eroi greci, in cui Teseo chiede a Ercole che soddisfazione riceva dalla sconfitta di un 'sesso debole' (1.4: «E fia gloria d'Alcide / ... / pugnar col sesso imbellesse?») e quest'ultimo risponde che le Amazzoni, in quanto assassine, sono mostri da debellare («non v'è mostro peggior ne' tempi nostri / di quest'empie omicide / de' consorti e de' figli»). Teseo, confessando di non capire il senso dell'accanimento e di provare perfino pietà per le virago, introduce l'approccio conciliante che diventa premessa dell'intreccio amoroso in cui sarà coinvolto. Egli è convinto che amore e gloria non si escludano a vicenda, ma che il primo possa perfino favorire la seconda (1.5: «No, che amor non è fallo in cor guerriero, / anzi all'eroiche imprese / stimolo del valore / al pari della gloria è spesso

amore»). Nella stessa scena Teseo, salvando Ippolita dall'attacco di un orso, avvia il loro innamoramento reciproco, inizialmente celato da 'a parte', ma poi dichiarato nelle rispettive arie che concludono la sequenza, «Ma perché nel dirti addio» e «Occhio che il sol rimira».

Nella mutazione successiva, con la comparsa della generalessa Orizia, sorella di Antiope e Ippolita, si approfondisce l'identità problematica delle Amazzoni. Ambientata in un «gabinetto reale vicino all'armeria, con toeletta, sopravi attrezzi femminili per acconciarsi», la sequenza si apre con esortazioni di Orizia alle compagne a rifuggire orpelli femminili, spiegando che chi è incline alle glorie militari non ha bisogno di inutili vezzi e che, per abituarsi alla scomodità dell'armatura ed essere sempre pronte, è bene indossarla anche in tempo di pace:

Amazzoni vinte da Ercole, 1.7

ORIZIA Mie fide, un crine, avvezzo
a cingersi d'allori,
sdegna di gemme e fiori
gl'inutili ornamenti ...

Accenna che levino la toeletta.

Anco in tempo di pace
vestir l'usato usbergo al sen guerriero
più che l'ostro mi piace:
e men grave il cimiero
a questa fronte e men pesante il brando
a questa destra or parmi.

La filippica di Orizia è interrotta dall'arrivo precipitoso di Antiope che annuncia l'assedio greco e offre il destro, alla prima, per una tirata narcisistica (1.8: «... Il ciel l'invia [Ercole] / per dar vanto maggiore / al mio valore e alla destra mia») e per la sua prima aria, «A cor generoso». Contestualmente Ippolita narra ad Antiope che sua figlia Martesia è stata catturata dai Greci, perché non avendo mai visto un uomo si era fermata a osservarli, anziché fuggire (1.9). Quest'ultima, corteggiata da Alceste e Telamone, appare disorientata e timorosa e ribadisce ridicolmente gli insegnamenti della madre (1.11: «dalla mia genitrice / oggi pur io l'intesi e so che l'uomo / è il nemico più fier del nostro sesso»), lasciando la scena con l'aria «Dell'uom veder l'aspetto», in cui ammette di temere dell'uomo non tanto l'aspetto fisico, quanto la cattiveria.

Il 1° atto si conclude con lo scontro fra Greci e Amazzoni sul ponte del Termodonte. Orizia, combattendo con Ercole, ostenta di nuovo la sua fierezza femminile, convinta di infliggere a uno dei condottieri più temuti al mondo la peggiore umiliazione possibile, essere sconfitto da donne, aspetto che effettivamente fa imbestialire l'eroe greco:

Ercole sul Termodonte, 1.14

Campagna con ponte magnifico sul Termodonte. Veduta delle
navi greche in lontananza che s'abbruciano.

... Ercole poi Teseo con quantità di soldati, poi Orizia sul ponte con le amazzoni guerriere. Intanto si veggono ardere sul Termodonte le navi de' Greci.

ORIZIA Vieni, superbo greco,
sul ponte terror del mondo e domator di mostri,
prova se i brandi nostri
han contro del tuo petto il taglio ottuso.
Vieni e riman confuso
nel veder la tua fama oppressa e vinta
dal più debil sesso e ogni tua gloria
per mano femminil cadere estinta.

ERCOLE Non si lasci impunito,
Greci, cotanto orgoglio e la superba
s'assalisca, si prenda, e si disarmi!
Su, compagni a battaglia, all'armi, all'armi! ...

Segue l'abbattimento sul ponte a suono di trombe, di timpani, e di tamburri dopo l'abbattimento.

ORIZIA Pugnate pure, o mie guerriere, io veggio
ch'al par del viril braccio è forte il vostro; ...

[aria:] Or, ch'io veggo e sangue e morte ...

Durante l'«abbattimento», accompagnato da strumenti militari, Orizia cerca di persuadere le compagne che il loro esercito ha la stessa forza di quello maschile, accennando a uno dei temi della discussione coeva sulla disuguaglianza dei sessi: il potere maschile sulle donne è rivendicato solo sulla base di una presunta superiorità fisica. I fatti le danno ragione: lo scontro viene vinto dalle virago, come si apprende all'inizio dell'atto successivo, quando le Amazzoni entrano trionfanti a Temiscira con soldati greci catturati (II.2).

Nella mutazione seguente si contrappongono nell'accampamento greco due tipologie di amazzoni: Orizia, appena catturata perché rimasta sola sul campo, che fieramente rinfaccia a Ercole di non essere stata sconfitta con la forza, come vorrebbe il codice cavalleresco, ma con l'inganno, e Martesia, in piena educazione sentimentale, che suscita il riso per la sua ingenuità. Quest'ultima ignora il significato di parole come «nozze» e «sposa» e interpreta a modo suo le relative spiegazioni, con atteggiamento ostinatamente sospettoso e problematizzante – tipicamente femminile:

Amazzoni vinte da Ercole, II.8

ALCESTE Per darti in dono
l'alma, le nozze e il trono.

MARTESIA Tue nozze?

ALCESTE Sì.

MARTESIA Che voglion dir?

ERCOLE Consorte,

in sacro nodo avvinta,
vuol farti sua compagna insino a morte.

MARTESIA Avvinta infino a morte? E in questa guisa
trattate il nostro sesso, empi tiranni?
Con lusinghe ed inganni
voi ci allettate e poi,
l'odio scoprendo al fin contro di noi,
ci tenete legate,
barbari, in schiavitù lunga e penosa.

ALCESTE Schiava non già, ma sposa
bramo farti, Martesia.

MARTESIA E che vuol dire 'sposa'?

ERCOLE Vuol dir: per opra
d'un reciproco amore
viver egli col tuo, tu col suo core.

MARTESIA Come cambiarci 'l cor? dunque deggi'io
vivere col tuo core e tu col mio?
No, no ...
ciascun tengasi il suo.

Martesia, ripensando agli avvertimenti cantati dalla madre nell'aria «Con aspetto lusinghiero» (I.2), prima sospetta che le nozze siano un modo per rendere le donne eternamente schiave degli uomini, chiara allusione alla società patriarcale italiana, in cui le donne sposate perdono qualunque prerogativa e diventavano proprietà dei mariti, poi interpreta la metaforica spiegazione delle nozze quale 'scambio di cuori' come il risultato di un intervento fisico-chirurgico e infine chiede quale sia la differenza fra l'amore genitoriale – l'unico di cui ha esperienza – e quello erotico (II.9). Confusione mentale che culmina quando viene corteggiata anche da Telamone e si chiede come possa dividere fisicamente il suo cuore fra due persone (II.10), salvo scegliere alla fine Alceste.

L'amore ingenuo, ma forte e vero, di Martesia per Alceste non viene da lei messo in discussione neppure quando quest'ultimo nel III atto va a combattere contro le compagne dell'amata. Inoltre, grazie alla sua positiva esperienza, la giovane virago salva la madre dal suicidio, convincendola che l'ostilità verso gli uomini non ha alcun senso: «deh, perché, madre, vuoi morir? Qual sia / l'uom di sembiante e qual di cor non sai. / Io fera sì gentil non vidi mai» (III.4). Ippolita, che già da tempo flirtava con Teseo, era già arrivata alla medesima conclusione, ma la fiera Antiope, sentendosi sconfitta, doveva evitare l'umiliazione di essere uccisa dai nemici. Teseo, come Martesia, riesce a modificare positivamente l'opinione di Ercole verso le Amazzoni, comunicandogli di essere stato salvato da Ippolita, e quest'ultimo alla fine dell'opera, «in pegno d'amicizia e di pace eterna» fra Greci e Amazzoni, arriva perfino a benedire le nozze delle due coppie finali (III.11). L'intreccio sembra pertanto dimostrare come le cattive intenzioni iniziali di Ercole fossero semplicemente determinate da un pregiudizio negativo sulle Amazzoni, che alla fine viene rivisto.

Il *cast* vocale indicato nel libretto denota l'assenza di ruoli *en travesti* e la corrispondenza fra identità sessuale del personaggio e relativo registro voca-

le. Martesia è interpretata da una giovane Francesca Cuzzoni ai suoi esordi, prima del debutto veneziano nel novembre dello stesso anno (nell'*Ariodante* di Salvi e Carlo Francesco Pollarolo), e la fiera Antiope da Marianna Benti Bulgarelli, prossima al suo incontro con Metastasio (nel 1720):³⁴

AMAZZONI		GRECI	
ANTIOPE	Mariana Benti Bulgarelli, detta la Romanina	ERCOLE	Andrea Pacini
IPPOLITA	Eleonora Borosini, virtuosa da camera del ... Elettore Palatino	TESEO	Antonio Pasi
ORIZIA	Diana Vico	ALCESTE	Antonio Bernacchi, virtuoso del ... prencipe
MARTESIA	Francesca Cuzzoni, parmigiana, virtuosa della ... Principessa di Toscana	TELAMONE	Antonio di Parma
			Gaetano Mossi

Curiosamente l'amazzone più virile del dramma, Orizia, è stata interpretata dal contralto Diana Vico, appena tornata in Italia dopo un paio di stagioni londinesi nella compagnia del King's Theatre in Hay-Market e specializzata, fin dal suo debutto veneziano (1707), in ruoli maschili.³⁵

Peraltro l'importanza dei motivi eroici, tematizzati nell'intreccio dell'opera, in entrambi i sessi, per fini encomiastici, è ben rappresentata dalla quantità di comparse differenziate, nella loro funzione scenico-drammatica, da variegate tipologie di armi, tutte accuratamente dettagliate nella pagina relativa agli interlocutori del dramma:

AMAZONI	SOLDATI
cacciatrici con dardi ed archi	d'Ercole vestiti di pelli di fiere con le clave
guardie con aste	di Teseo vestiti di scaglie con archi e faretre
damigelle senz'armi	d'Alceste vestiti di ferro con aste
guerriere con scialbe e scudi	di Telamone con mazza ferrata
sacerdotesse con attrezzi pel sacrificio	

Dalla dedica del libretto, firmata dai gestori del teatro al duca di Modena e Reggio, Rinaldo I d'Este, si apprende che: a) l'opera doveva omaggiare il soggiorno del duca a Reggio in occasione della fiera; b) la scelta di un'impresa di Ercole, come soggetto eroico, voleva ricollegarsi a un carosello allestito a Modena per il compleanno del dedicatario (25 aprile), nel quale i figli di quest'ultimo, come Ercoli, avevano sconfitto mostri; c) la battaglia pontica è una delle maggiori imprese d'Ercole e per questo è stata scelta:

34. Cfr. Maria Giovanna Miggiani, *La Romanina e l'Orso in peata: i primi drammi metastasiani a Venezia tra evidenza documentaria e invenzione metateatrale (1725-1726)*, in *Il canto di Metastasio*, atti del Convegno di studi (Venezia, 14-16 dicembre 1999), a cura di Ead., Bologna, Forni, 2004, pp. 731-744.

35. Cfr. Claudio Sartori, *I libretti italiani a stampa dalle origini al 1800*, 7 voll., Cuneo, Bertola & Locatelli, 1990-1994, VI/2 (1994), pp. 668-669.

Se mai colla nostra ossequiosa attenzione a scegliere drammi per questo teatro abbiain noi sperato di conseguire il benignissimo gradimento di Vostra Altezza Serenissima, lo speriamo certamente anche in quest'anno, in cui *per festeggiare il sospirato soggiorno di Vostra Altezza in questa città facciamo comparire su queste scene una delle più grandi azioni del famoso Ercole*. I motivi della nostra riverente speranza si fondano nell'avere intrapreso i serenissimi figli di Vostra Altezza Serenissima *d'imitar le più celebri fra le imprese dello stesso eroe col combattere i mostri*, nell'occasione di solennizzare con veramente regio spettacolo il sempre glorioso e per noi sempre felice giorno di vostra nascita. Non è già che ci lusinghiamo che la fortuna del nostro drama possa essere uguale alla fama del carosello che a titolo di prova già pomposamente comparve nel mese scorso.³⁶

Il carosello citato è sicuramente quello di cui parla Lodovico Antonio Muratori, bibliotecario dello stesso Rinaldo I, nella seconda parte delle *Antichità estensi* (1740), in cui si legge che, «volendo poi il duca Rinaldo nel 1718 far pubblica pruova del profitto de' principi Francesco e Gian Federico, suoi figliuoli, negli esercizi cavallereschi, sotto la cura del marchese Nicolao Lucchesini, loro aio, destinò un sontuoso carosello da farsi nel suo giorno natalizio, cioè adì 25 d'aprile».³⁷ La prima del carosello, fu posticipata dal 25 aprile al 2 maggio, ed ebbe luogo alla presenza di molti nobili, anche stranieri: è dunque probabile che gli autori della dedica dell'opera, firmata il 30 aprile, parlando di «mese scorso», si riferissero alla prova generale del 17 marzo, allestita per celebrare la visita della duchessa Benedetta di Brunswick-Lüneburg (suocera di Rinaldo) e di Carlo di Borbone, conte di Charolois e figlio del principe di Condè.³⁸ Dalla prefazione alla relazione del carosello si apprende che esso prevedeva lo scontro fra Orazi e Curiazi, interrotto dalla personificazione del fiume Panaro, che bagna Modena e che introduce mostri presto sconfitti.³⁹ Panaro accenna

36. *Amazzone vinte da Ercole*, Dedica, p. 3.

37. Lodovico Antonio Muratori, *Delle antichità estensi continuazione, o sia parte seconda, composta, e dedicata all'altezza serenissima di Francesco III duca di Modena, Reggio, Mirandola etc.*, Modena, Stamperia ducale, 1740, p. 663.

38. *Ibid.*: «Gran plauso riportò la grandiosa funzione per la magnificenza degli abiti e delle comparse, per la radunanza di tanti strumenti musicali e guerrieri, per la novità delle macchine, e per la maestria de' cavalli e de' cavalieri in essa operanti, fra i quali si distinsero i due principi fratelli estensi, avendo in tal congiuntura sostenuto il grado di mastro di campo generale il principe Foresto d'Este ... Trasportossi poi al dì 2 di maggio la solenne esecuzione di questo superbissimo giuoco militare, al quale, concorsa una copiosa quantità di nobiltà forestiera, giudicò ben pagato l'incomodo della sua curiosità dal piacer singolare che ciascuno in mirarlo ed ammirarlo provò».

39. *Descrizione della mascherata a cavallo, rappresentata il giorno natalizio dell'altezza serenissima di Rinaldo I, duca di Modena, Reggio, Mirandola, etc., nel cortile del Ducale Palazzo, l'anno 1718*, Modena, Bartolomeo Soliani, [1718], p. 3: «Essendo piaciuto ai serenissimi signori principi [figli di Rinaldo] di recitare nello scorso carnevale l'*Orazio*, tragedia di Pietro Cornelio trasportata dal francese in versi italiani tragici e accomodata al loro uso, piacque ancora all'Altezze Loro di rappresentarne la guerriera azione con una masche-

anche alla felice prova dei due principi Francesco e Gianfederico, rappresentanti i due rami della casata, quello di Brunswick e quello estense, come imitatori di Ercole e Teseo nelle loro imprese.⁴⁰ Infine la prosopopea del Sole, che all'inizio aveva introdotto la mascherata, rivolgendosi al duca, completa il messaggio encomiastico dello spettacolo, sottolineando come dall'eroismo dei suoi figli emerga la valorosa progenie della casata estense, che risale a Giulio Cesare (figlio di Azzia, da cui l'«azzia stirpe»).⁴¹

Si noti inoltre che nel libretto delle *Amazzone vinte da Ercole*, per sottolineare come le imprese dei discendenti non siano solo il risultato di avi gloriosi, ma anche di grandi padri, come nel caso dei figli del dedicatario dell'opera, i greci nell'elenco dei personaggi sono tutti indicati come 'figli di' qualcuno, di cui devono manifestare e tramandare il valore. È dunque su questo motivo encomiastico che i gestori del teatro basano, nella dedica, il patrocinio di Rinaldo allo spettacolo: «Ci lusinghiamo dunque solo che al nome d'Ercole – ora che i figli di Vostra Altezza Serenissima han maggiormente accreditato questo eroe coll'imitarlo – accordi l'Altezza Vostra, con più generosa benignità, l'onore di portar seco per sua difesa il glorioso nome di Lei».

Pochi anni dopo la rappresentazione reggina, il libretto di Salvi viene nuovamente intonato nel 1723 da Antonio Vivaldi per un allestimento romano al teatro Capranica, come *Ercole sul Termodonte*, titolo che ha lungo indotto gli studiosi a ritenere che fosse una rielaborazione del libretto veneziano di Busani.⁴² Vivaldi potrebbe aver avuto i versi da Salvi stesso, avendo collaborato con lui allo *Scanderbeg*, rappresentato a Firenze a fine giugno 1718, un mese

rata a cavallo e di consacrare le loro primizie d'armeggiamento al giorno natalizio del Serenissimo Genitore». Sulla mascherata si veda Alessandra Chiarelli, *Per un profilo delle feste d'armi a Modena nel Cinque e Seicento*, in *Musica e torneo nell'Italia del Seicento*, a cura di Paolo Fabbri, Lucca, LIM, 1999, pp. 33-63: 62-63.

40. Ivi, p. 20, Panaro: «C'ha il Panaro il suo Alcide e l suo Teseo / ... / S'or de vostr'anni in sul fiorir d'aprile / degli avi illustri e chiari, / di cui portate i nomi e le divise, / il valor emulate, / ben verrà un dì, che incise / delle lor opre al pari, / fien le vostre sui bronzi e sopra i marmi».

41. Ivi, p. 22, Sole: «Or è tuo giorno ancora, or che d'intorno / ti vedi i figli, i figli eccelsi e forti, / ormai render maturi / i fatidici auguri / di loro altère imprese / ... / Ecco ne' germi tuoi / il valor vero antico / dell'azzia stirpe, onde in Europa è sparso / il sangue de' monarchi e degli eroi» (cors. mio).

42. La coincidenza fra il libretto romano e il libretto di Salvi è stata segnalata per la prima volta da Saverio Franchi, *Le impressioni sceniche. Dizionario bio-bibliografico degli editori e stampatori romani e laziali di testi drammatici e libretti per musica dal 1579 al 1800*, Roma, Edizioni di storia e letteratura, 1994, p. 56n, e poi ripresa da Id., *Drammaturgia romana*, II, p. 190n, ma è rimasta a lungo ignota alla critica (non è segnalata neppure in Giuntini, *I drammi per musica*). Per un inquadramento dell'opera si vedano: Reinhard Strohm, *The operas of Antonio Vivaldi*, 2 voll., Firenze, Olschki, 2008, I, pp. 320-333; Dinko Fabris, *Ercole in Campidoglio, ovvero le fatiche di Vivaldi a Roma*, e *Libretto e guida all'opera*, a cura Stefano Piana, in *Ercole sul Termodonte – Bajazet*, Venezia, Edizioni del Teatro La Fenice, 2007, pp. 27-50, 81-130.

dopo l'allestimento delle *Amazoni vinte da Ercole*. Il mito delle virago, per altro, era già familiare al compositore perché rappresentato al teatro veneziano di Sant'Angelo, con *Alessandro fra le Amazoni* di Grazio Braccioli e Fortunato Chelleri (1715) in una stagione in cui Vivaldi era impresario del medesimo teatro.

Come si può notare nell'elenco, a Roma il *cast* vocale è tutto maschile, e salvo Ercole, tutte le altre parti sono in registri 'femminili', quindi interpretate da castrati che erano soliti impersonare, soprattutto a Roma, esclusivamente ruoli di donne:

ANTIOPE	[s]	Giovanni Ossi, virtuoso del principe Borghese
IPPOLITA	[s]	Giacinto Fontana, detto 'Farfallino', perugino
ORIZIA	[s]	Giovanni Dreyer, fiorentino
MARTESIA	[s]	Girolamo Bartoluzzi, detto 'il Regiano', allievo di Francesco Gasparini
ERCOLE	[T]	Giovanni Battista Pinacci, virtuoso del principe d'Arместat
TESEO	[A]	Giovanni Battista Minelli, virtuoso del principe d'Arместat
ALCESTE	[A]	Giovanni Caristini, virtuoso del cardinale Cusani
TELAMONE	[A]	Domenico Giuseppe Galletti da Cortona

La versione romana del libretto è stata sottoposta a una discreta revisione, che ha comportato, oltre alla riscrittura parziale o integrale di alcune scene, la sostituzione di gran parte dei pezzi chiusi, metà dei quali (21 su 42) proveniente da precedenti opere di Vivaldi, un procedimento frequente, il *self-borrowing*, nella composizione operistica primoseptecentesca.⁴³ I testi, in certi casi, vengono ripresi dalla versione reggina con eventuali ritocchi, in altri, scritti appositamente, affinché possano essere adattati alla preesistente musica vivaldiana. L'intonazione di gran parte di tali arie è pervenuta grazie a un'antologia conservata nella collezione Santini.⁴⁴

Una delle modifiche più strutturali della versione romana riguarda la scena di apertura, la battuta di caccia delle Amazzoni, che appare ampliata e resa più corale di quella reggina. Accanto alla guerra, la caccia è una delle attività principali e caratterizzanti delle Amazzoni, ed è molto probabile che Vivaldi avesse in mente la scena venatoria dell'*Alessandro fra le Amazoni*. Se nella versione di Reggio l'esortazione iniziale di Antiope, a praticare la caccia per mantenere vivo il temperamento guerriero, è seguita solo da un'aria, «Reggi l'arco e vibra i dardi», in cui Ippolita invoca Diana (protettrice delle Amazzoni) con un intercalare finale replicato da un coro, nella versione di Roma l'esortazione è seguita da molteplici pezzi chiusi che articolano la scena e ne permettono l'ampliamento: a) un inno corale alla dea («O figlia di Giove»), la cui musica

43. Cfr. Eric Cross, *Vivaldi's operatic borrowings*, «Music & Letters», 59 (1978), pp. 429-439.

44. D-MŪs, Sant.Hs.174. Tale raccolta, insieme ad altre fonti di minore consistenza (tra cui vale la pena citare almeno il manoscritto in F-Pn, D.13.593), ha permesso di ricostruire i pezzi chiusi dell'opera e allestire prime esecuzioni moderne. Ricordo quella diretta a Spoleto da Alan Curtis (2006) e quella diretta a Venezia da Fabio Biondi (2007), oggi disponibili rispettivamente per Dynamic ed Erato.

fu probabilmente scritta per l'opera; b) una breve aria di Antiope sempre in omaggio alla stessa («Dea di Delo»), la cui musica proviene dal *Tito Manlio*; c) uno spensierato duetto tra Antiope e la figlia Martesia («Sereni il cielo»), che anticipa l'apparizione di quest'ultima:

Amazoni vinte da Ercole, Reggio 1718, 1.1-2

1.1 Ippolita, Antiope e Martesia. Schiera d'Amazoni cacciatrici con corni e cani da caccia.

ANT Itene, cacciatrici, ite ...

IPP [aria:] Reggi l'arco e vibra i dardi
Il coro delle cacciatrici replica l'intercalare.

Ercole sul Termodonte, Roma 1723, 1.1-2

1.1 Ippolita, Antiope e Martesia. Schiera d'Amazoni cacciatrici con corni e cani da caccia.

ANT Itene, cacciatrici, ite ...

CORO [aria:] O figlia di Giove

ANT [aria:] Dea di Delo

ANT-MAR [aria:] Sereni il cielo

Il risultato è dunque una scena quasi triplicata nel numero di versi (da 16 a 40), in cui Ippolita, pur presente (citata nella didascalia), non interviene e Antiope acquista maggiore peso drammatico, funzionale a introdurre il rapporto madre-figlia che occupa la scena successiva. Quest'ultima è conclusa dall'aria di Antiope «Con aspetto lusinghiero» (1.2), una delle poche dell'allestimento romano a mantenere i versi di Salvi con musica di un brano vivaldiano preesistente, l'aria di collera «Armata di furore» dell'*Armida al campo d'Egitto* (1718), cantata dall'eroina eponima alla fine del I atto. Il contesto semantico dei due brani è analogo, ovvero due 'donne forti' turbate dall'ingannevole attrazione per un uomo: Armida ha appena dichiarato il suo amore ad Emireno, che finge di non ricambiarla, e Antiope ha appena messo in guardia la figlia sul rischio di rimanere sedotta dagli uomini:

Armida al campo d'Egitto, 1718, 1.13

ARMIDA

Armata di furore
d'un finto amore in campo
co' vezzi, co' pieghi
io vo' che si pieghi
quell'alma superba.

Che un simulato ardore
all'ira donde avvampo
il vanto
del suo pianto
ancor riserba.

Armata etc.

Ercole sul Termodonte, 1723, 1.2

ANTIOPE

Con l'aspetto lusinghiero
l'uom minaccia allor che ride.
Quando scherza è allor più fiero,
quando alletta allora uccide.
Con l'aspetto etc.

La musica di Vivaldi carica il testo gnomico di Salvi di un inedito ma coerente stato di agitazione (es. 4). Il primo verso, «Con aspetto lusinghiero», è intonato su un profilo vocale, raddoppiato dall'organico strumentale, che procede per crome ribattute su gradi accordali ascendenti presi di salto (*do³-mi⁴*), men-

ANTIOPE Con a - spet-to lu-sin-ghie-ro, lu-sin-ghie - ro, l'uom mi - nac-cia al-lor che

ri - de, al-lor che ri - de, al-lor mi-nac-cia, al-lor mi nac-cia, al - lor mi - nac - - - - -

- - - - - cia, al - lor che ri - de

ES. 4. Antonio Vivaldi, *Ercole sul Termodonte*, 1.2, ANTIOPE:
aria «Con aspetto lusinghiero» (D-MÜs, Sant.Hs.174, n. 21).

tre il secondo verso, che esprime pericolo, ostenta una caduta fino alla nota di partenza con una linea spezzata come metafora di un crollo precipitoso e sbandato. Il movimento discendente è poi ritematizzato nella ripetizione (immediata) del secondo verso su un motivo ondulatorio, in progressione, accompagnato da note ribattute nei violini, ma senza basso continuo, quindi senza 'appoggio'. Lo stesso verso, il secondo, viene intonato per la terza volta con lunghi melismi, dal profilo melodico spezzato, sulle parole chiave «minaccia» e «ride».

Analogo ampliamento investe la scena iniziale del II atto, funzionale a impostare la contrapposizione fra il temperamento opposto delle due regine amazzoni, l'innamorata Ippolita e la vendicativa Antiope, e ad accentuare la vittoria delle virago sull'esercito greco. Per logico controbilanciamento con la scena iniziale del I atto, tutta incentrata su Antiope, questa è invece avviata e conclusa da Ippolita, che inizialmente canta la sua serenità e alla fine, nella versione romana, i suoi timori. Ippolita teme che Antiope, per vendicare la figlia, ancora ostaggio dei nemici, possa sacrificare Teseo a Diana. Mentre la versione reggina di questa scena è più sommaria – Ippolita intona la generica aria «Vagabondo mio pensiero» e poi apprende le intenzioni omicide della

*Amazoni vinte da Ercole, Reggio 1718, II.1-2**Ercole sul Termodonte, Roma 1723, II.1-2*

Piazza davanti il regio palazzo, dove si vede poi comparire carro trionfale.

II.1. *Esce dal palazzo reale Ippolita accompagnata dalle guardie, poi Antiope*

IPP Vagabondo mio pensiero
CORO E viva Orizia, e viva

II.1

IPP Onde chiare che sussurrate [F-Pn]
CORO E viva Orizia, e viva
ANT Bel piacer ch'è la vendetta [D-MÜs]
IPP Da due venti un mar turbato [D-MÜs]

II.2. *Viene Orizia trionfante, preceduta da schiavi greci, tra i quali è Teseo accompagnato dalle Amazoni guerriere, Antiope ed Ippolita. Dopo breve sinfonia di trombe, scende dal carro Orizia e dice:*

Piazza avanti il reggio palazzo, dove viene Orizia sopra il carro trionfale preceduta da schiavi greci, tra quali è Teseo.

II.2. *Antiope e Ippolita che scendono dal palazzo a incontrar Orizia, la quale, mentre scende dal carro il coro delle Amazoni, canta come segue:*

CORO Viva Orizia, viva, viva
ORI Viva sol la nostra dea
CORO Viva Orizia, viva, viva

ORO Riedo al campo e s'un astro guerriero

ANT Torno al campo e se il cielo mi arride

TAV. 2. Confronto fra la successione di pezzi chiusi all'inizio del II atto delle *Amazoni vinte da Ercole* e di *Ercole sul Termodonte*.

sorella – quella romana è, ancora una volta, dilatata con una lunga aria iniziale di paragone, «Onde chiare che sussurrate», e due arie finali, «Bel piacer ch'è la vendetta» e «Da due venti un mar turbato», sugli affetti delle due virago, il desiderio di vendetta di Antiope e la preoccupazione di Ippolita (TAV. 2). «Onde chiare che sussurrate», con molta probabilità composta specificamente per quest'opera, ha una struttura metrica e musicale eccentrica, in cui si succedono sezioni senza ripetizioni. Nel libretto il testo è suddiviso in due stanze, la prima, in cui l'amazzone si rivolge agli elementi naturali, con lunghezze metriche decrescenti (novenari, ottonari, settenari), seguita da una sezione anaforica che probabilmente è stata immaginata come eco dell'ultima parola della precedente («... brama. / "Ama" ...»), mentre la seconda, in cui la virago si rivolge all'amato, in ottonari:

Ercole sul Termodonte, Roma 1723, II.1

IPPOLITA	Onde chiare, che sussurrate,	9 a		
	ruscelletti, che mormorate,	9 a		
	consolate il mio desio,	8 b	c	sol magg. 34 bb
	dite almeno all'idol mio	8 b		
	la mia pena e la mia brama.	8 c		
	«Ama», risponde il rio,	7 b		
	«ama», la tortorella,	7 d	$\frac{3}{8}$	mi min. 33 bb.
	«ama», la rondinella.	7 d		

Vieni, vieni, o mio diletto, 8 e
 ch'ìl mio core tutto affetto 8 e $12\frac{1}{8}$ si min. 24 bb.
 già t'aspetta e già ti chiama. 8 c
 Vieni etc.

Nell'intonazione Vivaldi crea tre sezioni successive, con metri, tonalità e orchestrazioni differenti, autonomizzando nella prima stanza la sezione anaforica in eco e creando ripetizioni di versi solo nell'ultima sezione. Testo e musica ritraggono un'amazzone totalmente innamorata, contrapposta alla fiera Antiope, che subito dopo canta l'aria di vendetta, «Bel piacer ch'è la vendetta», la cui musica è ripresa da «Se correndo in seno al mare» (III.6) di *Armida al campo d'Egitto* (Venezia 1718). Come Osmira in quest'ultima, immaginando un ruscello che, scontrandosi con uno scoglio, riesce orgogliosamente a superarlo e a proseguire verso il mare, così Antiope nelle *Amazzone vinte da Ercole* pregusta la riuscita della vendetta contro i Greci. Infine l'aria di tempesta di Ippolita «Da due venti un mar turbato» riprende le note di un brano sullo stesso *topos* poetico già intonato, «Son due venti infesti all'alma» di *Orlando finto pazzo* (Venezia 1714; I.4), in cui il personaggio, come una nave in un mare burrascoso, è sballotato da forze e affetti opposti. Mentre nella versione reggina la scena II.1 si conclude con un verso declamato dal coro di Amazzoni («E viva, Orizia, e viva»), in quella romana lo stesso verso diventa l'occasione per un brano più articolato, ovvero l'intercalare corale di un'aria di Orizia che avvia la scena successiva e amplifica la dimensione guerriera delle virago: Orizia, come artefice della vittoria delle Amazzoni contro i Greci alla fine dell'atto precedente, viene accolta in trionfo dalle compagne mentre torna a Temiscira con i prigionieri di guerra, fra cui Teseo.

L'ultima aria delle virago è un altro brano aggiunto alla versione romana in cui l'amazzone Antiope, come nelle arie marziali alla fine di diverse opere, esprime tutta la sua aggressività, «Scenderò, volerò, griderò» (III.10): piuttosto che arrendersi e cedere le proprie armi al nemico, preferisce morire. L'aria, serve ad aumentare il suo grado di ostinata resistenza, prima della resa finale per intervento di Diana. È la parodia di un brano precedentemente composto da Vivaldi, sempre per *Orlando finto pazzo*, l'aria di furore «Anderò, volerò, griderò» di Origille (III.12), in cui, da un lato, la linea vocale concitatamente ascendente e discendente con ritmo anapestico su crome e semicrome ribattute del basso continuo, dall'altro gli accordi altrettanto ribattuti in quartine di semicrome ben dichiarano la rabbia e l'energia dell'amazzone.

iv. La promessa sposa e l'infedeltà redenta di Teseo

Dopo il soggetto di *Euripo*, non più ripreso, quello dell'infedeltà di Teseo è il primo che si afferma sui palcoscenici veneziani, attorno agli anni Sessanta del Seicento, restandovi finché il mito stesso delle virago scompare, pur temporaneamente, dalle scene operistiche. È infatti il soggetto, con Amazzoni, di più lunga durata: le sue opere cronologicamente più estreme, *l'Incostanza trionfante* (1658) e il *Regno galante* (1727), delimitano il periodo stesso contraddistinto dalla presenza delle Amazzoni nel dramma per musica.

In questi drammi Teseo, amante incallito e incostante, tipico 'eroe effeminato', seduce, promette nozze e abbandona una serie di donne che rivaleggiano per diventare sue consorti, secondo la narrazione della *Vita di Teseo* di Plutarco, che è la principale fonte di questo soggetto (il libretto dell'*Incostanza trionfante* ne cita perfino i passi) e che circolava attraverso ristampe della versione latina e volgarizzamenti. Una di queste donne è l'amazzone catturata dai Greci durante la battaglia pontica, chiamata Ippolita o Antiope (oscillazione già presente nelle fonti classiche e sottolineata da Plutarco, 27.5), di cui Teseo si innamora e che porta ad Atene per sposarla, salvo poi infatuarsi di altre donne: Elena, Fedra, Medea o Arianna.

		POETA	AMAZ.	RIVALE/-I	LUOGO
<i>Incostanza</i>	VE 1658	Piccoli ...	Anthiope	Fedra	Atene
<i>Elena</i>	VE 1659	Faustini/Minato	Ippolita	Elena	Sparta
<i>Applausi</i>	M 1662	Bissari	Antiope	Fedra/Arianna/Medea	Atene
<i>Ippolita</i>	W 1663	Dottori	Ippolita	[amaz.] Antiopa	Temiscira
<i>Ippolita</i>	MI 1670	Rabbia	Ippolita	Arianna	Beozia
<i>Medea</i>	VE 1675	Aureli	Ippolita	Medea	Atene
<i>Regno</i>	VE 1727	Boccardi	Antiope	[amaz.] Tomiri	Temiscira

Le vicende delle donne amate dall'eroe greco, che nei libretti vengono combinate nello stesso soggetto, in realtà appartengono a momenti differenti della biografia di Teseo. L'amazzone comunque è sempre presente, mentre le rivali cambiano, caratterizzando molteplici sottosoggetti del soggetto principale.

Le opere sull'infedeltà di Teseo sono state concepite da autori attivi a Venezia o nei dintorni (Francesco Piccoli, Giovanni Faustini, Nicolò Minato, Pietro Paolo Bissari, Carlo de' Dottori, Aurelio Aureli), rappresentanti di un gusto drammaturgico che, fino agli anni Settanta, privilegia intrecci amorosi con poche scene eroiche. Fa eccezione un dramma composto e rappresentato a Milano, *Ippolita, reina delle Amazzoni* (1670), basato su una versione del soggetto veneziano elaborata da un librettista locale, Giovanni Rabbia, e su un episodio differente da quello raccontato da Plutarco. Qui l'amazzone che riva-leggia per conquistare Teseo non è stata catturata durante la battaglia pontica guidata da Ercole, ma è stata fatta prigioniera dopo che lei stessa, avendo voluto eroicamente sfidare Ercole, si è recata in Beozia ed è stata sconfitta. Un soggetto diverso dall'infedeltà di Teseo, ma ad esso collegato, è anche quello di un'altra opera composta per Milano, *Demofonte* (1698), in cui agisce la sorella dell'amazzone che Teseo ha giurato di sposare: la prima ha attaccato Atene proprio per vendicare la seconda, dal dramma come Teseo, al posto del quale agisce il figlio che il medesimo ha avuto da Fedra, Demofonte.

Il periodo di maggiore fortuna di questo soggetto si concentra prevalentemente attorno al 1660 e riprende nel 1676 con *Medea in Atene* di Aureli, che poi avrà diverse repliche nei teatri italiani. Tra quest'ultima e il *Regno galante*, vi è un altro dramma, sempre di Aureli, sull'infedeltà dell'eroe greco, *Teseo tra le rivali* (1685), ma l'amazzone è esclusa come l'Argomento dichiara: «D'Ippolita sorella d'Antiope, regina delle Amazoni, donata da Ercole a Teseo sul Termodonte, né d'Arianna, sorella di Fedra, abbandonata nell'isola di Nasso, in questo soggetto nulla si parla».¹ Peraltro il medesimo Argomento conferma la biografia plutarchea come principale fonte del soggetto: «chi ha letto la *Vita di Teseo* di Plutarco sa il numero e la qualità delle donne da lui godute e schernite in amore».²

1. 'L'Incostanza trionfante' (1658): la volubile identità delle guerriere

Dopo la rappresentazione dell'*Euripo* di Faustini, *L'Incostanza trionfante*, ovvero *il Theseo*, su libretto di Francesco Piccoli e musica perduta di Pietro Andrea Ziani, è uno dei primi drammi per musica a includere amazzoni.³ Destinata a inaugurare nel gennaio 1658 la riapertura del teatro veneziano di San Cassiano per conto dell'impresario Marco Faustini, l'opera mette in scena una

1. *Teseo tra le rivali*. Drama per musica da rappresentarsi nel Teatro a Sant'Angelo, di Aurelio Aureli. Opera 25. Consacrato alla serenissima altezza di Giovanni Giorgio, terzo duca di Sassonia, Venezia, Francesco Nicolini, 1685, p. 6.

2. *Ibid.*

3. *L'incostanza trionfante, ovvero Il Theseo*. Drama per musica nel teatro di San Cassano, consacrato alli serenissimi principi Georgio Guglielmo, Giovanni Federico ed Ernesto Augusto, duchi di Branswich e Luneburgh etc., Venezia, Andrea Giuliani, 1658. Per informazioni preliminari sull'opera cfr. Saskia Maria Woyke, *Pietro Andrea Ziani: Varietas und Artifizialität im Musiktheater des Seicento*, Francoforte sul Meno, Peter Lang, 2004, pp. 72-74.

tregua della battaglia mossa dalle Amazzoni contro i Greci, attaccando Atene, per vendicare le promesse nuziali di Theseo, non mantenute, alla loro regina.⁴ Nonostante l'assenza di combattimenti, la scelta di ambientare un'opera in una città assediata da virago – quando la scena d'assedio, nei teatri veneziani, era ancora una novità –⁵ rappresenta la volontà di sfruttare il lato guerriero delle Amazzoni per caratterizzare l'effetto spettacolare dell'opera, la quale in tal modo si sarebbe potuta avvalere di gruppi di comparse (nella pagina degli Interlocuri si citano appunto «Amazzoni d'Athiope», oltre a «Soldati di Theseo» e a «Soldati di Menestee»).

L'Incostanza trionfante è uno dei pochi libretti la cui fonte mitografica di riferimento, la *Vita di Teseo* di Plutarco, non solo è dichiarata ma è perfino minuziosamente citata per dimostrare la fedeltà del testo teatrale alla fonte classica. Lo stampatore Andrea Giuliani, nella sua seconda prefazione, che fa le veci dell'Argomento, cita i passi della versione latina della *Vita di Teseo* (con traduzione italiana) relativi ai seguenti motivi narrativi: «[a] la guerra e la pace tra le Amazzoni, [b] il matrimonio di Anthiope con Theseo, [c] gli amori e inclinazioni di Fedra e [d] la competenza [competizione] di Pallante con Theseo per la successione al regno».⁶ Lo stesso Giuliani sottolinea l'attenzione dell'autore alla verosimiglianza delle finzioni introdotte rispetto alle azioni e all'indole dei personaggi:⁷ a) «con ragione ha rappresentato Theseo per politico, sensuale ed incostante, mentre la molteplicità delle donne da lui godute e poscia abbandonate fa prova della sua sensualità ed incostanza»; b) «la gara poi di Pallante con Theseo è più che verisimile», poiché Pallante, pur vinto, come discendente degli Erettidi, non rinuncia al trono d'Atene; c) «il concerto suo [di Anthiope] con Fedra è pur assai plausibile», poiché a entrambe le donne, per fini diversi, è utile allearsi, la prima per sposare Theseo, la seconda per conservare lo status di regina; d) infine la figura di Anfimedonte, che guidando i centauri soccorre le virago, «è finta ma con probabilità».⁸

La prefazione non è stata redatta dal librettista, come avviene solitamente, bensì dallo stampatore, poiché durante la stesura dei versi, come spiega quest'ultimo, il poeta si era dovuto allontanare da Venezia e l'in-

4. Incertezze di datazione, causate dal *more veneto*, sono state risolte con riscontri documentari da Beth L. Glixon – Jonathan E. Glixon, *Marco Faustini and Venetian opera production in the 1650s: recent archival discoveries*, «Journal of Musicology», 10 (1992), pp. 48-73: 51 e 71.

5. Cfr. Paolo Fabbri, *Il secolo cantante* (1990), Roma, Bulzoni, 2003, p. 300.

6. *Incostanza trionfante*, Il medesimo stampatore pur a chi legge, p. [10]: «l'ha conseguito in questo di appigliarsi a istoria nota, come è appunto la presente, portata da Plutarco nella *Vita di Theseo*, alla verità della quale ... ha perciò stimato bene di registrar qui appresso le parole stesse di Plutarco». Della *Vita di Theseo* cita i seguenti passi: 13.1-2, 26.1, 27.1-2, 27.7, 28.1-2.

7. Ivi, pp. [10]-[11]: «è stato facile all'autore con fondamento cavare la verisimilitudine degli accidenti che osservarai nel drama, con tutta applicazione procuratosi da lui di mantenere la proprietà ne' personaggi, con imitare nelle lor azioni la natura di essi, o descritta o accennata da Plutarco».

8. Ivi, pp. [11]-[13] (cors. mio).

carico di concludere il testo fu dato a un altro. Costui, non nominato nella prefazione, è probabilmente da identificare con uno degli autori con cui Faustini collaborava in quegli anni presso il teatro di San Cassiano, ovvero Aurelio Aureli o Nicolò Minato.⁹ Le alterne vicende editoriali dell'*Incostanza trionfante*, recentemente chiarite, hanno prodotto due edizioni del libretto (di due impressioni ciascuna) e una partitura più volte rivista, come dichiara il compositore stesso in una lettera.¹⁰ Lo stampatore spiega inoltre come il libretto sia l'esito di un'operazione autoriale multipla, di cui Piccoli e il poeta incaricato sono solo i versificatori finali, ma il cui «inventore» è ancora da individuare.¹¹

Nell'opera le vicende amorose si intrecciano a intrighi politici: la regina amazzone Antiope cerca di riconquistare l'amore di Theseo, che nel frattempo sta flirtando con Fedra, mentre Pallante tenta di appropriarsi del trono d'Atene, indebitamente sottrattogli da Theseo. Quest'ultimo per non aggravare i rapporti diplomatici con le virago, finge una riconciliazione con Antiope, suscitando la gelosia di Fedra, che per vendetta inizia ad amareggiare con Pallante. Dopo lo smascheramento dei propositi omicidi della coppia Fedra-Pallante contro i rivali, Theseo accetta di sposare l'amazzone, che rinuncia al governo del suo regno, nominando al trono la sorella Orizia:

MARTESIA	ANTHIOPE	→ THESEO	↔ FEDRA	↔ PALLANTE	MENESTEO
cap. amaz.	amazzone			principe	cap. greco

Anthiope, interpretata dalla veneziana Silvia Manni, pretende con la forza militare – anche se non la si vede mai combattere – di essere onorata nella

9. Aureli aveva scritto per Faustini l'*Erismena* (1655) e le *Fortune di Rodope* (1657), Minato l'*Antioco* (1658) ed *Elena* (1659), di cui si parla a breve. *Incostanza trionfante*, pp. [7]-[8]: «sul meglio del lavoro gli convenne da Venezia far passaggio a paesi lontani, onde ... si è fatto ricorso a penna sublime che oggi, per suo solo diporto, vola per questo nostro cielo italiano ... acciòché il signor Piccoli non restasse o con discapito defraudato del suo o senza bisogno arricchito dell'altrui, si prese per espediente che si discernessero i contrapunti della sua mano da questo segno „ ... ma la fretta della stampa ha portato che molti versi non abbiano il segno prescritto».

10. Cfr. Beth L. Glixon – Jonathan E. Glixon, *The triumph of inconstancy: the vicissitudes of a seventeenth-century libretto*, in *Word, image and song*, a cura di Rebecca Cypess et al., Rochester, University of Rochester, 2013, 1: *Essays on early modern Italy*, pp. 52-73. La lettera di Ziani, in cui si parla di «un Teseo fatto e rifatto dieci volte», è trascritta in Ellen Rosand, *Opera in seventeenth-century Venice: the creation of a genre*, Berkeley, University of California Press, 1991, p. 206; ed. it. *L'opera a Venezia nel XVII secolo: la nascita di un genere*, Roma, Edizioni di Storia e Letteratura, 2013, p. 223.

11. *Incostanza trionfante*, Lo stampatore a chi legge, p. [7]: «Mentre che altri l'ha inventato, altri l'ha regolato, uno l'ha disposto e molti l'hanno ordinato. Che dirò poi di coloro che l'hanno illustrato e abbellito con la poesia? L'inventore, che allo splendor della nascita ha sposato la vivacità dell'ingegno, pensò di confidare questo suo eruditissimo parto, per essere ben vestito, alla penna doviziosa del signor Francesco Piccoli, il quale, applicatosi con acutezza del suo spirito, incominciò a ricamarli un abito di tutta preziosità».

sua dignità e quindi sposata, come spiega nelle prime scene la compagna Martesia, interpretata dalla romana Angelica Felice Curti (1.3: «mille volte giurò / giamai deponer l'armi / se pria non li vedea trafitto il core, / ma da strali d'Amore»). Martesia, quale capitano dell'esercito femminile, è estranea a qualunque coinvolgimento emotivo ed è l'unica a rappresentare il temperamento battagliero delle Amazzoni, pur commentando di tanto in tanto il complicato rapporto delle medesime con l'esperienza amorosa. È anche la prima amazzone a comparire sul palco, ironizzando nell'aria «Bellicosa nell'aspetto» (1.3) sullo sdoppiamento d'identità delle virago, le quali dietro a un'improbabile apparenza virile, di donne aggressive e guerriere, nascondono un animo inevitabilmente femminile, di donne inclini all'amore – motivo che serve ad anticipare l'imminente entrata in scena di Anthiope:

Incostanza trionfante, 1.3

MARTESIA Bellicosa nell'aspetto
e la mano armata ho d'arco,
e d'acciaro cinto il petto,
e di frali il fianco carco.
Se così mi vede a fè,
io credo che si rida Amor di me.
Sa ben egli che pur amo,
benché il volto ho sì sdegnoso.
Così tutte, o donne, abbiamo
crudo il ciglio e 'l cor pietoso.
Diciam pur a chi no 'l sa
ch'è bugia sempre in noi crudeltà.

Anthiope fa il suo ingresso nell'opera, dopo qualche scena, con l'aria «Dite come nel mio core» (1.5), che esprime appunto la conflittualità fra sentimenti opposti per Theseo, amore e odio, apparendo nello stesso tempo come aggressiva e innamorata, ma sostanzialmente come amante abbandonata:

Incostanza trionfante, 1.5

ANTHIOPE Dite come nel mio core
sete uniti Odio ed Amore.
Inimica di chi adoro,
io confondo affetti ed ire,
cerco, o Theseo, il tuo morire
ed intanto per te moro.
Dite come *etc.*
Incostanti nel cor mio,
se t'adorano i pensieri,
contro te fatti poi fieri
si ribellano al desio.
Dite come *etc.*

La regina placa il suo odio solo quando apprende di essere stata convocata da Theseo per una riconciliazione, che però non sa essere finta e architettata solo per tenerla a bada, e ingenuamente se ne rallegra nella lunga aria «Quanto dolce è quel contento» (1.6). Nelle scene successive, prima cerca di reprimere i suoi sentimenti amorosi, come in «Spiriti, resistete» (1.11), ma alla fine del 1° atto si rassegna ad accettarli (1.14: «Sento ammolarmi il petto in un istante, / ohimè, che mal resiste / agl'assalti d'amor un cor amante»). I festeggiamenti per la finta riconciliazione fra Anthiope e Theseo sono l'occasione per l'unico episodio armigero dell'opera, il ballo marziale fra le quattro parti del mondo, ovviamente vinto da Europa, che, in quanto intermedio, è parzialmente esterno all'intreccio.¹² Il soggetto delle quattro parti del mondo, che in genere serve a celebrare ideali espansionistici, è probabilmente un omaggio ai dedicatari dell'opera, i duchi di Brunswick-Lüneburg Giorgio Guglielmo, Giovanni Federico ed Ernesto Augusto.¹³

La doppia identità della regina, nello stesso tempo guerriera e amante, è di nuovo sottolineata all'inizio del 11° atto, in un dialogo fra le rivali Fedra e Anthiope che culmina in un'aria doppia fra le relative interpreti (11.1: «Se fiero influenza – Se già a danni miei»). Fedra, interpretata dalla romana Ginevra Senardi, ironizza sulla volubile identità dell'amazzone, sottolineando che probabilmente a quest'ultima sarebbe sufficiente la «bellezza altera» per conquistare l'altro sesso, e la virago ribatte di voler dimostrare come in lei le due identità convivano perfettamente:

Incostanza trionfante, 11.1

FEDRA	Già cambiato hai, regina, l'usbergo con la gonna?
ANTHIOPE	Dimostrar ho voluto che son guerriera e donna.
FEDRA	La tua bellezza altera già t'apre la strada a trionfar coi vezzi e con la spada.

Attorno a metà del 11° atto, Anthiope e Martesia, contente dell'apparente resa di Teseo, si rallegrano di poter interrompere l'assedio militare in due arie, «Non si parli che di pace!» e «Non più battaglie, non più furori» (11.8), la cui analogia di contenuti è sottolineata dal parallelismo metrico. Entrambi i testi sono in due stanze, pur con versi di lunghezze differenti, incorniciate da un intercalare con un imperativo, e hanno lo stesso schema rimico (xaaxx ybbyy):

12. *Incostanza trionfante*, p. 24: «Anfiteatro per solenneggiare la venuta d'Anthiope e la conclusione della pace. Si preparano spettacoli e giuochi ... l'abbattimento è tra le quattro parti del mondo e vien il medesimo introdotto dalla Fama».

13. Irene Alm, *Winged feet and mute eloquence: dance in seventeenth-century Venetian opera*, «Cambridge Opera Journal», 15 (2003), pp. 216-280: 249.

Incostanza trionfante, II.8

MARTESIA

Non si parli che di pace!
Della guerra le memorie
vivon solo nell'istorie.
Ognun sia d'Amor seguace.
Non si parli *etc.*

Che si rida, che si goda!
Della guerra le tristezze
or si mutino in dolcezze.
D'ogni intorno un 'viva' s'oda.
Che si rida, *etc.*

...

ANTHIOPE

Non più battaglie, non più furori!
Già che la sorte
m'apre le porte
alla pace, agli scettri e agl'amori.
Non più battaglie *etc.*
Non più vendette, non più rovine!
Se Amor mi dona
pace e corona,
del penar, del languir eccomi al fine.
Non più vendette *etc.*

La scena è poi conclusa da un'aria del capitano greco Menesteo, «Fa la donna come vuole», incaricato di portare a Theseo il messaggio della tregua amazzonica, che presenta una forma poetica altrettanto simile alle precedenti, due strofe con schema 'abba', pur senza intercalare, e commenta la mutevolezza emotiva delle donne, a cui anche le virago evidentemente non possono sottrarsi.

All'inizio del III atto Martesia, riflettendo sull'amore, valuta vantaggi e svantaggi esistenziali dell'esperienza amorosa, concludendo che l'innamorammento crea quella continua instabilità esistenziale che dovrebbe essere rifuggita dalle Amazzoni, perché costituisce un elemento di distrazione da obiettivi eroici, ma ammette che l'indifferenza emotiva esclude dalla vita uno dei piaceri migliori:

Incostanza trionfante, III.1

MARTESIA

Chi vive acceso in amorosa brama
sta sempre nei guai
e chi non ama
non gode mai.
Misera che far degg'io?
L'amar è male e 'l non amar è peggio.
Chi vive oppresso in amoroso ardore
segue le pene,
chi fugge Amore
fugge dal bene.
Misera *etc.*

Alla fine dell'opera l'amore prevale nella vita di Anthiope: Theseo accetta di sposare la virago, che quindi rinuncia al trono amazzonico a favore di quello greco, ordinando a Martesia di ritornare nel regno femminile e di comunicare alla sorella Orithia che il governo è ora nelle sue mani (III.20: «ad Orithia mia suora / portar potrai che l'amor mio le dona / di quel regno lo scettro e la corona»). Il dramma si conclude con i festeggiamenti delle nozze in una piazza d'Atene, che sanciscono anche l'abbandono di Anthiope della sua identità amazzonica.



FIG. 1. Antiporta dell'*Incostanza trionfante* (Venezia, Andrea Giuliani, 1658).

Il titolo dell'opera, pur citando Theseo nel sottotitolo, fa sicuramente riferimento non solo all'incostanza amorosa dell'eroe greco, ma anche all'ambivalente e mutevole identità della regina amazzone, a più riprese sottolineata nell'opera, come mostrato. Dunque l'aforisma di tassiana memoria (*Gerusalemme liberata*, v.3), inciso nel cartiglio sull'antiporta del libretto, «Costanza è spesso il variar pensiero» (FIG. 1), si può estendere pure alle mitiche virago. Cartiglio che è sostenuto da putti alati, a cui un giano bifronte coronato, sopra di loro, esita a consegnare scettro e corona, ovvero a concedere loro i simboli del potere.

Il dramma per musica, come altri rappresentati a Venezia negli anni immediatamente precedenti, viene replicato a Napoli a fine novembre dello stesso anno e a Palermo nel febbraio 1660, con ritocchi sulla versione napoletana.¹⁴ A Napoli l'allestimento, con titolo e sottotitolo invertiti, viene realizzato della compagnia degli Armonici, guidata da Gregorio delle Chia-
vi, probabilmente revisore dei versi, la musica viene riscritta da Provenzale, e la rappresentazione è destinata a festeggiare il primo compleanno dell'infante Filippo

Prospero, primo figlio maschio del re di Spagna Filippo IV d'Asburgo con la seconda moglie Marianna d'Austria. Peraltro, tali festeggiamenti, descritti in una relazione, furono conclusi da un torneo, organizzato dal viceré spagnolo García de Avellaneda y Haro, conte di Castrillo, e interpretato, anche in questo caso, dalle quattro parti del mondo, fra le quali l'Asia fu celebrata

14. *Il Theseo, ovvero L'incostanza trionfante. Drama per musica dedicato all'eccellentissimo signor don Garsia D'Haro, conte di Castiglion, viceré, luogotenente e capitano generale nel Regno di Napoli*, Napoli, s.e., 1658, e *Il Theseo. Drama per musica di Gregorio Chiave, con prologo, aggiunte e mutazioni fatte da un altro soggetto, come si rappresentò nella città di Palermo, dedicato a Matteo Scammacca, barone del Murgo*, Palermo, Diego Bua, 1660. Sulla replica napoletana si vedano gli accenni in Dinko Fabris, *Music in seventeenth-century Naples: Francesco Provenzale (1624-1704)*, Aldershot, Ashgate, 2007, pp. 158-159, e sulla circolazione di opere da Venezia a Palermo via Napoli cfr. Anna Tedesco, *Francesco Cavalli e l'opera veneziana a Palermo*, in *Francesco Cavalli. La circolazione dell'opera veneziana nel Seicento*, a cura di Dinko Fabris, Napoli, Turchini edizioni, 2005, pp. 205-238.

come luogo d'eccellenza per la generazione di eroi ed eroine di «valore maschile» come le Amazzoni, che infatti seguivano il carro.¹⁵ Quindi il significato encomiastico incarnato dall'Asia sta proprio nell'essere augurio che i sovrani spagnoli possano generare discendenti tanto valorosi quanto quelli nati nel continente asiatico.

2. 'Elena' (1659): la seduzione della finta amazzone

È probabilmente sull'onda del successo dell'*Incostanza trionfante* che nel carnevale successivo, sempre al teatro veneziano di San Cassiano, si rappresenta un'opera che, pur con intreccio e ambientazione differenti, ha di nuovo come soggetto l'infedeltà di Teseo, *Elena* (1659), su libretto di Nicolò Minato, pubblicato dal medesimo stampatore, e con musica di Francesco Cavalli – scelta quantomeno curiosa per una piazza teatrale continuamente avida di novità come quella veneziana.¹⁶ Anche in *Elena* Teseo abbandona temporaneamente l'amazzone per un'altra spasimante, il personaggio eponimo, che alla fine la sposa. Qui tuttavia il carattere guerriero delle Amazzoni non è tanto veicolato dalla vera virago, Ippolita, quanto da uomo finto tale che, nonostante la fittizia femminilità, per la sua bellezza androgina attrae uomini.

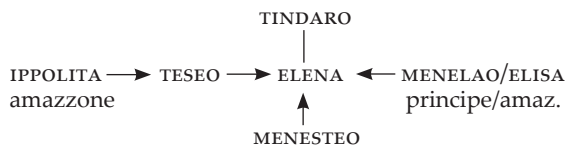
Nella prefazione si dichiara che «il soggetto ... uscì dal felicissimo ingegno del già signor Giovanni Faustini», probabile riferimento all'opera di quest'ultimo citata nella prefazione al suo *Alciade*, pubblicato postumo (1667), firmata dagli stampatori Francesco Nicolini e Stefano Curti: «l'*Elena rapita da Teseo*, vestita col manto di poesia da sublime virtuoso», che dovrebbe dunque essere identificato con Minato. Il libretto fu probabilmente impostato da Faustini e,

15. *Feste celebrate in Napoli per la nascita del serenissimo Principe di Spagna nostro signore dall'eccellentissimo signor Conte di Castiglio, viceré, luogotenente e capitano generale nel Regno di Napoli*, Napoli, s.n., 1658, p. 239: «quivi abbozzate si ammiravano ... le Amazzone, che sopra il valore maschile, intrepide e coraggiose, quanto levavano dalle mammelle aggiungevano al cuore; e per non soggiacere all'insegna della fortuna sinistra, tagliavano dal petto il rotondo della mammella, sicure di lattar col sangue i loro spiriti generosi; e tutti additavano al Bambino Principe [Filippo Prospero] a qual meta lo destinavano i suoi natali, riveriti dal genio di un'Asia, prima genitrice degli eroi che, a differenza de' codardi, ebbero nome di uomini e lo comunicarono anco alle donne di Termedonte» (cors. mio).

16. *Elena. Drama per musica nel teatro a San Cassano per l'anno 1659, all'illustrissimo ed eccellentissimo signor Angelo Morosini, procurator di San Marco, Venezia, Andrea Giuliani, 1659*. Sull'opera si vedano i recenti contributi: di Kristin Aviva Nelson Kane, *Francesco Cavalli's 'Elena' (1659): a study and edition*, tesi di dottorato, Cornell University, 2010 (on line: <hdl.handle.net/1813/14903>); di Reba Alaina Wissner, *Of gods, myths and mortals: Francesco Cavalli's 'L'Elena' (1659)*, tesi di dottorato, Brandeis University, 2012; ed Ead., *The face that launched a hundred arias: Helen of Troy and the reversal of a reputation in seventeenth-century Venetian opera*, «The Opera Journal», 8 (2011), pp. 3-9; *Eros in Musica. Dramaturgie et pratique musicale chez Cavalli*, atti del convegno (Aix-En-Provence, 12 luglio 2013) Venezia, Venetian Centre for Baroque Music, 2013 (on line: <www.vcbm.it/it/page/research>).

dopo la sua morte, terminato da Minato, ma la loro diversa responsabilità autoriale è solo congetturabile, e con molte difficoltà.¹⁷

L'Argomento, senza citare fonti, espone l'antefatto: Teseo, avendo giurato di sposare solo figlie di Giove abbandona Ippolita, sorella della regina delle Amazzoni, e si reca a Sparta con Peritoo a rapire Elena, creduta figlia di Giove e Leda – per questo l'opera non è ambientata, come di consueto, ad Atene.¹⁸ Su tali premesse sono state sviluppate le finzioni del *plot*: il principe Menelao si finge amazzone (Elisa) per entrare in contatto con Elena come allenatrice, ma come donna attrae prima Tindaro (padre di Elena) e poi Peritoo; Ippolita, furiosa, cerca Teseo che, dopo la promessa di nozze, l'ha abbandonata per andare a rapire Elena, poi liberata dai fratelli Castore e Polluce; infine Teseo, che riscopre i vecchi sentimenti, sposa Ippolita, e Menelao Elena.¹⁹



Nella seconda mutazione del I atto («Sala regia di Tindaro») Menelao, probabilmente interpretato dal castrato Giovanni Cappello,²⁰ si fa vendere come amazzone dal complice Diomede, finto mercante armeno, al padre di Elena,

17. Cfr. Rosand, *Opera in seventeenth-century Venice*, pp. 146n, 183; ed. it. *L'opera a Venezia nel XVII secolo*, pp. 155n, 195; Wissner, *Of gods, myths and mortals*, pp. 57-91.

18. *Elena*, Argomento, pp. [9]-[10]: «Di lei [Elena] s'accese Menelao, nepote d'Atreo, famoso re di Creta, e divenne suo sposo. Prima però fu rapita da Teseo, in compagnia di Peritoo, avendo essi giurato di non maritarsi se non con figlie di Giove: e perciò Teseo rapì Elena, di cui era fama che fosse stata generata da Giove sotto spoglie di cigno. Per condursi a questo rapimento, Teseo abbandonò Ippolita, sorella d'Antiope, regina delle Amazzoni, che gli era stata donata da Ercole allora quando con lui combatté contro le Amazzoni e le vinse e fece Ippolita prigioniera». Plutarco, *Vite ... degli uomini illustri greci e romani*, tradotte per Lodovico Domenichi ed altri, Venezia, Marco Ginami, 1620, p. 16, scrive solo che «egli rubò Elena, che fu cagione di riempire tutto il paese d'Athene di guerra e finalmente dell'esiglio e ruina sua». Sulle fonti, cfr. Sara Elisa Stangalino, *I drammi musicali di Nicolò Minato per Francesco Cavalli*, tesi di dottorato, Università di Bologna, 2011, pp. 37-40.

19. *Elena*, Argomento, pp. [10]-[11]: «[1] gli amori di Menelao, che per introdursi a seguire Elena si finge un'amazzone famosa nella lotta; [2] il rapimento fatto da Teseo di Elena; [3] Peritoo, veduto Menelao in abito di femina lottar con Elena, credendo che fosse donna, se ne innamorò e la rapisce, scordandosi che aveva destinato di non maritarsi se non con figlie di Giove; [4] gli amori di Ippolita che va cercando Teseo e lo trova che ha rapita Elena, onde resta agitata dallo sdegno e combattuta dall'amore; [5] Castore e Polluce, fratelli d'Elena arrivano per liberarla dalle mani di Teseo; [6] Ippolita si scopre, Teseo resta vinto dalli affetti di essa e se gli fa [gli si fa] sposo; e Menelao, scopertosi, resta sposo di Elena».

20. Kane, *Francesco Cavalli's 'Elena'*, p. 20.

Tindaro, come allenatrice della figlia, secondo un espediente drammatico messo frequentemente in atto dagli amanti per avvicinarsi alla persona amata. Diomede sottolinea le peculiarità solitamente attribuite alle Amazzoni, bellezza, capacità di combattere e forza:

Elena, 1.5

DIOMEDE Di questa ch'è presente
amazzone leggiadra,
inanti a cui cattiva
da pirati di Ponto io feci acquisto
e perché nella lotta a tanto arriva
ch'ogni valor atterra,
a voi la porgo in dono:
forse fia che da lei Elena apprenda
con non picciol piacere
ne l'arte di lottar vaghe maniere.

Come donna viriloide, pur finta, Menelao/Elisa attrae comicamente il vecchio Tindaro, ignaro dell'omoerotismo espresso dal suo desiderio, il quale intercala languidi *a parte* nel dialogo (1.5: «Oh, che bellezze altère ... Come complice bene ... Accorgendo mi vo ch'or or l'adoro ... O qual m'avvampa in sen dolce facella») e avvia la scena successiva con un'aria sullo struggimento provocato in lui dall'amazzone, «Amico, io peno, ahimé» (1.6), che, essendo la parodia di un'aria di lamento, sbeffeggia la reazione del re.²¹ Il falso mercante tenta di scoraggiarlo, descrivendo l'amazzone come una belva aggressiva, dura e fiera, in cui il sesso femminile è in contraddizione con l'identità marcatamente virile che la rende sostanzialmente frigida:

Elena, 1.6

DIOMEDE Mi duol de' vostri ardori.
L'amazzone è una tigre,
un aspe, un bronzo, un rigido diamante.
Signor, voi sete amante
di chi donna non è. ...
Del suo bel negligente,
feroce, disdegnosa,
vezzi, amanti, lusinghe
odia e aborre insomma.
Par che la natura in lei,
equivocando il sesso,
nulla di femminil gl'abbia concesso.
Amate un sasso, amate un tronco, o re.

La finta virago, nella terza mutazione dello stesso atto («Anfiteatro fuori della città»), è presentata a Elena secondo lo stereotipo incarnato dalle

21. Ivi, p. 54.

Amazzoni, lo stesso che ha attratto Tindaro, ovvero come donna che unisce bellezza ed eroismo:

Elena, I.9

EURIPILLO ... A presentarvi
questa ch'il vostro genitore v'invia
amazzone vezzosa,
ne la lotta famosa, in cui s'accoppia
con robusto valor leggiadro aspetto.

Quando Elena e Menelao rimangono soli in palestra, nel principe emergono tutte le contraddizioni fra l'identità simulata di donna guerriera e quella reale di uomo amante, del tutto disinteressato allo scontro fisico. Oltre ai vari *a parte* che giocano sulla frizione dell'identità, Menelao non riesce a fingere un'inclinazione combattiva e per giustificare le esitazioni inventa la scusa – per altro vera – che Elena assomiglia alla persona da lui amata, genericamente definita «mio bene», senza precisazione di sesso:

Elena, I.9

MENELAO ... lotterò, ma vedrete
nel passo vacillante
che più che lottatrice io sono amante.
Le luci del mio bene
hanno l'istesso ardore,
ond'io mi sento incenerir il core.

In realtà, nonostante gli spunti di comicità determinati dal *cross-dressing*, lo stile musicale di Menelao è intenso e spesso patetico, caratterizzato da lamenti recitativi di vecchia maniera (II.15: «Eccovi, o bella, inanti») e da arie di lamento (I.3: «Peno, languisco e moro»; II.14: «O penosa servitù»; III.1: «Sospiri di foco»), mentre della protagonista eponima è paradossalmente più leggero.²²

Ippolita, probabilmente interpretata da Anna Caterina Venturi,²³ è più frequentemente in scena nella seconda parte dell'opera (da metà del II atto) e incarna un personaggio dai tratti tragici, che insegue disperatamente l'uomo che le ha promesso di sposarla: si dispera per tradimenti sospettati (II.5 e II.10) e prova rabbia di vendetta, salvo fallire un attentato contro di lui mentre dorme (III.3) e sventarne un altro, sempre ai danni del medesimo, organizzato da Menesteo e Antiloco. Tutte azioni che rivelano la caparbia e l'eroismo delle Amazzoni, oltre a una forte motivazione erotica e passionale.²⁴

22. Ivi, p. 50.

23. Ivi, p. 20.

24. Ivi, p. 59.

3. 'Applausi festivi' (1662): tradizione veneziana e spettacolarità sabauda

Nel settembre 1662 il conte vicentino Pietro Paolo Bissari, da maggio gentiluomo da camera dei principi elettori di Baviera, Ferdinando Maria e Adelaide Enrichetta di Savoia, importa a Monaco il soggetto dell'infedeltà di Teseo appena rappresentato a Venezia nell'*Incostanza trionfante* (1658) e in *Elena* (1659) o lo adatta a una forma spettacolare multipla. Sul frontespizio della raccolta di libretti si parla di «tre unite ma varie azioni, drama regio musicale, drama guerriero, drama di foco», ovvero un'opera, una giostra mascherata, e una sorta di serenata intercalata da eventi pirotecnici, la prima e la terza interamente musicate, la seconda solo occasionalmente; l'autore della musica (perduta) è il compositore di corte Johann Kaspar Kerll.²⁵ I tre spettacoli, denominati *Applausi festivi* e destinati dagli elettori a festeggiare la nascita del loro primo figlio maschio, nonché potenziale erede al trono, Massimiliano Emanuele (11 luglio), fanno riferimento nel titolo a tre eroine sedotte e abbandonate da Teseo, amazzona compresa, e si collocano appena dopo la battaglia pontica:²⁶

Applausi festivi, Monaco 1662²⁷

1. <i>Fedra incoronata</i>	«drama regio musicale»	24 settembre	teatro in Salvatorplatz
2. <i>Antiopa giustificata</i>	«drama guerriero»	26 ottobre	cortile del palazzo
3. <i>Medea vendicativa</i>	«drama di foco»	1 ottobre	sul fiume Isar

25. *Feste della elettoral città di Monaco, distinte in tre unite ma varie azioni, drama regio musicale, drama guerriero, drama di foco*, Monaco, Johann Jäcklin, 1662. Ampia è la letteratura su questi spettacoli: Jürgen Schläder, *Das Fest als theatrale Fiktion von Wirklichkeit. Über die Bühnenästhetik der Münchner 'Applausus festivi' von 1662*, «Basler Jahrbuch für historische Musikpraxis», 23 (1999), pp. 41-58; Id., *Die Inszenierung des Lebens. Theater und Politik unter Kurfürst Ferdinand Maria*, in *Münchener Theatergeschichtliches Symposium 2000*, a cura di Hans-Michael Korner e Jürgen Schläder, Monaco, Utz, 2000, pp. 27-39; Eberhard Straub, *Repraesentatio Maiestatis oder churbayerische Freudenfeste. Die höfischen Feste in der Müncher Residenz vom 16. bis zum Ende des 18. Jahrhunderts*, Monaco, Stadtarchiv, 1969, pp. 217-234; Wendy Heller, *Loving Theseus: the spectacle of feminine passion on the Munich stage (1662)*, in *Oper als 'Gesamtkunstwerk': zum Verhältnis der Künste im barocken Musiktheater*, «Basler Jahrbuch für historische Musikpraxis», 33 (2009), pp. 197-212; Ead., *Phaedra's handmaidens: tragedy as comedy and spectacle in seventeenth-century opera*, in *Ancient drama in music for the modern stage*, a cura di Peter Brown e Suzana Ograjensek, Oxford, Oxford University Press, 2010, pp. 67-84.

26. *Applausi festivi* è anche il titolo di un poemetto per musica per l'arrivo a Monaco di Enrietta Adelaide: Baldassarre Pistorini, *Applausi festivi. Poesie epitalamiche per il felicissimo arrivo a Monaco della serenissima eletrice Adelaide, duchessa dell'una e l'altra Baviera, etc. principessa di Savoia*, [s.l. e s.n.], 1652.

27. [1] *Fedra incoronata. Drama regio musicale, azione prima degli Applausi fatti alla nascita dell'altezza serenissima di Massimiliano Emanuele, primogenito elettorale delle serenissime elettorali altezze di Ferdinando Maria ed Enrietta Maria Adelaide, duchi dell'una e l'altra Baviera ed elettori del Sacro Romano Impero, del conte Pietro Paolo Bissari, cavaliere, gentiluomo della camera di sua Serenissima Elettorale Altezza*, Monaco, Johann Jäcklin, 1662. *Antiopa giustificata*. [2] *Drama guerriero, azione seconda ...*, ibid. [3] *Medea vendicativa. Drama di foco, azione terza ...*, ibid.

I tre generi spettacolari sono in qualche modo coerenti con il carattere delle eroine *en titre*: il primo, riguardando l'incoronazione di Fedra a regina d'Ate-ne, è appunto un «drama regio»; il secondo, dedicato all'amazzone, un «drama guerriero»; e il terzo, mettendo in scena Medea che invoca le furie infernali, è un «drama di foco».

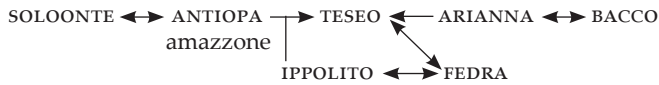
Bissari era già stato chiamato a Monaco due anni prima, a celebrare la nascita di una figlia degli elettori, occasione per cui scrisse *L'Erinto* (1658), intonato sempre da Kerll.²⁸ Come in quel caso, a coadiuvare l'invenzione e l'esecuzione degli apparati degli *Applausi festivi* fu chiamato un altro veneziano, Francesco Santurini, che nel 1658 aveva collaborato con Gasparo Mauro proprio per le macchine dell'*Incostanza trionfante*, le cui scene sono state riprodotte in un'elegante edizione in-4° del libretto. Per altro Bissari conosceva da tempo la cantante che in quest'ultima opera aveva interpretato l'amazzone Anthiope, Silvia Manni, avendole dedicato un sonetto nelle *Scorse olimpiche* (1648).²⁹

In *Fedra incoronata*, come si accenna nel relativo Argomento, si mettono in scena i tradimenti di Teseo: Antiopa ad Atene si lamenta dell'assenza di quest'ultimo, recatosi a Creta a uccidere il Minotauro, dove tuttavia si innamora di Arianna, che porta a Nasso insieme alla sorella Fedra, per poi fuggire dall'isola con quest'ultima e abbandonare, poco dopo, anche lei, per andare negli Inferi con Peritoo a rapire Proserpina. Le varie amanti, come nelle opere precedenti, rivaleggiano, tra gelosie e invidie, per contendersi il cuore dell'eroe, finché Fedra, per ripicca ad Antiopa, si innamora del figlio che l'amazzone ha avuto con Teseo, Ippolito, irritando il padre che, prima di andare a combattere contro i centauri, la condanna a morte ed esilia il figlio.³⁰ Agli intrecci amorosi contribuisce in modo determinante, soprattutto come premessa al secondo spettacolo, il personaggio di Soloonte, che ha un ruolo simile a Pallante nell'*Incostanza trionfante*, ovvero brama il trono ateniese usurpatogli da Teseo, ma a differenza di Pallante, che qui è padre del medesimo, non si innamora di Fedra bensì di Antiopa:

28. *L'Erinto. Drama regio musicale, consacrato alle serenissime altezze elettorali di Ferdinando, duca elettore, ed Enrietta Adelaide, duchessa elettrice di Baviera, nell'occasione della nascita della serenissima principessa Maria Anna Christina*, Monaco, [Johann Jäcklin], 1661.

29. *Per la signora Silvia Gaillarti, che in abito di Calisto piangeva la crudeltà di Titone* («Queste che pur due stelle in mar di piante»), in *Le scorse olimpiche. Trattamenti academici, del commendatore conte Pietro Paolo Bissari, principe dell'Academia olimpica. Libro primo*, Venezia, Francesco Valvasense, 1648, p. 21. Citato in Beth E. Glixon, *Scenes from the life of Silvia Gaillarti Manni, a seventeenth-century virtuosa*, «Early Music History», 15 (1996), pp. 97-146: 122.

30. *Fedra incoronata*, Argomento, pp. [6]-[7]: «[Teseo] debellò le Amazoni e, capitata in sua mano Antiopa, lor regina, la trattenne con intenzione di matrimonio. Cadde già nella sorte d'andar col tributo al Minotauro di Creta, dove coll'istruzione del cugino Dedalo, autore dell'abitanza del mostro e d'Arianna, figlia di quel re e di lui accesa, uccise il Minotauro ed uscì libero dal laberinto ... Fuggì Teseo intanto e seco Arianna, e con lor trassero Fedra la sorella, di cui Teseo s'era invaghito. Capitarono tra procelle ad uno scoglio di Nasso, dove preser riposo, dando materia con queste dimore alla prima scena del drama, dal quale il rimanente s'attenda».



Anche il nome di Soloonte è stato ricavato da Plutarco, nella cui *Vita di Teseo* incarna un giovane conosciuto da Antioppe quale membro dell'esercito di Teseo in una spedizione in Bitinia, uccisosi per non essere stato da lei corrisposto.³¹ Rispetto all'*Incostanza trionfante* e a *Elena*, l'intreccio di *Fedra incoronata* è complicato, da un lato, da un duplice tradimento di Teseo (ai danni di Antioppe e Arianna), dall'altro dalla presenza di un secondo spasimante dell'amazzone, Soloonte: tutte le donne sono infatti divise fra due uomini. Inoltre, anche qui, come nell'*Incostanza trionfante*, Teseo finge di amare di nuovo Antiopa per evitare la ribellione delle Amazzoni:

Fedra incoronata, II.9

TESEO Circondato da Amazoni potenti,
tinto del sangue ancora
che pur ieri inondò le vie d'Athene,
che poss'io men ch'a una dubita spene
d'armi sospese, un pegno
dar d'affetto, di fé,
a fermar l'armi, a stabilirmi in regno.

Il «drama guerriero» *Antiopa giustificata* rappresenta la sfida lanciata da Soloonte a Teseo per vendicare le promesse non mantenute ad Antiopa (in questo senso 'giustificata') e conquistare il trono ateniese.³² Due rappresentanti dei contendenti, Amore per conto di Soloonte e uno Spiritello per Teseo, seguiti

31. Plutarco, *Vite*, 1620, p. 15: «Menecrate, il quale fece la storia di Nicea, città di Bithinia, scrive che Theseo alloggiò con Antiopa in questi paesi e che nell'esercito suo furono tre giovanetti di Athene, fratelli, Euneo, Thoante, e Soloonte. Quest'ultimo dunque essendo innamorato d'Antiopa, tenendo la cosa segreta agli altri, la conferì con uno dei famigliari, il quale essendo entrato a ragionar di ciò con Antiopa, ella non ne volle udire parola, ma però prudentemente ed amorevolmente comportò tale atto, né mai lo fece sapere a Theseo, dove Soloonte, poich'egli ebbe perduta ogni speranza, si gittò in un fiume e morì».

32. *Antiopa giustificata*, Argomento, pp. [3]-[4]: «Nel drama musicale di prima azione ... videsi: [1] l'affetto che portava Soloonte ad Antiopa, [2] la segreta pretensione ch'egli avea del regno d'Athene usurpatoli da Teseo, [3] il concerto di ben intendersi quando non consegue Antiopa le nozze desiderate ... [4] lo sdegno che Antiopa si concentrò al cuore per le nozze stabilite con Fedra e il protesto di risentirsene. Antiopa era regina, ma prigioniera che, se ben non molto lontane tenea le sue forze, non poteva intrepender alcuna impresa. Era Soloonte desideroso di risentirsi dell'usurato possesso del regno, ma non potea per se stesso alcuna cosa operare. Verisimilmente dunque si figura che Antiopa l'abbia per suo campione eletto, con l'offerta delle sue forze [un esercito di 8 amazzoni], e che egli abbia prontamente incontrato l'occasione e l'aiuto. Verisimilmente dissi ma errai, avendo noi da Plutarco la mossa fatta dai figli di Pallante, che tale era Soloonte, contro Teseo».

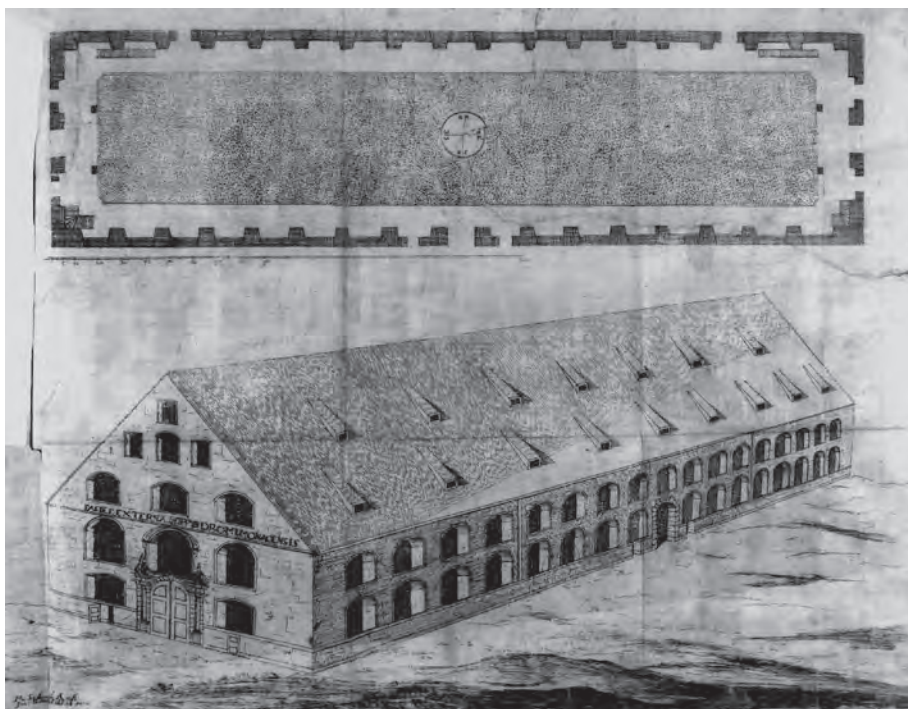


FIG. 2. Edificio coperto in cui fu rappresentata *Antiopa giustificata*, riportato nell'omonimo libretto (Monaco, Johann Jäcklin, 1662).

da due eserciti, rispettivamente di otto amazzoni (Martesia, Alcipe, Tecmesa, Asteria, Euricoita, Euribea, Morpesone, Protoe; FIG. 3) e di sei personaggi condannati a vivere negli Inferi (Radamanto, Eaco, Trittolemo, Tantalo, Sisifo, Issione), comunicano la rappresentazione dello spettacolo. Soloonte è dunque immaginato come eroe buono, giustizialista, ed è interpretato dallo stesso principe elettore, Ferdinando Maria, mentre Teseo come eroe cattivo, legato a figure infernali e interpretato dal fratello Massimiliano Filippo Girolamo, che analogamente al personaggio era ancora scapolo (si sposerà più tardi, nel 1668, a trent'anni). Il «torneo a cavallo», come si legge nell'Introduzione, fu allestito in uno «steccato di piazza coperta», ovvero in un edificio stretto e lungo (circa m. 110 x 25 x 40), riprodotto nell'incisione allegata al libretto (FIG. 2) e chiuso agli estremi da due palcoscenici, uno con le insegne dell'elettore, l'altro con quelle dell'elettrice, mentre in mezzo era collocato il palco con le autorità (principi locali e stranieri), gli spettatori e i giudici della giostra. Quest'ultima viene avviata e 'giustificata' da Medea, uscendo da una vecchia torre su una serpe volante al suono di «orride sinfonie» («Per mille oltraggi e mille / inimico è Teseo. / Vuol provarlo Soloonte / ch'ad Antiopa è infedele, / che è usurpator del regno») e chiamando il mastro di campo dall'ingresso laterale.

comparse a favore di: SOLOONTE ANTIOPA	scena TESEO	personaggio introduttivo	personaggio che si alterna al coro	colori
Mastro di campo	—	MEDEA	—	—
1. SOLOONTE	Fortezza di Temiscira	SFINGE, Ferdinando M.	BELLONA su carro	oro su bianco
2. TESEO	Inferno con mostro	ASCALATO, Massimiliano, fratello di Ferdinando M.	CARONTE su barca	argento su giallo
3. IPPOLITO figlio di Antiopa	Selva d'Ariccìa	DAFNE, Adelaide di Savoia	DIANA su carro	argento su verde
4. EURIFILO figlio di Nettuno	Marina	INO, Anna Maria, madre di Ferdinando M.	TETI, dea del mare	argento su colore lattato
5. PERSEO re d'Argo	Campagna	ECATE, Amelia	—	argento e oro su persichino
6. ERCOLE	Monte	ILA, figlio d'Ercole	MARTE sopra monte	argento su colore scuro
7. CASTORE e POLLUCE fratelli di Antiopa	Campagna con cielo	SAGITTARIO, Guidobaldo	ERITONIO, re d'Atene	oro su bianco
8. GIASONE principe di Tessaglia	Città di Colco	—	ORFEO	argento su incarnato
9. FINEO principe dell'Etiopia	—	CASSIOPEA	—	—

 TAV. 1. Ordine delle comparse di *Antiopa giustificata*.

Lo spettacolo consiste in nove «comparse», che alternatamente si schierano per i due contendenti, ciascuna delle quali è dotata di: un cavaliere titolare, un'ambientazione specifica, un personaggio introduttivo (che si rivolge o fa riferimento agli individui della casata), un soggetto patrocinate (in macchina) e colori propri (TAV. 1). Le comparse di Soloonte sono ambientate a Temiscira, hanno come cavalieri il figlio e i fratelli di Antiopa (Ippolito, Castore e Polluce), come patrocinanti Diana e Bellona (divinità adorate dalle Amazzoni), e come sèguito Sarmati, Sciti e Tartari, popoli che si unirono alle Amazzoni e le aiutarono a vendicarsi contro i Greci.³³ Le comparse di Teseo sono a loro volta condotte da suoi compagni di ventura (Ercole, Giasone ed Eurifilo), e patrocinate da Caronte, Teti, Marte ed Orfeo. La prima comparsa, in difesa

33. *Giustino. Istorico illustre, ne le istorie esterne di Trogo Pompeo, tradotto dal signor Bartolomeo Zucchi da Monza, Venezia, Andrea Muschio, 1590, p. 25: «Pervenuta la nuova [notizia] ad Oretra [Orizia] de l'armi mosse contra le sue compagne e del ratto de le sorelle commesso dal principe d'Athene, tutta di furore accesa, essortò l'essercito suo che si disponesse a far vendetta di tanta ingiuria ... chiedendo aiuto da Sigillo, re degli Sciti, mostrogli che da essi elle aveano l'origine. ... Quegli, mosso per onor di sua gente, in loro soccorso con grossa cavalleria mandò Penassagora suo figliolo».*



FIG. 3. Dettaglio del disegno delle otto amazzoni della prima comparsa di *Antiopa giustificata*, sotto le quali figurano i nomi dei nobili che le hanno impersonate (D-MBs Cgm 2636/3).

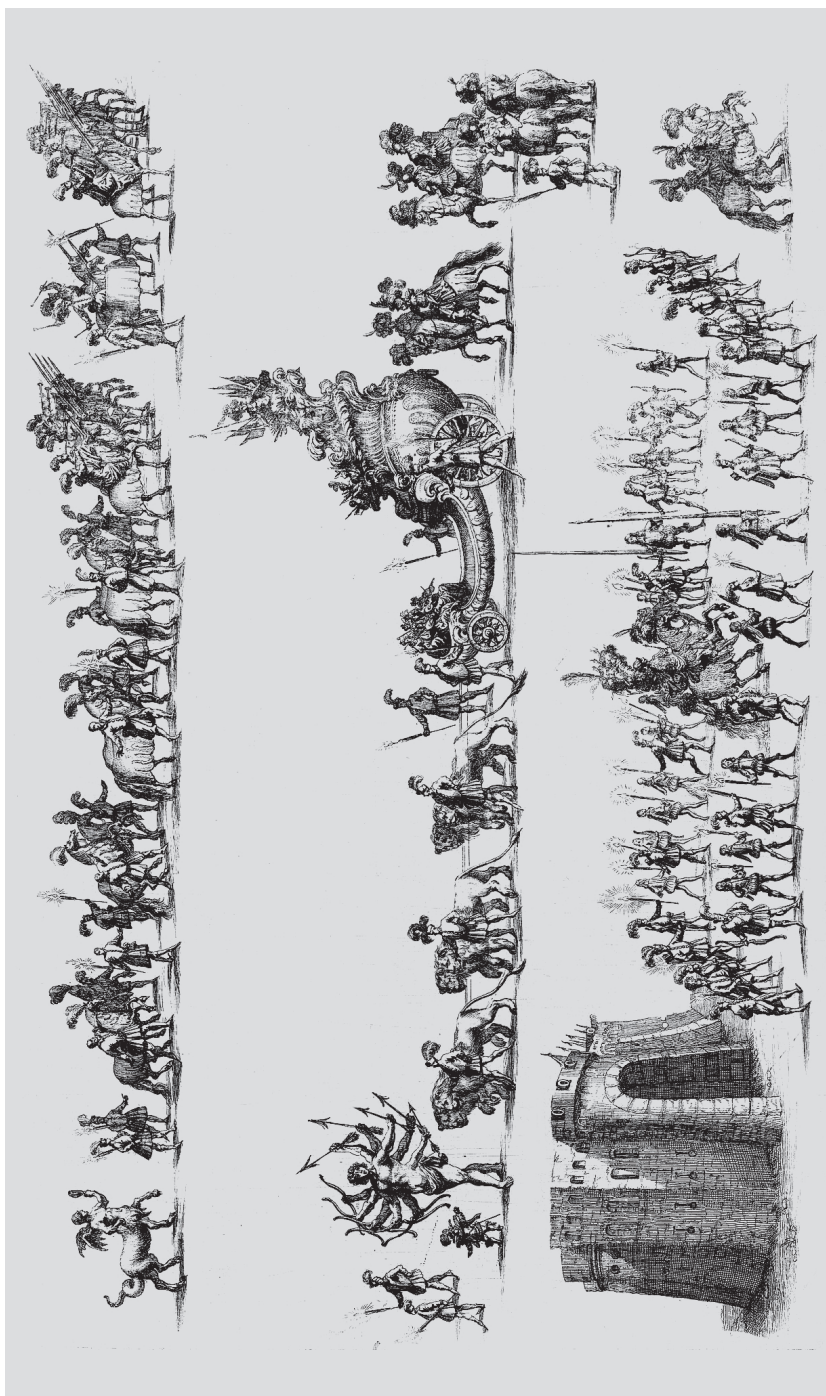


FIG. 4. Corteo della prima quadriglia di *Antiopa giustificata* (Monaco, Johann Jäcklin, 1662): sul carro al centro, trascinata da sei pantere, troneggia Pallade, seguita da otto amazzoni a cavallo e da Soloonte, l'ultimo a uscire dalla fortezza di Temiscira (in basso a sinistra).

di Antiope, come si può osservare nell'incisione allegata al libretto (FIG. 4), esce dalla fortezza di Temiscira (in basso a sinistra), è introdotta dalla Sfinge (in alto a sinistra) ed è patrocinata da Pallade sul carro (al centro), seguito dalle otto Amazzoni a cavallo e da Soloonte che chiude il corteo.

Medea vendicativa è infine un breve spettacolo, allestito in un teatro costruito in aperta campagna, per evitare rischi di incendio in città causati dagli effetti pirotecnici, che tuttavia sono necessari alla simbologia del dramma, essendo le vendette, come si legge nell'Argomento, «proprissime al foco». L'eroina eponima decide infatti di punire personalmente e autonomamente Teseo.³⁴

L'idea di una trilogia al femminile, costruita attorno alla figura maschile di Teseo, si pone in continuità con i libretti di Bissari, quasi tutti basati, salvo *Erinto* ed *Endimione* (entrambi del 1661), su eroine eponime più o meno guerriere: *Torilda* (1648), *Bradamante* (1650), *Angelica in India* (1656), *Euridice di Tessaglia* (1658), *Romilda* (1659). L'interesse di Bissari per il sesso femminile, oltre che nell'amicizia con Arcangela Tarabotti e nella sua appartenenza all'Accademia degli Incogniti,³⁵ è ben evidente anche nei suoi scritti: molti dei *Ragionamenti academici cavalereschi* stampati nelle *Scorse olimpiche* (1648) riguardano le donne e partecipano alla discussione su virtù e ruolo sociale delle medesime: *Le dame academiche*, *La beltà eloquente*, *La spada del cavaliere per la dama*, *La gentilezza nelle dame*. Nelle *Dame academiche* si legge:

Sovrastano è vero gli uomini negl'imperi, ne' maneggi, nelle scienze, ma sostenuti dalle occasioni, dalla fortuna e dalla sostanza più pura del cervello, certo avran più d'ingegno le donne e saran nate più che gli uomini alla virtù. Sia pur chi porti in vantaggio i Socrati ed i Platoni, i Ciri e gli Alessandri, che non mancheranno in confronto le Zenobie, le Artemisie e le Camille, le Tanaquille, le Cornelie, le Amalante. Dicasi pure che tali non fur le donne nei tempi che seguirono, che tali di presente non sono; dicasi che gli alti maneggi, le virtù, le cariche soli furon gli uomini a sostenerle; ché nel chiaro specchio ch'apportherò de donneschi pregi, a mostrar che soli non furono, una sola tra molte mi basterà.³⁶

Tuttavia, rispetto ai precedenti libretti di Bissari, nella trilogia monacense la tradizione operistica veneziana si compenetra, a mio avviso, con la tradizione sabauda degli spettacoli effimeri, propria della principessa elettrice, che trova in Bissari un interprete ideale, avendo egli avuto una solida for-

34. *Medea vendicativa*, Argomento: «Medea dunque, ch'ambiva straggi più che giustificazioni, non contenta dell'armi eccitate contro Teseo ed avere con tal occasione ridotti all'armi i di lui più cari amici, contro quali vertono i suoi maggiori disgusti, e risolta perciò di proseguire in persona vendette maggiori, dà causa di rinomar gli sdegni che danno forma a sue vendette».

35. Cfr. Wendy Heller, *Emblems of eloquence: opera and women's voices in seventeenth-century Venice*, Berkeley etc., University of California Press, 2003, pp. 61-63.

36. Bissari, *Scorse olimpiche*, I, p. 9 (cors. mio). Cfr. Ginetta Auzzas, *Le 'Scorse Olimpiche' di Pietro Paolo Bissari*, in «*Sine musica nulla disciplina...*»: studi in onore di Giulio Cattin, a cura di Franco Bernabei e Antonio Lovato, Padova, Il poligrafo, 2006, pp. 419-433: 421-422.

mazione nelle arti della cavalleria, come si legge nelle *Glorie degli Incogniti* (1647).³⁷ La corte torinese, a lungo influenzata dalla produzione spettacolare parigina di intrattenimenti e balli, è la corte italiana in cui l'opera in musica tardò a radicarsi, proprio per la straordinaria fortuna degli spettacoli effimeri – tornei, caroselli, balli – che solennizzavano festività istituzionali. Le stesse nozze dei due principi elettori furono festeggiate a Torino con un torneo equestre in piazza Castello, *Hercoli domatori de' mostri ed Amore domatore degli Hercoli* (1650), interpretato, come *Antiopa giustificata*, da membri della corte, ovvero dal duca Carlo Emanuele II (fratello della sposa) e dai primi cavalieri del ducato.³⁸

Le Amazzoni, come già osservato, sono figure ricorrenti nei caroselli sabaudi, quale proiezione simbolica dell'emancipazione e del potere femminile incarnati dalle due reggenti che si avvicendano alla guida del ducato, Cristina di Francia e Maria Giovanna Battista di Nemours (v. CAP. I). Per altro, fra gli spettacoli monacensi e quelli sabaudi è anche evidente una contiguità cronologica: gli *Applausi festivi* sono stati realizzati tre anni dopo la mascherata *Les Amazones* (carnevale 1659) commissionata dalla madre di Adelaide; e un anno dopo *Il trionfo delle virtù contra i mostri* (1669) voluto da Maria Giovanna, la principessa elettrice Adelaide commissiona a Domenico Ghisberti una *Giostra delle Amazoni* (1670) per festeggiare a Monaco il compleanno del marito.³⁹ La giostra fu poi ripubblicata da Ghisberti l'anno successivo nella raccolta *Euterpe* (1671) come parte di una trilogia con musica (perduta) sulle virago, intitolata *Le Amazoni in Efeso. Anacronismo famoso, diviso in tre spettacoli d'allegrezza*, ovvero il *Sagrificio*, le *Sponsalizie* e la *Giostra*:

Il sacrificio delle Amazoni. Consagrato al genio guerriero della serenissima duchessa di Baviera Enrietta Adelaide ... coronata Gloria e della Bellezza e della Prodezza. Tornamento I.

37. *Le glorie degli Incogniti, o vero Gli uomini illustri dell'accademia de' signori Incogniti di Venezia*, Venezia, Francesco Valvasense, 1647, pp. 381-382: «nel quale non saprei dire quali siano maggiori, o le doti cavalleresche o le erudizioni accademiche ... So ben che da così bella mescolanza di fregi militari e di glorie letterate risulta nella sua persona il composto d'un perfettissimo cavaliere. Negli anni dell'età più fresca si fosse compiaciuto d'essercitarsi nelle ginnastiche tutte».

38. Di questo spettacolo si conservano sia incisioni che una relazione a stampa: *Gli Hercoli domatori de' mostri ed Amore domatore degli Hercoli. Festa a cavallo per le reali nozze della serenissima principessa Adelaide di Savoia e del serenissimo principe Ferdinando Maria, primogenito dell'altezza elettorale di Baviera*, Torino, Alessandro Federico Calaveri, 1650. Cfr. la scheda di Clelia Arnaldi di Balme in *Feste barocche: cerimonie e spettacoli alla corte dei Savoia tra Cinque e Settecento*, catalogo della mostra (Torino, 7 aprile – 5 luglio 2009), a cura di Ead. e Franca Varallo, Cinisello Balsamo, Silvana, 2009, pp. 100-103.

39. *La giostra delle Amazoni. Anacronismo famoso, comparso tra le feste natalizie del serenissimo Ferdinando Maria, duca dell'una e l'altra Baviera ... per comando della serenissima duchessa elettrice consorte Enrietta Adelaide, principessa real di Savoia, etc. Opera centesima di Domenico Ghisberti*, Monaco, Johann Jäcklin, 1670.

Le sponsalizie delle Amazoni. Dedicate alle bellicose intenzioni della serenissima Enrietta Adelaide ... unico prodigio delle reggie, vero miracolo delle corone. Tornamento II.

La giostra delle Amazoni. Comparsa tra le feste natalizie del serenissimo Ferdinando Maria ... per comando della serenissima elettrice, duchessa consorte, Enrietta Adelaide ... eroica idea di virtù, virtuoso esempio della costanza.⁴⁰

Nell'argomento del primo spettacolo il poeta confessa la libertà con cui ha composto il *plot* e dichiara le finzioni che gli hanno permesso di coinvolgere generazioni differenti di Amazzoni, immaginando Antiope vincitrice contro i Greci, Menalippe ed Ippolita regine e spose di Ercole e di Teseo, Orithia con Penasagora (principe degli Sciti), Penthesilea e Achille anziché nemici innamorati, Talestri sposata con Alessandro.⁴¹ Siccome a Efeso, una delle città edificate dalle Amazzoni, le virago si stanno arrogantemente dividendo gli eroi catturati e stanno preparando il sacrificio dei medesimi a Diana, divinità da loro adorata, Marte invia, sdegnato, i suoi rappresentanti (Insidie, Ira, Impiety e Furore) a interrompere il rito (Marte: «De le gran donne d'Asia / da la mia destra audace / riconoscan la pace») e Discordia, travestita da Diana, intima alle presenti Martesia e Lampedo, prime regine del regno amazzonico, di assumere nella lite la guida dei due gruppi etnici a cui accenna Diodoro Siculo, rispettivamente le Amazzoni «*ignote d'Africa*» e quelle «*note d'Asia*». Ogni gruppo pubblica il suo cartello di sfida contro l'altro: le asiatiche, avendo preso parte anch'esse alle guerre militari e amorose, rivendicano il diritto di partecipare alla spartizione dei prigionieri/amanti e schierano sei guerrieri; le asiatiche, affermando di non essere solo amanti ma anche guerrieri, schierano altre guerrieri, con i nomi della mitologia, allegoricamente contrapposte alle precedenti:⁴²

40. *Euterpe. Poesie meliche dorie di Domenico Ghisberti, segretario del serenissimo Ferdinando Maria ... disperse dal Tempo, unite dal Genio e legate dal buon Evento ai natali d'un felice principe, che al fiorito aprile della sua reggia accrescerà nel maggior rigor di dicembre la serenissima elettrice duchessa, Enrietta Adelaide, gloria delle due più famose corone d'Europa, della real di Savoia, dell'elettoral di Baviera, Monaco, Johann Jäcklin, 1671, pp. 5-6, 33, 53.*

41. *Euterpe*, Contenuto della favola, pp. 7-8: «L'impresa maggior de' poeti è far mendaci gli storici ... Anch'io sieguo, in questo mio sacrificio, quest'uso: preverto l'ordine delle cose, pongo le vicende sozzopra e convertite in vittorie le perdite, gli infortuni in fortune. Suppongo: [a] Antiope (benché dall'armi del re d'Attica sul fiume di Temiscira superata e vinta) vincitrice e gloriosa; [b] Menalippe ed Ippolita, sebene d'Ercole e di Teseo un tempo cattive, ora d'Ercole e di Teseo regine. [c] Chiamo Orithia con Penasagora dalla Scithia in Efeso. [d] Risuscito Penthesilea ed Achille, che fu la sua morte, lo rendo sua vita e dall'Ircania riduco finalmente con Alessandro Talistre innamorata e contenta».

42. Ivi, Cartelli: «*Alle Amazoni più NOTE dell'Asia, [firmato:] le più IGNOTE dell'Africa: ... Foste con noi tra le spade, vogliam esser con voi nelle feste. Ancor noi per goder delle spoglie d'Amore sudammo sotto gli acciari di Marte. Ci caricò d'armi l'affetto, non l'ambizione, quindi il farsi guerrieri fu l'essere amanti, armate con la giusta brama d'essere amate. Tutte abbiám vinto, tutte siám prese*» (p. 20); «*Alle Amazoni più IGNOTE dell'Africa,*

Le più <i>ignote</i> dell'Africa	Le più <i>note</i> dell'Asia
amazone dal sole indiano	Antiope, l'amazone dalla nube
amazone dalla nave in tempesta	Ippolita, l'amazone dalla remora
amazone dal bianco scudo	Orithia, l'amazone dalla fede velata
amazone dal cuore acceso	Pentaseilea, l'amazone dall'affumicato splendore
amazone dal diamante legato	Menalippe, l'amazone del diamante spezzato
amazone dalla pietra lidia	Talistre, l'amazone dalla calamita col ferro

L'invito alla giostra, che le amazzoni si preparano a combattere, termina con un appello all'elettrice a patrocinarlo con il suo valore eroico, dettagliatamente ritratto, il torneo femminile:

Dunque, ADELAIDE, a l'indorato albergo
ceda l'invitto cor vani ricami.
Armi l'amato sen lucido usbergo
e a le prodezze sue la man richiami.
Delicata beltà si lasci a tergo
dal tuo valor e coraggioso brami
or astato or arciero or agguerrito
a mirare i suoi colpi un mondo unito.
De le Amazoni tue l'armata destra,
a la lancia, a lo strale, e a la spada,
in singolar tenzon guerriera addestra
ed al torneo dal geniceo [*sic*] se'n vada.
D'un sen vezzoso in militar palestra
giovanello timor estinto cada
e regia intrepidezza a sì bell'alme
insegni a coltivar allori e palme.

Nel secondo spettacolo, le *Sponsalizie*, le sei asiatiche vincitrici sposano di fronte all'altare di Giunone i sei eroi più gloriosi, formando le seguenti coppie: Antiope-Euristeo, Menalippe-Ercole, Ippolita-Teseo, Orithia-Penasagora, Pentaseilea-Achille, Talistre-Alessandro.⁴³ Finiti gli epitalami, dalla mano della statua di Giunone cade un pomo d'oro, fatto collocare da Discordia, che scatena la rissa fra gli sposi, ciascuno dei quali vorrebbe impossessarsene. Una serie di ottave descrive e incita l'atteggiamento agguerrito delle sei virago.

La trilogia culmina nella giostra, nel cui argomento Ghisberti rivendica, nei limiti della verosimiglianza, le libertà narrative adottate per ottenere uni-

[*firmato*:] le Amazoni più NOTE dell'Asia: ... abbiamo cuore così ad amare come a combattere e destra egualmente forte alle zuffe come soave agli amplessi ... Donne che seppero vincervi negli amori non temono di non trionfar con la forza» (p. 23).

43. Ivi, Protasi, pp. 34-35: «Vittoriose, le più note eroine dell'Asia, delle più ignote dell'Africa, riportano per loro spoglie dalla battaglia al trionfo gli amati eroi e nel medesimo tempo, e tiranne di Marte e schiave d'Amore, non contente d'essere amanti, vanno per divenir spose a Giunone. Giuran su l'altre della protettrice diva la fede».

tà di tempo, azione e luogo.⁴⁴ Inoltre chiarisce i significati encomiastici dello spettacolo, dichiarando come il soggetto amazzonico voleva essere un omaggio a «la virtù guerriera, il valore, la vittoria e la gloria» dell'elettrice:

Per festeggiare un torniamento pari al valore d'una gran principessa reale non saprei con maggior proprietà rinvenire unite altre donne, tutte nate alla guerra, alle corone, alla gloria. Come figlie di Marte non saran di vergogna ai natali della deità che le rappresenta, come regine non saran pregiudicio alla grandezza della nobiltà che le veste, e come guerriere s'aggiusteran molto bene all'invitto genio di cui le fa rinascere all'asta. Chi legge dee suppor di vederle colme di vittorie e d'affetti, e nelle giuste pretensioni d'un'amazzone conoscere il cuore d'ADELAIDE che, nella nascita del suo FERDINANDO, anticipa la fortunata unione dell'elettorale imeneo. La virtù guerriera, il valore, la vittoria e la gloria, che sono pregi di sì grande Elettrice, concorrono a rimostrear le passioni d'un animo che non ammette uguali e le feste d'una giostra che non permette esempio.⁴⁵

Poi, mentre un coro di Amazzoni si sta autocelebrando («in petto femminil vegga la terra / risplendere il terrore, arder la guerra»), Gloria frena il loro compiacimento di fronte a Ferdinando, perché una sola donna è pari alla sua grandezza, la consorte dell'elettore, come afferma la personificazione del valore:

Giostra delle Amazzoni, pp. 60, 62

VALORE

Ad un eroe sì forte [Ferdinando]
destinato ha 'l Valor la sposa eguale.
Il decreto è immortale,
immutabil la sorte,
altr'amazzone sia regina consorte. ...

*cantando l'intrepidezza
della gran Donna Reale:*

Incredulo mortale
or venga e vegga in parte,

se in un petto reale
vive un'alma da duce, un cor da Marte,
un coraggio maschile
un animo gentile,
talento generoso,
ingegno bellicoso, eccelso brio,
doti, nonché d'un re, degne d'un dio.

La bellezza è un aureo evento;
la prodezza è un regio vanto;
donna bella un gran incanto;
donna prode un bel portento.

44. Ivi, Argomento, pp. 54-55: «Questa giostra è un'invenzione, non un'istoria. Non v'è altro di vero che i nomi, né altro di certo che i tempi. Non introduco se non le Amazzoni, che son vive per fama, se non gli eroi, che son vissuti in que' secoli. Se accompagno con Antiope Euristeo, con Menalippe Ercole, con Ippolita Teseo, con Pentasilea Achille, con Orithia Penasagora e con Talistre Alessandro Magno, altra libertà non mi prendo che d'unire in un sol luogo diverse regioni e compendiare in un giorno molti anni. Del resto: quando Antiope si difende sul Termodonte, Euristeo è il suo nimico in Atene; quando combattono Menalippe ed Ippolita rimangono tutte e due d'Ercole e di Teseo cattive; se Orithia s'arma contro de' Greci per vendicare le offese del regno, ottiene dal re della Scithia Sigillo un aiuto d'un grosso esercito con Penasagora, il figlio; se Pentasilea muore nel conflitto de' Troiani, Achille l'uccide; e finalmente, se Talistre va nell'Ircania, va per vedere Alessandro e farsi degna della sua grazia e del suo amore compagna».

45. Ivi, pp. 55-56.



FIG. 5. Ritratto equestre di Adelaide di Savoia, duchessa elettrice, con il marito Ferdinando Maria, principe elettore di Baviera (Torino, Venaria Reale).

La sposa ideale di un grande sovrano è dunque un'«amazzone», con «alma da duce», «coraggio maschile» e «ingegno bellicoso», una «donna prode» come Valore canta nell'aria finale e come vuole la tradizione cavalleresca sabauda già illustrata. Fra i ritratti equestri, in fogge amazzoniche, delle principesse e duchesse sabauda, nella coeva galleria pittorica della Venaria Reale, non manca infatti anche quello di Adelaide che, insieme al marito, cavalca in primo piano, con una lancia, un cavallo grigio impennato (FIG. 5).⁴⁶

46. Riprodotto anche in *Venaria reale. Palazzo di piacere e di caccia, ideato dall'altezza reale di Carlo Emanuel II ... disegnato e descritto dal conte Amedeo di Castellamonte l'anno 1672*, Torino, Bartolomeo Zapatta, 1674, tav. LI.

4. 'Ippolita' (1663): Vienna e Monaco in competizione

Un mese e mezzo dopo gli *Applausi festivi* il poeta padovano Carlo de' Dottori inizia a scrivere un altro libretto sull'infedeltà amorosa di Teseo dopo la battaglia pontica, intitolato *Ippolita*, il primo col nome di un'amazzone nel titolo, pubblicato postumo nel 1695, ma realizzato tra fine 1662 e inizio 1663 e dedicato, come indica il frontespizio, all'imperatrice Eleonora II Gonzaga Nevers.⁴⁷ Commissionato da quest'ultima a metà novembre 1662,⁴⁸ negli stessi giorni in cui fu messo in scena il primo libretto di Dottori, *Zenobia di Radamisto*, con musica di Antonio Bertali, quello di *Ippolita* era destinato a festeggiare il successivo compleanno del figliastro Leopoldo I (6 giugno 1663), ma fu poi rimpiazzato da altre opere, rinviato, e infine mai più musicato, per motivi non ancora del tutto chiari.⁴⁹ Non si può escludere che il soggetto sia stato scelto dalla stessa Eleonora o da Leopoldo, dato che la prima, nella lettera a Dottori, pur tacendo il soggetto, avverte il poeta che riceverà dettagli più precisi sull'idea («nostro pensiero»). Peraltro, anche nel giugno 1681, a Madrid si festeggiò il compleanno dell'imperatore con una commedia spagnola sul mito amazzonico, *Las Amazonas* di Antonio de Solís (1657), di cui parlo più avanti. Sebbene non musicato e non rappresentato, il libretto di Dottori presenta aspetti innovativi e importanti nella definizione del soggetto: è il primo dramma ambientato nel regno amazzonico, con due conseguenze, da un lato le donne che rivaleggiano per conquistare Teseo, sono tutte virago, dall'altro il numero di amazzoni coinvolte è assai elevato, sei tra 'originali' e 'convertite', numero che, stando alle fonti, sembra aver scoraggiato il compositore al punto da rinunciare all'intonazione. Appare inoltre evidente il filo rosso fra *Ippolita* e gli *Applausi festivi* e quindi il collegamento fra le corti di Monaco e Vienna.

La scelta di scrivere un'opera per Vienna sullo stesso soggetto appena rappresentato a Monaco non può essere una coincidenza, tanto più che le due corti erano strettamente legate per via parentale: Ferdinando Maria era cugino di Leopoldo, perché la madre, l'elettrice vedova Maria Anna d'Asburgo, era sorella di Ferdinando III, padre di Leopoldo. Fra l'altro, come noto, Dottori conosceva Bissari, essendo quest'ultimo citato in un suo romanzo, *L'asino*,

47. *Ippolita. Drama per musica, comandato dalla Maestà Cesarea dell'Imperadrice al signor conte Carlo de' Dottori*, Padova, Pietro Maria Frambotto, 1695.

48. Lettera di Eleonora Gonzaga a Dottori, del 17 novembre 1662: «[per] dar nuovo esercizio [dopo il libretto di *Zenobia*] al vostro ingegno v'incarichiamo benignamente a disporvi alla composizione d'una comedia per il giorno natalizio della maestà dell'imperatore, circa di che vi daremo ancora olteriore ragguaglio del nostro pensiero» (trascritta da Natale Busetto, *Carlo de' Dottori, letterato padovano del secolo XVII: studio biografico-letterario*, Città di Castello, Lapi, 1902, p. 283).

49. Cfr. Andrea Garavaglia, *Amazons from Madrid to Vienna, by way of Italy: the circulation of a Spanish text and the definition of an imaginary*, «Early Music History», 31 (2012), pp. 189-233: 219-223.

pubblicato sotto lo pseudonimo di Iroldo Crotta.⁵⁰ E Bissari, appena dopo la messinscena degli *Applausi festivi*, nello stesso mese in cui Dottori riceve la commissione dell'*Ippolita*, novembre 1662, sperava di essere ingaggiato dalla corte imperiale per occuparsi dei festeggiamenti per le nozze di Leopoldo, come si evince da una richiesta, alla madre di Ferdinando Maria, di intercessione presso la corte asburgica.⁵¹ Dunque le nozze imperiali, sebbene avvenute per procura a Madrid solo nell'aprile 1666, erano già in preparazione a fine 1662 e furono forse posticipate per i lutti che afflissero in quegli anni la corte viennese (dell'arciduca Leopoldo Guglielmo, zio di Leopoldo) e per l'età ancora troppo giovane della sposa.⁵²

Non solo, la scelta del mito delle Amazzoni per Vienna non è casuale anche per un altro motivo: come vedremo più avanti, la figura delle guerriere sembra essere particolarmente cara all'imperatrice Eleonora, visto che due anni dopo la commissione di *Ippolita*, le viene dedicato un altro libretto sulle virago, rimasto manoscritto e anch'esso probabilmente mai musicato, *La simpatia nell'odio, ovvero Le Amazoni amanti* del romano Giovanni Pietro Monesio (1664). Fra l'altro, la stessa *Ippolita*, sebbene tematizzi l'infedeltà di Teseo, è fortemente focalizzata sulle virago, essendo eccezionalmente (per quegli anni) ambientata nel loro regno e prevedendo un numero elevato di virago, sei amazzoni su undici interlocutori, di cui quattro vere e due acquisite o finte. Con le guerriere vivono infatti la vecchia Auge, come Oritia, e suo figlio Telefo, nato da

50. Nell'*Asino. Poema eroicomico d'Iroldo Crotta* [Carlo de' Dottori]. Con gli argomenti del signor Alessandro Zacco e le annotazioni del signor Sertorio Orsato, Venezia, Matteo Leni, 1652; quest'ultimo, Orsato, aveva riconosciuto un'allusione a Bissari nel personaggio di Rodolfo, commentando i seguenti versi: «Rodolfo, conte della Costa, viene / dopo del sangue de Bissari onore, / uom per cui scorre il fonte d'Ippocrene [riferimento alla raccolta poetica di Bissari, intitolata *le Stille d'Ippocrene*], / academico Olimpico, oratore. / Tra i più giostranti il pregio tiene / e sa di cortesia, d'armi e d'amore» (p. 73; III, 18); Orsato chiosa appunto: «se in questa guerra accaduta 400 anni sono potessero aver luogo i moderni, direi che questo Rodolfo fosse il conte Pietro Paolo Bissaro, ornamento della sua patria, molto versato nelle buone lettere e stimato negli essercizi cavaleschi» (p. 91).

51. Lettera di Maria Anna d'Asburgo a Dottori, del 16 novembre 1662: «Mi rallegro con Vostra Signoria del suo felice arrivo alla patria ... ringraziandola delle tre volumi di poesie ... scuoprendo in essi più che mai il suo bel spirito ed ingegno, di che ne darò anche parte alla maestà dell'imperatore mio signor nipote [Leopoldo] acciò in occasione dei suoi sposali con la serenissima Infanta di Spagna possa valersene della di lei persona ed opra» (citata da Gioachino Brognoligo, *La vita di un gentiluomo italiano del Seicento: il conte Pietro Paolo Bissari vicentino (1585-1663)*, «Studi di letteratura italiana», 9, 1912, pp. 1-37: 14).

52. Lettera di Maria Anna a Dottori, del 7 dicembre 1662: «Con la lettera di Vostra Signoria de 24 del caduto [novembre] ricevo il foglio mandatomi, che contiene i suoi pensieri di servire la maestà dell'Imperatore mio signor nipote, in occasione dei suoi sponsali con la real Infanta di Spagna. La morte del serenissimo Arciduca Leopoldo Guilielmo, mio fratello, che sia in cielo, ha posto la corte cesarea, ed anco me, in sì gravissimo duolo che pare improprio questo tempo di trattare di feste e allegrezze. Nondimeno scorse alcune settimane significarò a Sua Maestà Cesarea il desiderio di Vostra Signoria» (citata da Brognoligo, *La vita*, p. 19).

un incontro occasionale con Ercole e finto amazzone dalla nascita (col nome di Laodice), come rivela la prima a fine dramma (III.16: «mio precetto ben fu che in corta gonna / ei si fingesse donna, / per viver qui fra l'amazonia gente»):

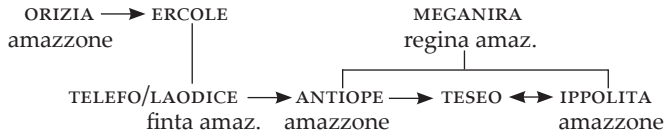
AMAZZONI	GRECI
MEGANIRA regina delle Amazoni	ERCOLE
ANTIOPA sua figliola primogenita	TESEO
IPPOLITA sua seconda figliola	TOANTE compagno di Teseo e suo confidente
ORITIA dama attempata forastiera, ma ricevuta fra le Amazoni	ILA paggio d'Ercole, che li porta l'arco
LAODICE cioè Telefo in abito d'Amazzone, figliolo d'Ercole	LICA servidore dello stesso [Ercole], faceto
CHERINTA gobba governatrice delle dame di Meganira	

Il numero di amazzoni sembra che sia stato così elevato da comprometterne, per difficoltà esecutive, l'intonazione stessa dell'opera, come spiega Dottori in una lettera al poeta imperiale Domenico Federici (giugno 1666): «ci cacciai dentro troppe donne, disse il signor Ziani [Pietro Andrea, compositore di corte], e costì [a Vienna] non ce n'è pur una. Mi fidai de' castrati, che pur hanno un certo che di simile all'Amazoni, e m'ingannai, non trovandosi eunuco che sapesse o volesse trattar il personaggio di dama guerriera». Cinque o sei virago (Telefo/Laodice poteva essere interpretato da un castrato) certo non sono poche – le *Amazoni nell'Isole Fortunate* (1679) ne prevedono cinque ma quest'opera è anche più tarda – e Dottori, ignaro della carenza a Vienna di virtuose, contava sicuramente sui castrati, in virtù della loro identità androgina, senza sapere che erano poco disponibili – chissà perché – a interpretare il ruolo di virago: in effetti le Amazzoni in quegli anni erano quasi sempre interpretate da cantanti donne. Tuttavia non escludo che l'elevato numero di donne fosse una scusa per liquidare un libretto inadatto all'intonazione, per esempio per una qualità letteraria troppo sofisticata: di fatto, dopo *Zenobia di Radamisto*, *Ippolita* è solo il secondo e anche l'ultimo libretto scritto da Dottori nel giro di alcuni mesi, e sappiamo bene che i libretti necessitavano di uno stile poetico semplice e lineare.⁵³

Le virago, a dispetto delle loro natura e pur agendo nel contesto naturale, sono rappresentate nel libretto come donne amanti, disinteressate a combattere e ossessivamente concentrate su Teseo. In questo libretto, a differenza dei precedenti, le donne che rivaleggiano sono appunto solo amazzoni, le sorelle Ippolita ed Antiope, mentre Elena, che è l'unica a cui egli potrebbe unirsi, avendo giurato di maritarsi solo con figlie di Giove, è una presenza solo virtuale, attraverso un ritratto. Paradossalmente l'unico episodio relativo alla loro belligeranza è esterno al dramma, ovvero l'«esercizio d'Amazoni militare, in forma di danza» previsto come primo intermedio, la cui marzialità coreografica è ripresa nel secondo, nella «danza di selvaggi di varie forme, in maniera di

53. Sulla lingua di *Ippolita* cfr. Antonio Daniele, *Carlo de' Dottori: lingua, cultura e aneddoti*, Padova, Antenore, 1986, pp. 196-213.

combattimento». Gli intrecci amorosi, che avvengono a Termiscira tra la battaglia pontica, che appartiene all'antefatto, e il ratto di Proserpina, sono molteplici e complessi – Telefo/Laodice ama Antiope che ama Teseo che, ricambiato, ama Ippolita – e terminano con la formazione di due coppie, Antiope-Laodice e Ippolita-Teseo.⁵⁴ A margine vi è anche l'intreccio di Orizia che si lamenta dell'indifferenza di Ercole nei suoi confronti, pur essendo stata in passato sua amante e da lui riconosciuta solo alla fine, al momento delle agnizioni:



Le nozze finali fra Ippolita e Teseo sembrano indirettamente collegate fin dal prologo a quelle, imminenti, di Leopoldo con l'infanta spagnola Margherita a cui si fa riferimento nei versi del medesimo («Degli augusti imenei / le speranze vicine»), sebbene il piano encomiastico, trattandosi di un genetliaco maschile, sia prevalentemente focalizzato sul trionfo dell'impresa pontica di Ercole:

Ippolita, 1663, Prologo

MERCURIO Dal cupo sen de lustrì
ecco tratti per te, CESARE invitto [Leopoldo],
d'Ippolita e Teseo gli amori illustri;
e ch'adorni è ben dritto
di palme trionfali
un grand'atto di Alcide i tuoi NATALI.
Degli augusti imenei
le speranze vicine
sorgan più belle ai lieti annunzi miei;
e fia che 'l Termodonte
come d'Alcide al crine,
così ti porga un dì lauri alla fronte.

Teseo, innamorato di Ippolita, all'inizio fa leva sull'ambizione maschilista di Ercole, di evitare che il potere femminile possa essere ristabilito, per convince-

54. *Ippolita*, Argomento, pp. 3-4: «Ercole, mandato da Euristeo ... a domar le Amazoni e levar il cingolo militare della loro regina in testimonio della vittoria, menò seco Teseo, allora giovanetto, il quale seguitava anco volentieri Ercole per imitarne le virtù. Avea egli contratto un obbligo e fermatolo con solenne giuramento con Piritoo, re de' Lapiti, di non torre o l'uno o l'altro di loro alcuna donna per moglie che non fosse figliola di Giove, e perché in quel tempo sola Elena spartana (allora molto giovanetta) era creduta tale, s'aveano data la fede, fornita la guerra contro l'Amazoni, di calar nell'Inferno e levar Proserpina a Plutone per forza; al che avea promesso, occorrendo, di portar soccorso anco ad Ercole stesso. Vinte dunque le Amazoni, ed Ippolita particolarmente in battaglia singolare da Teseo, mentre Ercole, chiamato dal suo genio ad acquistarsi gloria altrove, va sollecitando la partenza».

re il compagno a non ripartire subito da Temiscira (1.1: «chi di qua leva l'armi / leva all'altère donne il freno ancora»), ma Ercole ribadisce che il suo unico obiettivo era ottenere il cinto della regina, non soggiogare il popolo femminile (1.1: «... venni / non per far servo un regno, / ma per vincere l'amazzone superba / e riportar in segno / della vittoria il cingolo regale / all'aspro mio stimolator fatale»).

Nella seconda mutazione le Amazzoni discutono dell'importanza o meno di un valore tipicamente maschile come l'onore. La regina Meganira esorta la figlia Ippolita a lasciar perdere Teseo, poiché, in quanto vinta, non dovrebbe amare l'autore della sua sconfitta: una virago dovrebbe poter scegliere il consorte anziché subirlo e, in ossequio all'eroismo delle guerriere, piuttosto che accettare di servire (come moglie) il vincitore, dovrebbe uccidersi. La giovane Ippolita, ribalta tuttavia le osservazioni conservatrici della madre e i principi stessi del costume amazzonico, affermando che si dovrebbe apprezzare il fatto che lei ama un uomo 'forte':

Ippolita, 1663, 1.12

IPP Perché non lice amar un forte, un pio,
un re vittorioso?

MEG Perché non lice a generoso vinto
amar vilmente il vincitor fastoso.

IPP È più bassezza amar gli imbelli.

MEG Sceglie
l'amazzone il marito,
non lo riceve da contraria sorte,
e pria ch'a servitù passa alla morte.

IPP Fui vinta combattendo
e dono è di Teseo la vita e 'l regno.

MEG Odi parlar indegno,
d'amazzone e di figlia, di regina,
a cui l'Asia s'inchina:
non fia ver che tu voglia
di greco infido esser chiamata spoglia;
e qual barbara donna
con disprezzo odioso
negletta poi dal fastidito sposo.

A definire l'identità delle Amazzoni contribuisce, come generalmente accade, l'ironia dei servi, marcata da un registro linguistico colloquiale, che sembra rendere le affermazioni più dirette e quindi più oneste. Il servitore di Telefo, Lica, nella prima mutazione si atteggia con Orithia, da lui definita «donna in guerra», a uomo sessualmente disponibile a fornicare con le virago – richiamando l'uso amazzonico secondo cui esse si accoppiano solo per generare donne – ma curiosamente vorrebbe evitare quelle troppo ribelli:

Ippolita, 1663, 1.5

LICA Donne, chi vuol marito
da far razza d'Amazoni, io sono qui!
Ecco il miglior partito
che vada sull'incanto i nostri dì.
Tengo un poco del sodo
e certe ragazzotole non vo'
che, per far a loro modo,
dicon sempre a rovescio e sempre no.

A sua volta la gobba governante delle virago, Cherinta, nella seconda mutazione si sfoga con la regina del fatto che l'arrivo dei maschi greci ha messo

in subbuglio le figlie di quest'ultima, che sono diventate vanesie, pettegole e ipercinetiche, e lei per questo non le sopporta più (come ribadisce l'intercalare nel recitativo iniziale):

Ippolita, 1663, 1.13

CHERINTA

Regina, tutto il dì
queste vostre ragazze
saltano su e giù,
né stanno ferme un sol momento qui.

Abbiatene pazienza,
non vo' reggerle più!

Ohimè che penitenza
la mia fin ora fu!

Abbiatene pazienza,
non vo' reggerle più!

O stan fitte [fisse] nelle specchio
tratto tratto,

o che ridon di soppiatto
e si parlan nell'orecchio.

O scopettano le vesti,
o sul crine
fan di nastri e fettucine
mille aggiunte e mille innesti.

O che guattan di sott'occhio
questo e quello,
o che servon di zimbello,
se talvolta son in cocchio.

Insomma da che giunse
questa brigata d'uomini fra noi,
hanno messo l'ali al piè
la tarantola le punte
e registro più non c'è.

Nell'aria, con l'anafora della congiunzione disgiuntiva (o... o...), descrive con sprezzo le attività femminili delle giovani amazzoni, che passano ore allo specchio, si agghindano i capelli, spazzolano gli abiti, bisbigliano e ridacchiano, e osservano gli uomini. L'intervento di Cherinta gioca proprio sull'ambivalente identità delle virago, sottolineando come il desiderio erotico metta facilmente e velocemente in discussione la loro virilità e la loro indifferenza ai piaceri della vita.

5. *'Ippolita'* (1670): prima variante milanese

Nella Milano spagnola appare l'unica opera sull'infedeltà di Teseo rappresentata fuori dalla Repubblica Veneta, *Ippolita, reina delle Amazoni* (1670) su versi di Giovanni Rabbia e musica di tre autori, Ludovico Busca, Pietro Simone Agostini e Pietro Andrea Ziani – lo stesso che avrebbe dovuto intonare *Ippolita* di Dottori – ciascuno dei quali firma rispettivamente uno dei tre atti.⁵⁵ Non

55. *L'Ippolita, reina delle Amazoni. Opera in musica, dedicata all'eccellentissimo signore don Gaspar Tellez Girone, gomez di Sandoval, duca d'Osuna e d'Uceda ... governatore e capitano generale per Sua Maestà Cattolica nello Stato di Milano ed all'eccellentissima signora donna Felice Sandoval Enriches, duchessa d'Osuna etc., rappresentata nel Teatro di Milano l'anno 1670*, Milano, Marc' Antonio Pandolfo Malatesta, 1670. Lo studio più approfondito su quest'opera è un capitolo di Carlo Lanfossi, *Il teatro d'opera a Milano nella seconda metà del XVII secolo: alcuni esempi di drammaturgia musicale tra storiografia e analisi*, tesi di dottorato, Università di Pavia, 2011, pp. 145-228, in cui l'ipotesi attributiva del libretto a Giovanni Rabbia appare ormai certa (pp. 180-181), grazie all'indicazione in Filippo Argelati, *Bibliotheca scriptorum Mediolanensium*, 4 voll., Milano, Tipografia Palatina, 1745, IV, coll. 2048-2049. Ringrazio Carlo Lanfossi di avermi permesso di consultare il suo lavoro.

a caso, non essendo stata concepita in contesto veneto, il soggetto di quest'opera, rispetto alla mitografia, è piuttosto eccentrico: non è Ercole ad attaccare il regno delle virago, ma è la regina delle guerriere a sfidarlo in Beozia, regione dell'antica Grecia in cui sorgeva la città di Tebe.

Il libretto, come era consuetudine nei centri di dominazione spagnola, è dedicato ai governatori di Milano in carica, Gaspar Téllez Girón, v duca di Osuna, e la moglie Felice Sandoval Enriches, suoceri del duca di Medinaceli, futuro committente della *Caduta del regno delle Amazoni* (1690). In realtà, come si apprende dalla *Gazzetta di Milano*, l'opera doveva essere rappresentata nel giorno del compleanno della viceregina, il 6 dicembre 1670, ma l'esecuzione fu differita al 22 dicembre, all'inizio della stagione di carnevale, con gran successo.⁵⁶ Non escludo pertanto che la scelta di un'eroina, Ippolita, definita nell'Argomento, «donna per valore e magnanimità impareggiabile», dovesse simbolicamente omaggiare l'identità femminile della governatrice, sebbene l'assenza di una dedica non possa avvallare o meno l'ipotesi. Unici paratesti encomiastici sono i sonetti dedicati ai due governatori, alla loro figlia, Isabella Maria Gomez de Sandoval, e a suo marito, Juan Francisco Pacheco, conte di Montalbano, che, come capitano delle guardie, doveva sovrintendere agli spettacoli operistici.

La prima parte dell'Argomento, con il materiale narrativo «cavato dai più antichi autori» (Catullo, Properzio, Giustino, Plinio e «altri»),⁵⁷ mette a fuoco le vicende dei due protagonisti dell'opera, Ippolita e Teseo: Ippolita decide di recarsi in Beozia a sfidare Ercole, finendo presto sconfitta e catturata, episodio difficilmente riconducibile a una delle fonti citate, mentre Teseo, dopo aver sedotto e abbandonato Arianna a Nasso, poi sposata da Bacco, si innamora della prigioniera Ippolita, che, malgrado le iniziali resistenze, alla fine accetta di sposarlo.⁵⁸ Quindi Teseo, come nelle opere precedenti, è il minimo comun

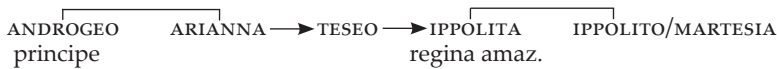
56. *Gazzetta di Milano*, 24 dicembre 1670: «E lunedì sera [22] si compiacque l'Eccellenza Sua intervenire nel Regio Ducal Teatro al bellissimo e nobilissimo dramma musicale intitolato *L'Ippolita, regina delle Amazoni*, che dovea rappresentarsi il giorno natalizio dell'eccellentissima signora duchessa governatrice, quale riuscì benissimo e di molta soddisfazione, tanto in riguardo dell'eccellenza delle voci de' personaggi che in esso recitano, quanto per la ricchezza degl'abiti loro, bellezza delle scene e varietà delle macchine e intermedi» (passo trascritto in Danilo Costantini – Ausilia Magaudo, *Un periodico a stampa di antico regime: la Gazzetta di Milano, sec. XVII-XVIII: spoglio delle notizie musicali per gli anni 1642-1680*, «Fonti Musicali Italiane», 3, 1998, p. 94, n. 256).

57. *Ippolita*, Argomento, p. 13: «Cavato da più autori antichi ed in particolare da Catullo Elegia 17, Properzio libro 3 Elegia 17, Stefano Salus. Dionis. libro 4 [difficilmente identificabile], Iustino libro 2, Plinio ed altri». L'elegia 17 di Catullo è probabilmente un errore per il carme 64, in cui si parla di Arianna e Teseo; l'elegia 17, che è invece di Properzio, celebra Bacco e cita di sfuggita Arianna; di Plinio rinvia sicuramente al VI libro della *Naturalis historia*. Cfr. Lanfossi, *Il teatro d'opera a Milano*, pp. 170-171.

58. *Ippolita*, Argomento, pp. [13]-[14]: «Visse al tempo del grand'Ercole tebano Ippolita, regina delle Amazoni, donna per valore e per magnanimità impareggiabile. Questa doppo aver triomfato di più d'un nemico, intesa per bocca della Fama la fortezza di

denominatore di un *plot* che combina episodi tratti da miti differenti: la battaglia pontica e la vicenda di Arianna. L'incastro degli episodi è reso possibile da «quello che si finge per verisimile»: a) Ippolito, fratello di Ippolita, per essere risparmiato alla nascita, fu allevato come amazzone, di nome Martesia;⁵⁹ b) Arianna è condotta da Bacco a Tebe e introdotta nella corte di Ercole; c) il re di Lidia, per vendicare la sorella Onfale violata da quest'ultimo, consegna a Bacco un servitore che ha il compito di uccidere l'eroe greco; d) Androgeo, fratello di Arianna e principe di Creta, entra clandestinamente nella corte di Ercole per uccidere Teseo e vendicare i soprusi subiti dalla sorella.

L'intreccio ruota dunque attorno alla coppia Ippolita-Teseo, che si incontra per la prima volta dopo la sconfitta dell'amazzone ed è ostacolata da peripezie, gelosie e contrasti provocati da altri personaggi: Arianna, ancora innamorata di Teseo, si prodiga in scene di gelosia, con la complicità del fratello Androgeo; Ippolito provoca le gelosie di Teseo, che ignora il legame parentale fra i primi; Tibrio, su istigazione del re di Lidia, tenta di uccidere Ercole e mette indirettamente a repentaglio la vita di Ippolito e Teseo. Solo alla fine, sciolti gli equivoci, l'amore fra Teseo e Ippolita può trionfare:



Il prologo anticipa le contraddizioni fondamentali su cui si basa il temperamento e la figura dell'amazzone eponima, amore *vs.* gloria, valori incarnati rispettivamente da due divinità, Venere e Bellona, opposti modelli di femminilità, della donna amoreggiante e di quella eroica. Esse ingaggiano nel prologo un serrato dibattito in cui ciascuna dice cosa Ippolita dovrebbe fare, poi Bellona esce e Venere, a nome di Giove, nomina la coppia di dedicatari spagnoli arbitro delle alterne vicende della regina amazzone:

Ercole e le palme da lui in ogni impresa riportate, vaga di soggiogare l'uomo più prode, anzi il semideo più glorioso dell'universo, deberò [deliberò] di partirsi dalla Scizia con un esercito d'Amazoni e portarsi in Boetia [Beozia], ove intimata la battaglia al gran tebano Alcide, doppio lunga e vicendevole stragge, venuta a duello col medesimo, restò da quello finalmente vinta e fatta prigioniera. Ivi le fu dal vincitore levato il balteo, la spada e la scure, la qual scure, come il maggior trofeo d'ogni sua vittoria, fu dal medesimo Ercole mandata in dono ad Onsale, regina di Lidia, da lui altre volte goduta ... Teseo, re d'Atene, il quale pochi giorni prima, avendo condotto Arianna, figliuola di Minoe, re di Creta, e sorella di Androgeo, sotto fede di matrimonio nell'isola di Nasso, lui l'aveva abbandonata. ... innamoratosi d'Ippolita, vinta e prigioniera di Ercole in Tebe, la dimandò al medesimo in moglie e l'ottenne doppio molte finezze usate alla medesima, che come Amazzone non voleva sentire a ragionar d'amori».

59. Ivi, p. [14]: «Che con la detta Ippolita fosse stato allevato, sotto nome di Martesia, in abito da donna, un suo fratello contra la disposizione delle loro leggi, il quale, trovandosi a questa guerra in abito d'amazzone, si spogliò di quello mentre vide la sorella prigioniera e, vestitosi da guerriero, s'introdusse in corte di Ercole».

Ippolita, 1670, Prologo

BELLONA

Ciprigna vaneggi.

Oggi Ippolita animosa,

amica di regni,

darà, seguendo il sentir mio,

ad amor l'estremo adio.

Ippolita sacrò a me gli affetti.

Vado da Marte e mostrerò fin dove

dei gran numi guerrier giungon le prove.

VENERE

Bellona dilleggi.

Oggi Ippolita amorosa,

nemica di sdegni,

dirà, seguendo il sentir mio,

al furor l'estremo adio.

Ippolita vedrò per me in diletta.

Son con Cupido e mostrerò fin dove

dei bei numi d'amor giungon le prove.

L'opera inizia proprio con una breve scena della battaglia pontica, in particolare con lo scontro fra Ippolita ed Ercole, in cui la prima, pur di uscirne vinta, vorrebbe essere uccisa:

Ippolita, 1670, 1.1

Padiglioni a man dritta, bosco a man sinistra, campagna in lontananza di Tebe

Soldati greci che combattono con le Amazoni, al dividersi de' quali si vede Ippolita che, duellando con Ercole, incespa.

ERCOLE

Renditi; e 'n fin a quando

pensi di contrastar d'Ercole al brando?

IPPOLITA

Le amazoni regine anco per terra

contra gli eroi den sostener la guerra;

si leva

che Ippolita si renda?

No, che non sanno i forti

dal campo uscir che trionfanti o morti.

Definiti il carattere dell'amazzone e il contesto dell'azione, già nella scena successiva Teseo si innamora della virago, identificandola per bellezza e temerarietà proprio con le divinità del prologo: «... È questa Citterea, / che tanti raggi di beltà comparte, / o scesa è Palla a duellar con Marte?». Le spoglie militari di Ippolita diventano poi occasione per un duello ingaggiato da Ercole (1.5-8), a cui vuole partecipare anche Ippolito. Quest'ultimo, travestito da amazzone, con doppio *cross-dressing* (uomo > donna > uomo), si finge lottatore, sottolineando la molteplice sovrapposizione di identità celate (1.3: «Sotto questa viril mentita spoglia / verace menzoniero, io, che son uomo, / me stesso mentirò senza mentire»).

Ippolita ricompare a metà del 1 atto in un dialogo con Teseo da cui appare tutta la sua ingenuità sentimentale. Dopo un'intensa dichiarazione di Teseo, lei, non capendo, si scusa di non saper cosa rispondere: «... s'io vi tacio, / perdona l'imperizia, io non t'intendo, / credi, non ascoltai / così fatto linguaggio in Scizia mai» (1.10). Teseo le chiede come sia possibile che presso il Termodonte l'amore non esista («... non so come non abbia / la face di tal nume / scaldato al Termodonte ancor le spume»), e lei spiega che le virago lo rifiutano perché fiacca l'eroismo (1.10: «che dall'imprese gloriose e belle / ritarda l'alme e avvilisce i cori / ... Se amor de l'ozio è figlio»). Poi, rimasta sola, chiede al

Fato se pensa di compensare la sua perduta libertà con una vile esperienza amorosa («... che ti credi, / se a' miei piedi / gitti un uomo effeminato, / che dei danni illustri, immensi, / vile Amor mi ricompensi?»), perché a lei interessano solo guerre e trionfi («Di Bellona armi e vittorie / son mie brame e son mie glorie»). A metà del II atto Arianna provoca la rivale Ippolita, apparentemente impietosa delle pene amorose di Teseo, sul luogo comune della frigidità emotiva delle Amazzoni («Perché so ch'è pietà madre d'amori / e le Amazoni son d'amor nemiche») e la virago risponde che la compassione non è necessariamente premessa di un sentimento amoroso e quindi non è bandita a priori dalle virago («non tutte l'erbe a noi producon fiori, / né tutte le pietà filian amori»). A metà del III atto Ippolita finalmente accetta di corrispondere le profferte amorose di Teseo, ma esita a pronunciare la parola «amore», ritenendo di non essere davvero capace di amare (III.13: «Che t'amerei dir volse il labbro audace, / se Ippolita d'amor fosse capace»).

La figura dell'amazzone è pretesto per spunti comici del servo di Teseo, Giacco. Quest'ultimo nel I atto, riferendosi a Ippolita, afferma che «tra donna e bestia / divario alcun non v'ha» (I.18) e ironizza sulla pessima fine che egli farebbe se la prima venisse liberata, scherzando sulla sua presunta ferocia in quanto amazzone («S'ella è slegata, ohimè, l'ossa di Giacco / van tutte piste in Scizia a far tabacco»). Nonostante ciò – o proprio per questo motivo – l'atteggiamento forte e sprezzante della virago sollecita gli istinti sessuali del servo, quando ammette, imbarazzato, che «far la guardia a donne belle / è un mestier che non è sano» (I.19). Nel II atto Giacco sottolinea in chiave comica la totale indifferenza dell'amazzone nei suoi confronti come uomo: egli tenta di conquistarla dedicandole versi, ma non avendo le qualità da lei apprezzate – potere, fama, eroismo, etc. – non riesce in alcun modo a sedurla (II.2). Infine, nel III atto, sostiene che, per evitare ogni pericolo al potere maschile, le donne devono essere relegate a ruoli domestici: quando l'oracolo di Apollo dichiara che la salvezza di Ercole è a condizionata al fatto che Ippolita riottenga le proprie armi, «Renda il brando a la cattiva!», Giacco insinua in modo beffardo che il «brando» non è un'arma militare ma uno strumento per filare (III.1: «Cari signor, voi non capiste Apollo: / ei per brando s'intese la connocchia, / ché per rendere l'uom sicuro e pago / son l'armi de la donna il fuso e l'ago»).

6. 'Medea in Atene' (1675): l'incostanza della virago

Dopo una quindicina d'anni dal momento di maggior fortuna del soggetto (attorno al 1660) quest'ultimo, nel dicembre 1675, viene di nuovo riproposto sulle scene veneziane in *Medea in Atene*, su versi di Aurelio Aureli e musica di Antonio Giannettini, un'opera di discreto successo a detta del numero di repliche in Italia e oltralpe.⁶⁰ Tuttavia Aureli, per rendere probabilmente il soggetto più attra-

60. *Medea in Atene. Drama per musica, nel teatro Zane a San Moisè, di Aurelio Aureli, opera decima, consacrato all'illustrissimo ed eccellentissimo signor Alessandro Contarini Imperiale, procurator di San Marco, Venezia, Francesco Nicolini, 1676. Repliche in Italia: a Bologna*

ente anche a chi già lo conosceva, ribalta la situazione drammatica fondamentale, invertendo la corrispondenza fra infedeltà amorosa e sesso del fedifrago: Teseo non è più l'amante che può permettersi di sedurre donne a rotta di collo e di abbandonarle altrettanto velocemente, ma diventa vittima egli stesso dell'incostanza dell'amazzone Ippolita, corteggiata, oltre che da lui, da Androgeo e dal fratellastro Medo, nato dall'unione del padre di Teseo, Egeo, con Medea.

Come *l'Incostanza trionfante* e *Fedra incoronata* l'opera è ambientata ad Atene e intreccia vicende amorose a questioni politiche di successione al trono: il principe ateniese che qui contende la sovranità della città con Teseo è suo fratello Medo (nella prima era Pallante, nella seconda Soloonte).

La Dilucidazione inizialmente dichiara i motivi narrativi tratti dalle fonti mitografiche (riferendosi genericamente a «più d'una penna greca e latina»): Medea vorrebbe che il marito Egeo uccidesse il figlio Teseo, che egli ebbe durante una scappatella di gioventù, per evitare che quest'ultimo possa appropriarsi del trono d'Atene al posto di loro figlio Medo.⁶¹ Gli stessi motivi, raccontanti da Plutarco,⁶² sono stati sviluppati qualche decennio prima in testi francesi, ovvero nella tragicommedia in prosa *Thésée, ou Le prince reconnu* di Jean Puget La Serre (1644), che è rielaborazione del romanzo *Antiope* di Guyon Guérin de Bouscal del medesimo anno.⁶³ In *Thésée* si rappresenta l'arrivo dell'eroe greco ad Atene, con Pyritous, durante l'assedio della medesima da parte delle Amazzoni guidate da Anthiope. Quest'ultima, che con la scusa

(1677 e 1696), a Parma (1688, con revisione musicale di Bernardo Sabadini), e a Piacenza (1717), tutte rappresentate come *Teseo in Atene*; fuori Italia: a Wolfenbüttel (1688 e 1692) e ad Amburgo (1695, rielaborato in forma di *Singspiel* da Christian Heinrich Postel).

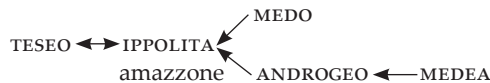
61. *Medea in Atene*, Dilucidazione, pp. 7-8: «[a] Che Teseo fosse generato da Egeo in tempo di sua gioventù con Etra, figliuola del re Pitto. [b] Che Teseo, nato e cresciuto in valore, conseguisse in dono da Ercole suo amico, nell'impresa fatta contro le Amazzoni, Ippolita, sorella d'Antiope. [c] Che il medesimo ... si portasse in Atene per svelarsi ad Egeo, dove, dal contrasegno della di lui spada donata già ad Etra, fu da Egeo riconosciuto per suo figlio, in tempo che Medea ingelosita dagli applausi dati dal popolo a Teseo, temendo che questi potesse rapire il soglio di Atene a Medo suo figlio, avea saputo persuader Egeo a dar col veleno la morte a Teseo. ... Tutto ciò scrisse più d'una penna greca e latina».

62. Plutarco, *Vite*, 1620, p. 6: «essendo venuta Medea da Corintho in Athenae ed avendo tolto sopra di sé a disporre con suoi incanti che Egeo potesse ingenerar figlioli s'era messa a giacer con esso lui, la qual, tosto che fu la prima a intender il ritorno di Theseo, senza saputa di Egeo, il quale era allora vecchio e per la sedizione de' cittadini d'ogni cosa temeva, lo persuase che invitando a mangiare seco quel forestiero gli dovesse dare il veleno ... subito conosciuto da lui, Egeo ... chiamandolo figliuolo lo abbracciò ... Dicesi che, cadendo il bicchiere, il veleno si versò».

63. Di *Thésée, ou Le prince reconnu*, in cui agiscono Thésée, Pyritous, Antiope, Égérie Talestrie, Médée, Égée, Lysandre, Nerine, esiste una recente ed. mod. a cura di Maurizio Busca, Alessandria, Edizioni dell'Orso, 2013. Cfr. Chiara Mainardi, *Dal romanzo alla tragicommedia. Il passaggio di genere dall'Antiope di Guérin de Bouscal al Thésée, ou Le prince reconnu di Puget de La Serre*, in *Da un genere all'altro: trasposizioni e riscritture nella letteratura francese*, a cura di Daniela Della Valle et al., Roma, Aracne, 2012, pp. 173-186.

di riscattare sconfitte precedenti, ha attaccato la città alla ricerca di Thésée, sparito dopo la promessa di nozze, il quale si trova nel dilemma se combattere a fianco dell'amata contro il padre Égée o viceversa. Gran parte dell'intreccio è determinato dai fraintendimenti e dalle incomprensioni legate al fatto che nessuno sa che Thésée sia figlio di Égée, tranne la moglie del medesimo, Médée, che, temendo appunto per la successione al trono del figlio Medo, architetta di uccidere Thésée, ma alla fine l'attentato viene sventato. Motivi narrativi che, al netto delle Amazzoni, sono stati drammatizzati anche in *Thésée* di Philippe Quinault e Jean-Baptiste Lully, *tragedie-lyrique* rappresentata per la prima volta proprio nel gennaio dello stesso anno di *Medea in Atene*: il ruolo della virago come amante è però sostituito con quello di Églé.

Diverse sono però le finzioni introdotte da Aureli nel libretto veneziano e dichiarate nell'Argomento: Teseo, prima di svelare a Egeo di essere suo figlio, chiede a Ippolita di recarsi ad Atene e di attenderlo là clandestinamente per la celebrazione delle loro nozze; Ippolita si presenta quindi ad Atene come giovane spartana, di nome Irea, viene scelta come confidente di Medea, ma di lei si innamorano il fratellastro di Teseo (Medo) e l'uomo amato da Medea (Androgeo).⁶⁴ Attraverso le finzioni si configura dunque la seguente costellazione dei personaggi:



L'amazzone Ippolita, pur travestita da guerriera spartana, è rappresentata come donna amante che canta arie d'amore (I.7: «Medea, tu scherzi, o non conosci Amor»; I.12: «Son amante e son contenta»), e il suo iniziale corteggiamento di Androgeo stimola un'aria gnomica del servo Liso sull'infedeltà civettuola delle donne (I.6: «Quanto scaltre / son le donne d'oggi»). La sua presenza scenica è concentrata prevalentemente nella prima parte dell'opera, mentre nella seconda è limitata a poche scene solistiche di lamento (II.6 con l'aria «Pargoletto arciero ignudo», II.16 con «Fortuna se degg'io»), poche, per esempio, rispetto a quelle in cui Teseo si lamenta della infedeltà dell'amata e vorrebbe dedicarsi alla vita militare per evitare inutili sofferenze sentimentali (I.20: «Non voglio più amar»; II.5: «Ch'io più t'amiro? questo no»; II.13: «Ne la rete del rigido arciero; III.1: «Cedi Amor, cedi a Bellona»).

64. Ivi, p. 8: «Si finge: [a] che Teseo conseguita Ippolita in dono da Ercole, emolo delle glorie dell'amico, desideroso d'immortalarsi nelle sopradette imprese, prima che scoprirsi al padre, pregasse Ippolita a trasferirsi incognita nella corte d'Atene ed ivi a spettar il suo arrivo, dove giunto le avesse promesso di prenderla in moglie; [b] che Ippolita, capitata in Atene sotto finto nome d'Irea, donzella spartana, si ponesse tra le damigelle di corte a servire Medea e che questa alettata dalle qualità della finta Irea l'inalzasse al grado di sua confidente; [c] che Androgeo, prencipe di Creta, si trattenga nella corte d'Atene, invaghito delle bellezze della finta Irea; [d] che di questa viva innamorato anco Medo; [e] che Medea sia amante d'Androgeo».

7. 'Demofonte' (1698): seconda variante milanese

Un soggetto diverso dalla vicenda fra Teseo e Antiope/Ippolita, ma appena successivo e quindi a esso collegato, è quello su cui si basa *Demofonte*, concepito di nuovo per un carnevale milanese, del 1698, con versi del bergamasco Pietro d'Averara, musica di Luigi Mancia, e dedica alla moglie del governatore, Isabel María de la Cerda, figlia del duca di Medinaceli che nel 1690 commissiona la *Caduta del regno delle Amazoni* (v. CAP. VI), e replicato a Firenze nel carnevale successivo.⁶⁵ D'Averara, poeta ancora poco conosciuto, esordì a Venezia nel 1684 e dal 1694 scrisse libretti per Milano, ma inizialmente con poco successo: i commenti sulla sua prima opera (*Amfione*), dello stesso carnevale in cui si rappresentò *Demofonte*, furono molto critici, al punto che non si attendeva con ottimismo il secondo libretto, *Demofonte* appunto.⁶⁶

Nel dramma si intrecciano le vicende di Orizia, regina delle Amazoni, che ha assediato Atene per vendicare il rapimento della sorella da parte di Teseo, e del figlio di quest'ultimo, Demofonte, che in nome di suo padre rivendica il trono d'Atene, abusivamente occupato da Pallante, nemico di Teseo.⁶⁷ Mentre nell'*Incostanza trionfante* e nel *Thésée* di La Serre è la stessa amazzona promessa sposa ad assediare la città greca, in *Demofonte* è la sorella della medesima. D'Averara dichiara nell'Argomento di essere ricorso alla *Genealogia degli dei* di Boccaccio per il ritorno di Demofonte ad Atene e la sua ascesa al trono, e a Plutarco per l'assedio amazzonico e per l'odio di Pallante per Teseo.⁶⁸ Nell'Ar-

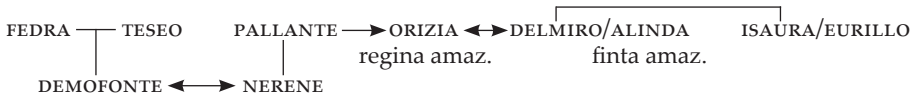
65. *Il Demofonte. Drama per musica da recitarsi nel Regio e ducal Teatro di Milano l'anno 1698, consacrato all'illustrissima ed eccellentissima signora donna Isabella Maria della Zerda ed Aragona*, Milano, Carlo Federico Gagliardi, [1698]. L'attribuzione della musica è resa possibile da una lettera scritta da Ludovico Muratori (Milano) a Giovanni Giacomo Tori (Modena) nei primi giorni della messinscena, 29 gennaio 1698: «Si rappresenta ora l'altra commedia in corte, che riesce molto miglior della prima, sì per gli abiti e per le scene, come per la musica fatta da Manza [Luigi Mancia], virtuoso del Serenissimo di Mantova»; trascritta da Federico Marri, *Muratori, la musica e il melodramma negli anni milanesi (1695-1700)*, «Muratoriana», 16 (1989), pp. 19-124: 41.

66. Sempre nelle lettere di Muratori a Tori (trascritte ivi, p. 41) si legge a proposito di *Amfione*: «Ieri sera intervenni alla recita di questo drama, ch'è mediocre per la parte del poeta, cioè dell'Averara» (1 gennaio 1698); «la nostr'opera non è universalmente cara ... se ne dà colpa al soggetto che è dell'Averara» (8 gennaio); «Si terminò ieri sera la prima opera e fra pochi giorni si comincerà l'altra, che è pure parto dell'Averara, voglia il Cielo più felice!» (22 gennaio).

67. Demofonte, come scrive anche Plutarco, è uno dei due nomi con cui viene chiamato il figlio che Teseo ha avuto da Antiope/Ippolita (*Vita di Teseo*, 28.3).

68. *Demofonte*, Argomento, p. 8: «Se si leggerà quanto accenna il Boccaccio nella sua *Genealogia degli dei* intorno alla nascita di Demofonte, il di lui ritorno in Atene e l'assunzione al trono, come pure quel che scrive Plutarco Cherone dell'assedio d'Atene intrapreso dall'Amazzoni e dell'odio di Pallante contro Teseo, sarà facile il comprendere quale sia l'invenzione costrutta sul fondamento storico e la libertà presa nelle circostanze de' fatti e de' tempi».

gomento si spiegano solo gli antefatti: Demofonte, dopo la morte di Egeo e l'esilio del padre Teseo, si reca ad Atene per appropriarsi del trono che gli spetta per successione, ma trovandolo abusivamente occupato da Pallante, decide di rimanere a corte clandestinamente, a creare un partito potente che possa sostenerlo ed eleggerlo; contestualmente si innamora della figlia del tiranno Pallante, Nerene, e viene inviato dal primo contro le Amazzoni.⁶⁹ Nel corso dell'opera gli intrecci amorosi si complicano, perché oltre all'innamoramento, ricambiato, di Demofonte per Nerene, il padre di lei è attratto dall'amazzone Orizia, a sua volta innamorata di Delmiro, finta virago col nome di Alinda; alla fine del dramma Demofonte non solo ottiene, per acclamazione, il trono d'Atene, ma riesce anche a sposare l'amata:



L'amazzone Orizia è presentata ancora una volta più come amante che come guerriera, fin dalle prime scene, quando apprende di essere stata ingannata da Delmiro/Alinda, da lei amato in quanto donna, che le ha rivelato la sua vera identità. Questo episodio di omoerotismo tradito ricorda in modo evidente quello fra Talestri e Oronte/Orizia della *Cassandre* di La Calprenède (v. CAP. VI).⁷⁰ Orizia, interpretata a Milano da Anna Maria Lisa⁷¹ e a Firenze da Maria Caterina Goslerin, sfoga le sue reazioni, alla scoperta della vera identità sessuale dell'amata, nella prima delle tre scene solistiche dell'amazzone, nella quale quest'ultima si interroga sulle dinamiche del desiderio, chiedendosi se il sesso della persona già amata sia così determinate per il sentimento («è l'istesso desio se cangia nome?»):

Demofonte, 1.4

ORIZIA Con Delmiro mi sdegno,
ma parte Alinda e 'l suo partir m'affligge.

69. Ivi, pp. 7-8: «Demofonte ... veleggiò, dopo la caduta di Troia alla volta d'Atene, con disegno di scoprirsi figlio di Teseo, per salire su quel trono dovutogli come ereditario, dopo la morte d'Egeo e l'esilio del padre, ma trovandolo occupato da Pallante ... pensò di formarsi un partito potente prima di tentare la sorte e s'introdusse perciò in quella reggia, continuando a tener nascosta la sua nascita. Giuntovi appena, s'innamorò della bella Nerene, unica figlia del tiranno ... In questo mentre fu assediata Atene da numeroso esercito d'Amazzoni, onde Pallante con apparenza di gloria obbligò Demofonte ad assalire, tra l'ombre della notte, l'assediatrici guerriere nelle proprie tende. Egli ... distrusse il campo nemico e ne condusse in Atene Orizia, la regina».

70. Gautier de Costes de La Calprenède, *Della Cassandra portata dal francese*, Venezia, Giovanni Francesco Valvasense, 1669, parte 2, libro 3, pp. 184-199.

71. Nello stesso anno di *Demofonte* Anna Maria Lisa interpreta il ruolo maschile di Turbo, re de' Rutoli, nel *Trionfo di Camilla, regina di Volsci* (Mantova 1698) e dal 1700 prende servizio alla corte imperiale.

Amo o non amo? Ah, come
 è l'istesso desio, se cangia nome?
 Che fo? Che penso? Ove mi volgo? Il suono
 odo di mie catene allorché stringe
 nuovi legami all'alma il nume arciero.
 Libertà come spero,
 se né men di me stessa io son sicura.
 O del fato o d'amor aspra congiura!
 [aria:] Non conosciuto ancor ...

Delmiro fu interpretato a Milano da un uomo, il castrato Giovanni Battista Roberti, mentre a Firenze da una donna, il contralto Francesca Vanini Boschi, che si specializzerà anche in ruoli maschili.⁷² Muratori, in attesa della rappresentazione milanese, scrive «che sarà una meraviglia cinese il veder Roberti vestito da donna» e, dopo aver assistito alla stessa, commenta che «Roberti è ben vestito, né gli dispiace l'abito femminile, perché non ne ha che il nome stampato nell'opera».⁷³

Orizia, come prigioniera, subisce a metà del I atto il corteggiamento di Pallante, ma resiste con ostinazione alle sue avances, scatenando nel tiranno espressioni inequivocabili sulla sua rigidità (I.11: «bella, ma troppo altiera», «tanto cruda sei?»). Di nuovo, a questa scena di dialogo segue una scena solistica di Orizia che serve a sviluppare la fiera di Orizia come amazzone, sottolineando che, per onore, il suo cuore non potrà mai sottomettersi a un nemico, che potrebbe fare eccezione solo per un uomo in grado di farla innamorare, e che in realtà per evitare sofferenze inutili sarebbe meglio rifuggire coinvolgenti amorosi:

	<i>Demofonte</i>	I.12
	I.11	ORIZIA
PAL	Bella, ma troppo altiera, e qual è la ragione onde recasti la guerra a noi?	T'inganni, empio, t'inganni! Un'alma vile può piegarsi a un nemico, ma non d'Orizia il core.
ORI	Son tua nemica, e basti! ...	M'opprime il fato e mi sostiene l'onore. ...
PAL	(Che adorabil fiera!) e se un [regnante, che pria fu vincitor, cedesse vinto al fulgor di tue luci e ti rendesse quel che più non possiedi?	on vinta e di regina più che un'ombra non son. ... Son miei nemici. Ahi, cedo solo a colui che d'invaghirmi ha il vanto. ... All'amorosa brama, poich'è pena l'amar, tento sottrarmi, ma il non voler amar, quando pur s'ama, pena maggior già parmi.
ORI	Quest'occhi abborrrei se a un lampo lor dovessi ciò che al valor han ricusato i dei.	[aria:] Se il nume bambino ...
PAL	Tanto cruda sei? ...	

72. Cfr. Sartori, *Libretti italiani*, VI/2 (1994), p. 660, e Kordula Knaus, *Männer als Ammen – Frauen als Liebhaber: 'cross-gender casting' in der Oper 1600-1800*, Stoccarda, Steiner, 2011, p. 83.

73. Lettere di Muratori (Milano) a Giovanni Giacomo Tori, del 22 e del 29 gennaio 1698, trascritte da Marri, *Muratori, la musica e il melodramma*, p. 41.

All'inizio del II atto Orizia tenta di resistere anche a Delmiro, appellandosi al divieto d'amare imposto dalla legge amazzonica e gettando l'amato nello sconforto, che si lamenta nell'aria finale «Disperar e non morire» (II.4), ma nella scena solistica successiva – la sua ultima scena solistica – dichiara tutta la sua esitazione e il suo travaglio nel dover rispettare tale divieto:

Demofonte

II.4

DELMIRO ... Ma il misero Delmiro
da te che può sperar?

ORIZIA Sai ciò ch'impone
all'Amazzoni austere il fiero onore,
amar tu puoi, ma non sperar amore.

DELMIRO [aria:] Disperar e non morire ...

II.5

ORIZIA Ahi, troppo cruda legge,
che su le labbra ancide
dell'alma accesa i sensi:
aspro è l'amar quando tacer conviensi.

[aria:] Il cor costante ...

Alla fine l'amazzone naturalmente cede al coinvolgimento e accetta di sposare Delmiro: «Ah, più non regni / di mia legge il rigore: / vincesti i miei nemici ed il mio core» (III.17).

8. *'Il regno galante' (1727): ginecocrazia illuministica in chiave comica*

In pieno Settecento, dopo mezzo secolo da *Medea in Atene* (1675), il poeta Michelangelo Boccardi riprende nel «melodrama» *Il regno galante* (1727), musicato da Giovanni Reali e rappresentato a Venezia, il tema dell'infedeltà di Teseo, ambientandolo, come nell'*Ippolita* di Dottori (1663), nel regno delle virago ed elaborandolo in forma di commedia.⁷⁴ Ne risulta un libretto con caratteri eccentrici rispetto ai precedenti: a) un inedito sviluppo degli aspetti ideologici del mito e riferimenti a stereotipi 'nazionali' coevi sulla libertà sessuale dei coniugi; b) un intreccio insolitamente ribaltato che, anziché concludersi con le nozze e la rinuncia di una vita autonoma, termina con la cacciata degli uomini e l'instaurazione di un regime ginecocratico; c) una dedica, per la replica a Pavia l'anno successivo, che tematizza, a partire dall'identità sessuale e di

74. *Il regno galante. Melodrama per musica da recitarsi nel teatro Giustiniano a San Moisè l'autunno dell'anno 1727, consacrato all'altezza serenissima d'Anton Fernando Gonzaga, duca di Guastalla, di Sabionetta, etc.*, Venezia, Marino Rossetti, 1727. L'antiporta del libretto, che raffigura metà arcata architettonica con una nicchia contenente una statua (probabilmente femminile) e due putti alati in primo piano che reggono uno stemma vuoto, è identica a quella del libretto di *Diomede punito da Alcide* di Aurelio Aureli (Venezia, Niccolini, 1701; copia conservata in I-Mb, Racc. Dram. 1052).

genere, analogie e differenze fra le Amazzoni e le dedicatarie.⁷⁵ Del libretto veneziano esistono due impressioni che si differenziano per pochi dettagli, una senza l'indicazione degli interpreti, che per questo è probabilmente la prima impressione, l'altra con modifiche nella prima scena.

Il *Regno galante* rappresenta, per la prima volta, la ribellione delle virago all'incostanza sentimentale di Teseo e la conseguente battaglia per un'autonomia socio-politica e amorosa. Nell'Argomento, prima si dichiarano come antefatti motivi originali ma anacronisticamente accostati, ovvero l'uccisione a Creta del Minotauro e la battaglia pontica a Temiscira, poi si descrive l'invenzione della trama.⁷⁶ Teseo, ritornato nel regno femminile dopo l'impresa con Ercole, crea scompiglio con un doppio innamoramento, per Antiope e per la zia di quest'ultima, Tomiri, sposata con Oronte.

Il tema della sovversione femminile è impostato in termini politici fin dalla prima scena, il cui tasso di liricità – tre arie con da capo, una per ogni amazzone, e coro finale – ne segnala l'importanza. Non a caso, insieme all'ultima, in cui si realizzano i propositi rivoluzionari iniziali, è – come vedremo – la scena più rimaneggiata nella versione pavese. Antiope, in una riunione con le compagne Tomiri e Serpilla, inanellando domande retoriche, che fanno leva sull'insofferenza delle virago alla sottomissione maschile, le incoraggia a una ribellione che permetta la formazione di un regno femminile autonomo:

Regno galante, 1727, I.1

ANTIOPE

Dunque, perché o non giusta
o malintesa legge
vuol che al soglio, agli onori,
a grave oltraggio del femminile sesso,
l'uomo solo succeda?
Tolerarsi dovrà suddito e oppresso?
Tacer dovrem, dovrem restar sepolte,
ignote e oziose in un oblio profondo,
quando nel cor si pasce
alto pensier di segnalarci al mondo?
Ma se noi siam di questa bassa mole

le delizie, l'amor e l'ornamento,
perché in noi si trascura il bel pensiero
d'ottenere senza l'uom sorte ed impero? ...
Tempo non è d'amore:
se v'è tra voi chi nobile desio
di gloria e di valor nudrisca in petto,
seguami al campo, al trono. ...
Ma se tanto s'avanza
dell'uomo superbo il baldanzoso impero,
che toglie a noi il privilegio eccelso
di libertà, di regno,
e noi lo soffrirem estinto ognora? ...
Che si sospende ancora?

75. Ho già discusso significati politici e implicazioni di genere del libretto in Andrea Garavaglia, «*Ottenere senza l'uom sorte ed impero*»: il mito delle Amazzoni agli albori dei Lumi, atti del convegno 'Femminile e maschile nel Settecento' (Marina di Massa, 27-29 maggio 2014), in corso di stampa.

76. *Regno galante*, Dilucidazione del dramma, p. 7: «Ucciso che ebbe Teseo il Minotauro, passò, fastoso delle sue glorie, in Temiscira, dove già altre volte aveva amata un'amazzone chiamata Ippolita ... s'innamora d'Antiope e di Tomiri, che, vedendo il maneggio del regno quasi usurpato da Oronte, zio tutore d'Antiope e sposo di Tomiri, vaghe dell'antica libertà, ingelosiscono l'uno dell'altra al possesso della corona. L'arrivo di Teseo porge doppio motivo alla rivalità di queste due amazzoni, che, conosciuta la di lui incostanza, lo rigettano e, vaghe della propria libertà, scacciano tutti i maschi del regno».

Antiope attribuisce ogni disgrazia del sesso femminile, secondo i motivi della retorica filogina, alla «non giusta o malintesa legge» che esclude le donne da ruoli pubblici, governo e imprese militari, relegandole, malgrado le ambizioni eroiche, a una posizione di sudditanza. Contenuti e stile del comizio ricordano fra l'altro la *Donna risoluta* di Ferrante Pallavicino (1640; v. sempre CAP. 1), ma è difficile dire se sia stata una fonte di Boccardi, che peraltro dichiara nella prefazione di essersi avvalso di idee altrui: «per compiacere al genio del paese vedrai in questo melodrama alcune idee non mie, ma a bella posta da me unite per tuo diletto». ⁷⁷

Le reazioni di Tomiri e della serva Serpilla alla proposta di Antiope hanno subito modifiche fra la prima e la seconda impressione, ovvero l'eliminazione di versi francesi di Tomiri, forse per alleggerimento del dialogo, e la sostituzione dell'aria di Serpilla «Non sia mai ver che veggasi», con un'altra più comica, «Come il tuono strepitoso» (in grigio le omissioni):

Regno galante, 1727, 1.1

TOMIRI	Princesse, en verité c'est un trop grand outrage de nous assujétir à des tels esclavages. J'ai connu vos raisons il y a déjà long-tèms, et l'assemblée sera de votre sentiment.
SERPILLA	E vendicata anch'io di quel fellone che m'oltraggiò...
ANTIOPE	Tempo non è d'amore ...
SERPILLA	Sembrami piucché giusto ...
[aria:] Non sia mai ver che veggasi ...	
[aria:] Come il tuono strepitoso ...	
TOMIRI	Comment? Vous vous plaignez et vous ne savez pas vous venger d'un fripon à l'aide des apas? Vous êtes belle, enfin suivez la loix de France: l'on paye l'incostant par autant d'incostance. ⁷⁸
SERPILLA	Ah che un bel cor non sa farsi incostante.
ANTIOPE	Ma se tanto s'avanza ...
TUTTE	Non sia mai ver?
ANTIOPE	Che si sospende ancora? ...
[aria:] Il più bel piacer d'amore ...	
TOMIRI	Vraiment tous ces maris ...
[aria:] L'amour n'a rien de si charmant ...	

⁷⁷. Ivi, p. 8.

⁷⁸. Tomiri: «Principessa, in realtà è un'offesa troppo grande assoggettarci a tali schiavitù. Ho capito da tempo le vostre ragioni e l'assemblea sarà dalla vostra parte Come? Voi vi lamentate e non sapete vendicarvi di un briccone con l'aiuto della seduzione? ... Siete bella, insomma seguite la legge di Francia, si paga l'incostante con altrettanta incostanza».

I versi francesi dovevano probabilmente accentuare i riferimenti ai costumi sociali che in Francia regolavano con più libertà che in Italia i rapporti di coppia: l'amazzone consiglia infatti a Serpilla di ripagare l'amante infedele con la stessa moneta, come avverrebbe in Francia («suivez la loix de France»). Nei *sallons* francesi primo settecenteschi, luoghi di socialità mista, vigeva l'uso delle 'coppie aperte' – o, come si diceva allora, 'galanti', da cui il titolo del libretto. È infatti la stessa Tomiri, che incarna i costumi francesi, a mettere in pratica per prima i progetti eversivi, presentandosi al marito con l'armatura e intimandogli di essere più ossequioso nei suoi confronti (1.3).

Il colpo di scena arriva all'inizio del II atto, quando Antiope, l'amazzone che ha fomentato la rivolta, si innamora di Teseo, entrando in profonda contraddizione con i suoi stessi intenti. L'infatuazione improvvisa la costringe a ripensare temporaneamente la possibilità di un'indipendenza delle donne: accantonate dunque le esitazioni iniziali, viene rappresentata in tutta la sua civetteria femminile, che si contrappone alla furezza iniziale e soprattutto al protocollo amazzonico. Nel suo *boudoir* si prepara con ossessiva meticolosità all'incontro con l'amato, snervando la povera Serpilla che apre il II atto con una solistica scena di sfoghi: «Quando la mia padrona / si cinnina allo specchio / non la finisce mai» (II.1). Tuttavia a metà dell'opera Teseo decide di riprendere le sue imprese e quindi di lasciare il regno femminile, provocando la rabbia delle virago innamorate, già abbondantemente provate dalla sua incapacità di essere monogamo. Il pericolo di un assedio greco rompe gli ultimi indugi autonomistici e pone fine alle rivalità, fra Antiope e Tomiri, per la nomina al trono amazzonico.

Il libretto per la replica pavese, intitolato *Antiope* (1728), sempre con musica di Reali,⁷⁹ fu sottoposto ad ampi rimaneggiamenti soprattutto nelle scene di cornice, quelle in cui di fatto è concentrato il contenuto ideologico e trasgressivo dell'opera. Nell'ultima scena questo processo è ancora più marcato che nella prima, grazie all'aggiunta di interventi che, raddoppiando il numero dei versi (da 34 a 61), accentuano l'arroganza delle virago e il vittimismo dei relativi uomini, a cui qui è concesso il diritto di replicare: Oronte sottolinea l'eccesso di odio della moglie («Sì, barbara Tomiri ...»), mentre Teseo fatica a rassegnarsi alla furezza delle donne («Se l'amor mio non vuoi ...»; TAV. 2).

L'accentuazione filogina delle scene di cornice del libretto pavese si pone in continuità con il contenuto ideologico della dedica, dei gestori del teatro, alle «dame di detta città». In essa si racconta come le Amazzoni, attratte dalla fama delle donne pavesi, per verificarla personalmente si recarono a Pavia; rendendosi conto, una volta giunte, della propria mediocrità, le omaggiaro-

79. *L'Antiope. Melodrama per musica, da rappresentarsi nel teatro Omodeo, nella regia città di Pavia, la primavera dell'anno 1728, consacrata al merito impareggiabile dell'illustrissime signore dame di detta città*, Pavia, Pietro Antonio Magri, 1728.

<i>Regno galante, Venezia 1727, III.15</i>	<i>Antiope, Pavia 1728, III.15</i>
ANT [a] Vanne pure Teseo. Unisci il tuo valor al greco orgoglio: io non ti temo e l'amor tuo non voglio.	
	TOM Antiope, al mio destin al fin mi rendo: tu mia regina sei, io di vassalla, ecco, ti rendo i primi giusti onori.
	purché nell'imperar sole restiamo libere ed assolute, tal che ogni uomo in quest'istesso istante lungi da noi sen vada. Disponi di mia vita e di mia spada. Tu deponi importuno il pazzo vanto d'avermi tua consorte e vanne tosto fuor di Temiscira, temi per mia mano aver la morte.
	ORO Sì, barbara Tomiri! All'amor mio cader per la tua man saria men grave, ma perché l'odio tuo più della morte ancor m'innorridisce, m'allontano, ti fuggo. Ma so che un dì sgombrato ch'averai il tuo cieco furor, ten pentirai.
ANT Cessino l'ire in noi di folli amori; cessin le gare e voi da questi lidi omai partite ingrati.	ANT [a] Tu pur vanne, o Teseo. Unisci il tuo valor al greco orgoglio: io non ti temo e l'amor tuo non voglio.
	TES Se l'amor mio non vuoi, femina altera, avesti l'odio mio quando certo non fossi, col tempo e la costanza, vincer la tua fierezza e tua baldanza ...
ORO Tu fida almen...	ANT Vadane ancor Pillone
TOM Vadane ancor Oronte.	PIL Serpilla non vorrà
SER Misero tu mi fai gran compassione.	SER Misero tu mi fai gran compassione.
ANT No Serpilla, rigetti anco Pillone. Senza l'uom si viva ed oggi il mondo ammiri nel glorioso impegno che siam donne e capaci a più [d'un regno.	ANT No Serpilla, s'hai spirito, s'hai senno senza l'uom si viva ed oggi il mondo ammiri nel glorioso impegno che siam donne e capaci a più [d'un regno.
	CORO Or s'abbiam forza e valore ...

TAV. 2. Confronto fra la scena finale del *Regno galante* (1727) e di *Antiope* (1728).

no rappresentando le origini del regno femminile, nell'opera appunto.⁸⁰ La dedica indica le Amazzoni come donne che incarnano un modello femminile negativo, in quanto dotate solo di «virtù militare» («ferocità dello spirito» e «guerriero coraggio») e prive al contrario di tutte quelle «mansuete virtù» che rendono le donne pavesi umanamente, socialmente e intellettualmente emancipate («generosità, forza, spirito, bellezza, liberalità e sapere»), ma naturalmente anche altrettanto innocue verso il sistema patriarcale.

L'eccentricità del finale, con la deroga al tradizionale modello drammaturgico del soggetto amazzonico, che prevede le nozze, facilitata dalla forte componente comica dello spettacolo, è probabilmente il sintomo di un cambio di passo nel dibattito sulle donne e sul rapporto fra i sessi, se non perfino di un modo per inserirsi nel dibattito stesso, che in quegli anni era assai vivo attorno a Venezia. È noto l'acceso confronto avviato nel 1723 da Antonio Vallisneri all'Accademia dei Ricovrati di Padova sulle virtù intellettuali delle donne e sull'opportunità di ammetterle agli studi, segnando una fase cruciale della narrazione sul sesso femminile, che lascia i motivi seicenteschi della *querelle des femmes* per appropriarsi della nuova etica illuministica.

80. *Antiope*, Dedica, pp. [3]-[6]: «La fama, che porta con la sonora sua tromba il grido della vostra generosità, forza, spirito, bellezza, liberalità e sapere (virtù gloriose che, distinguendovi fra il nobile sesso, fanno luminosa comparsa anco ne' più remoti confini dell'universo), questa fama ben giusta ha tirate dalle rive del Termodonte alle spiagge del vostro reale Tesino [Ticino] le Amazzoni. Queste, fastose della loro virtù militare, credettero, tanto in questa che in ogni altra prerogativa, essere insuperabile, ond'è che, ingelosite di tanto grido, si porta Antiope, famosa loro reyna in persona per accertarsi se la fama fu veritiera o mendace. Ma come che esse credevano che tutta la virtù si restringesse nella ferocia guerriera, non si avvidero che questa, ispirandoli genio aspro e severo, ben di rado puol vestire lo spirito di una soave dolcezza, restando sottomesse dal fiero genio marziale la maggior parte delle mansuete virtù. Si che, giunte su questo lido, vi videro, o gentilissime dame, e in un ballenno svanirono le loro altère speranze, trovandosi prive al vostro confronto di tutte quelle prerogative che in voi così altamente risplendono, fuori che della ferocità dello spirito e del guerriero coraggio. Non si dispettorono però le forti donne esser da voi superate, anzi al contrario ambirono rendervi quei tributi di ossequio dovuti al vostro gran merito e si risolvettero farvi godere in armonioso teatro il risorgimento del tanto famoso suo impero. Si pongono adunque sotto l'amparo della magnanima vostra virtù» (cors. mio).

v. *Amazzoni africane: le 'Isole fortunate'* (1679)

Le Amazzoni nell'Isole Fortunate (1679) su versi di Francesco Maria Piccioli e musica di Carlo Pallavicino è una delle opere più focalizzate sulle virago.¹ È il dramma in cui la loro attitudine eroica, sdoganata a Venezia l'anno prima con la battaglia di *Ercole sul Termidonte* (1678), è esaltata con grandiose scene militari e paramilitari. Anche il titolo dell'opera è fra i primi a citare le Amazzoni, anziché l'eroe a cui sono contrapposte, che in questo caso è un sovrano troppo generico per meritare la presenza *en titre*. Il dramma presenta inoltre due aspetti inediti rispetto alle opere qui esaminate: a) un rapporto omoerotico fra guerriero, reale – non essendo determinato da travestimenti o scambi di identità – e trattato senza ironia; b) un 'laboratorio' di tessitura, che è luogo di quelle attività femminili generalmente snobbate dalle virago perché simbolo di sottomissione delle donne.

L'opera nacque in un contesto mecenatismo specifico, che è il presupposto della sua grandiosità spettacolare e della sua notorietà, e fu voluta dal veneziano Marco Contarini per inaugurare nel novembre 1679 il Teatro Grande, da lui fatto costruire a Piazzola, sulle rive del Brenta, presso una villa palladiana di sua proprietà; è lo stesso Contarini che ha collezionato l'imponente fondo di partiture teatrali seicentesche oggi conservato alla Biblioteca Marciana di Venezia, a cui appartiene anche quella delle *Amazzoni nell'Isole Fortunate*.² In assenza dei problemi di superficie edificabile che vi erano a Venezia, il teatro fu concepito di dimensioni eccezionali rispetto agli standard dell'epoca: estremamente capiente (fino a 1000 spettatori) e dotato di un vasto palcoscenico, che permetteva imponenti masse di comparse, ma anche cambi di scena all'avanguardia, con scenografie che salivano dal sottopalco.³ Di fatto la messinscena delle *Amazzoni*

1. *Le Amazzoni nell'Isole Fortunate. Drama per musica del dottor Piccioli, da rappresentarsi in Piazzola, nel nobilissimo teatro dell'illustrissimo ed eccellentissimo Marco Contarini, procuratore di San Marco, consacrato alla medesima eccellenza, l'anno 1679*, Padova, Pietro Maria Frambotto, [1679]. Non è ancora del tutto chiaro se Francesco Maria Piccioli coincida con il Francesco Piccoli dell'*Incostanza trionfante* (1658).

2. I-Vnm, It.IV,384: *Le Amazzoni* (sul dorso del manoscritto).

3. Sul Teatro Grande di Piazzola si veda la scheda in Franco Mancini – Maria Teresa Muraro – Elena Povoledo, *I Teatri del Veneto*, Venezia, Regione del Veneto – Giunta regio-

nell'Isole Fortunate, che avvenne nei mesi tradizionalmente trascorsi dalla nobiltà in villeggiatura, nella campagna veneta, fu raccontata e acclamata come una delle più attraenti della Repubblica Veneta nella seconda metà del Seicento. Jacques Chassebras de Cramailles, che nel *Mercure galant* pubblica anonimamente cronache di opere veneziane, a dicembre 1679, appena dopo la *première*, scrive che «on vit le plus étonnant et le plus pompeux spectacle, dont on a jamais parlé ... merveilleux spectacle, qui semble estre moins un opéra qu'un enchantement»,⁴ e nel febbraio 1681, commentando la replica del novembre 1680, spiega che «parmy les choses extraordinaires qui y parurent, on y remarqua 300 acteurs, sçavoir 100 femmes Amazones, 100 hommes déguisez en Mores, 50 hommes à cheval qui firent une très-belle montre, des pages, des estafiers, des laquais, et des cochers»,⁵ dati letteralmente ricavati dal libretto (che indica come comparse: «coro di 100 Amazoni, di 100 Mori, di 50 amazoni a cavallo, di paggi, di guardie, di palafrenieri, di lachè»; per «coro» s'intende un insieme di individui).⁶ La stessa prefazione al libretto annuncia: «il presente drama, dovendo comparire su le scene del più meraviglioso teatro, lo vedrai vestito dalle più nobili e sontuose apparenze». ⁷ Del resto lo sfarzo spettacolare era tipico dei teatri privati, le cui rappresentazioni erano destinate a spettatori invitati, nei quali il proprietario mirava ad accrescere il proprio prestigio socio-politico. Anche l'opera di Contarini fu infatti messa in scena alla presenza della *crème* locale e forastiera, come descritto da Chassebras.⁸

nale, 1988-2000, III: *Padova, Rovigo e il loro territorio*, pp. 291-306. Sulla produzione operistica seicentesca di Piazzola cfr. Paolo Camerini, *Piazzola*, Milano, Alfieri & Lacroix, 1925 (rist. come *Piazzola nella sua storia e nell'arte musicale del Seicento*, Milano, Hoepli, 1929) e Chiara Bruni, *Il dramma musicale a Piazzola nel XVII sec.: fasti e teatro alla corte dei Contarini*, tesi di laurea, Università di Venezia, 2000. Sul fenomeno delle opere nelle ville venete, durante la villeggiatura, rinvio a Oliver Huck, *Oper in den Villen der Republik Venedig und Villeggiatura in der Oper*, «Studi Musicali», 34 (2005), pp. 137-180.

4. *Le Mercure galant*, dicembre 1679, p. 72: «si vide lo spettacolo più stupefacente e più pomposo di cui si sia mai parlato ... uno spettacolo meraviglioso che sembra più un incantesimo che un'opera» (trad. mia). Le relazioni di Chassebras nel *Mercure galant* furono poi raccolte e ristampate da Pierre d'Ortigue de Vaumorière in *Lettres sur toutes sortes de sujets*, Parigi, Jean Guignard, 1690.

5. *Le Mercure galant*, febbraio 1681, p. 167: «tra le cose straordinarie che vi apparvero si segnalano 300 attori, ovvero 100 donne Amazoni, 100 uomini travestiti da Mori, 50 cavalieri che fecero bella mostra, paggi, staffieri, lacchè, cocchieri» (trad. mia).

6. *Amazoni nell'Isole Fortunate*, Interlocutori, p. 7.

7. Ivi, Benigno lettore, p. 6.

8. *Le Mercure galant*, febbraio 1681, pp. 150, 165-166: «fait représenter en présence d'un nombre infiny d'auditeurs illustres ... Les spectateurs estoient de la plupart d'une qualité fort relevée, puisqu'on y voyoit le duc de Mantouë, le prince de Bozzolo, le landgrave de Hesse et beaucoup d'autres, et les ambassadeurs de l'empereur de France et d'Espagne, avec toute leur suite ... Les dames vénitiennes y parurent au nombre de 200 et autant de nobles. Les étrangers de l'un et de l'autre sexe estoient encore en plus grand nombre, en sorte que les loges et tous les autres endroits en furent remplis autant qu'ils le pouvoient estre» («fatta rappresentare in presenza di un numero infinito di auditori illustri ... Gli spettatori erano in

Il prologo esalta il progetto teatrale di Contarini, mettendo in scena il dialogo fra tre prosopopee, il Genio su un'aquila, simbolo araldico del mecenate (il cui stemma è riportato in alcune copie del libretto, accanto alla dedica),⁹ la Difficoltà su uno struzzo e il Timore su un pavone. La Difficoltà vorrebbe scoraggiare l'ambizione del Genio, quindi del medesimo Contarini, di realizzare in piena campagna quello che, con fatica, in genere si tenta di fare in città («voler fra gl'aratri / eriger teatri / sì facil non è»), e chiama in suo aiuto il Timore, ma il Genio non si fa scoraggiare («Sono genio risoluto e tanto basti. / Per eseguir mie voglie / ... / saprò di tutte l'arti / qui trar in breve i più ingegnosi parti»).

L'idea di inaugurare l'apertura di un teatro con un soggetto operistico tutto al femminile, in cui i pochi personaggi maschili sono comunque in funzione di quelli femminili e non viceversa, trova spiegazione nel fatto che, come racconta Chassebras, il teatro era destinato all'esibizione di virtuose musicalmente formate in un istituto per fanciulle orfane, il 'Loco delle Vergini', fondato a Piazzola dallo stesso Contarini a somiglianza degli 'ospedali veneziani'.¹⁰

Il soggetto dell'opera non è riconducibile a un preciso episodio del mito amazzonico. Secondo l'Argomento le vicende dell'intreccio avvengono successivamente alla battaglia pontica, dopo la quale le virago, sconfitte dai Greci guidati da Ercole, si trasferiscono sulle Isole Fortunate, suscitando nel re degli Etiopi un desiderio di conquista, che in realtà si conclude con le nozze fra quest'ultimo e la regina delle Amazzoni. L'Argomento, tuttavia, non fa riferimento né a fonti né a motivi fittizi, salvo concludere che il dramma è costruito con «questi e altri favolosi accidenti», lasciando dunque intendere che potrebbe essere in gran parte frutto di fantasia.¹¹

gran parte di alto livello, poiché si vide il duca di Mantova [Ferdinando Carlo], il principe di Bozzolo [Gianfrancesco II Gonzaga], il langravio di Assia [Ernesto Luigi] e molti altri, e gli ambasciatori dell'imperatore di Francia e di Spagna con tutto il sèguito ... Le dame veneziane erano circa 200 e altrettanti i nobili. Gli stranieri di entrambi i sessi erano in numero ancora maggiore, al punto che i palchi e tutti gli spazi furono riempiti il più possibile»; trad. mia).

9. Per esempio nella copia conservata in I-MOe, 90.D.20.4.

10. *Le Mercure galant*, febbraio 1681, p. 163: «On élève dans ce lieu [Piazzola] trente-trois pauvres filles de famille honneste, eusquelles il entretient des femmes pour en avoir soin et pour leur enseigner les ouvrages ordinaires aux personnes de leur sexe, et des maîtres de musique pour leur apprendre la musique, qu'il aime avec passion. Comme il s'est trouvé parmy ces filles de très-belles voix, il résolut aussitost de fair construire un magnifique théâtre pour des opéra qu'il fait composer exprès».

11. *Amazoni nell'Isole Fortunate*, Argomento, p. 5: «Vinte sul Termodonte le Amazoni e passate ad abitare nell'Isole fortunate, pensò Sultan, re degli Ethiopi, di renderle al suo scettro tributarie e soggette. Fece, però, con ordito pretesto di machinato naufraggio, approdare a quelle spiagge Anapiet, suo capitano, qual sotto nome di Numidio corsaro, fu anco dalle stesse benignamente soccorso ed accolto. S'obligò questi con la sua permanenza fra gl'altri l'affetto di Pulcheria, principessa dell'Amazoni, onde assediate successivamente le stesse dall'armi di Sultan gli riuscì con le sopradette confidenze penetrare li disegni di Pulcheria, che fingendo trattati di pace tramava all'inimico di propria mano la morte. Svelato perciò sopra un foglio consegnato all'ali d'un dardo il tradimento al suo re, fatta prigioniera, Pulcheria causò senza spargimento di sangue al suo signor la vittoria».

Nella mitografia amazzonica non vi sono episodi successivi alla guerra pontica con trama simile, ovvero ambientazione insulare, incontro/scontro con gli Etiopi, e con personaggi così nominati. L'unico episodio genericamente riconducibile al soggetto potrebbe essere quello delle amazzoni libiche, di cui parla Diodoro Siculo, sulla base di informazioni ricavate da Dionisio, sebbene lo scrittore lo collochi prima della battaglia pontica e nell'«isola Espera». Isola forse identificabile con quel giardino delle Esperidi spesso confuso con le Isole Fortunate, in virtù del fatto che entrambi erano considerati paradisi terrestri o luoghi abitati da selvaggi.¹² Diodoro racconta che il popolo degli Atlantidi, preoccupato di poter essere attaccato dalle Amazzoni, mandò loro ambasciatori (forse motivo ispiratore della spia dell'opera, Numidio) che comunicassero l'intenzione di sottomettersi, ma la regina Mirina, per compassione, rinunciò alla dominazione a favore di una confederazione fra i due popoli.¹³

È dunque probabile che l'insediamento sulle Isole Fortunate – in assenza di un corrispettivo mitografico diretto – sia invenzione del librettista, condizionato dalla più recente letteratura di viaggio che, rispetto al mito, tendeva a situare le Amazzoni, o comunità femminili assimilabili, in un contesto insulare.¹⁴ Ma non si può neppure escludere l'influenza di un testo teatrale, l'*Adelonda della Frigia* di Federico della Valle (messa in scena a Torino nel 1595 e stampata postuma nel 1629), in cui agiscono Amazzoni che abitano su un'isola. Del resto, le Isole Fortunate, molto presenti nell'immaginario letterario

12. Diodoro Siculo, *Istoria, ovvero Libreria istorica ... tradotta ... nella nostra lingua da messer Francesco Baldelli*, Venezia, Gabriele Giolito de' Ferrari, 1574, pp. 160-161: «scriviamo di quelle Amazzoni che si dicono essere state anticamente nella Libia ... furono per molti secoli avanti [quelle vissute a Temiscira] ... dicesi che l'abitazione loro è nell'isola Espera, perché ella è posta verso Ponente così detta, e che questa è nella palude Tritonide, la quale all'oceano vicina ha dal fiume che in essa mette di Tritonia il nome. Dicesi che questa palude è ne' confini dell'Etiopia. ... Quest' Amazzoni, valorose del corpo loro e di guerra disiderose, presero per forza d'arme le contrade e borghi tutti da principio di quest'isola, fuorché uno, il quale è dagli Ictiofagi dell'Etiopia abitato» (cors. mio). Cfr. Valerio Manfredi, *Le Isole Fortunate: topografia di un mito*, Roma, 'L'Erma' di Bretschneider, 1993, e Theodore J. Cachey, *Le Isole Fortunate: appunti di storia letteraria italiana*, Roma, 'L'Erma' di Bretschneider, 1995.

13. Diodoro Siculo, *Istoria*, p. 162: «essendo in tal guisa entrate nel paese degli Atlantidi che si chiama Cercene ed avendo in battaglia vinti coloro che v'abitavano ... presero quella città ... Divolgatasi questa calamità tra i vicini, dicesi che gli Atlantidi, ripieni perciò di non picciolo spavento, mandarono a loro ambasciatori, offerendo di dar loro le città nelle mani e di ubidire a quanto per esse fosse loro comandato. Avendo la reina benignamente costoro uditi, fermata con essi loro l'amicizia, edificò in luogo di quella che s'era disfatta e mise ad abitare in essa i prigionieri [sic] tutti e delle parti intorno tutti coloro i quali volontariamente vi volsero venire».

14. Per esempio nel *Libro di Odoardo Barbosa* sono collocate sull'isola di Zacotora (odier-na Socotra, nell'Oceano Indiano, al largo del Corno d'Africa), mentre nella *Naturale e generale istoria dell'Indie di Gonzalo Fernandez d'Oviedo* sull'isola di Martinino (nel Mar dei Caraibi). Cfr. Giovanni Battista Ramusio, *Navigazioni e viaggi*, 6 voll., a cura di Marica Milanese, Torino, Einaudi, 1978-1988, II (1979), p. 563, e V (1985), p. 389.

dell'epoca – si pensi agli *Asolani* di Pietro Bembo – e situate ai limiti dell'Occidente o identificate con le Canarie, rappresentano uno spazio ignoto ideale in cui ambientare miti e leggende.

C'è un altro aspetto apparentemente contraddittorio nella definizione del soggetto: mentre l'Argomento identifica negli Etiopi il popolo che entra in contatto con le Amazzoni, i quali secondo Diodoro vivevano in una parte dell'Isola Esperia (gli «Ictiofagi dell'Etiopia»), il resto del libretto, già a partire dall'elenco degli interlocutori, parla invece di «Egizzi». Questi ultimi farebbero pensare a un altro passo, sempre di Diodoro, sulle Amazzoni libiche, in cui si parla dell'amicizia fra il re degli Egiziani e la regina delle guerriere: «Mirina, avendo ricercata la maggior parte della Libia, ed essendo passata in Egitto ed avendo qui fermata l'amicizia con Oro, figliuolo d'Iside, il quale allora era re di que' popoli, mosse guerra contro l'Arabia».¹⁵

Estranei alla mitografia amazzonica sono anche i nomi delle virago che intervengono nell'opera, ovvero i primi cinque:

PULCHERIA	[s]	principessa delle Amazzoni
FLORINDA	[s]	sua favorita
AURALBA	[s]	amica di Florinda
IOCASTA	[s]	figlia adottiva di Pulcheria
CILLENE	[s]	delirante per amore
SULTAN	[B]	re degl'Egizzi
ANAPIET	[T]	suo capitano, sotto nome di Numidio

Si può solo supporre che Piccioli abbia voluto usare nomi di 'donne forti', sovrane della storia antica o della tradizione mitologica. Di fatto, Elia Pulcheria fu imperatrice dell'Impero romano d'Oriente e reggente; Florinda, in un'omonima tragedia di Giovanni Battista Andreini (1604), è moglie del re di Scozia; Giocasta, nella mitologia greca, è moglie del re di Tebe e madre di Edipo, nonché regina d'Armenia in un'omonima opera veneziana di Moniglia-Grosi (1677), appena precedente alle *Amazzoni nell'Isole Fortunate*; infine Cillene è talvolta considerata moglie o madre del re degli Arcadi.

Non essendo quindi possibile identificare nell'opera altri elementi 'originali', si deve supporre che essa sia composta da «accidenti» interamente o parzialmente inventati, come dichiara l'Argomento. L'arrivo di Anapiet sull'isola, inviato come spia dal re egizio Sultan, infiamma i sentimenti delle frigide Amazzoni: Pulcheria si innamora di lui, che finge di ricambiarla ma in realtà è attratto da Florinda, che invece tenta di non farsi coinvolgere, essendo già impegnata con Auralba. Nel momento in cui gli Egiziani sono pronti ad assediare l'isola, Pulcheria, con il pretesto di una tregua, tenta di sedurre e uccidere Sultan che, salvato da Numidio, alla fine mette da parte ogni risentimento e chiede a Pulcheria di sposarlo, diventando regina d'Egitto. Lei, a dispetto di qualunque episodio del mito, accetta le nozze, in omaggio alle quali le Amazzoni organizzano spettacoli di combattimento.

15. Diodoro Siculo, *Istoria*, p. 163.

La prima metà dell'opera mette in scena il travagliato rapporto delle Amazzoni con l'esperienza amorosa. Pulcheria, che è la prima che dovrebbe evitare qualunque coinvolgimento, sia come amazzona sia come responsabile della ragion di stato, confessa alla compagna Florinda di essersi innamorata di Numidio e di sentirsi più amante che guerriera, mettendo fortemente in discussione la propria virilità (1.3: «Amazzone son io, ma non guerriera / ... / mi fece Amor di [da] bellicosa amante») e cantando, nell'aria finale «Avevo risolto», la sua rassegnata incapacità di resistere al desiderio erotico:

PULCHERIA Avevo risolto
di mai non amar,
ma che si può far,
s'un vizzo, s'un riso,
s'il vago sorriso
di candido volto
mi fé inamorar?
Avevo etc.

La regina, nascondendo alla figlia Iocasta il suo debole per Numidio, la esorta a non cedere mai all'innamoramento, indicando Cillene come esempio dei danni psicologici che esso può provocare (1.7: «Tu dall'altrui follie / ad

A. Garavaglia - Il mito delle Amazzoni nell'opera barocca italiana - Milano, LED, 2015
<http://www.ledonline.it/CantarSottile/>

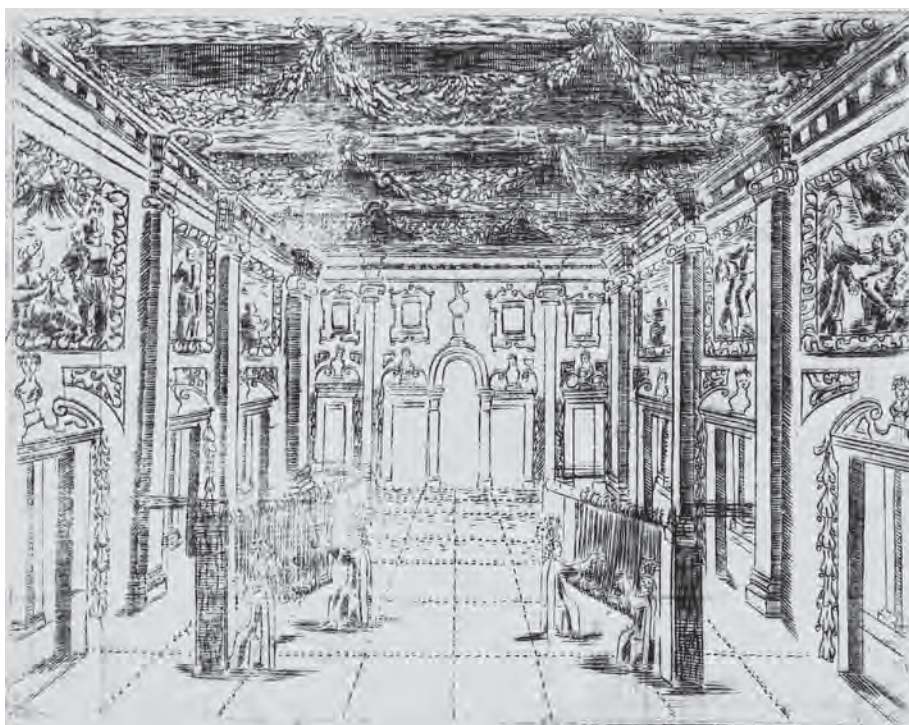


FIG. 1. Scena di «Gabinetto di ricamo nelle stanze di Pulcheria, Iocasta e Cillene» dalle *Amazoni nell'Isole fortunate* (Padova, Frambotto, 1679), 1.5-11.



ES. 1. Carlo Pallavicino, *Amazoni nell'Isole Fortunate*, 1.8, PULCHERIA: aria «Non amar dove non credi» (I-Vnm, It.IV,384, f. 22v, ex 14v).

esser saggia apprendi»), salvo poi lamentarsi, nell'aria «Non amar dove non credi» (1.8), dell'inutilità di amare senza reciprocità (ES. 1). Il carattere quasi marziale di quest'ultima (in *re* maggiore, con ritmo puntato e note ribattute all'attacco, ripetuto una terza sopra e alternato tra voce e strumenti) mette in contrapposizione il lamento dell'amante con il temperamento guerriero. Contrapposizione che diventa ancora più palese nell'aria successiva di Pulcheria, «A battaglia mi sfida la sorte» (1.9), cantata dopo aver appreso dell'imminente assedio dell'esercito egiziano e prima di andarsi a preparare allo scontro:

PULCHERIA A bat-ta - - - - - glia a bat-ta - - - - -

- - - glia mi sfi-da la sor-te ne' cam-pi di Mar-te mio cor che sa-rà'

ES. 2. Carlo Pallavicino, *Amazze nell'Isole Fortunate*, I.9, PULCHERIA:
aria «A battaglia mi sfida la sorte» (I-Vnm, It.IV,384, f. 25r, ex 17).

Amazze nell'Isole Fortunate, I.9

PULCHERIA A battaglia mi sfida la sorte
ne' campi di morte, che sarà,
mio cor, che sarà?

Un bel volto con guancia di fiori
m'invita agl'amori:
chi mai vincerà?

A battaglia etc.

Nell'aria, con forti tratti marziali (in *sib* maggiore e senza preludio), Pulcheria si chiede se vincerà o meno la sfida militare contro i nemici e quella emozionale contro l'attrazione sessuale, ponendo i due nodi problematici sullo stesso piano, sebbene il profilo vocale delle due strofe miri invece a distinguerle (es. 2). Nella prima strofa, che fa riferimento allo scontro fisico, la linea vocale attacca infatti con salto ascendente su melismi in ritmo puntato che insistono sulle stesse note in progressione ascendente e su un basso continuo con frequenti salti d'ottava e note ribattute, mentre nella seconda strofa la voce disegna un profilo melodico ad arco, per gradi congiunti e su ritmo piano.

L'arrivo di Numidio ha tuttavia messo in crisi un'altra amazzone, Florinda, e la sua relazione con la gelosa compagna Auralba. Florinda cerca fin da subito di resistere al corteggiamento di Numidio, come appare nella scena solistica che conclude la prima mutazione (I.4: «Vanne pur a me lunge, / o pargoletto arciero»), ma non riesce ad allontanare in Auralba i sospetti di tradimento, manifestati da quest'ultima alla fine della seconda mutazione. Florinda tenta di rassicurare Auralba («s'è già tuo questo cor, teco ho il mio affetto»), ma la compagna la mette in guardia dai pericoli amorosi («sono i scherzi d'amor scherzi di foco!»). La loro apparente riconciliazione è rappresentata da una 'aria doppia', ovvero due strofe cantate da personaggi differenti sulla stessa

AUR Col ben-da-to fa - re - tra-to non scher-zar non scher-zar
 FLO Al di - spet-to d'o-gni af-fet-to sa - rà tuo sa - rà tuo

6 6 6 6 6 6 6 6 6 6 6 6 #6 #6

non scher-zar per non ca - der non scher-zar per non ca - der
 sa - rà tuo que-sto mi - o cor sa - rà tuo que-sto mi - o cor

#6 6 6 6 #6 #6 6

es. 3. Carlo Pallavicino, *Amazoni nell'Isole Fortunate*, I.11, AURALBA-FLORINDA:
 aria doppia «Col bendato | Al dispetto» (I-Vnm, It.IV,384, ff. 28v-29, ex. 20v-21).

musica, che convenzionalmente doveva suggerire sintonia e affetto fra due interlocutori: ¹⁷

Amazoni nell'Isole Fortunate, I.11

AURALBA

Col bendato
 faretrato
 non scherzar per non cader.
 Ché scherzando con amore
 è talvolta punto il core
 dallo stral del Nume arcier.

FLORINDA

Al dispetto
 d'ogni affetto
 sarà tuo questo mio cor.
 Pria diviso lo vedrai
 dal mio seno che già mai
 fatto albergo d'altro amor.

La prima sezione di ogni strofa è accompagnata dai violini, con ritmo di siciliana, ed è prevalentemente basata sulla successione di accordi paralleli allo stato di primo rivolto (evidente dalla cifratura del basso continuo) che richiamano la tecnica quattrocentesca del *faux-bourdon*, spesso associata a momenti patetici o aspri, come quello vissuto dalle due amazzoni (es. 3).

Ancora più intensa è la scena di gelosia all'inizio del II atto, in cui Auralba, nell'aria «Segui, scongiura e prega» (II.3), assume un atteggiamento duro verso Florinda, che a sua volta dichiara di pentirsi di qualunque gesto equivoco.

17. Sulla definizione di 'aria doppia' (*Doppelarie*) cfr. Norbert Dubowy, *Zur Morphologie des 'dramma per musica' – Die Doppelarie bei Alessandro Scarlatti und seinen Zeitgenossen*, in *Musik als Text*, atti del congresso della Gesellschaft für Musikforschung (Freiburg im Breisgau, 1993), 2 voll., a cura di Hermann Danuser e Tobias Plebuch, Kassel, Bärenreiter, 1998, II, pp. 425-430.

L'aggiunta in partitura, dopo l'aria di Auralba, di un breve scambio recitativo su un foglietto (segnalato dall'area grigia), i cui versi compaiono anche nel libretto, permette di marcare l'inflessibilità di quest'ultima a ogni tentativo di scuse di Florinda, che con intercalari («O tornami ad amar o morirò», «O tornami ad amar o morir voglio») supplica la compagna di non abbandonarla, altrimenti solo la morte potrà esserle di sollievo:¹⁸

Amazzone nell'Isole Fortunate, II.3

AURALBA Segui, sconsiglia e prega,
ch'io non ti credo più.

Se già d'un novo amante
del cieco dio volante
tu sei già in servitù.

FLORINDA Se mi trafisse un guardo, cara mi pento.

AURALBA Il pentimento è tardo.

FLORINDA Dunque non m'ami?

AURALBA No.

FLORINDA O tornami ad amar o morirò.

Ecco che fra nemici
sola mi porto ad incontrar la morte. ...

Volendo partire, Auralba la trattiene.

AURALBA Ferma.

FLORINDA Tu che risolvi?

AURALBA A miglior tempo usa l'ardito orgoglio.

FLORINDA O tornami ad amar o morir voglio.

Segno di ritrovata complicità fra le virago, dopo che hanno intimato a Numidio di cessare ogni corteggiamento, sono le arie doppie a cavallo di due scene del II atto, ovvero «Dir di voler amar – Seguir il dio d'amore» (II.11-12), in cui rimpiangono di essere innamorate, perché questo le fa soffrire, e «Tu fingi di piacere – Tu sforzi le lacrime», in cui vogliono punire Numidio per aver tradito la fiducia di Pulcheria.

La scena più spettacolare e più rappresentativa dell'inclinazione militare delle Amazzoni è a metà opera (II.8-9), quando Pulcheria, allertata da segnali di trombe e dallo scalpitare dei cavalli, apprende l'imminente attacco degli Egiziani e raduna il suo esercito, a capo di Auralba, esortandolo a combattere. Una didascalia del libretto dà precise istruzioni sui movimenti di scena: «Compariscono al suono di trombe e timpani 50 Amazzoni sopra destrieri armati, con altri palafrenieri che conducono a mano corsieri, e a fronte delli stessi Auralba, sopra d'un destriero, che fermandosi nel mezzo fa passare replicatamente le Amazzoni in atto di rassegna ... coro d'Amazzoni che siedono nell'arena». La scena, raffigurata nell'antiporta del libretto come simbolo dell'opera (FIG. 2), prevede un carosello equestre di virago in un'«arena va-

18. I-Vnm, It.IV,384, f. 44 bis.

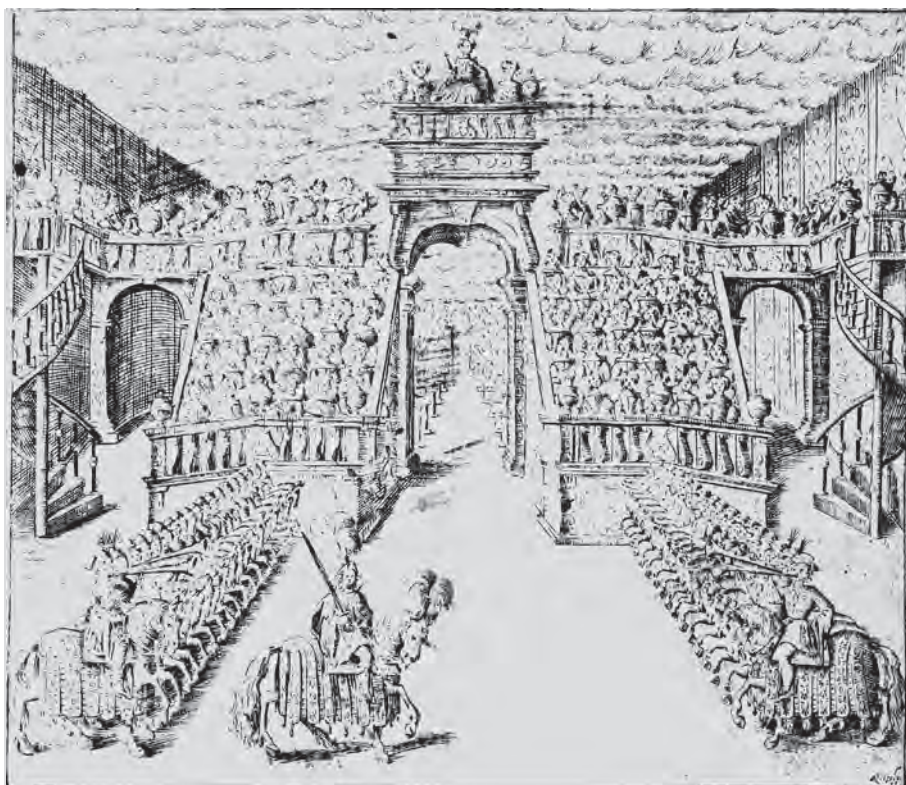


FIG. 2. Scena di «Arena vastissima situata nel più riposto dell'isola, destinata agl'esercizi militari delle Amazoni» delle *Amazoni nell'Isole fortunate* (Padova, Frambottio, 1679), II.1-9.

stissima, situata nel più riposto dell'isola e destinata agl'esercizi militari delle Amazoni». Nell'incisione, fatta pubblicare da Chassebras nel *Mercure galant* per mostrare ai lettori parigini l'imponenza scenica dello spettacolo,¹⁹ si osservano in primo piano due file laterali di amazzoni su cavalli bardati, una di fronte all'altra, al centro delle quali, in proskenio, si muove Auralba, con un alto pennacchio e una lancia nella destra, e in secondo piano, spalti con virago in abiti apparentemente femminili ai lati di un varco centrale, sopra cui tro-

19. *Le Mercure galant*, febbraio 1680, p. 125: «je croy que ce vous sera quelque chose de fort agréable de voir dans la planche que je vous envoie une des plus superbes décorations qui ayent servy à la représentation de ce grand ouvrage. ... Elle convaincra les incrédules de vostre province, qui veulent douter qu'on porte les choses si loin dans un opéra» («credo che vi farà piacere vedere nella tavola che vi invio una delle scenografie più stupefacenti che si siano utilizzate nella rappresentazione di questa grande opera. Essa convincerà gli increduli della vostra provincia, che dubitano che il livello di un'opera possa essere così elevato»; trad. mia).

Amazoni nell'Isole fortunate, II.8-9

II.1

«Arenia vastissima situata nel più riposto dell'isola, destinata agli esercizi militari delle Amazoni» ...

51 [41] II.8

«S'odono trombe e calpestio de cavalli». suono di trombe

PUL Ma de corsieri armati / s'ode il ricalco e già al fragor di tromba / d'un suono bellicoso Ecco [eco] rimbomba. «si ripiglia il suono delle trombe» ...

51^v [41^v] «Si porta a sedere sopra il trono e le altre amazoni si dividono per l'arena».

sinfonia di trombe [C, timp.?, 41 bb.; A]

52 II.9

«Compariscono al suono di trombe e timpani cinquanta amazoni, sopra destrieri armati».

AUR Per l'onor, per la patria e per la fede, / quest'alma ardita e forte / lieta si porta ad incontrar la morte.

52^v [aria doppia:] Per la patria e per la fede – Per la gloria e per l'onore ...

53 [vuota]

53^v sinfonia [$\frac{3}{4}$, timp.?, 8 bb.; B]

54 [42] [cassato: sinf., tr-timp o vli-bc: A] si replica a piacere, ma sempre finiscono le trombe

PUL Per trionfar fra l'armi, / amazoni guerriere ite felici, / ch'avezzate siete a debellar nemici.

«Parte Auralba salutando con tutta la cavalleria e partino le amazoni dall'arena».

54^v [42^v] a suon di tromba [aria:] Coraggio, costanza ... ritornello per la seconda strofa

55 [43] [sinfonia, C, timp.?, 3 moduli di 4 bb.; C]

II.10

«Recinto dell'arsenale con gallerie d'armi ed altri stromenti militari».

TAV. 1 Carlo Pallavicino, *Amazoni nell'Isole fortunate*, II.8-9 (I-Vnm, It.IV,384, ff. 51-55): struttura della partitura, integrata da didascalie sceniche del libretto (tra virgolette), della scena del carosello di Amazoni; in grigio si indicano le sezioni aggiunte e con le lettere A, B e C i brani strumentali di accompagnamento alle coreografie.

neggia Pulcheria con altrettanto pennacchio e scettro reale, affiancata da due dame. La resa spettacolare di questa mutazione è il risultato di una struttura drammaturgico-musicale articolata, scandita da ritornelli, sinfonie, arie di battaglia, movimenti di scena, comparse – non a caso oggetto in partitura di modifiche autoriali successive, tese con molta probabilità a migliorarne l'efficacia (TAV. 1). Dalla doppia cartulazione di questa sezione della partitura si evince l'aggiunta, all'inizio della scena II.9, di un intervento di Auralba, costituito da un recitativo e dall'aria «Per la patria e per la fede», che quindi precede l'aria di Pulcheria «Per trionfar fra l'armi», originariamente a inizio scena. L'inserimento del brano di Auralba, con fogli supplementari (ff. 52-53), ha comportato l'anticipazione della «sinfonia per trombe» che conclude la scena II.8 (A; di cui, a fine f. 51^v, è ricopiata solo la parte grave) ed è probabilmente destinata ad accompagnare l'ingresso del carosello – per questo ripetibile *ad*

PULCHERIA Co - rag - gio, co - stan - za, miei spir - ti, ar - dir, miei spir - ti, ar - dir, ne' cam - pi di mor - te m'ap - pre - sti la sor - te vit - to - ria, vit - to - ria, vit - to - ria, to - ria

ES. 4. Carlo Pallavicino, *Amazzoni nell'Isole Fortunate*, II.9, PULCHERIA: aria «Coraggio, costanza», con tromba (I-Vnm, It.IV,384, ff. 54v-55, ex 42v-43).

libitum in relazione alla durata della coreografia («si replica a piacere, ma sempre finiscono le trombe», ovvero la sezione iniziale). La presenza nel libretto a stampa dei versi di Auralba aggiunti in partitura, come nel caso della scena di gelosia sopracitata (II.3), avvalorava ulteriormente l'ipotesi che le modifiche avvennero prima della pubblicazione del testo teatrale, che uscì prima dello spettacolo (sul frontespizio del libretto è infatti indicato che il dramma è ancora «da rappresentarsi»). Non solo, è stata poi aggiunta una breve «sinfonia» per timpani tra le due arie (B), forse per una coreografia equestre intermedia, e tre figurazioni per timpani a fine scena (C), dopo l'aria di Pulcheria, presumibilmente per scandire l'uscita del carosello. Tutti interventi strumentali che, pur essendo parte di un momento effimero, sono stati eccezionalmente appuntati anche in partitura.²⁰ L'aria di Pulcheria, con trombe, in metro ternario, dunque con ritmo coreografico, avvia o anticipa il movimento della parata verso l'uscita dall'arena: nell'intercalare (II.9: «Coraggio, costanza / miei spiriti ardir»), la cui ostentata staticità tonale (*re* maggiore) è simbolo di tenacia e solidità, lo strumento obbligato interrompe continuamente la declamazione vocale, replicandone il profilo, per enfatizzare il senso di incitamento comunicato dalle parole (es. 4); nella stanza invece («Ne' campi di morte / m'appre-

20. Nell'appendice di Edward H. Tarr – Thomas Walker, «*Bellici carmi, festivo fragor*». Die Verwendung der Trompete in der italienischen Oper des 17. Jahrhunderts, «Hamburger Jahrbuch für Musikwissenschaft», 3 (1978), pp. 143-203: 195-196, le *Amazzoni nell'Isole Fortunate* appaiono come una delle opere con il maggior numero di interventi di trombe.

<i>Amazoni nell'Isole fortunate, 1679</i>	I-Vnm, It.IV,384, ff. 90v-97 (ex 76v-81)
III.14 <i>Cerchio de spettacoli</i>	III.14 <i>Cerchio de spettacoli</i>
PUL Qui dove i sforzi suoi ...	PUL Qui dove i sforzi suoi ...
PUL Vedrai come in un punto Protheo di varie forme il reccinto si cangi e si trasforme.	NUM Vedrai come in un punto Protheo di varie forme il reccinto si cangi e si trasforme.
<i>Si cangia la scena in Giardino.</i>	[<i>Si cangia la scena in Giardino.</i>]
III.15	PUL [aria:] Veggio ben che la fortuna
SUL A così vago aspetto ...	SUL A così vago aspetto ...
PUL Benigno aggradimento di Sultan generoso qualificar non sdegna ...	PUL-SUL [doppia] Se nemico – Se crudele [<i>sinfonia</i>]
SUL Spettacoli sì illustri, anco alla meraviglia, per lo stupor fanno inarcar le ciglia.	SUL Spettacoli sì illustri anco alla meraviglia per lo stupor fanno inarcar le ciglia.
PUL-SUL [doppia] Se nemico – Se crudele	III.15
	APP Reina, alta sventura de' spettacoli tuoi turba l'effetto: precipitò dal tetto in fondo al suol la machina più eccelsa, onde pensar conviene al grave danno e abbandonar le scene.
	NUM Innaspettato evento.
	SUL Delle delizie mie turba il contento.
	PUL Sultan, perdona il caso! A miglior tempo si riserba a mirar opra più degna.
	SUL Saggio consiglio a soportar m'insegna.
	NUM Che far si puole? Invano col destin si contrasta.
	PUL [aria:] Partite, sì, sì
	VER Fuggi, finta Apparenza! Per svilupar gl'inganni ecco la Verità giunge a suoi danni.
	<i>S'alza la tenda.</i>
PUL Ma che si tarda? omai veggasi in ampio giro sovra armati destrier turbe guerriere e tra finti rigori oggi Sultan applaude ai vincitori. [aria:] Trombe guerriere	SUL Così, rari prodigii, immoto ammiro. VER Veggansi in ampo giro sovra armati destrier turbe guerriere e tra finti rigori Sultan applaude al trionfar de' Mori [aria:] Trombe guerriere
<i>Si cangia la scena ...</i>	<i>Il fine dell'opera.</i> <i>Si cangia la scena ...</i>

TAV. 2 Modifiche apportate al testo della partitura delle *Amazoni nell'Isole Fortunate* (I-Vnm) rispetto alla versione poetica attestata dal libretto.

sti la sorte, vittoria o morir») la melodia vocale scorre più fluidamente fino alla parola «vittoria», ripetuta, e marcata da brevi interventi della tromba e da un lungo melisma di scalette ascendenti, spezzate da salti discendenti in progressione in un ambito intervallare insolitamente ampio (un'undicesima), concluso da una rapida riconquista del registro acuto.

Nell'ultimo atto dell'opera si presenta un'altra occasione di scontro, ben dettagliata dalle didascalie sceniche, in cui gli Etiopi/Egiziani attaccano la fortezza delle Amazzoni usando Pulcheria come scudo e alla fine sconfiggono le virago (III.5).²¹ Pulcheria accetta la proposta di nozze di Sultan, che le permette di diventare regina d'Egitto, proposta suggellata dall'aria doppia «Se nemico | Se crudele» (III.14), e decide di festeggiare l'evento con un uno spettacolo di combattimento sul ponte di un piccolo lago. Tale spettacolo è avviato da un concerto di trombe, da lei esortato nell'aria marziale «Trombe guerriere» (III.15), e interrotto dalla comparsa di Giunone, che canta l'aria finale dell'opera e riparte seguita da un cocchio tirato da sei cavalli, nel quale siedono i due promessi sposi.²² Ma la versione del libretto differisce da quella in partitura (TAV. 2): quest'ultima, oltre a mostrare l'aggiunta di un'aria di Pulcheria, «Veggio ben che la fortuna», prima dell'aria doppia dei due amanti (III.14), presenta un breve episodio metateatrale durante il quale l'Apparenza avverte Pulcheria che lo spettacolo non può avere luogo perché una macchina scenica è caduta dall'alto (suppongo sia quella di Giunone), ma l'intervento di un'altra prosopopea, Verità, svela l'inganno e annuncia l'inizio dello spettacolo («Veggasi in ampo giro / sovra armati destrier turbe guerriere / e tra finti rigori / Sultan applaude al trionfar de' Mori») esortando il concerto di trombe con la stessa aria assegnata nel libretto a Pulcheria, «Trombe guerriere». Due ipotesi si possono formulare su questa divergenza fra le fonti: a) la modifica in partitura è stata fatta appena prima della rappresentazione per creare un colpo di teatro e, perché questo fosse inaspettato, si è lasciato il libretto nella versione originaria; b) la modifica doveva inserire un elemento di novità nella replica dell'opera nell'autunno successivo (1680), per la quale non sembra sia stato stampato un nuovo libretto.

21. *Amazzoni nell'Isole Fortunate*, III.5: «Aprendosi il prospetto, si vede il rivellino della fortezza sopra il quale stanno le Amazzoni in atto di respingere gl'Etiopi, che, sopra artificioso ponte attaccato alla stessa, vanno sormontando dietro a un carro dove è legata Pulcheria, facendosi scudo della medemma ... Si ritirano le Amazzoni e li Mori, ascendendo s'impadroniscono della fortezza, sormontando la stessa al suono di trombe e si chiude il prospetto».

22. *Amazzoni nell'Isole Fortunate*, III.15: «si vede sopra picciol lago traversar un ponte con doppio ordine di cavalleria, divisa dalle parti e disposta allo steccato. Dai lati si scorgono due ringhiere, dove sono in una parte li Mori, nell'altra le Amazzoni, e nel mezzo si portano a sedere Sultan e Pulcheria. Segue concerto di trombe nel qual tempo segue lo steccato di due cavalieri sopra il ponte, uno dei quali, nell'incontro, precipita col cavallo dal ponte. Replicandosi il suono, altro cavaliere s'azzuffa col primo e pure precipita come avanti. Comparisce in aria Giunone sopra d'un carro».

VI. Talestri, Alessandro Magno e la 'valorosa' discendenza

L'incontro fra la regina amazzone Talestri e Alessandro Magno è uno degli episodi dell'amazzonomachia più noti all'epoca. Cronologicamente si colloca dopo la guerra di Troia e la morte di Penthesilea, in un momento di declino del regno femminile, in cui le virago, ridotte di numero, sono meno forti e sono costrette a vivere in una piccola regione. Data la situazione, Talestri, per assicurarsi un'erede al trono capace di sollevare le sorti del regno, vorrebbe accoppiarsi con il condottiero macedone, che temporaneamente vive in Ircania, regione prossima a Temiscira; del resto, il costume amazzonico prevede che le virago possano riprodursi unendosi occasionalmente a uomini di territori confinanti. Quindi con un esercito di 300 amazzoni Talestri si reca presso di lui e vi rimane per un paio di settimane. Questo episodio, rispetto ai precedenti, non appartiene al nucleo mitologico ellenico, ma è l'elaborazione romana, di Quinto Curzio Rufo, del romanzo di Alessandro Magno e fu ulteriormente sviluppato attraverso testi tardo-antichi e medievali.¹

La notorietà dell'episodio di Talestri e Alessandro, determinata in Italia dalle numerose ristampe di Rufo e dall'ampia diffusione del volgarizzamento di Tommaso Porcacchi (1558), è attestata sia in campo letterario che figurativo.² L'iconografia di questo episodio ritrae prevalentemente il momento dell'incontro fra Talestri e Alessandro. Lo si può apprezzare, per esempio, nei disegni e nelle incisioni ricavate all'epoca da un ciclo di affreschi di Francesco

1. Cfr. Michele Daumas, *Alexandre et la reine des Amazones*, «Revue des études anciennes», 94 (1992), pp. 347-254; Elizabeth Baynham, *Alexander and the Amazons*, «Classical Quarterly», 51 (2001), pp. 115-126, e *Alessandro il Grande: 'Il Romanzo di Alessandro' e la 'Vita di Alessandro' di Plutarco*, a cura di Monica Centanni, Milano, Bruno Mondadori, 2005.

2. Quinto Curzio Rufo, *De' fatti di Alessandro Magno, re de' Macedoni*, tradotto da Tommaso Porcacchi (1558), Venezia, Benedetto Miloco, 1680, pp. 281-282: «Era, come è detto di sopra, la gente delle Amazoni ai confini d'Ircania, che abitava la campagna di Temiscira intorno al fiume Termodonte. La regina di queste era Talestri, che signoreggiava a tutto il paese ... Costei, accesa di desiderio di vedere Alessandro, si partì dai confini del regno suo ... Ma essendole dimandato s'ella voleva cosa alcuna, non si vergognò a dire e confessare ch'ella era venuta per usare col re e per esser fatta degna d'aver figliuoli di lui, che rimanessero successori ed eredi del regno suo».



FIG. 1. Maestro FG, *Alessandro accoglie Talestri e le Amazzoni*, metà '500, da Francesco Primaticcio.



FIG. 2. Rosso Fiorentino (attr.), *Alessandro accoglie Talestri nel suo letto*, da Francesco Primaticcio (Parigi, Louvre).

Primaticcio, oggi perduto, per la stanza della duchessa d'Estampes del castello di Fontainebleau: in un'incisione del Maestro FG è stato colto il momento dell'incontro; in un disegno attribuito a Rosso Fiorentino il momento cruciale dell'accoppiamento (FIGG. 1-2).³

A metà Seicento Bartolomeo Tortoletti pubblica la «favola regia» *L'Amazzoni* (Roma 1645), nel cui Argomento si narra che Alessandro, desideroso di ampliare i suoi domini, attacca il regno delle Amazzoni governato da Talestri, ma lo scontro è presto interrotto da Mercurio, inviato da Giove a riappacificare i sovrani e a ordinarne le nozze, con l'augurio di una discendenza eroica.⁴ Quindi, in relazione all'episodio originario, Tortoletti sostituisce la visita dell'amazzone con l'attacco militare di Alessandro al regno femminile e con la riconciliazione dei due popoli per intervento divino. Questo soggetto, come spiega Tortoletti nella prefazione, rispondeva alla commessa da lui ricevuta da una «principal dama in Lombardia», che voleva «un'azione fra personag-

3. Cfr. Kathleen Wilson-Chevalier, *Femmes, cour, pouvoir: la Chambre de la duchesse d'Étampes à Fontainebleau*, in *Royaume de fémynie: pouvoirs, contraintes, espaces de liberté des femmes, de la Renaissance à la Fronde*, a cura di Ead. et al., Parigi, Champion, 1999, pp. 203-236: 228-233.

4. Bartolomeo Tortoletti, *L'Amazzoni*, in *La scena reale*, Roma, Lodovico Grignani, 1645, pp. 189-248. Argomento, p. 195: «Alessandro Magno, detto il Grande, rapito dalla solita vasta sua cupidigia d'insignorirsi del mondo tutto, muove l'armi contra Talestri, reina delle Amazzoni. Ella intrepida s'apparecchia alla difesa e l'aspetta sulla riva del Termidonte. Venuti gli eserciti alle mani, Giove, concertato il fatto con Venere e con Amore, manda Mercurio, il quale insieme riappacifica i re nemici e comanda che, per la generazione di forti eroi, fra loro celebrino matrimonio».

gi di grande affare, uomini e donne, che cominciasse in battaglia e terminasse in matrimonio».⁵

A Venezia a metà secolo, Lorenzo Crasso licenzia le *Epistole eroiche* (1655), più volte ristampate, che contengono una *Lettera di Talestria ad Alessandro il Grande*, in terzine dantesche, composta a Napoli nel settembre 1652, in cui l'amazzone propone al Macedone l'incontro 'riproduttivo', lodando il proprio eroismo e quello di Alessandro e affermando di credere nella conciliabilità fra esperienza amorosa e guerriera, ben incarnata nella coppia Marte-Bellona, nella quale i due dovrebbero identificarsi (FIG. 3).⁶

Negli stessi anni esce anche la traduzione italiana (1652) di un romanzo francese che rielabora l'episodio dei due eroi, la *Cassandre* di Gautier de Costes de La Calprenède (1642-1645),⁷ e che viene utilizzato come fonte narrativa di tre libretti, *Oronte* (Mantova 1659), *Talestri innamorata d'Alessandro Magno* (Piacenza 1693) e *Alessandro fra le Amazoni* (Venezia 1715), oltre che dell'«opera scenica», senza musica, *Talestri* di Francesco Scarselli (Bologna 1675). La Calprenède inserisce nella vicenda di Talestri il personaggio di Oronte, travestitosi da amazzone, come Orizia, per entrare nel regno fem-



FIG. 3. Incisione allegata alla *Lettera di Talestria ad Alessandro*, in Lorenzo Crasso, *Epistole eroiche* (Venezia, Francesco Baba, 1655, p. 8).

5. Ivi, Prefazione, p. 191.

6. Cfr. Lorenzo Crasso, *Epistole eroiche*, Venezia, Francesco Baba, 1655, pp. 1-20. Argomento, pp. 5-6: «Udendo, emula dell'altrui valore, il valore di Alessandro il Grande, ... mandò ardentemente a chiedergli il suo commercio, per ottener poscia, da sì valoroso lignaggio ed illustre, illustre e valorosa prole ... Qui s'introduce Talestria che scriva ad Alessandro la seguente epistola. S'ha tutto nell'Ist. di Quinto Curzio, nel libro sesto, e nell'Ist. di Giustino, libro secondo». «L'amorose e le belliche tenzoni / ben si confanno e ponno i petti stessi / e d'Amore e di Marte esser campioni» (13); «Vadan congiunte pur d'Amor le tregue / con le guerre di Marte; ah, non più gli astri / vietan ch'arda d'Amor chi Marte segue» (14); «E mista a marzial fiamma amorosa / con te duce e amator sarò sol una / guerriera in campo e ne la reggia sposa» (17); «Ma più famosa andria la mia corona / ... / Se tu il Marte sembrassi, io la Bellona» (19).

7. Gautier de Costes de La Calprenède, *Cassandre*, 10 voll., Parigi, Sommaille, 1642-1645 (facs. dell'ed. 1657, Ginevra, Slatkines, 1978); trad. it. *La Cassandra tradotta dal francese*, 5 voll., a cura di Giuseppe Ronchi e Maiolino Bisaccioni, Bologna-Venezia, Zenaro-Giunti, 1652 (rist. Venezia 1667, 1680, e 1698).

minile ed avvicinarsi all'amata regina, ma il loro rapporto affettivo diventò talmente forte che, quando Oronte le svelò di essere un uomo, la virago si sentì tradita e lo cacciò, con tutti i rimorsi che ne seguirono (II, 3-5). Il romanzo francese, come già segnalato (CAP. II), fu di nuovo fonte librettistica a metà Settecento per *Talestri, regina delle Amazoni* di Maria Antonia Walpurgis (Monaco 1760).

Sempre a metà Seicento, ma questa volta in Spagna, Antonio de Solís pubblica la commedia *Las Amazonas* (1657, ristampata nel 1681),⁸ incentrata sulle vicende del figlio di Talestri e Alessandro dopo la morte di questi ultimi, che è utilizzata come testo base per tre libretti, la *Simpatia nell'odio, ovvero le amazoni amanti* (1664), non musicato e rimasto manoscritto, *Mitilene, regina dell'Amazoni* (1681) e la *Caduta nel regno dell'Amazoni* (1690), tutti e tre destinati a contesti fortemente legati alla politica e alla cultura spagnola (Vienna, Napoli, Roma). La commedia di Solís inserisce le vicende del figlio di Talestri e Alessandro nell'incontro/scontro fra Amazzoni e Sarmati, o Sauromati, popolo nato, secondo Erodoto, dalla fusione fra Amazzoni e Sciti: i Sarmati, dopo aver saggiato in battaglia l'eroismo delle virago, vollero farle accoppiare ai loro giovani, per assicurarsi una progenie valorosa, quindi inviarono questi ultimi presso le donne che, comprese gradualmente le buone intenzioni dei maschi, li convinsero a fermarsi a convivere con loro. La commedia spagnola, nel tardo Settecento, è di nuovo fonte per l'elaborazione di un testo teatrale, ma non destinato alla musica, *La distruzione del regno delle Amazoni* di Antonio Zancha (Venezia 1789) che, pur conservando gran parte dei nomi del dramma originale, presenta una segmentazione scenica che ricalca quella della *Simpatia nell'odio* e della *Caduta nel regno dell'Amazoni*.⁹

8. Antonio de Solís, *Las Amazonas*, in *Parte 1x de comedias nuevas escogidas de los mejores ingenios de España*, Madrid, Gregorio Rodríguez, 1657, pp. 85-124, e in Id., *Comedias*, Madrid, Melchor Alvarez, 1681, pp. 188-229. Personaggi: Astolfo (galan), Polidoro (principe di Sarmacia), Aurelio (capitan), Indatirso (viejo), Lucindo (gracioso), Menalife (reyna), Miquilene (dama), Camila Iulia Martesia. Il manoscritto de la Novena (Madrid, Congregación de Nuestra Señora de la Novena, Iglesia Parroquial de San Sebastián, Legajo 6) contiene quattro brani di musica di scena prevista nella sezione centrale della seconda *jornada* delle *Amazonas*: «Amor dudoso accidente / que rindes la libertad» (364), seguito da «¿Quien conoce al amor mortales / quien conoce al amor?» (395) in funzione di *estribillo*, la risposta corale «Todos que a todos alcanzan sus males» (402), e il brano strofico «Quien dice que la hermosura / no puede mas» (395); cfr. Louise Stein, *Songs of mortals, dialogues of the Gods: music and theatre in seventeenth-century Spain*, Oxford, Clarendon Press, 1993, pp. 364, 395, 402.

9. *La distruzione del regno delle Amazoni. Rappresentazione eroicomica, in versi sciolti*, scritta da A. Z. [Antonio Zancha], Venezia, Giovanni Antonio Curti, 1789. Personaggi: Astolfo (figlio di Talestri amazone e di Alessandro il Grande), Polidoro (principe di Sarmacia, amante di Antiope), Indatirso (vecchio, già ministro nella corte di Sarmacia), Aurelio (capitano dell'esercito di Polidoro), Berto (buffone di corte di Polidoro), Antiope (regina delle Amazoni), Miquilene (cugina germana di Antiope), Camilla Giulia Martesia (amazoni), Amazoni, Sarmati.

Sia soggetto del figlio della coppia, sia quello dell'incontro riproduttivo fra i due eroi sembrano attribuire alle relative opere un significato encomiastico legato alla successione dinastica e utile per celebrare nascite o nozze e per augurare a queste ultime di concepire presto un valido erede al trono che assommi il valore dei genitori.

Non sembra invece aver influenzato la librettistica un'altra commedia spagnola, le *Grandezas de Alejandro* di Lope de Vega (1604-1612) che, pur includendo l'incontro fra la regina amazzone, qui Rojane, e il Macedone (II atto) – incontro voluto dalla prima, innamoratasi attraverso un ritratto – riguarda anche altre vicende dell'eroe (nel I atto, l'incoronazione di Alessandro a re dei Macedoni e i flirt con Campaspe e Aminta; nei successivi, le sue avventure in Asia, dallo sbarco a Troia all'arrivo a Gerusalemme).¹⁰

1. 'Oronte' (1659): un soggetto francese a Mantova

Il primo dramma per musica che mette in scena l'incontro fra Talestri e Alessandro è uno spettacolo allestito all'Ascensione del 1659 alla Sala di castello (detta anche 'di Troia') del Palazzo Ducale di Mantova, come introduzione a un ballo di dame e cavalieri.¹¹ Il libretto, del marchese Annibale Lanzoni, è stato basato, come si apprende dalla prefazione, sulla *Cassandre* di La Calprenède su suggerimento dell'arciduchessa di Mantova, Isabella Clara d'Asburgo, moglie del duca Carlo II Gonzaga Nevers, a sua volta fratello di quell'Eleonora imperatrice, dedicataria e committente di opere con amazzoni – ne riparlò a breve.¹²

Il libretto, non preceduto da un Argomento, sviluppa la disperazione di Oronte dopo esser stato ripudiato da Talestri e i suoi tentativi per riconciliarsi con l'amata, che è a sua volta oggetto di seduzione da parte di Alessandro. Alla fine il Macedone, ascoltando il racconto di Oronte, si convince che l'inganno di quest'ultimo – il travestimento da amazzone – è stato dettato da forte sentimento d'amore e da un'innegabile buona fede e quindi decide di farsi da parte, persuadendo Talestri a perdonare Oronte e a ricostituire la coppia. Parallelamente a questo triangolo amoroso vi sono altri due intrecci: da un lato, il soldato Fileno innamorato della folle Fenitia, che si crede Talestri e per questo è fonte di equivoci; dall'altro, la coppia formata da Eurimene, cavaliere

10. Si veda María Jatzimaniuil Gigantes, '*Las grandezas de Alejandro*' de Lope: entre la historia y la ficción, «Anuario Lope de Vega», 12 (2006), pp. 153-157, e Marcella Trambaioli, *La figura de la Amazona en la obra de Lope de Vega*, «Anuario Lope de Vega», 12 (2006), pp. 233-262: 246-249.

11. *L'Oronte. Drama per musica, rappresentato nella Sala di Castello ad introduzione d'un ballo istoriato di dame e di cavallieri in Mantova*, Mantova, Osanna, 1659. Sull'opera esistono solo gli accenni in Paola Cirani, *Comici, musicisti e artisti di teatro alla corte di Ferdinando Carlo Gonzaga Nevers*, Mantova, Edizioni Postumia, 2004, pp. 20, 180.

12. Ivi, L'autore a chi legge, p. 3: «Il soggetto mi fu dalla serenissima arciduchessa aditato nelle *Cassandre*. Io ridussi alle regole quanto seppi, intrecciativi del mio gli amori d'Alessandro, le follie di Fenizia e l'insidie di Ariobarzane».

di Alessandro, e Hippolita, amazzone confidente della regina, che deve fare i conti con la legge delle virago. I tre intrecci sono tuttavia indipendenti:

ORONTE → TALESTRI ↔ ALESSANDRO HIPPOLITA ↔ EURIMENE FILENO → FENITIA
regina amaz. amazone amaz. folle

L'opera indaga le diverse sfaccettature dell'amore, come appare dall'idea di far dialogare nel prologo le personificazioni dei sentimenti coinvolti: Amore, che è appunto il tema principale; Sdegno, che è quello provato da Talestri verso Oronte; Gelosia, che si manifesta in Alessandro; e Costanza, che alimenta l'agire di Oronte. Hippolita tenta più volte di placare lo sdegno di Talestri e di indurla ad ammettere che in fondo il sentimento per l'ex amante non è affatto sopito e che la resistenza ostentata è solo una manifestazione di orgoglio femminile ed ammazzonico (II.10: «... Questo basta / a saper che nascondi / sotto il cener de l'ira invan l'affetto»; II.11: «Chi ti crede sdegnata ha pur gran torto. / Reina, io ti conosco, / il tuo foco m'è noto e 'l tuo rigore»; III.8: «Cede, cede l'invitta, / ma de l'alma i tormenti asconde il viso»). Il rapporto delle Amazzoni con l'esperienza amorosa è però cinicamente svelato, come spesso accade in queste opere, da un personaggio umile e comico, il servo Dorillo, in una scena solistica a metà dello spettacolo. Egli afferma, per esempio, che l'ostentata resistenza delle virago è solo apparente e che in realtà non conosce donne più passionali di queste ultime, tematizzando un motivo ricorrente nella rappresentazione delle guerriere, la frizione fra interiorità femminile (passionalità) ed exteriorità virile (anaffettività):

Oronte, II.5

DORILLO Qui castità? Qui contro
il nostro sesso antipatia mortale?
Chi l' crede è un animale.
Amazoni superbe,
le vostre mamme [mammelle] acerbe
empio ferro non più, non più recida.
Ad altra palma altro desio vi guida.
Per me, non vidi mai
più di voi ne l'amar femine ardenti,
e nel celare ancora
l'interno ardor più cautamente accorte.

Alessandro incarna invece l'eroe che, fra desiderio erotico che lo distrae e responsabilità militari a cui è destinato, alla fine deve vincere se stesso e riprendere queste ultime, rinunciando a Talestri in favore di Oronte. La questione si pone già alla fine del II atto, quando in un'aria a inizio scena dichiara il dissidio da cui è turbato ed ammette la necessità di riprendere fieramente le sue imprese, pur negandola un minuto dopo:

Oronte, II.12

ALESSANDRO Fra l'amor, fra la virtù
sta confuso il mio pensiero,

e Talestri, s'in te spero,
 vince Amor, trionfi tu.
 Ma se poi penso chi sono,
 e i trofei ch'amor mi dié,
 la virtù di me fa dono
 a la gloria e torno in me.

Nella stessa scena è messo in guardia anche dal suo capitano Ariobarzane, che con Talestri ha più di un conto in sospeso, essendo stato da lei sconfitto in battaglia: «... concedi / a quel divoto istinto / che per te disprezzò tutt'altri affetti / l'accennarti che troppo a donna altèra, / dove temuta impera, / l'onor, te stesso, e i servi tuoi commetti» (II.12).

Da una lettera di Nicolò Zecca si apprende, da un lato, che la «comedia» era destinata a far recitare e cantare il duca di Mantova, Carlo, nei panni di Alessandro Magno, e altri nobili della corte, dall'altro, che le amazzoni furono interpretate da castrati, non citati.¹³ Il fatto che il duca interpreti Alessandro, che alla fine rinuncia a Talestri, e che il soggetto, in cui una 'donna forte' è contesa tra due uomini, sia stato suggerito dalla arciduchessa fanno riflettere sulle eventuali allusioni del dramma agli aspetti biografici della loro unione: il duca, dopo le loro nozze, continuava a mantenere una relazione extraconiugale dichiarata con una dama di corte, e lo stesso fece, a un certo punto, anche la moglie, che peraltro controllava con l'amante gli affari di corte, incarnando il potere femminile legittimato dalle Amazzoni.¹⁴ Il soggetto suona dunque come un avvertimento ad Alessandro/Carlo che un giorno potrebbe dover rinunciare a Talestri/Isabella per accondiscendere all'amore fra quest'ultima e un altro uomo.

2. 'La simpatia nell'odio' (1664): teatro spagnolo e simbolismo asburgico

Un anno dopo l'*Ippolita* di Carlo de' Dottori (1663), commissionata dall'imperatrice Eleonora II Gonzaga Nevers e sopra discussa, la medesima è la dedicataria di un altro libretto su soggetto amazzonico, pur basato su un diverso episodio, *La Simpatia nell'odio, ovvero Le Amazzoni amanti* di Pietro Monesio, poeta in quegli anni attivo a Roma. Come ho dimostrato altrove, questo libretto, rimasto manoscritto e probabilmente mai musicato, salvo un'aria dell'imperatore Leopoldo I, è la traduzione rielaborata delle *Amazonas* di Solís.¹⁵ A

13. Lettera di Nicolò Zecca a Margherita de' Medici (Mantova, 29 maggio 1659): «in questa comedia tutta cantata il serenissimo signor Duca rapresentò Alessandro il Grande con moltissima grazia e franchezza di scena, il signor marchese Bentivoglio Oronte, Dorillo il signor marchese Lanzone, Ariobazzone il signor Casimatti, Fileno il signor segretario Magno, le Amazzoni tutti musici castrati». Trascritta in Cirani, *Comici, musicisti e artisti*, pp. 219-220.

14. Si veda Raffaele Tamalio, *Isabella Clara d'Asburgo*, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, Roma, Istituto della Enciclopedia Italiana, 1960-, LXII (2004), *ad vocem*.

15. Cfr. Andrea Garavaglia, *Amazons from Madrid to Vienna, by way of Italy: the circulation of a Spanish text and the definition of an imaginary*, «Early Music History», 31 (2012), pp. 189-233. Il libretto è conservato in A-Wn, Cod. 9956.

Roma era pratica diffusa trasporre commedie spagnole in testi teatrali italiani e a Vienna le imminenti nozze fra Leopoldo e l'infanta spagnola Margherita determinano una fortuna crescente del teatro spagnolo presso la corte asburgica.

Il libretto narra tuttavia le vicende del figlio (della coppia Talestri-Alessandro) nel regno femminile. L'Argomento accenna inizialmente all'incontro fra i genitori come antefatto dell'opera, rinviando alle *Storie di Alessandro Magno* di Quinto Curzio Rufo,¹⁶ poi spiega l'intreccio attraverso le finzioni introdotte: a) Talestri, ritornando dall'incontro con Alessandro, partorisce Astolfo, che viene nascosto in una grotta e affidato alle cure dell'esule sarmata Indatirso, sia perché in quanto maschio altrimenti verrebbe ucciso, sia perché l'oracolo di Apollo ha annunciato che la nascita di un figlio maschio avrebbe comportato il declino del regno; b) Menalippe, morta Talestri, è eletta al trono, suscitando le ire dell'invidiosa cugina Mitilene; c) Polidoro, principe dei Sarmati, è pronto ad attaccare il regno delle virago, ma alla vista di un ritratto di Menalippe se ne innamora e grazie alla complicità di Martesia, dama della regina, si fa introdurre clandestinamente nelle stanze dell'amata. L'intreccio si sviluppa attorno a due coppie, una già formata ma clandestina, Menalippe-Polidoro, l'altra in formazione, Mitilene-Astolfo, entrambi inizialmente disinteressati a un coinvolgimento, la prima perché tutta presa solo dalle armi e carica d'odio per i maschi, il secondo perché, nato in cattività, non ha mai visto una donna. Le due coppie, messe in crisi alla fine del II atto da supposti tradimenti reciproci, al termine dell'opera si rinfrancano:

POLIDORO ↔ MENALIPPE MITILENE ↔ ASTOLFO
principe regina amaz. amazzone figlio Tal-Ale

Martesias e Menalippe sono nomi che, pur anacronistici rispetto all'episodio di Talestri ed Alessandro, appartengono alla mitografia amazzonica.

La prima sequenza, attraverso la narrazione del comico Lucindo al buon selvaggio Astolfo, appena uscito dalla grotta, presenta le Amazzoni come donne efferate, da cui gli uomini devono assolutamente fuggire. Astolfo, riflettendo sul rapporto fra sesso e genere secondo i luoghi comuni dell'epoca («lessi in mille carte impresse»), non capisce come si possano temere individui per natura sottomessi all'uomo:

16. *Simpatia nell'odio*, Argomento: «Rimbombò così sonora nel cuore di Talestri, regina delle Amazzoni, la fama delle gloriose azioni del Grande Alessandro, re de' Macedoni, che destò in lei desideri tanto curiosi quanto impazienti di conoscere un eroe così valoroso che aveva già imposto il giogo alle principali provincie dell'Asia e superata una gran parte dell'Europa. E mentre anelando a' nuovi acqu[ui]sti, penetrato colle sue armi nell'Ircania, si appressò allo stato delle Amazzoni, Talestri con intrepido ardore [?] ai padiglioni di lui, che da esso fu benignamente accolta ed indi a poco facendosi passaggio dagli ossequi agli amori restarono accesi ambedue da una vicendevoles fiamma ed ai loro reciproci affetti succedero in breve gl'amorosi godimenti».

Solís, *Amazonas*, I, 1657, p. 87LUC Esso dizes? tu non sabes
adonde estàs?AST adonde estàs? Non te entiendo:
la muger, dime, no es
animal menos perfecto
que el hombre? no està sujeta
a este natural imperio? ...LUC Esso serà allà en tu tierra,
però las de acá se han puesto
los calçones y las barbas,
se han subido per el bello. ...
Ven acá, nunca ha llegado
a tu noticia el portento
de las Amazonas? ...*Simpatia nell'odio*, I.2 (A-Wn, Cod. 9956)LUC Incomincia a tremar che or' io le nomo:
delle donne che son terror dell'uomo.AST Va', che sei troppo vile,
mentre folle paventi
il rigor femminile.
S'io già lessi in mille carte impresse
che stabili natura
che a l'uom la donna soggiacer dovesse,
figlia è sol di viltà la tua paura.LUC Quelle del tuo paese
vivran così, a la buona,
e la natura figura tanto cortese.
Ma dimmi, non ti è noto
de le Amazoni fiere il gran portento?

La commedia spagnola, nello stesso punto, parla di donne con simboli di virilità, calzoni e barba. Poi Lucindo, in un intervento di media lunghezza, che è sintesi di una lunga *relación* della commedia di Solís, spiega scherzosamente ad Astolfo chi sono le Amazzoni, accennando alla loro ambizione espansionistica, all'odio verso il sesso maschile, che le porta a uccidere i figli maschi, e alla loro posizione geografica, conquistata a danno degli Sciti:

Simpatia nell'odio, I.2

LUCINDO

Queste son certe femmine guerriere
che mezzo mondo a poco a poco han domo
e son nemiche capitali a l'uomo.Sotto leggi severe
han formato tra loro, a danno altrui,
barbara monarchia
di cui regge lo scettro
Menalippe regina,
e questo è il primo di che a l'armi impera
Mitilene, di lei fiera cugina.Hanno la reggia loro in Temiscira,
città superba e antica,ov'ebbe prima lo scita il trono altèro
e qui d'appresso torreggiar si mira.
Con barbarità spietata
fanno del sangue umano
fumar l'arene e rosseggiare i campi
e, s'avvien ch'uomo alcun tra loro inciampi
son più crude ver lui d'angue africano,
anzi son sì rubelle al nostro sesso
che con strage inaudita
svenano, appena nati, i maschi figli
e le femmine sol serbano in vita,
che poi pugnando con rigore estremo
fanno il mondo tremar com'ora io tremo.

La contemporanea convergenza a Vienna di due opere su soggetto amazzone, l'*Ippolita* di Dottori (1663) e la *Simpatia nell'odio* di Monesio (1664), e il loro collegamento con Eleonora Gonzaga, quale committente o dedicataria delle medesime, è una coincidenza troppo singolare per essere casuale e non permette di escludere, dietro al soggetto, un intento programmatico di legittimazione del potere femminile in generale, o dell'imperatrice stessa, o della futura nuora. È serrata anche la consequenzialità cronologica: nel 1662, anno in cui Eleonora commissiona *Ippolita*, la medesima istituisce un ordine cavalleresco femminile, per dame di corte, chiamato 'Schiave della virtù' e

promosso da un testo omonimo licenziato a Venezia nel 1664,¹⁷ stesso anno in cui Monesio scrive la *Simpatia nell'odio*. Nella prefazione di questo testo si dichiara l'obiettivo morale e politico del medesimo e di conseguenza quello di Eleonora, che avendo

spiriti virili e sollevati, ha comandato che si formi un discorso morale sopra l'istess'ordine. Questo non serve per altro che per mostrare ch'anco oggi vi sono donne che in lettere ed armi sono capacissime per l'intendimento: onde possono istituire, a guisa degl'uomini, ordini di dame e contribuire onori.¹⁸

Come capita alle reggenti, nel 1657 Eleonora perde il marito, e negli anni successivi, essendo il figliastro Leopoldo appena diciottenne, tiene lei stessa le redini del governo e in quanto donna ha probabilmente l'urgenza di legittimare il suo ruolo. Toni e contenuti del *pamphlet* sono simili a quelli della coeva retorica filogina: si afferma che la superiorità dell'uomo nelle armi e nelle lettere è dovuta alle continue opportunità, nella vita pubblica, di imparare e migliorarsi;¹⁹ si dimostra che realtà e storia, attraverso esempi del passato, della letteratura epico-cavalleresca, della mitologia e della politica recente, contraddicono il luogo comune della superiorità maschile;²⁰ in conclusione, non si può negare alle donne, almeno in potenza, le stesse capacità riconosciute agli uomini.²¹ Infine, il modello teorico impostato nel testo è applicato al caso specifico di Eleonora:

17. *L'ordine delle schiave della virtù, sotto l'augustissima protezione dell'imperatore Leopoldo I, istituito dalla sacra real maestà dell'imperatrice Eleonora l'anno 1662*, Venezia, Giovanni Giacomo Hertz, 1664.

18. Ivi, p. [5].

19. Ivi, pp. 9-10: «Né il sesso donnesco può dirsi quasi essere inferiore nell'opre della virtù all'uomo, e nell'armi e nelle lettere. Conobbero molte che, se quello e di forze e d'ingegno sopra di loro è dotato, non per altro gl'avviene, ché col pubblico esercizio perfeziona se stesso. La donna tenuta abbietta per gl'affari domestici dell'economia della casa e per la procreazione della prole, resta orbata di scienze ed aliena dal valore dell'armi. Non gli manca per questo il cuore o l'ingegno, se gl'è levato il potere. Meritadamente molte deplorano il proprio stato ... A queste ... Marte [non] mostrassi avaro in darle petto virile ed animarle all'impres: onde si vedono tante Pallade guerriere. Si sì, che vi sono oggi anco in veste di donna perfettissime Diane per le caccie e dottissime Minerve dell'Accademie».

20. Ivi, pp. 23-24: «si numerano anco dell'altre, che vissero ai disagi della milizia e sempre invite e gloriose riportorno la palma: ma superate dall'uomo e cadute alle voglie sensuali di quello, furono prive di far altri acquisti di glorie e restorno invalide al governo dell'armi ... incontrino pur i maldicendi di loro un esercito di Palladi bellicose e una squadra d'ammazione, per reprimere il loro orgoglio, che ben s'avvedranno da quali destre riceveranno i colpi».

21. Ivi, p. 39: «chi dunque negherà che questo sesso non possa, a guisa de Cesari e regi, istituire ordini equestri, e d'uomini e di donne, non solo per la conservazione dell'imperio e dell'individuo, ma anco per il bene universale? Mentre tante donne col guerreggiar hanno apportato giovamento ai regni, come s'è visto».

Eleonora Gonzaga d'Austria, per anco mostrare quanto amatrice sii della virtù e quanto ami che le dame grandi debbano con modo particolare farsi conoscere per tali nel mondo, ha ricercato un mezo onorato e virtuoso ... per ritrarne l'effetto, avendo per fondamento che la donna non debba lasciarsi superare un punto dall'uomo negl'avvanzi della virtù, potendo al pari di lui coronarsi dell'aureola per le lettere e per i trionfi dell'armi. E se non può nelle pubbliche schiere de' nemici ostili, almeno nella fortezza e intrepidezza d'animo col mostrarsi virile, per cercane la vendetta universale contro gl'infedeli della Chiesa cattolica.²²

Immeritadamente escluse dall'esercizio principale del potere, non rimane alle donne che porsi a difesa della religione cattolica, difesa metaforicamente militare, che richiama l'eroismo delle vergini martiri del Vecchio Testamento. Eleonora, spiegando alle dame lo scopo dell'ordine nel discorso finale, esprime le sue idee sulla parità dei sessi.²³ Si può quindi comprendere come le Amazzoni rappresentassero simbolicamente la possibilità di un riscatto, almeno parziale, del «sesso donnesco», soprattutto per reggenti che dovevano affiancare giovani sovrani – come Leopoldo – non particolarmente dotati di virtù considerate 'maschili'. Nella relazione dell'ambasciatore veneziano Alvisè Molin si legge chiaramente che il giovane imperatore, pur esercitandosi «alla cavallerizza e alla caccia», «non inclina all'armi, perché l'educazione più religiosa che militare gliel'ha tenuta lontana l'applicazione» (27 settembre 1661);²⁴ e in quella successiva di Giovanni Sagredo si afferma che «li popoli lo vorrebbero altrettanto armigero quanto è pio e religioso, acciò potesse far fronte agl'emuli suoi, dell'età quasi medesima, re di Francia e sultano di Costantinopoli» (2 maggio 1665).²⁵ A ulteriore conferma dell'uso simbolico, da parte degli Asburgo, dell'immaginario amazzonico vi è anche l'opuscolo che celebra l'incoronazione della figlia dell'imperatrice Eleonora e della sorellastra di Leopoldo, Eleonora Maria Giuseppina, a regina della Polonia, con riferimenti alle Amazzoni, alla Sarmazia (che in parte coincideva proprio con la Polonia), e l'identificazione della medesima con Talestri che si unisce ad Alessandro Magno:

Pareva allora quest'augusta regina ... *nuova amazone, sol nata all'armi, sol educata alle guerre* ... al vigore interno dell'animo più che agli esterni abbigliamenti di condottiera feroce, *mentre virili erano le apparenze, come virile il coraggio, ognuno avrebbe creduto LEONORA la regina delle Amazzoni*, ad imitazione delle quali, se non ha raccorciate le chiome o tronche le mamelle, è per-

22. Ivi, p. 40.

23. Ivi, p. 56: «Vanta l'uomo la perfezione nel genere umano, né la donna, che gl'è compagna deve esserle inferiore, se tante gl'han pareggiati nell'imprese di guerre e nelle composizioni di lettere».

24. *Die Relationen der Botschafter Venedigs über Deutschland und Österreich im siebzehnten Jahrhundert*, a cura di Joseph von Fiedler, 2 voll., Vienna, Kaiserlich-Königliche Hof- und Staatsdruckerei, 1866-1867, II (1867), pp. 48-49.

25. Ivi, p. 115.

ché, più esperta nell'uso dell'armi, a proprio vantaggio sa rivolgere ciò che a quelle d'impedimento riusciva. Né male fin da principio avrò cominciato con asserire che la Sarmazia non ebbe mai più felice giorno di questo, perché se a' tempi già scorsi a gran vostra gloria ascrivevate che il Tanai [Don] e il Termodonte vi recercassero d'andar a trovarli, già che solo dal generoso vostro sangue speravano avere degne imitatrici del lor valore le Amazoni, una più forte di tutte si vidde giunger fra voi, a traverso sì difficili incontri, già che era di dovere che un'altra Celestri [Talestri] si ritrovasse dove era un altro Alessandro.²⁶

3. 'Mitilene' (1681 e 1707): virago 'spagnole' a Napoli

Las Amazonas di Solís è anche il testo base del libretto di *Mitilene, regina delle Amazoni*, rappresentata con musica di Giovanni Bonaventura Viviani nel Palazzo Reale di Napoli nel novembre 1681, non a caso negli stessi giorni in cui la prima viene ristampata a Madrid in una nuova raccolta di commedie di Solís, dopo essere stata lì recitata nel giugno dello stesso anno per festeggiare il compleanno dell'imperatore Leopoldo I.²⁷ La dedica di *Mitilene* al viceré spagnolo Fernando Joaquín Fajardo, marchese de Los Velez, fu infatti firmata il 30 ottobre, mentre l'opera fu eseguita il 13 novembre, sebbene programmata per il 6, compleanno del sovrano spagnolo Carlo II d'Asburgo,²⁸ omaggiato nel prologo.²⁹

Si è recentemente congetturato che i versi di *Mitilene* siano di Teodoro Barbò, cavaliere di Milano, già autore del libretto della *Regina Floridea* (Milano

26. La felicità della Polonia nella coronazione della sacra real maestà di Leonora d'Austria, sua regina. Orazione del conte Alberto Caprara alla sacra cesarea maestà dell'imperatrice Leonora, Vienna, Leopoldo Voigt, 1670, pp. [38]-[39] (cors. mio).

27. Cfr. John E. Varey – Norman D. Shergold, *Comedias en Madrid (1603-1709): repertorio y estudio bibliográfico*, Londra, Tamesis, 1989, p. 55. Sulle numerose rappresentazioni o trasposizioni di commedie spagnole in musica a Napoli negli stessi anni si veda Louise K. Stein, *Opera and the Spanish family: private and public opera in Naples in the 1680s, in España y Nápoles. Coleccionismo y mecenazgo artístico de los virreyes en el siglo XVII*, a cura di José Luis Colomer, Madrid, Centro de Estudios Europa Hispánica, 2009, 223-243.

28. *Gazzetta di Napoli*, 11 novembre 1681: «Giovedì 6 del corrente, giorno natalizio della maestà del re ... perché la signora viceregina si trovò alquanto indisposta, non si rappresentò una bellissima commedia in musica, che si era preparata, ma è stata differita ad un altro giorno». Avviso, 19 novembre 1681 «La notte di detto giorno [giovedì 13 novembre] si rappresentò poi in Palazzo nella sala reale l'accennata commedia in musica, intitolata *Mitilene, regina delle Amazoni*, che riuscì assai magnifica coll'intervento delle loro eccellenze, della corte e delli cavalieri e dame, che comparvero con ricche gale». Documenti trascritti in Thomas Griffin, *Musical references in the 'Gazzetta di Napoli', 1681-1725*, Berkeley, Fallen Leaf Press, 1993, p. 2, e in Ausilia Magaùda – Danilo Costantini, *Musica e spettacolo nel Regno di Napoli attraverso lo spoglio della Gazzetta (1675-1768)*, Roma, ISMEZ, 2009, pp. 115, 267, 290.

29. Il prologo, che è un dialogo fra le prosopopee del fiume Sebeto (che bagna Napoli), di Felicità, Fatica e Gloria, non contiene tuttavia riferimenti al soggetto dell'opera.

1670), similmente ricavato da una commedia spagnola e basato su una sovrana spesso ritratta come guerriera e apostrofata come ‘amazzone’, Elisabetta I d’Inghilterra (v. CAP. I).³⁰ La congettura nasce dal fatto che, sebbene il libretto taccia il nome del poeta – la dedica, firmata dal compositore, accenna solo a una «nobil penna» – il frontespizio della partitura manoscritta, riporta, nella stessa mano del resto del volume, l’indicazione: «parole del signor conte Barbò, musica del signor abbate Viviani».³¹

A dimostrazione che il soggetto deriva dalla commedia di Solís si notano le somiglianze strutturali fra l’Argomento di *Mitilene* e quello della *Simpatia nell’odio*: in entrambi, prima si accenna all’incontro fra Talestri e Alessandro secondo Rufo,³² poi si elencano le finzioni appartenenti agli antefatti (TAV. I).³³ In *Mitilene*, rispetto alla *Simpatia nell’odio*, la nomina di Armidoro a re dei Sarmati rientra negli antefatti, comportando quindi l’eliminazione del personaggio di Polidoro, il cui ruolo è fuso, con quello di Astolfo, in quello di Armidoro. La regina delle Amazzoni Mitilene prende il nome della cugina o sorella generale della *Simpatia* e, come quest’ultima, si innamora del figlio di Talestri e Alessandro: anche lei assomma i ruoli di Menalippe e Mitilene della *Simpatia*. Ippolita e Camilla, generali dell’esercito, richiamano a loro volta l’eroismo e la fierezza della Mitilene di Monesio, ma rispetto a quest’ultima

30. Cfr. *Un’opera per Elisabetta d’Inghilterra: ‘La regina Floridea’* (Milano 1670), edizione critica del libretto di Teodoro Barbò e della musica di Francesco Rossi, Ludovico Busca, Pietro Simone Agostini, a cura di Carlo Lanfossi, Milano, LED, 2009, pp. 43-53.

31. *Mitilene, regina delle Amazzoni. Melodrama per musica, rappresentato nel Real Palazzo a 6 di novembre, giorno del compleaños de re nostro signore, consecrato all’eccellentissimo signor marchese de Los Velez, viceré di Napoli*, Napoli, Carlo Porsile, 1681. La partitura è conservata in I-Nc, ms. 32.2.38, *Mitilene, regina dell’Amazzoni*.

32. *Mitilene*, Argomento, p. [5]: «Talestri, regina delle Amazzoni, invaghita della fama e valore d’Alessandro il Grande, parte dal suo regno, accompagnata da trentamila amazzoni, e passa nell’Asia a visitarlo. Ricevuta dallo stesso con eguale stima d’affetto e d’amore e, desiderando la detta avere prole da un uomo venerato per un dio, tanto fece che ne restò gravida, onde, conseguito l’intento, risolse il ritorno al proprio regno. *Quinto Curzio*».

33. Ivi, pp. [5]-[6]: «si finge: [a1] che passata in Efeso dall’oracolo, per intendere che parto avrebbe dato alla luce, intese per bocca dell’oracolo che sarebbe restata la madre morta nel parto e che, se avesse partorito un maschio, sarebbe stata ruina del suo regno; che perciò, giunta al regno e vicina al parto, comandasse a Menalippe che doveva succederle nel regno, dopo la sua morte, che in caso nel parto restasse morta e partorisce un maschio, che conforme alle leggi fondamentali del regno lo facesse subito morire; che, morta Talestri nel parto e avendo partorito un maschio così bello, non diede il core a Menalippe di darli la morte, ma lo consegnasse a persona confidente, acciòché lo allevasse fuori del regno ne’ confini; [c] che dopo una guerra di tre lustri, con Armidoro, re de’ Sarmati, restasse dalle Amazzoni in una battaglia sconfitto ... quei satrapi ... facessero re quel bellissimo giovine che trovato avessero in una grotta ne’ confini del regno delle Amazzoni ... chiamandolo con lo stesso nome dell’estinto, Armidoro; [b] e di nuovo unendo il poderoso esercito, vengono all’assedio di Tamiscira».

<i>Simpatia nell'odio, 1664</i>	<i>Mitilene, 1681</i>	
Talestri, di ritorno dall'incontro con Alessandro, apprende da un oracolo che durante il parto morirà e che l'eventuale figlio maschio generato sarà la rovina del regno femminile.		<i>episodio tratto dalla storiografia</i>
a1) Talestri nasconde il figlio in una grotta e lo affida a Indatirso, a cui chiede di fingersi padre.	a1) Talestri ordina a Menalippe, futura erede al trono, qualora dovesse morire durante il parto, di uccidere il figlio, ma la compagna, colpita dalla bellezza del bambino, lo risparmia e lo affida a una persona che lo allevi fuori dal regno.	<i>finzioni degli antefatti</i>
a2) Menalippe, alla morte di Talestri viene eletta al trono, suscitando le invidie della cugina Mitilene.	c) il figlio di Talestri è nominato re dei Sarmati in sostituzione di quello appena morto nella battaglia contro le Amazzoni.	
b) Polidoro, principe dei Sarmati, vuole attaccare Temiscira, ma si innamora di Menalippe.	b) Armidoro assedia Temiscira.	
c) il figlio di Talestri è nominato generale dei Sarmati. (I.3)		<i>motivi del dramma</i>
d) Menalippe fallisce l'attentato a Polidoro (II.4)	d) Mitilene fallisce l'attentato ad Armidoro. (I.2)	

TAV. 1. Confronto fra la struttura narrativa dell'Argomento della *Simpatia nell'odio* (1664) e di *Mitilene* (1681).

hanno tutt'altra tempra e subiscono vicende ben diverse, ovvero imprigionamenti e travestimenti.

MITILENE	[S]	regina delle Amazzoni
IPOLITA	[S]	amazzone [generale dell'esercito]
CAMILLA	[S]	amazzone [generale dell'esercito]
ARMIDORO	[S]	re de' Sarmati [figlio di Talestri e Alessandro]
ORMONDO	[B]	generale d'Armidoro
ARSINDO	[T]	capitan delle guardie
DORILLO	[A]	scudiero d'Arsindo

A parte i motivi comuni negli antefatti e nella cornice (attentato fallito e scontri militari finali), *Mitilene* sviluppa nuclei teatrali diversi dalla *Simpatia nell'odio*, e dunque dal testo di Solís. Il libretto di Barbò mantiene tuttavia di quest'ultimo i caratteri da commedia di intrighi tipicamente spagnola: a) sia Mitilene, sedotta da Armidoro, sia i due alfieri sarmati Ormondo e Arsindo, innamorati di Ipolita, sospettano una relazione tra i rispettivi amati; b) Armidoro scambia gli abiti con quelli dell'amazzone Ipolita, sua prigioniera, per entrare clandestinamente in contatto con Mitilene; c) Ormondo si traveste da moro per avvicinarsi a Ipolita che, per gelosia, è stata imprigionata da Mitilene; d) infine i chiarimenti fra i personaggi e la sconfitta in duello di Mitilene determinano

la formazione di tre coppie, Mitilene-Armidoro, Ipolita-Ormondo e Camilla-Arsindo, le prime due corrispondenti al soggetto, l'ultima specifica di questo libretto.

Una chiave di lettura del soggetto appare in un sonetto di Andrea Perrucci al committente e dedicatario dell'opera, il viceré spagnolo Fajardo, marchese de Los Velez.³⁴ Nella prima terzina, qualificando Mitilene come amazzone «vinta da amore», Perrucci sottolinea che il soggetto doveva mostrare come l'amore, a cui neppure le Amazzoni possono sfuggire, sia in grado di ridimensionare o perfino di annullare il loro eroismo e la loro brama di indipendenza, in linea, del resto, col significato allegorico della maggior parte dell'opere di argomento amazzonico, in cui le virago inizialmente autonome, finiscono quasi sempre per innamorarsi e sposarsi:

All'eccellentissimo signor marchese de los Velez, viceré di Napoli, facendo rappresentare la 'Mitilene' per musica nel compleanno del monarca Carlo II.

È questo il giorno in cui Fato secondo,
concesse a CARLO il fortunato albore,
che diè col lume suo splendori al mondo,
che fugò de l'oblio l'ombre e l'orrore.

FERNANDO, or tu, se con saper profondo
spieghi in mar di virtù VELE d'onore,
verso il tuo re, con lume almo e giocondo,
chiara face FAXARDO ardi d'amore.

E s'ora l'armonia di Mitilene,
vinta da amore, al re ch'ebbe la cuna
in tal giorno a tuoi cenni offron le scene,
spero ch'un dì, signor, vinta Fortuna,
potrai, cinta di barbare catene,
al gran sole d'Esperia offrir la luna.³⁵

L'opera inizia con pezzo corale in cui le Amazzoni dichiarano di rifiutare coinvolgimenti amorosi: la tonalità di *sib* maggiore, spesso usata in contesti marziali, vuole probabilmente indicare l'irremovibilità delle loro intenzioni. Irremovibilità, per altro, ostentata per essere subito messa in crisi e creare un colpo di teatro: Mitilene tenta di uccidere Armodoro dormiente, ma se ne innamora ed è quindi costretta ad arrendersi e a fuggire (II.2). La prima sequenza termina con una scena (I.6, sdoppiata in partitura, I.6-7) in cui Ipolita tenta di resistere al

34. Perrucci, proprio per il sonetto in onore del viceré, è stato erroneamente ritenuto da Benedetto Croce (*I Teatri di Napoli*, Napoli, Luigi Pierro, 1891, p. 187) anche l'autore del libretto. Cfr. Lucio Tufano, *I testi per musica di Andrea Perrucci: prime ricognizioni*, «Aprosiana», n.s., 9 (2001), pp. 329-346: 332-333.

35. Andrea Perrucci, *Idee delle Muse, poesie ... consacrate all'altezza serenissima di Carlo Ferdinando Gonzaga*, Napoli, Domenico Antonio Parrino e Michele Luigi Muzio, 1695, p. 131.

corteggiamento di Ormondo e Arsindo, cantando il suo deciso rifiuto nell'aria centrale «No, no, no, non amerò», provvista di andamento accelerato (reso da un tempo binario, gruppetti di semicrome nella voce e un basso passeggiato) e incorniciata per contrasto da duetti lenti e lamentosi degli spasimanti, basati su un metro convenzionalmente patetico ($\frac{3}{2}$) e dotati di preludi e interludi che rallentano la declamazione dei versi («Bella mia pietà, pietà – Bella mia, mercé, mercé» e «Infelice, son morto – Sfortunato, son morto»).

L'innamoramento di Mitilene, emerso durante l'attentato fallito e carico della conflittualità interiore che vive in quanto amazzone, è sviluppato in un'ampia scena che coincide con un'intera mutazione ambientata negli appartamenti reali (1.8). La quantità di arie di Mitilene che si susseguono, ben quattro, a meticolosa illustrazione del sofferto percorso psicologico della regina, è chiaro segno della rilevanza drammatica della scena:

<i>Mitilene 1.8 incipit aria</i>		vv.	affetto	metro	tonal. accomp.	
MITILENE	«Che farai misero core»	8	disperazione	c	sol	bc
MITILENE	«Voglio odiarlo»	4, 8	odio	$\frac{3}{4}$, c	Do	2vli
CAMILLA	«O quanto in amore»	6	[gnomica]	$\frac{3}{4}$	mi	bc
MITILENE	«Voglio odiarlo»	4, 8	odio	$\frac{3}{4}$	Do	bc
MITILENE	«S'amor vuol così»	6, 5	tristezza	$\frac{3}{2}$, $\frac{3}{4}$	sol	2vli / bc

In «Che farai, misero core», Mitilene si dispera per aver perso il controllo sulla sua attrazione sessuale e quindi sulla propria libertà emozionale, ostentando tuttavia, nella scrittura musicale, un temperamento più energico di quello suggerito dai versi, grazie alla continua ripetizione, ad altezze diverse, della stessa formula del basso, che produce un passo vigoroso e incalzante. Nelle due arie successive accompagnate, «Voglio odiarlo» e «S'amor vuol così», la disperazione iniziale e la vergogna per l'attentato fallito si trasformano prima in rabbia e poi in sconforto. Inoltre, la ripresa dell'intercalare di «Voglio odiarlo» dopo il brano di Camilla, che commenta le conseguenze dell'amore, è sintomo evidente della 'temperatura' emotiva dell'amazzone.

Per quantità di arie, che manifestano di nuovo l'articolata emotività della regina Mitilene e marcano la rilevanza drammatica dell'episodio, si segnala anche la lunga scena iniziale del II atto, quando Armidoro, fintosi Ipolita, incontra per la prima volta l'amazzone, dopo la scena dell'attentato:

<i>Mitilene II.1 incipit aria</i>		vv.	affetto	metro accomp.	
MITILENE	«Pensier mortale»	5	infelicità	$\frac{6}{4}$	bc
MITILENE	«Se m'ingannate, luci mie belle»	10, 6	rancore	c	bc
MITILENE	«All'armi, mio core»	6	rabbia	c	2vli
MITILENE	«Che farò?»	4, 8	sdegno	$\frac{3}{4}$	bc
ARM/IPO	«Speranze che fate»	6	speranza	c	bc (ostinato)

Il brano più importante, per ampiezza e accompagnamento strumentale, è l'aria centrale di furore, «All'armi, mio core», accompagnata dai violini, la cui

MITILENE Al-l'ar-mi, al-l'ar - mi, al-l'ar-mi, al-l'ar-mi, mio co - re.

Si pre-pa-rin le sa-et-te, si pre-pa-rin le sa-et-te del-lo sde - - - - -

- - - gno, dello sde - - - - - gno, del-lo sdegno, e del fu-ro - - - - - re.

ES. 1. Giovanni Bonaventura Viviani, *Mitilene, regina delle Amazzoni*, II.1, MITILENE: aria «All'armi, mio core» (I-Nc, ms. 32.2.38, ff. 56v-57).

scrittura marziale denuncia ancora una volta la rabbia della virago per non riuscire a controllare pienamente il suo desiderio erotico (ES. 1).

Lo sconforto di Mitilene culmina quando il sospetto di un *flirt* fra Armidoro e la sorella Ipolita scatena la sua gelosia in due arie che, pur in scene distinte, sono poste in stretta relazione. Il fatto che le due arie siano formate da intercalare endecasillabico con imperativo e da una stanza con sequenza rimica (X ababc X; X abbac X) indica probabilmente la volontà del poeta di porle in correlazione per segnalare l'identità del contenuto affettivo, caratterizzato dall'oscillazione di opposti sentimenti:

Mitilene, 1681, II.4

MITILENE

Preparate la tomba a un cor senz'alma.
Il furor, col gelo e 'l foco,
pensa far straggi e vendette.
E l'amor, ma sol per gioco,
gioie care mi promette.
Chi di lor avrà la palma?
Preparate la tomba a un cor senz'alma.

Mitilene, 1681, III.1

MITILENE

Spalancatevi abissi, io vò morire.
M'affligge il tormento,
mi cruccia il dolore;
e l'odio e l'amore
con barbaro stento
mi fanno languire.
Spalancatevi abissi, io vò morire.

In «Preparate la tomba a un cor senz'alma» l'impiego di stili musicali differenti mette chiaramente in contrapposizione la rassegnazione dell'intercalare – in tempo ternario ($\frac{3}{2}$), con semiminime ribattute, ritmo armonico statico, e basso

MITILENE Pre-pa - ra-te, pre-pa - ra-te la tom-ba a un cor, a un cor sen-
z'al - ma, pre-pa - ra-te la tom-ba a un cor, a un cor sen-z'al - ma. —
Il fu-ror col ge-lo,e'l fo-co pen - sa far stra - - - gi e ven-det-te
e l'a-mor per scher - zo,e gio - - - - -
- co gio-ie ca-re, gio-ie ca-re mi pro-met - te: chi di lor, chi di lor avrà la pal-ma?

ES. 2. Giovanni Bonaventura Viviani, *Mitilene, regina delle Amazzoni*, II.4, MITILENE:
aria «Preparate la tomba a un cor senz'alma» (I-Nc, ms. 32.2.38, ff. 67-67v).

ostinato – e il furore della stanza, intonato in rapido tempo binario (c), su basso passeggiato isterico e con linea vocale melismatica, su scale ascendenti e discendenti di semicrome (ES. 2).

Il finale mette in scena la definitiva perdita di controllo di Mitilene, a dimostrazione che perfino le amazzoni apparentemente più solide e integerrime non possono resistere alla passione amorosa. Dopo una serie continua di arie (o ariosi) di sonno interpretate da vari personaggi (III.6-14: Dorillo, Mitilene, Armidoro, Ormondo), i pezzi chiusi delle ultime scene sono tutti cantati da Mitilene, salvo uno di Armidoro, e sono caratterizzati dall'espressione di

MITILENE Muove il piè, muove il piè furia d'A-ver-no, fu-ria d'Averno

con leser - - - pi, av-volte al se - - - - - no

ES. 3. Giovanni Bonaventura Viviani, *Mitilene, regina delle Amazzoni*, III.19, MITILENE: aria «Muovo il piè, furia d'Averno» (I-Nc, ms. 32.2.38, ff. 149-149v).

affetti intensi, dalla rabbia più rovente alla disperazione più profonda, come segnala la presenza costante dell'accompagnamento strumentale:

<i>Mitilene</i> , III	<i>incipit</i> aria	vv.	affetto	metro	accomp.
19	MITILENE «Muovo il piè, furia d'Averno»	8	rabbia	C	2vli
	«Fate esequie al cor che more»	8	disperazione	C	2vli
21	ARMIDORO «Nella rete d'un crine ch'è d'oro»	10	tristezza	$\frac{3}{4}$	bc
22	MITILENE «Su, su, all'armi, all'armi»	8, 4	rabbia	$\frac{3}{4}$	2vli

Nella prima strofa di «Muovo il piè, furia d'Averno» (III.19), un'aria di furore con metafore infernali, l'ostinata stasi tonale (*sol* maggiore) ben rappresenta la forza di volontà dell'amazzone, mentre i contrasti stilistici della linea vocale traducono sentimenti di rabbia e vendetta: l'accumulo di carica emotiva nell'intonazione del primo verso – sillabica, per crome e salti – si libera nell'intonazione del secondo, fortemente melismatica e madrigalisticamente allusiva al serpeggiare nel seno citato nel testo (ES. 3). L'emotività di Mitilene riceve un duro colpo quando, recatasi a uccidere Ippolita per vendicare il tradimento, nella prigione di quest'ultima trova solo l'armatura e un ritratto che lei stessa aveva dato ad Armidoro: non capendo cosa sia successo, nell'aria a fine scena, «Fate esequie al cor che more», si dispera sfruttando la carica accumulata nel brano precedente. Il preludio di quest'aria, in cui i violini eseguono crome ribattute discendenti in una catena di ritardi e il basso continuo procede per moto contrario, ha la scrittura tipica dei brani patetici; il fraseggio discendente è poi ripreso, con valori più ampi, dalla linea vocale della prima strofa, e le crome caratterizzano per contrasto l'accorata richiesta d'aiuto della seconda stanza: «Soccorrete al mio dolore / con un atto di pietà». Nell'ultimo brano, «Su, su, all'armi, all'armi» (III.22), che avvia la mutazione finale, il precedente desiderio di vendetta assume toni marziali, in una delle tonalità militarmente connotate, *do* maggiore, e con attacco vocale e strumentale che imita, in salti e note ribattute sulla triade, l'idioma strumentale delle trombe

MITILENE

Su, su, all'armi, al-l'armi, al-l'armi, al-l'ar-mi, al-l'ar-mi.

Su, su, al-l'ar - - - mi, all'armi, al-l'armi, su, su, al-l'armi, all'armi, all'ar-mi, all'ar-mi.

ES. 4. Giovanni Bonaventura Viviani, *Mitilene, regina delle Amazzoni*, III.22, MITILENE: aria «Su, su, all'armi, all'armi» (I-Nc, ms. 32.2.38, ff. 156v-157).

(Es. 4). Il carattere aggressivo di questo brano serve a preparare, per contrasto, la resa finale di Mitilene, che trovandosi a duellare con Armidoro, è costretta a cedere di nuovo all'attrazione e a ringraziare l'amato, come nella scena dell'attentato fallito: una sorta di aria doppia, «Sì, sì, sì, / dammi morte – Non posso più, mio ben / son vinta, aita Amor», che prepara la loro fusione emotiva nel duetto amoroso «Mia speme – Mio bene».

L'identità virile di Mitilene viene tematizzata nella scena in cui Armidoro chiede alla prigioniera Ipolita di scambiare con lui l'armatura e quindi l'identità, in modo da potersi introdurre indisturbato nella reggia femminile ed entrare in contatto con Mitilene. Armidoro sottolinea come tale scambio – musicalmente possibile grazie all'analogo registro vocale dei due personaggi, soprano – sia scenicamente agevolato, oltre che dall'armatura, proprio dai tratti maschili della virago e implichi giocoforza anche uno scambio di potere, che dura quasi un terzo dell'opera (I.16-II.17): «... Tu sei / simile a me nelle fattezze, al volto, / onde cangiando insieme / armi, veste e cimiero, / tu potrai restar qui come Armidoro, / comandando in suo loco» (I.13).

All'inizio del Settecento, dopo quasi un trentennio, l'opera viene riproposta sulle scene napoletane, nel febbraio 1707, con revisione musicale di Giuseppe De Bottis e con una serie di modifiche drammaturgiche necessarie ad aggiornarla ai nuovi gusti teatrali.³⁶ Dall'elenco degli interpreti si nota che

36. *Mitilene, regina dell'Amazoni. Dramma per musica da rappresentarsi nel nuovo teatro di San Giovanni de' Fiorentini, dedicata all'eccellentissima signora donna Carlotta Colonna, duchessa di Madaloni*, Napoli, Michele Luigi Muzio, 1707. Nella dedica, firmata dal locatore del teatro Nicolò Serino, si legge che «ritorna la gran *Mitilene, regina dell'Amazzoni*, a veder questo cielo, il quale se altra volta gli fu benefico, molto più lo spera oggi, che porta il riverito nome d'«Eccellenza Vostra». La partitura, che contiene solo i pezzi chiusi, è conservata in I-Nc, ms. 32.2.30, *Mitilene regina dell'Amazoni, rappresentata nel Teatro de'*

Armidoro è stato interpretato da una cantante specializzata in ruoli maschili, Caterina Gallarati,³⁷ mentre, viceversa, l'amazzone Camilla dal castrato Domenico Gizzi, e non da una virtuosa, come avveniva precedentemente:

MITILENE	[s]	regina dell'Amazoni	Margarita Salvagnini
IPPOLITA	[s]	amazzone	Diana Lucinda Grifoni
CAMILLA	[s]	amazzone	Domenico Gizzi
ARMIDORO	[s]	re de' Sarmati	Caterina Gallerati
ORMONDO	[T]	generale d'Armidoro	Antonio Ristorini
ARSINDO	[s]	capitano delle guardie d'Armidoro	Maria Angelica Bracci
MOSCONE	[T]	scudiere d'Arsindo	Gioacchino Corrado

Peraltro, nella versione settecentesca, la somiglianza virile fra Mitilene e Armidoro è sottolineata già nelle prime scene dal servo buffo Moscone, il corrispettivo di Dorillo, che gode di un ampliamento dei suoi interventi e del livello di comicità: egli afferma come l'unico modo per distinguere i primi due sia il sesso biologico (1.5: «sono tutti d'una stampa e solo il sesso / fa che non sian l'istesso»). Non solo, nella *Mitilene* revisionata la caratterizzazione delle amazzoni è più eroica: esse, infatti, rispetto ai personaggi maschili, subiscono la maggior parte delle modifiche, sia nei versi che nella musica. È sostituito innanzi tutto il coro iniziale fra le tre virago («Nel mio cor»): nei nuovi versi, decisamente più lunghi (decasillabi contro quadrisillabi), le tre donne non ribadiscono solo l'indifferenza per qualunque esperienza affettiva, ma ostentano pure la loro natura guerriera:

<i>Mitilene</i> , 1681, 1.1	<i>Mitilene</i> , 1707, 1.1
[TUTTE] Nel mio cor, fiero amor non entrerà. Né il suo strale sì mortale, questo seno svenerà. Nel mio cor <i>etc.</i>	[TUTTE] Alma invitta di genio guerriero porto in petto nemica d'amor! [MIT] Di Cupido mi rido tra l'armi: [IPP] il suo strale non vale a piagarmi, [CAM] la sua face non piace al mio cor. Alma invitta <i>etc.</i>

Il brano corale originario, in tempo ternario, contrappunto lento e lineare, e *do* maggiore, tonalità spesso associata alla sfera militare, è sostituito da un pezzo più articolato, per coro e soli, in tempo binario (che permette una scrittura più concitata) e tonalità di *re* maggiore, marziale per eccellenza, indispensabile per poter impiegare fra gli strumenti di accompagnamento – insieme a oboe e archi – proprio la tromba naturale.

Fiorentini nell'anno 1707, musica del signor De Bottis. La data della prima si ricava dalla *Gazzetta di Napoli*, 1° marzo 1707: «Sabato passato [26 febbraio] ... la sera poi si cominciarono ne' teatri pubblici in musica le terze commedie e specialmente in quello presso San Giovanni de' Fiorentini se n'incominciò a rappresentar una intitolata *Mitilene, reina dell'Amazoni*, che riuscì comunemente di piena soddisfazione»; passo trascritto da Magaudda-Costantini, *Musica e spettacolo*, Appendice, p. 129.

37. Cfr. Claudio Sartori, *I libretti italiani a stampa dalle origini al 1800*, 7 voll., Cuneo, Bertola & Locatelli, 1990-1994, VI/2 (1994), p. 298.

MITILENE Sdegno ah'ar -

- - - - mi, al-la ven - det - ta, vi - bra, o - mai le tue sa - et - - - -

- - - - - - - - te con - tro l'em - pio, in - gan - na - tor, in - gan - na - tor

ES. 5. Giuseppe De Bottis, *Mitilene, regina delle Amazzoni*, II.1, MITILENE: aria «Sdegno all'armi» (I-Nc, ms. 32.2.30, ff. 37-37v).

Gli stessi parametri metrico-tonali del coro – tempo binario e *re* maggiore – assumono un valore programmatico, caratterizzando con toni più marcatamente militari nuovi pezzi che sostituiscono o riscrivono tre importanti arie di furore di Mitilene, collocate in punti chiave dell'opera (inizio o fine atti). Nello specifico si abbandonano le tonalità precedenti (*sol* minore e *do* maggiore) e il tempo ternario a favore del metro (C) e della tonalità (*re* maggiore) tipici della scrittura marziale:

<i>Mitilene</i> 1681		<i>Mitilene</i> 1707	
II.1	MIT «All'armi mio core»	C	sol «Sdegno all'armi» [solo in part.] C Re
II.22	MIT «All'ira, al furore»	$\frac{3}{4}$, C	sol «Fanno a gara ne l'alma» [II.21] C Re
III.22	MIT «Su, su, all'armi, all'armi»	$\frac{3}{4}$	Do «Su, mie fide, all'armi, all'armi» C Re

L'uniformità metrico-tonale indica che il compositore settecentesco ha concepito queste tre arie, i cui testi, nel primo e ultimo caso, sono solo rielaborazioni fedeli di quelli seicenteschi, come afferenti alla stessa sfera semantico-affettiva, quella marziale. In «Sdegno all'armi», per esempio, i gruppi di semicrome scalari continuamente ascendenti e discendenti assumono nel preludio e nei melismi madrigalistici su «armi» e «saette» tratti esasperati che denotano quanto energia, sdegno, furore, e desiderio di vendetta abbiano in comune con la violenza guerriera (ES. 5). Invece nel preludio di «Su,

es. 6. Giuseppe De Bottis, *Mitilene, regina delle Amazzoni*, II.22, MITILENE:
aria «Su, mie fide, all'armi, all'armi» (I-Nc, ms. 32.2.30, f. 87v).

mie fide, all'armi» è il basso continuo è 'passeggiato' in forma scalare, mentre i violini eseguono gruppi di semicrome ostinatamente ribattute e prese di salto, a suggerimento della concitazione militare (es. 6).

L'accentuazione del carattere bellicoso delle Amazzoni è, peraltro, coerente con la dedica del libretto settecentesco a una donna, alla duchessa Carlotta Colonna, nipote di Lorenzo Onofrio Colonna, nel cui teatro si rappresentò la *Caduta del regno delle Amazzoni* (1690), di cui ora parlo. Dedica che sottolinea proprio l'opportunità di dedicare l'opera su un'«amazzone bellicosa» alla Colonna, dato che costei, come le virago, è ben consapevole dell'importanza di «ogni eroica virtù». ³⁸

4. 'Caduta del regno dell'Amazzoni' (1690): gli Asburgo e la discendenza

Sulla commedia *Las Amazonas* di Solís, come noto da tempo, si basa anche la *Caduta del regno dell'Amazzoni*, rappresentata a Roma nel gennaio 1690, su libretto di Domenico De Totis e musica di Bernardo Pasquini. ³⁹ La scelta

38. *Mitilene* 1707, Dedica, p. [2]: «era debito che questo melodrama, in cui si rappresentano gli accidenti d'un amazzone bellicosa, si consegnasse a chi è [ha] l'idea del valore della pietà e d'ogni altra eroica virtù».

39. Lorenzo Bianconi, *Il Seicento*, Torino, Edt, 1982, p. 201; Maria Grazia Profeti, 'Los juegos olímpicos' e 'Las Amazonas' tra Madrid e Roma, in Maria Grazia Profeti, *Commedie*,

di basare il libretto su una commedia spagnola era un atto quasi obbligato, vista l'ispanicità del contesto mecenatizio: l'opera fu infatti rappresentata su iniziativa dell'ambasciatore spagnolo a Roma, Luis Francisco de la Cerda, marchese di Cogolludo e duca di Medinaceli,⁴⁰ messa in scena nel teatro di una delle famiglie romane più filospagnole, i Colonna,⁴¹ e destinata a festeggiare le nozze di Carlo II di Spagna con la figlia dell'elettore palatino, Marianna di Neuburg.⁴² L'importanza dell'evento, oltre a essere segnalata dalla definizione di «festa teatrale», che sottolinea la forte accezione encomiastica dello spettacolo musicale, è avvalorata dal numero di impressioni del libretto, una delle quali in grande formato (in-4°) con incisioni delle scene, e da dodici sonetti, stampati dopo la messinscena, in omaggio a interpreti, mae-

riscritture, libretti: *la Spagna e l'Europa*, Firenze, Alinea, 2009, pp. 175-201. Non ci sono riscontri su una rappresentazione anteriore della *Caduta del regno dell'Amazzoni*, a Palazzo Colonna nel 1678, accennata da Gordon Crain (*The operas of Bernardo Pasquini*, tesi di dottorato, Ann Arbor, UMI, 1965, pp. 173-174) sulla base di una annotazione manoscritta posticcia sulla carta di guardia della partitura incompleta conservata a Parigi (F-Pc, Fond gen. 8.905, A-B), partitura che, in assenza di frontespizio, è intitolata *Artide*: «The present opera of *Artide* is not mentioned by our musical historians. He was represented at the Palace of the Colonna about 1678». Completa è invece la partitura conservata in GB-Lbl, Add. Mss. 16150-16152, anch'essa senza frontespizio, posticciamente intitolata *Gli Amazzoni*, e recante sulla sovracoperta lo stemma del cardinale Pietro Ottoboni.

40. Nella dedica al libretto, firmata dal poeta il 15 gennaio 1690, si legge appunto che «il signor ambasciatore in questa corte, marchese di Coccogliudo, che le [nozze] ha festeggiate con magnificenza e splendidezza di teatri e di scene, degne del grand'animo suo e d'occasione sì gloriosa, s'è compiaciuto dare a me l'onore di concorrere agl'applausi comuni con la presente opera per musica». Sui rapporti fra i Colonna e la famiglia del duca di Medinaceli si veda Enrica Bojan – Anna Vencato, *La committenza spagnola in Italia durante la dominazione*, in *Il teatro dei due mondi: l'opera italiana nei paesi di lingua iberica*, a cura di Anna Laura Bellina, Treviso, Associazione musicale Ensemble Novecento, 2000, pp. 47-99, mentre sulla committenza musicale del duca e, nello specifico, della *Caduta del regno dell'Amazzoni*, si veda José María Domínguez Rodríguez, *Roma, Nápoles, Madrid: mecenazgo musical del duque de Medinaceli, 1687-1710*, Kassel, Reichenberger, 2013, pp. 74-89.

41. La scelta di palazzo Colonna come luogo della rappresentazione potrebbe esser disposta dall'esigenza di sfruttare le competenze produttive e impresariali della famiglia e le macchine sceniche del teatro; cfr. *ivi*, pp. 78-80. Sui rapporti fra gli ambasciatori spagnoli e i Colonna rinvio a Elena Tamburini, *Due teatri per il principe. Studi sulla committenza teatrale di Lorenzo Onofrio Colonna (1659-1689)*, Roma, Bulzoni, 1997, e sul mecenatismo musicale dei Colonna, pur di un periodo anteriore alla *Caduta del regno dell'Amazzoni*, cfr. Valeria De Lucca, «Dalle sponde del Tevere alle rive dell'Adria»: *Maria Mancini and Lorenzo Onofrio Colonna's patronage of music and theater between Rome and Venice (1659-1675)*, tesi di dottorato, Princeton University, 2009.

42. Sui festeggiamenti per le nozze spagnole, cfr. Montserrat Moli Frigola, *Fiesta pública e Himeneo. La boda de Carlos II con Mariana de Neoburgo en las Cortes españolas de Italia*, «Norba – arte», 9 (1989), pp. 111-144.

stranze e committenti.⁴³ Curiosamente nella scheda su De Totis delle *Notizie degli Arcadi morti* (1720), curate da Giovanni Maria Crescimbeni, l'opera è citata come *Mitilene, ovvero la Caduta del regno delle Amazzoni*, una confusione con l'opera precedente forse dovuta all'analogia del soggetto.⁴⁴

A parte la sostituzione dei nomi e le modifiche nelle scene dei servi, dettate dalla necessità di aggiornare i gusti teatrali, la struttura drammaturgia della *Caduta del regno dell'Amazzoni*, come ho mostrato altrove, è molto simile a quella della *Simpatia nell'odio*.⁴⁵ In particolare è interessante notare come le novità introdotte nelle scene comiche tematizzino aspetti legati all'identità, ovvero il travestimento di Turpino in amazzone (1.4 e 1.12) e passi solistici in cui il medesimo sbeffeggia l'inversione del rapporto fra i sessi e l'identità viriloide delle Amazzoni, di cui parlo più avanti. Dunque, pur conservando tutti gli elementi del soggetto, De Totis riscrive la sceneggiatura, avendo probabilmente sottomano sia la commedia di Solís che il libretto Monesio.⁴⁶

Le due virago protagoniste che, come spesso succede nelle opere di soggetto amazzonico, incarnano identità opposte sul piano della femminilità e della virilità, appaiono per la prima volta solo a metà della seconda mutazione (1.6), dopo che i personaggi maschili nella prima sequenza – come nella *Simpatia nell'odio* – le hanno descritte nei modi più spregevoli. La prima virago, Mandane, sebbene regina e amazzone, appare nelle sue stanze

43. Del libretto della *Caduta del regno dell'Amazzoni* esistono tre impressioni dello stesso anno: una di Francesco Buagni, venduta da Francesco Leone, e due della Reverenda Camera Apostolica, una in-12°, venduta da Giovanni Antonio Settari, l'altra in-4° (on line la copia in US-NHUB con le incisioni: brbl-dl.library.yale.edu/vufind/Record/3440826). Cfr. Saverio Franchi, *Drammaturgia romana: repertorio bibliografico-cronologico dei testi drammatici pubblicati a Roma e nel Lazio, secolo XVII*, Roma, Edizioni di storia e letteratura, 1988, pp. 621-622, e Profeti, *Commedie, riscritture, libretti*, pp. 427-429. Saverio Franchi, *Le impressioni sceniche: dizionario bio-bibliografico degli editori e stampatori romani e laziali di testi drammatici e libretti per musica dal 1579 al 1800*, Roma, Edizioni di storia e letteratura, 1994, I, p. 718, sostiene che la tiratura venduta da Settari corrisponda al testo poetico originale di De Totis, mentre quella del Buagni dovrebbe riportare il testo effettivamente cantato durante la messinscena. Tutte le impressioni sembrerebbero comunque posteriori allo spettacolo, poiché nel loro frontespizio si legge «fatta rappresentare» e nella dedica si dice che l'opera fu «rappresentata già con eccesso di regal pompa e grandezza». I sonetti sono conservati in US-CAH, IB6.A100. B675, nn. 59-68, 121, 132 (on line: hollis.harvard.edu). Le incisioni sono state riprodotte in varie pubblicazioni, fra cui: Cesare Molinari, *Le nozze degli dei: un saggio sul grande spettacolo italiano nel Seicento*, Roma, Bulzoni, 1968, figg. 234-243; Elena Tamburini, *Da alcuni inventari di casa Colonna: i teatri*, in *Il teatro a Roma nel Settecento*, 2 voll., Roma, Istituto della Enciclopedia italiana, 1989, II, pp. 617-680: 643-655.

44. *Notizie storiche degli Arcadi morti*, a cura di Giovanni Maria Crescimbeni, 3 voll., Roma, Antonio de Rossi, 1720-1721, III (1721), pp. 10-12. Ringrazio Arnaldo Morelli di questa segnalazione.

45. Garavaglia, *Amazons from Madrid to Vienna*, pp. 206-210.

46. Ivi, pp. 211-212.

durante un momento di affetto con Licandro, rappresentato da pezzi chiusi che convenzionalmente simboleggiano intimità, due brevi duetti («Ah Licandro – Ah Mandane» e «M'accendi – M'incateni») e un'aria doppia finale («Dir ch'io v'ami, o luci belle – Se con avide pupille»). L'idillio è però interrotto dalla cameriera Tisbe che li avverte dell'arrivo dell'impavida Mitilene la quale, giunta a informare la regina dell'attacco dei Sarmati, non approverebbe il loro *flirt*. Prima del suo arrivo e dopo che Licandro si è nascosto, Mandane abbozza un ritratto della sorella, che mette in evidenza proprio le differenze fra lei e quest'ultima, alludendo al fatto che vi sono modi diversi di essere amazzoni:

Caduta del regno dell'Amazzoni, 1.7

MANDANE Barbara Mitilene,
 abborrita sorella
 furia al piacer rubella,
 da le tartaree arene
 vomitata a miei danni,
 che non conosce amore e amor condanni.
 Perché l'uom l'è ignoto ancora,
 crede l'uomo un vivo Inferno,
 ma quest'alma che l'adora,
 un ciel lo crederia, se fosse eterno.

Mitilene è descritta come spietata, anaffettiva, contraria a qualunque forma di piacere, e quindi insopportabile nella sua ossessiva rigidità. La contrapposizione fra i due temperamenti è poi rappresentata musicalmente nell'aria accompagnata di fine scena, «Perché l'uom l'è ancora ignoto» (1.7), la cui scrittura veloce e brillante suggerisce il senso di voluttà che anima Mandane rispetto all'asetticità della sorella. Mandane, accettando di relazionarsi con gli uomini e di vivere l'esperienza amorosa, incarna già dall'inizio dell'opera, rispetto a Mitilene, un modello amazzonico positivo, essendo disposta a moderare la tendenza sovversiva delle virago e tentando di conciliare il ruolo di regina con quello di amante, come fanno i regnanti terreni e gli dei, che a priori non rinunciano a nessuna possibilità (1.13).

Caduta del regno dell'Amazzoni, 1.13

MANDANE D'amare io già non sdegno,
 e se censura audace
 dirà insiem non vanno amore e regno,
 risponderò che, se pur fallo è amore,
 di tal fallo son rei
 nonch'in terra i regnanti in ciel gli dei.

La positività della figura di Mandane è sottolineata anche in un sonetto dedicato all'interprete, nel quale la virago è incitata a combattere contro i pregiudizi della sorella e a cercare trionfi in campo amoroso, anche a costo di rinunciare al ruolo di regina:

[438:] *A Mandane, regina dell'Amazzoni*

O del toscano ciel gloria primiera,
che d'ogn'altro cantor trapassi il segno:
sirena d'ogni ente e d'ogni ingegno,
bella pietosa e più sdegnata e fiera.

Combatti pur dolce d'amor guerriera
contro la Gelosia, contro lo Sdegno
poi che diventi allor che perdi il regno
di mille cor trionfatrice altera.

Tutti i natii tuoi fior sul labro accogli
e in ceppi di stupor l'anime amanti
a tuo volere ora incateni, or sciogli.

Su l'alte scene ai tuoi reali ammantati
gl'antichi sdegni di pietade invogli
cangi in gemme d'onor d'invidia i pianti.

Roma, Marc' Antonio e Orazio Campana, 1690.

Il nome dell'interprete non è citato, ma si dice che la cantante toscana, come emerge anche dagli *Avvisi Marescotti*: si può forse ipotizzare che fosse Margherita Neri Bonzi, detta Bonsini, che aveva stretti contatti con il duca di Medinaceli.⁴⁷

Mitilene, che entra in scena esagitata, è sorpresa degli intenti (ovviamente) pacifisti di Mandane verso i Sarmati, ignara del *flirt* della sorella col loro sovrano, accusa quest'ultima di vigliaccheria (1.8: «Giaché pace al cor ti fingi»), parla dell'amore come la peggiore delle ignominie, e se ne va con un'aria marziale, a organico completo, in cui ribadisce la sua inclinazione belligerante, «Guerra, guerra, a l'armi, a l'armi» (1.8), un'aria forse troppo breve per rendere credibile tale inclinazione (24 bb. in un rapido c; es. 7). A fine 1° atto, in una stanza del palazzo amazzonico osservabile in un'incisione del libretto (FIG. 4), Mitilene mette in guardia l'esercito femminile dal desiderio erotico che potrebbe provare affrontando quello maschile, e usa il prigioniero Idaspe, inginocchiato di fronte a lei (che è in centro a destra, incoronata) e circondato da virago armate in lunghi abiti femminili, per mostrare come dietro all'«orrido sembiante» o all'aspetto tremante di un uomo possa nascondersi una forza pericolosa:

47. Cfr. Domínguez Rodríguez, *Roma, Nápoles, Madrid*, p. 80n. Nell'avviso Marescotti del 1° aprile 1690 si legge: «questa mattina è partita la Fiorentina che cantò nella commedia dell'ambasciatore di Spagna, regalata da Sua Eccellenza di 100 doppie in contanti, di due smanigli di valore di 240 scudi e di 70 altri per il viaggio. In casa Strozzi, dove ella s'è trattenuta, le hanno fatto due riffe di sopra 100 doppie, oltre molti regali fatteli da quella casa, onde la recita di quest'anno li averà fruttato sopra 1000 scudi»; trascritto in Gloria Staffieri, *Colligite fragmenta: la vita musicale romana negli 'Avvisi Marescotti'*, 1683-1707, Lucca, Lim, 1990, p. 92, n. 97.

The image displays a musical score for the opera 'Guerre' by Giuseppe Verdi. The score is written for voice and piano. The vocal part is in the upper staves, and the piano accompaniment is in the lower staves. The music is in 4/4 time and features a complex, rhythmic melody. The lyrics are in Italian and describe the horrors of war.

Vocal Part:

MITILENE Guer - - - ra, guer - - - ra, al-l'ar - - - - -

Piano Part:

- - - - - mi, guerra, guerra, guerra, guerra, al - l'armi, all'ar-mi

ES. 7. Bernardo Pasquini, *Caduta del regno dell'Amazzoni*, I.8, MITILENE:
aria «Guerra, guerra, a l'armi, a l'armi» (GB-Lbl, Add. Mss. 16150, ff. 88-89v).



FIG. 4. Scena di «Stanze con alcova» dalla *Caduta del regno dell'Amazzoni* (Roma, Stamperia della Reverenda Camera Apostolica, 1690; dalla copia in US-NHub), r.14. Didascalia scenica: «Mitilene, Mandane, Idaspe incatenato da Amazzoni guerriero, e poi Tisbe».



ES. 8. Bernardo Pasquini, *Caduta del regno dell'Amazzoni*, 1.14, MITILENE: aria «Quanto deve a la sua sorte» (GB-Lbl, Add. Mss. 16150, ff. 132-132v).

Caduta del regno dell'Amazzoni, 1.14

MITILENE

Generose falangi, invitte schiere,
sprezzatrici severe
d'ogn'uso femminil, se alcuna mai
de l'uom non vide il mal gradito aspetto. ...
Quell'orrido sembiante
vi mostri chi sia l'uomo, ivi ammirate
il fior d'ogni bellezza e l'uomo amate.
Quell'aspetto tremante
il suo valor vi scopra, in lui scorgete
la fortezza de l'uomo e l'uom temete. ...

Quanto deve a la sua sorte,
donna forte,
che l'arbitrio a l'uom non cede,
né dà nome di consorte
al tiranno di sua fede.
Ringraziar può la sua stella,
donna bella,
che abbia in petto alma ritrosa,
né de l'uom vuol farsi ancella
per goder nome di sposa.

Nell'aria «Quanto deve alla sua sorte» (1.14) Mitilene loda da un lato la donna «forte», che evitando di sposarsi non cede a ricatti maschili, dall'altro la donna «bella», che, schiva per natura, è in genere poco interessata a sposarsi e quindi a sottomettersi. «Forte» e «bella» sono le due caratteristiche più spesso attribuite alle Amazzoni, che, essendo difficili da conquistare, sollecitano il senso di sfida e il desiderio maschili; tuttavia l'estrema semplicità musicale di quest'aria svuota il personaggio di ogni verosimile autorevolezza (ES. 8). I sonetti in omaggio all'interprete di Mitilene, Landini, sottolineano tutti il contrasto fra la naturale sensualità della virtuosa e l'indifferenza emozionale che la medesima deve fingere nel recitare il personaggio, ostentatamente «nemico d'amore» (TAV. 2). Come modello di frigidità Maria Landini aveva avuto sotto gli occhi Cristina di Svezia, essendo stata al suo servizio negli ultimi anni di vita della regina, morta l'anno prima della *Caduta del regno dell'Amazzoni*.⁴⁸

La resistenza affettiva delle Amazzoni, incarnata da Mitilene, è tematizzata nel primo intermedio: Venere accusa il figlio Cupido di non impegnarsi a sufficienza con le «amazzoni ritrose» e, per far fronte all'elevato numero di Amazzoni, gli consiglia di chiamare schiere di amorini che possano «ferir

48. Cfr. Arnaldo Morelli, *Mecenatismo musicale nella Roma barocca: il caso di Cristina di Svezia*, «Quaderni storici», 32 (1997), pp. 387-408: 391.

[216:] *Al merito impareggiabile della signora Maria Landini che, rappresentando la parte di MITILENE nell'opera DELL'AMAZZONI, si dichiara nemica d'Amore.*

Bella amazzone, dimmi e qual rigore
nelle tue voci sospirando ascolto?
Dunque così disprezzi il dio d'amore,
a cui già l'arco e le quadrella hai tolto?

So ben che fingi e che sarebbe errore
bandir dal petto amor se l'hai nel volto,
ma pur non fingi, no, perch' il tuo core
ai pregi d'onestà solo è rivolto.

Ben a ragion tanto di te presumi
e, in adombrar di MITILENE i vanti
del suo pudico sen, mostri i costumi.

Ma se ascoltar non vuoi sospiri e pianti
ferma il labro canoro e chiudi i lumi
ch'ardi col guardo e col bel canto incanti.

[455:] *Alla signora Maria Landini, che rappresentando la parte di generale delle Amazzoni, si mostra nemica d'amore.*

Tu nemica d'amor? Dunque invan pose
in te natura alla beltà il confine,
se nel vago sembiante hai gigli e rose,
sgombra dal cor di crudeltà le spine.

Brami far, guerreggiando, opre famose?
Per legar, per ferire hai gl'occhi e il crine,
brami incendi eccitar? Fiamme amorose
purtroppo del tuo sen destan le brine.

Ma già ti veggio amante, e al bel fulgore
di due non so se stelle o pur pupille
la nemica d'amore arde d'amore.

Ma felici saran le tue faville,
che quando Artide a te rapisce i core,
tu con forza gentil l'involi a mille.

[443:] *Alla signora Maria Landini, che rappresenta il personaggio di MITILENE, nell'opera intitolata LA CADUTA DELL'AMAZONI.*

Tu ch'hai nel nome il mare, il ciel nel viso,
gl'occhi dal foco e dalla terra impero:
or che bellici spirti in te ravviso,
dimmi se quel che esprimi è finto o vero.

Se è finto, o Dio, che è remora al pensiero
lo sdegno che ti veggio in fronte assiso;
se è vero, e come mai genio severo
regna dentro un'idea del Paradiso.

Per dar piaghe o catene ai sensi miei
senza mentir del Termodonte il lido,
se il ciglio non disarmi, arciera sei.

Ma sento già che al cor dice Cupido
che AMAZONE dell'Asia io ti credei
e tu nascesti AMAZONE di Gnido.

[437:] *A Mitilene ya enamorada de Artide, Roma, Nicolò Angelo Tinassi, 1690.*

Yra y Amor aun tiempo combatida
tienen (bella Amazona) tu alma fuerte:
el rigor te conduce à propia muerte,
el Amor te aconseja agena vida.

Poco te debes, si eres homicida
de quien sete ha rendido antes de verte,
pues ni el la herida puede merezerte,
nitu excusar tu muerte con su herida.

Mas ya en el fiero mar de tus crueldades
es menos reça del rigor la ola
pues la dexas que implore tus piedades.

Tu perfeçion en esto se acrisola:
vencer siempre pudieron las beldades;
pero venzer venziendose, tu sola.

TAV. 2. Sonetti in omaggio a Maria Landini, interprete di Mitilene
nella *Caduta del regno dell'Amazzoni* (1690).

l'alme gelate», che gli permettano di riservare le sue frecce agli eroi, come Carlo II, per il quale rappresentano simbolicamente gli occhi della nuova sposa. Nella relativa incisione si osservano amorini che, una volta calatisi sul palco, formano un ballo e poi risalgono verso l'alto, sotto gli occhi di Venere, seduta su un trono a conchiglia (FIG. 5).



FIG. 5. Scena del I intermezzo della *Caduta del regno dell'Amazzoni* (Roma, Stamperia della Reverenda Camera Apostolica, 1690), Didascalia scenica: «Vengono dal cielo e da la terra molti amorini, i quali, e per il palco e per le scale e per le loggie, formano un ballo, qual terminato, diversi di loro volano in aria».

L'effetto sperato da Cupido si realizza a metà opera (II.8), in una lunga scena ambientata in un parco, in un'area chiusa da pareti laterali scandite da statue con fontane e aperta su un giardino in fondo (FIG. 6), al centro della quale, in primo piano, vi è Mitilene pronta a scoccare una freccia contro Artide che dorme appoggiato a una fontana. È una scena eccezionalmente carica di pezzi chiusi e drammaticamente articolata in tre parti, tutti aspetti che ne segnalano l'importanza nell'economia dell'opera:

<i>Caduta</i> , II.8		<i>incipit</i> pezzi chiusi	struttura	metro	ton.
<i>isterismo di Mitilene</i>	TIS	«Non ci vuol tanto rigore»	A	C	Fa
	MIT	«Se l'uomo al volto»	RARAR	C	Fa
<i>attentato fallito</i>	MIT	«Se avesse in man la face»	RAAR	C	Re
	MIT	«Povero core»		$\frac{3}{8}$	la
<i>infatuazione</i>	MIT-ART	«Che guardi? – Che miri?»		C	Mi
<i>reciproca</i>	MIT-ART	«M'ami dunque? – Sì, sì, che t'adoro?»		$\frac{3}{2}$	re

Nella prima parte, Mitilene è presentata come guerriera isterica che arriva in scena zittendo Tisbe e compagne mentre suonano per carnevale («Tacete,



FIG. 6. Scena di «Giardino con fontane e spartimenti di fiori» dalla *Caduta del regno dell'Amazzone* (Roma, Stamperia della Reverenda Camera Apostolica, 1690), II.8. Didascalia scenica: «[Mitilene] s'avvede d'Artide che dorme ... Va per ucciderlo e si ferma a guardarlo».

anime vili») e affermando che gli unici strumenti che potrebbe tollerare sono quelli militari. Pronta è la reazione di Tisbe, che mal sopporta il suo carattere arrogante e sprezzante e le fa notare che nei momenti di festa bisognerebbe metter da parte l'istinto guerriero e condurre una vita meno attiva («Siamo di carnevale, / né sempre si può star con l'arco teso»), come canta in «Non ci vuol tanto rigore», ma Mitilene nella lunga aria «Se avesse in man la face», intercalata da ritornelli strumentali, dichiara fieramente la sua forza. Nella seconda parte la virago si sta scagliando su Artide dormiente, ma nel momento decisivo si blocca, rendendosi conto di essere attratta, come si apprende da «Se avesse in man la face» e da «Povero core» – per altro quella attrazione che a fine I atto aveva raccomandato alle compagne di tenere sotto controllo. I sonetti che lodano l'interprete di Artide si riferiscono proprio a questo preciso momento della scena (TAV. 3). Da uno di questi (n. 451) si apprende inoltre che l'interprete si chiamava Angelo, nome che potrebbe far ipotizzare Angelo Maria Tagliavacca, che nel 1696 canta in altre opere allestite a Roma, prima di spostarsi a Venezia. Infine, nella terza parte, quando Artide si sveglia, inizia l'infatuazione e il cauto corteggiamento che prende forma sonora nei duetti «Che guardi? – Che miri?» e «M'ami dunque? – Sì, sì, che t'adoro?».

[453:] *Al merito impareggiabile di chi rappresenta il personaggio d'ARTIDE nell'atto che dorme.*

Nell'opra grande, ove al tuo canto intesa
sudò la gloria eternità di fiori,
qualor tu dormi o che leggiadra offesa
Idra di maraviglie appresti ai cuori.

Sul muto labro una gentil contesa
fan col silenzio i numeri sonori
e amor nel ciglio tuo, la face accesa,
porge al sol de' monarchi alti splendori.

O sirena dell'alme, allor che ridi
in un oblio di ciel, composto il viso,
gl'altrui riposi col tuo sonno uccidi.

Udite amanti un portentoso avviso:
per dar beata pena avvien che annidi
immagini di morte il Paradiso.

Di F.B.

[448:] *A chi rappresenta il personaggio di ARTIDE nell'opera intitolata 'L'Amazoni'.*

D'armonico liceo novel campione,
che i successi d'Artide or rappresenti;
so che Venere sei, ma sembri Adone,
e la tua fiera è quell'amor che senti.

La cetra sua calpestarebbe Arione,
se in Lesbo udisse i tuoi canori accenti;
che se in Tebe diè l'alma ai sassi Anfione,
l'alme al Tebro tu cangi in sassi argenti.

Tracia via Temiscira e tuo trofeo
sarà di gelosia l'angue maligno,
Mitilene Euridice e tu l'Orfeo.

Artide, errò la penna: il Ciel benigno
in Leda l'idol tuo cangiar volèò,
onde Giove tu sei cangiato in cigno.

F.M.P. [Francesco Maria Paglia?]

[451:] *Ad ARTIDE che si addorme nell'udir l'armonia.*

Tu dormi, o Artide, e in placido sopore
posa negl'occhi tuoi d'amor la face:
svegliati dunque, ch'è dell'alma errore
negare al guardo una beltà che piace.

Non ti destar, no, no, troppo vivace
sfavillaria l'imprigionato ardore,
se a dispetto del ciglio or cangia audace
d'un'AMAZONE al cor l'ira in amore.

Ma se ti chiama armonico piacere
le luci al sonno e vai pensando intanto
s'è l'armonia delle rotanti sfere.

È finto il tuo stupore, è mio l'incanto:
tu ben sai che non son le eteree schiere,
ANGELO al nome, alla sembianza il canto.

F.M.P. [Francesco Maria Paglia?]

Roma, Stamperia della Reverenda Camera
Apostolica, 1690.

[441:] *A quien representa a Artide en la real fiesta de 'Las Amazonas' quando duerme.*

Duermes (ò Artide) duermes y entretanto
tu silencio retorico a la gueño
despierta en apaçible desempeño
todas las almas à un suave encanto.

Que te venza Morpheo nò me espanto
pues le pone tu voz en ese empeño:
cantas con la armonia de tu sueño,
duermes con la dulzura de tu canto.

Siendo el sueño la imagen de la muerte
aun dormido, te admiro mas despierto,
desvelando al que llega à comprendette.

Tu eco fue la causa de este eçierto,
porque así que llegaste en el à verte
Narziso de tu voz parazes muerto.

Roma, Nicolò Angelo Tinassi, 1690.

TAV. 3. Sonetti in omaggio all'interprete di Artide
nella *Caduta del regno delle Amazoni* (1690).

Anche in quest'opera sono fondamentali, nella costruzione dell'identità e nella tematizzazione dei rapporti fra i sessi, i personaggi comici, ovvero Turpino e Tisbe, le cui scene, come accennato all'inizio, sono state scritte specificamente per quest'opera e rappresentano la maggiore innovazione del poeta al libretto. Turpino, che all'inizio si aggira timoroso nel regno femminile, dopo aver descritto ad Artide le virago come esseri mostruosi, arroganti, aggressivi e senza scrupoli verso gli uomini (1.1: «e se un uomo qui capita, / non gli si fa processo, / ma *summarie* del sesso / *facta recognitione*, si decapita»), accetta il consiglio di Tisbe di travestirsi da amazzone, dato che il petto piatto (da uomo) rende credibile il mascheramento. Alle Amazzoni, perché possano maneggiare con disinvoltura le armi, viene infatti cauterizzato il seno alla nascita (1.4: «vesti ancor tu da donna, / e così con la gonna / e con la barba rasa / tutti ti crederanno / lavandara di casa, / o pure una di quelle / ch'a l'Amazzoni taglian le mammelle»). Il *cross-dressing* è occasione per commenti fra i servi sul rapporto fra sesso e genere, con frequenti allusioni ai costumi coevi: Turpino osserva come lo scambio d'abiti sia metafora di uno scambio di ruoli, e quindi di potere, e che, in presenza di donne dominanti, agli uomini conviene sottomettersi (1.4: «ove le donne portano i calzoni / agli uomini portar convien la vesta»), mentre Tisbe sottolinea l'uso dei maschi di indossare abiti femminili (1.4: «quest'uso in ogni parte omai si stese: / tutto il mondo è paese»). Dopo qualche scena, Turpino, in un monologo, sostiene perfino che, quando i maschi si agghindano con vezzi mondani tipicamente femminili, il cappello sembra l'unico accessorio che permette di riconoscerne il sesso e nell'aria finale «Io per me divento pazzo» (1.10) descrive gli effetti bizzarri del travestimento, raccontando che le Amazzoni, da lui prima fortemente temute, ora lo rispettano e lo invidiano, credendolo la «lavandara di palazzo».

Caduta del regno dell'Amazzoni, 1.10

TURPINO

... Non son'io già solo a far da femina,
ché ne conosco tanti
che s'ornano e si lisciano,
si pelano, si strisciano,
s'inanellano il crin, dormon coi guanti,
a segno ch'io confesso
ch'oggi il cappello sol distingue il sesso.

Io per me divento pazzo
nel veder quel che succede:

dove prima avea paura
or son giunto a far figura,
ch'ogni amazzone mi crede
lavandara di palazzo.

Chi m'incontra a me s'inchina
e mi dice: «io ti son schiava»,
chi mi vuol baciare la mano
e tra sé dice pian piano
«oh, beata lei, che lava,
le camisce a la regina».

Per colmo di ironia, Turpino, scambiato dai Sarmati per amazzone, viene arrestato e insultato da Artide con le espressioni di maggiore disprezzo (1.11: «'donna' o 'danno' del mondo, idea d'Averno, / difetto di natura, / calamità de l'uom, de' vivi Inferno?»), al punto che alla fine, esasperato, si leva gli abiti femminili e fugge, commentando scocciato: «Maledetto paese! A quel che veggio / qui l'esser uomo è mal, / femina è peggio! / Onde per questi lidi / sol sicuri saran li ermafroditi» (1.12). Infine, nell'ultimo, atto Turpino prima



FIG. 7. Scena di «Campagna di padiglioni con soldati sarmati» dalla *Caduta del regno dell'Amazzoni* (Roma, Stamperia della Reverenda Camera Apostolica, 1690) III.16. Didascalia scenica: «Mandane, Mitilene, Tisbe, Amazzoni armate e li sudetti ... Apparisce la Fama con Imeneo sopra carro lumeggiato d'oro tirato dal cavallo Pegaseo».

attira l'attenzione sull'inutile e improduttiva autoghettizzazione delle Amazzoni, provando a immaginarla al maschile (III.5: «un pezzetto di cielo caduto in terra») e poi, per incoraggiare i Sarmati a combatterle, demistifica l'abilità a maneggiare le armi di cui tanto si vantano (III.15: «... son brave di lingua e non di mano»).

L'opera si conclude proprio con uno scontro fra i due popoli, durante il quale Mandane e Mitilene aggrediscono i rispettivi amanti disarmati, Licandro e Artide, ma si arrendono subito, dichiarandosi amore reciproco, presto patrocinato dall'arrivo di Cupido e Fama sopra un carro trainato da Pegaso. I quattro personaggi sono raffigurati al centro dell'ultima incisione del libretto, che ritrae uno spiazzo fra le tende dell'accampamento dei Sarmati, dalle quale escono a sinistra i medesimi e a destra le Amazzoni (FIG. 7). Il sarmata più centrale, sbarbato, è probabilmente il giovane Artide, che ha quindi di fronte a sé Mitilene, mentre i due personaggi rimanenti sono Licandro e Mandane.

L'ultima aria dell'opera cantata da un'amazzone è un'aria marziale di Mandane, l'unico pezzo di questo tipo intonato dalla regina amante, anziché dall'armigera sorella, il cui pretesto è la rabbia suscitata dal credersi tradita da Licandro, rabbia che diventa una dichiarazione di guerra contro i Sar-

mati, drammaturgicamente utile a rafforzare l'immagine guerriera appena prima della resa finale delle virago all'amore. È l'aria più importante del III atto, per lunghezza (38 bb. in c), accompagnamento con l'organico completo (violini e viole), articolazione del testo (due stanze con doppio intercalare) ed enfasi dell'intercalare endecasillabico (rispetto alle stanze in ottonari) che ricorda l'intensità emozionale dei brani «Preparate la tomba a un cor senz'alma» e «Spalancatevi abissi, io vuo' morire» cantati dall'eroina eponima di *Mitilene* (1681):

Caduta del regno dell'Amazzoni, III.12

MANDANE A battaglia, a battaglia, amante infido!
Non più guardi e non più vezzi,
ché in vendetta ai miei disprezzi
le tue schiere in campo io sfido.
A battaglia *etc.*
Alle stragi, a le morti, ingrato amante!
Al partir le piante affretta,
ché già porge alla vendetta
i suoi dardi il cieco infante.
Alle stragi *etc.*

L'aria è in *re* maggiore, attacco senza preludio, in stile di fanfara, con linea vocale e del basso continuo che dialogano attraverso un motivo marziale ripetuto in progressione rispettivamente ascendente o discendente, ovvero quartine di semicrome anacrusiche con salto discendente successivo (ES. 9).

Nell'interpretazione dei messaggi encomiastici del soggetto, occorre tener conto che l'opera, pur destinata a festeggiare le nozze di Carlo II d'Asburgo con Marianna di Neuburg, è dedicata specificamente a quest'ultima, come si legge sia sul frontespizio («dedicata alla maestà della regina sposa») sia nella dedica di Totis.⁴⁹ La nuova sovrana spagnola, in un duetto fra Asia ed Europa nel prologo con le quattro parti del mondo, è descritta con caratteristiche assimilabili a quelle amazzoniche – forza, bellezza ed eroismo:

Caduta del regno dell'Amazzoni, Prologo

ASIA Se il volto le infiora
amabile età,
s'uniscono ancora
fortezza e beltà.
EUROPA Nel labro i rubini
ha Pallade ancor,
e pur ne' suoi crini
serpeggia l'allor.

49. *Caduta del regno dell'Amazzoni*, Dedicà, p. [4]: «quale è potuto questo componimento riuscirmi, lo dedico a Vostra Maestà, non perché sia degno di lei, ma perché è stato fatto solo per lei e le rappresenti se non degnamente celebrate qui le sue glorie, almeno il mio divotissimo ossequio».

MANDANE A bat-ta - glia, a bat-ta - glia, a bat-ta - glia, a bat-ta - glia, a bat-ta - glia, a bat-ta - glia, a - man - te in - fi - do, a - man - te in - fi - do, a - man - te in - fi - do, in - fi - do

ES. 9. Bernardo Pasquini, *Caduta del regno dell'Amazzoni*, III.12, MANDANE: aria «A battaglia, a battaglia, amante infido» (GB-Lbl, Add. Mss. 16152)

Il soggetto del prologo celebra l'imperialismo di Carlo II, esaltato come sovrano in grado di reggere la Terra meglio di Atlante (Africa: «... per regger più mondi / ha potere sovrano / il monarca d'Esperia, il Giove ispano»; America: «... colla forza de' suoi raggi / può in un tempo illustrar doppio emisfero»; Europa: «or che di doppio mondo [Spagna e Impero] / Carlo è Atlante e Marianna il Sole»), mentre il soggetto dell'opera è un omaggio di Asia come fiera sede del regno delle Amazzoni (Asia: «porgo a scena festiva / per soggetto gentil di nobil canto / l'Amazzoni, dell'Asia onore e vanto»). Siccome Carlo non aveva avuto figli dal suo primo matrimonio, quindi potenziali eredi della corona, le nozze con Marianna erano molto attese dagli Spagnoli. Quindi, più che identificare nell'opera Carlo II con Artide, il figlio di Talestri e Alessandro Magno,⁵⁰ sarei propenso a un'interpretazione ancora più marcatamente dinastica, in cui Talestri e Alessandro rappresentano i due sovrani, e Artide è la proiezione dell'erede maschio desiderato. Peraltro sembra verosimile che la commedia di Solís incarnasse per gli Asburgo un particolare significato encomiastico dato che, come sopra accennato, fu recitata a Madrid nel giugno 1681, per il compleanno dell'imperatore Leopoldo I d'Asburgo, e a Napoli, nel maggio del 1690, per

50. Ivi, pp. 119.

le nozze dei regnanti spagnoli, come si ricava da una relazione di Domenico Antonio Parrino.⁵¹

5. *'Talestri innamorata' (1693): i Farnese e la cultura filofrancese*

In un contesto non filospagnolo, come i precedenti, ma nella Piacenza dei Farnese, nel 1693 viene rappresentata *Talestri innamorata d'Alessandro Magno*, su versi di Aurelio Aureli e musica di Bernardo Sabadini. È il primo dramma per musica che ha per soggetto l'incontro fra la regina amazzone e il condottiero macedone, e non il figlio nato dalla loro unione – soggetto la cui fortuna teatrale, come abbiamo visto, è stata determinata dalla commedia di Solís.⁵²

Cambiando il contesto cambia anche la fonte di ispirazione del libretto, che non è più una commedia spagnola, ma un lungo romanzo francese, la *Cassandre* di La Calprenède. Il romanzo, quale fonte moderna, non è naturalmente dichiarato nell'Argomento, che invece cita Rufo e la *Vita di Alessandro* di Plutarco – quest'ultima per altro priva dell'incontro fra l'amazzone e il condottiero.⁵³ Sono tuttavia le finzioni che rivelano i debiti con la letteratura coeva: a) Talestri, anziché recarsi al campo di Alessandro, invita il condottiero nella sua reggia; b) Oronte, giovane principe scita, innamorato di Talestri, si traveste da amazzone (Orizia) per entrare nel regno femminile e dichiararsi alla regina; c) Lisippo, scultore greco, dopo aver promesso di sposare la giovane persiana Arsinoe, è chiamato da Talestri a Temiscira a realizzare una statua di Ales-

51. Domenico Antonio Parrino, *L'ossequio tributario della fedelissima città di Napoli per le dimostranze giulive nei regii sponsali del ... monarca Carlo II colla ... principessa Maria Anna di Neuburgo*, Napoli, Domenico Antonio Parrino e Michele Luigi Muzio, 1690, pp. 9-10: «La domenica sera dipoi 16 dello stesso mese, Sua Eccellenza [il viceré], per termine dell'accennate feste, fé recitare da alcuni ufficiali spagnuoli, nell'idioma loro, una famosa comedia intitolata *Las Amazonas*, per il cui effetto fece preparare vistosissima scena nella sala detta de' viceré, intervenendosi le Loro Eccellenze, assistite da indecibile numero di dame e cavalieri, essendo riuscita plausibile l'opera, così per la ricchezza delle gale, che sempre differenti vestirono in ogni uscita i rappresentanti, come per un bellissimo prologo, balli ed ariette musicali che l'adornarono».

52. *Talestri innamorata d'Alessandro Magno*. Drama rappresentato nel nuovo teatro di Piacenza, consacrato all'altezza serenissima di Ranuccio II, duca di Parma, Piacenza, etc. Poesia di Aurelio Aureli, servitore attuale di Sua Altezza Serenissima e musica di don Bernardo Sabadini, mastro di cappella della sudetta Altezza Serenissima, Parma, Stamperia Ducale, 1693.

53. *Talestri, innamorata D'Alessandro Magno*, Argomento, p. 10: «Ita Q[uintus] C[urtius] et Plut[arcus] in *Vita Alex[andri] Magni*». Abitavano in quel tempo nei confini di quella provincia [Ircania], le campagne di Temiscira lungo le rive del fiume Termodonte, le Amazoni, femine bellicose ed arcieri. La regina di queste era allora Talestri, quale, innamoratasi per fama d'Alessandro, si portò con trecento Amazoni nel di lui campo a trovarlo. Interrogata dal Macedone a quale fine fosse venuta, non s'arrossì di dire non per altro che per esser fatta degna d'aver seco amoroso commercio, sperando da questo conseguire una figlia o figliuolo ch'imitando nel valore il padre rendersi dovesse degno successore ed erede del regno di Temiscira».

sandro, e qui si innamora di Oronte/Orizia (Lisippo, peraltro, secondo Plinio, lavorò realmente per il Macedone); d) Parmenione, capitano d'Alessandro, conduce la schiava Arsinoe a Temiscira, al seguito di Alessandro.⁵⁴ Tali finzioni articolano intrecci amorosi non corrisposti (Parmenione ama Arsinoe, che ama Lisippo, che ama Oronte/Orizia, che ama Talestri), non dichiarati (fra Talestri ed Alessandro), simulati (Lisippo che finge di amare ancora Arsinoe, da lui lasciata), o temporaneamente sospettati (fra Alessandro e Oronte/Orizia):

PARMENIONE → ARSINOE → LISIPPO → ORONTE/ORIZIA → TALESTRI → ALESSANDRO
finta amaz. regina amaz.

Tali intrecci che si concludono con la formazione di due coppie, Arsinoe-Lisippo, già presente nell'antefatto, e Oronte-Talestri, che si crea alla fine, dopo che Alessandro scopre i sacrifici di Oronte per conquistare Talestri e prende coscienza della necessità di continuare le sue imprese. Il personaggio di Oronte e tutto l'intreccio a lui collegato – il travestimento d'amazzone per avvicinarsi all'amata Talestri e le nozze finali con quest'ultima – non sono invenzione di Aureli, ma sono motivi già contenuti nella *Talestri* di Scarselli, nel cui Argomento si legge che:

Oronte, principe de' Messageti, innamorato del ritratto di Talestri regina delle Amazzoni, determinò, sotto spoglia di donna, d'andare a vedere se corrispondeva alla vera la dipinta bellezza, non potendo in altra guisa soddisfare al suo desiderio per le leggi severe di quelle donne a tutti note. Onde, sotto nome d'Orizia, si rese così segnalato in varie battaglie in favore di Talestri, che creduto da quella, donna, molto se gli affezionò, del che Oronte lieto gli scoprì un giorno l'esser suo. Per la qual cosa Talestri trovandosegli molto obbligata non si sdegnò, anzi determinò di pigliarselo per isposo ed abbollire quelle leggi che le prostituivano ai passeggeri di quei confini per avere la propagazione, e se ciò non potesse, fuggirsene con lui, rinunziando quel regno.⁵⁵

Tuttavia, nel dramma di Scarselli, Alessandro non fa parte dei personaggi ma solo dell'antefatto, come si apprende dall'Argomento: mentre Oronte/Orizia

54. Ivi, pp. 10-11: «[a] Che Talestri, invece di portarsi nel campo d'Alessandro, lo mandasse a invitar nella propria sua reggia, e che il Macedone, curioso di vedere questa reina, famosa per beltà e per valore, accettasse l'invito. [b] Che Oronte, principe giovinetto della Scithia, invaghito delle bellezze di Talestri, si portasse in abito d'amazzone sotto finto nome d'Orithia a servirla, sperando con tal mezzo aver campo di palesarle il suo affetto. [c] Che Lisippo, famoso scultor della Grecia, ... s'invaghisse in questo tempo in Susa d'Arsinoe, nobile giovinetta persiana, e le promettesse d'esserle sposo, ma che poi dopo la morte di Dario, ricercato da Talestri a portarsi con fretta in Themiscira per formarle la statua d'Alessandro, s'innamorasse della finta Orithia, stimando Oronte un'amazzone, né più si curasse di far ritorno ad Arsinoe. [d] Che Parmenione, capitano d'Alessandro, nel tempo che questo eroe entrò vittorioso nella Persia, facesse sua schiava Arsinoe, della quale invaghito, ma non corrisposto per la fede ch'ella conservava a Lisippo, la guidasse seco in Themiscira, seguendo Alessandro».

55. Scarselli, *Talestri*, Argomento, p. 10.

è ai confini del regno femminile a sedare virago rivoltose, Alessandro torna in Macedonia e riceve la visita di Talestri, non per procreare, essendo già legata ad Oronte, ma per dissuaderlo dalla conquista del regno amazzonico. Il fine procreativo è però una diceria che induce Oronte a sospettare Talestri di tradimento e quindi a fuggire senza spiegazioni, suscitando in lei altrettanti sospetti di tradimento.⁵⁶ Anche nell'opera, malgrado l'accento del fine riproduttivo nell'Argomento, nello spettacolo esso scompare e rimane solo l'innamoramento di Talestri, attraverso un ritratto, per il condottiero, innamoramento che – ancora una volta – stimola in lei dubbi su come conciliare l'amore con la natura amazzonica:

Talestri innamorata 1693, 1.8

TALESTRI Anima di Talestri e come, dimmi,
da te stessa diversa ora ti rendi?
Tu, che sol di Bellona
fosti seguace, or come a Cupido
ti doni e folleggiando
dai loco in seno ad amorosi incendi?
Spegni in te quella fiamma
che va serpendo, scaccia
fuor del regio mio petto
quel cieco dio che tiranneggia i cori.
Si riceva, s'onori
ma non s'ami Alessandro. Ah, che vaneggio?
Ch'io non ami Alessandro? E come, o stelle,
non amarlo poss'io se il mondo tutto
il suo gran nome e le sue gesta adora?

Scarselli nella prefazione dichiara che Talestri è «figlia d'un dramma perduto», non citato e per ora non identificabile (ammesso che sia vero), ma è certo che tutto l'intreccio fra Talestri ed Oronte, dal travestimento di quest'ultimo alle nozze finali, proviene dalla *Cassandra* di La Calprenède, come dichiara il drammaturgo stesso nell'Argomento.⁵⁷

56. Ivi, p. 11: «Mentre Oronte andò a questa impresa, tornò Alessandro il Magno ... a visitare il regno della Macedonia, laonde fu determinato che Talestri lo andasse a visitare col supplicarlo a lasciarle nella loro antica libertà; né vi mancò chi disse che era bene che Talestri procurasse d'ottenere da Alessandro una regina dell'illustre sangue degl'Eacidi, ma non fu da lei accettato questo consiglio, trovandosi legata con fede di sposa ad Oronte. Andò dunque solo per la conservazione della libertà, ma la fama si sparse che era ita per procurarsi una regina, e tant'oltre si divulgò che arrivò all'orecchie d'Oronte, quale sdegnato per la creduta infedeltà di Talestri ... se ne fuggì, senza fan nota la causda del suo sdegno, d'onde si dà principio all'opera».

57. Ivi, Argomento, p. 12: «Doppo la visita ricevuta da Talestri, Alessandro andò a rivedere la famosa città di Babilonia, dove in poco spazio di tempo morì, lasciando due mogli, una chiamata Statira, figlia di Dario, e l'altra Rosanna, figlia di Cohortatano, come diffusamente si può vedere nella *Cassandra*».

Difficile dire quale delle due fonti avesse sottomano Aureli quando ha verggiato la *Talestri* piacentina, ma si può notare almeno un elemento strutturale in comune fra l'opera e il dramma: le prime scene degli atti sono caratterizzate dai lamenti amorosi di Oronte, espressi fra sé o a un confidente (lo scudiero Lascari nella *Talestri* di Scarselli, la dama Martesia in quella di Aureli), tutte salvo l'inizio del II atto dell'opera, in cui è Lisippo a dolersi, ma sempre a causa di Oronte:

Talestri, 1675

I.2 ORONTE/ORIZIA *si lamenta* con LASCARI perché, sebbene si sia dovuto travestire da amazzone per Talestri, sospetta di essere stato tradito con Alessandro.

II.2 ORONTE, solo, *si lamenta* perché odiato da Talestri e perché l'averla salvata in battaglia ha solo prolungato il motivo delle sue pene.

III.3 ORONTE *si lamenta* con LASCARI perché teme che Talestri sia morta durante uno scontro in cui aveva tentato di difenderla.

Talestri innamorata, 1693

I.1 ORONTE/ORIZIA, solo, *si lamenta* perché, oltre a essersi dovuto travestire da amazzone per Talestri, deve sopportare anche l'incontro con il rivale Alessandro.

II.1 LISIPPO, solo, *si lamenta* di non essere amato da Oronte/Orizia.

III.1 ORONTE/ORIZIA, solo, *si lamenta* del fatto che Talestri ha stracciato la lettera d'amore che lui le ha scritto.

Più in dettaglio le forti somiglianze poetiche che si notano nei lamenti iniziali del I atto, ovvero fra i versi dell'aria iniziale dell'opera e un passo di Oronte/Orizia della *Talestri* di Scarselli, sembrerebbero una prova che Aureli avesse presente quest'ultima:

Talestri, 1675, I.2

ORONTE

... che mi giovò mentir l'abito ed il sesso e, sotto nome d'Orizia, comparirmi a prezzo di perigli il tuo amore? Ma che dissi amore? Doveva dire il tuo sdegno.

Talestri innamorata, 1693, I.1

ORONTE

Che mi giova arcier bambino il penar per un bel voto, se in feminee spoglie involto cangiai ciel ma non destino?

Oronte/Orizia, in quanto finta amazzone – come Menelao nella *Elena* di Minato-Cavalli (1659) e altrettanto interpretato da un castrato, Francesco Antonio Pistocchi – viene ridicolmente corteggiato da Lisippo, malamente rifiutato, e per contrastare le lusinghe di quest'ultimo deve interpretare il ruolo di virago frigida e interessata solo alle armi (I.12: «Parlami d'armi sol, / che questo è il genio mio, se vuoi gradirmi»), del tutto opposta a quella di guerriera amante rappresentata da Talestri.

In questo caso, non essendo l'opera destinata a celebrare nozze, sembra chiaro che il personaggio deputato a omaggiare allegoricamente il dedicatario Ranuccio II Farnese è Alessandro Magno, che alla fine, rinunciando all'amore di Talestri e riprendendo le sue imprese militari, secondo il *topos* dell'eroe 'vincitore di se stesso', riacquista il suo valore eroico (III.12: «Anima d'Alessandro, / scuotiti dal letargo in cui sepolti / sinor giacesti! Su, che più ritardi?

/ Fuggi il velen degl'amorosi guardi!»). Consapevolezza per le responsabilità e brama di gloria introdotte già alla fine del I atto, quando il condottiero nel sonno si ravvede (1.17: «Ma stolto, a che mi fermo / qui a vagheggiar quel volto / che mi fabbrica i lacci? Ah, se cadesti, / qual novo Anteo risorgi / vigoroso, mio core; parti, fuggi lontano / dall'insidie d'Amore»). La dedica a Ranuccio Farnese, a fianco della quale campeggia nel libretto il suo stemma, sottolinea appunto come egli, essendo successore di un altro Alessandro, Farnese (1545-1592), terzo duca di Parma e Piacenza, non abbia nulla da invidiare al Macedone, qualificato come «eroe trasandato». ⁵⁸ Il duca è chiaramente il committente dell'opera, come appare anche dal coinvolgimento di maestranze quasi tutte al suo servizio, ovvero il librettista Aureli, il compositore Sabadini, lo scenografo Ferdinando Galli Bibiena, il costumista Gasparo Torelli e la maggior parte degli interpreti (Pistocchi, Anna Maria Torri, Giuseppe Scaccia, Vincenzo Dati, Pietro Paolo Benigni), salvo quelli dei protagonisti che invece arrivano dalla corte mantovana: per Talestri, la prima donna Maria Maddalena Musi, detta la Mignatti o la Mignatta, interprete non solo di donne forti ma soprattutto, in opere napoletane, di personaggi maschili,⁵⁹ e per Alessandro, il castrato Domenico Cecchi, il Cortona.⁶⁰ Omaggio alle virtù eroiche ed imperialistiche del duca di Parma sono anche i due balli fra gli atti dell'opera, ovvero la barriera fra i quattro elementi primari interrotta da Marte in macchina e il ballo fra le quattro parti del mondo in onore del Macedone.

6. *'Alessandro fra le Amazoni' (1715): unica versione veneziana*

Nell'ottobre 1715, nel teatro veneziano di Sant'Angelo, gestito in quegli anni da Antonio Vivaldi, si rappresenta un'opera che rivela forti punti di contatto con *Talestri innamorata* (1693), ovvero *Alessandro fra le Amazoni*, su versi di Grazio Bracciolini e musica perduta di Fortunato Chelleri.⁶¹ Sebbene il libretto sia privo di Argomento, nella prefazione si dichiara che nell'opera sono, «con un lecito

58. *Talestri innamorata d'Alessandro*, Dedica, p. 7: «Non saprei a chi più ragionevolmente consacra io dovessi questo drama d'ALESSANDRO MAGNO, che al merito di Vostra Altezza Serenissima, che, ereditario delle glorie avite del grande ALESSANDRO FARNESE ed arricchito dalla natura d'una magnanimità più ch'augusta, non cede punto alla fama né ai pregi di quell'eroe trasandato. Ebbe la Macedonia un solo Alessandro, ma la SERENISSIMA CASA FARNESE ne vanta finora più d'uno, ch'emoli delle glorie del Macedone invitto seppero in guerra ed in pace al par di quello rendere il loro nome immortale nel mondo».

59. Cfr. Sartori, *Libretti italiani*, VI/2 (1994), pp. 463-464. Sulla cantante e i suoi ruoli si vedano: Giuseppe Cosentino, *La Mignatta: Maria Maddalena Musi*, Bologna, Nicola Zanichelli, 1930, e Kordula Knaus, *Männer als Ammen – Frauen als Liebhaber: 'cross-gender casting' in der Oper 1600-1800*, Stoccarda, Steiner, 2011, pp. 87-89.

60. Cfr. Ivi, *Nomi de' signori musici e cantatrice* [sic], p. 13.

61. *Alessandro fra le Amazoni. Drama per musica da rappresentarsi nel teatro di Sant'Angelo l'anno 1715, consacrato a sua altezza serenissima Carlo Filippo, principe elettoral Palatino*, Venezia, Marino Rossetti, 1715. Cfr. Eleanor Selfridge-Field, *A New chronology of Venetian opera and related genres, 1660-1760*, Stanford, Stanford University Press, 2007, p. 323.

anacronismo, accozzati insieme in unità però di azione», episodi distinti della vita di Alessandro Magno, «tutti ne' più celebri autori»: a) l'innamoramento di Talestri per Alessandro; b) l'infatuazione di quest'ultimo per Statira; c) il desiderio del Macedone di essere ritenuto figlio di Giove; d) l'ammutinamento dei suoi soldati; e) la sua capacità d'uccidere belve in un sol colpo.⁶² Tutti episodi raccontati da Rufo, che rimane la fonte archetipica anche di questo libretto.⁶³ La compresenza di Talestri e Statira come rivali in amore ha origine nella *Cassandra* di La Calprenède e ritorna nella *Talestri* di Scarselli, mentre il motivo di Alessandro adorato come figlio di Giove e l'ammutinamento dei soldati sono, a mio avviso, una rielaborazione della congiura di Ermolao.⁶⁴

Gli intrecci amorosi sono indicati nelle didascalie riportate nella pagina del libretto dedicata agli interlocutori del dramma:

- ALESSAN. re de' Macedoni, amante di Statira, poi innamorato di Talestri, *Antonio Archi, detto Cortoncino*
 TALESTRI regina delle Amazoni, innamorata di Aless., poi sposa di Antiopo, *Diamante Scarabelli*
 STATIRA figliuola di Dario, amante di Alessandro; prima in abito di uomo, sotto nome d'Idaspe, poi di schiava etiope, *Margherita Gualandi, detta la Campioli*
 CAMILLA amazone del comando, sorella di Antiopo, innamorata di Statira, *Costanza Maccari*
 ANTIPOPO creduto Antiopo, innamorato e poi sposo di Talestri, *Luca Antonio Mengoni*
 NICANORE uno de' capi dell'arme di Aless., malcontento dello stesso, *Antonfrancesco Carli*
 AMINTA altro de' capi dell'arme di Aless., fedele al medesimo, *Francesco Braganti*

Le didascalie abbozzano quindi la costellazione dei personaggi in cui si configura una coppia iniziale, Talestri-Alessandro, progressivamente ostacolata da due spasimanti, Antiopo/Antiope, innamorato di Talestri, e Statira/Idaspe/schiava, infatuata di Alessandro, i quali, dopo la loro agnizione, potranno felicemente unirsi ai rispettivi amati:

ANTIPOPO/ANTIOPE → TALESTRI ↔ ALESSANDRO ← STATIRA/IDASPE ← CAMILLA
 finta amaz. regina amaz. amazzone

62. *Alessandro fra le Amazoni*, Vitruoso lettore, p. 5: «[a] il genio di Talestri, reina delle Amazoni, per Alessandro Magno; [b] l'amore di questo [Alessandro] per Statira; [c] la generosa brama dello stesso Alessandro ... di essere creduto e adorato per figliuolo di Giove; [d] le tumultuose sollevazioni dei suoi soldati; [e] l'incontro e zuffa con qualche fiera dal medesimo s'un solo colpo ammazzata».

63. Rufo, *De' fatti di Alessandro Magno*, p. 396: «Alessandro, entrato [in un bosco] con tutto l'esercito, comandò che le fiere si cacciassero d'ogni lato. Fra queste andando un leone di smisurata e rara grandezza ad assaltare Alessandro ... non pure aspettò la fiera, ma anco l'uccise in un colpo solo».

64. Ivi, p. 435: «Quella fu ben da ridere, che Hermolao disse di me, richiedendomi, ch'io non riconoscessi Giove per padre che per bocca dell'oracolo ha riconosciuto me per figliuolo ... Giove mi chiamò figliuolo, ed io per le tante prove che ognor facciamo non mi disonestai ad accettarlo per padre. ... Ma io ho voluto mostrare che i Macedoni invitti nel resto non si lasciano vincere né anco dall'avarizia».

Costellazione che ha evidenti analogie con quella della *Talestri innamorata* piacentina, con la quale condivide il triangolo 'spasimante-Talestri-Alessandro', in cui il primo cambia nome ma non ruolo:

Talestri: PAR → ARS → LIS → ORO/ ↔ TAL ↔ ALE

Alessandro fra le Amazoni: ANT/ ↔ TAL ↔ ALE ← STA/ ← CAM

I rimanenti intrecci, al netto del triangolo, sono sviluppati a partire dai rispettivi eroi *en titre*: in *Talestri innamorata*, la catena di infatuazioni è indirettamente collegata, attraverso Oronte, alla regina (nello schema, gli intrecci a sinistra del triangolo), mentre in *Alessandro fra le Amazoni* è direttamente collegata al Macedone attraverso Statira (a destra del triangolo). Come si osserva nel precedente elenco degli interlocutori, Talestri fu interpretata dalla prima donna Diamante Scarabelli, che qualche mese dopo recita sempre a Venezia la viriloide Tomiri nell'*Amor di figlio non conosciuto* (carnevale 1716); Alessandro, dal castrato Antonio Archi, il Cortoncino; l'amazzone armigera Camilla, dalla cantante romana Costanza Maccari, che negli stessi anni interpreta donne forti o personaggi maschili;⁶⁵ e Antiopo, travestito da amazzone (Antiope), dal castrato Luca Antonio Mengoni.

Antiopo/Antiope, come Oronte/Orizia di *Talestri innamorata*, non è solo rivale di Alessandro e futuro sposo dell'amazzone, ma è altrettanto travestito da vi-rago per stare vicino all'amata, sebbene nel suo caso il travestimento risalga alla nascita, per il solito motivo di scampare l'uccisione in quanto maschio. Tuttavia, a differenza di Oronte/Orizia, Antiopo/Antiope non subisce corteggiamenti da personaggi maschili, ma è lui stesso a doversi fingere innamorato di Alessandro, per cercare di distogliere le attenzioni di quest'ultimo dall'amata – corteggiamento che, come indicano le virgolette nel libretto, non è stato musicato, forse per pudore degli inevitabili equivoci omoerotici (1.7 e 1.10):

Alessandro fra le Amazoni, 1715

ANTIPO/Antiope

- 1.7 "Di lusinghe e di vezzi
 "adornerò gli accenti, il ciglio e il volto,
 "e fingerommi di Alessandro amante.
 "Forse, chi sa, che all'esca di quest'arti
 "non s'accenda per me nel di lui seno
 "un nuovo che distrugga il primo ardore.
- 1.10 "Tentai, ma invano, con lusinghe e vezzi,
 "di Alessandro l'amor; mostrò costui
 "cortese il cor bensì, ma non amante.

Nella drammaturgia di *Alessandro fra le Amazoni* vi sono però altri punti di contatto con *Talestri innamorata*. Entrambe iniziano con l'ingresso trionfale – con comparse (Amazzoni, Macedoni, Persiani) – di Alessandro a Temiscira,

65. Cfr. Sartori, *Libretti italiani*, v1/2 (1994), p. 382.

ambientato, nella prima, all'arco di ingresso della città e in assenza della regina, nella seconda, in una piazza con quest'ultima sul trono:⁶⁶

Talestri innamorata, 1693

Strada maestosa di Temiscira, divisa in tre parti, con grand'arco trionfale nel mezzo e porta della città aperta in lontano.

1.1: *Oronte, sotto nome d'Orithia, in abito d'amazzone. Coro di Amazoni.* Coro di trombettieri e altri suonatori di vari stromenti sopra l'arco trionfale.

1.2: *Alessandro sovra il Bucefalo. Coro di Macedoni ed altri guerrieri di varie nazioni da lui soggiogate che l'accompagnano. Lisippo. Oronte. Coro d'Amazoni.*

Alessandro fra le Amazoni, 1715

Piazza in Temiscira in foggia d'anfiteatro, con popolo spettatore; trono da una parte.

1.1: *Talestri in trono, Camilla ed Antiopo, creduto Antioppe, alla testa delle Amazoni, che riempiono la piazza. ...*

1.3: *Alessandro seguito da Nicanore ed Aminta, con Macedoni e Persiani che passano per mezzo delle Amazoni.*

In secondo luogo, anche in *Alessandro fra le Amazoni*, come in *Talestri innamorata*, l'arrivo del condottiero macedone scatena la gelosia e i conseguenti lamenti dello spasimante dell'amazzone, Antiopo, ma mentre Oronte, nell'opera piacentina, si sfoga in una scena solistica prima dell'ingresso trionfale del condottiero, Antiopo partecipa ai dialoghi della scena con un *a parte* e con un intervento in cui tenta di screditare la fama del Macedone:

Talestri innamorata 1693, 1.1

ORONTE/ORIZIA

Misero Oronte! E pur a me conviene ...
che con ciglio sereno incontri e onori
chi il fiel di gelosia
a sparger vien sovra i miei dolci amori.

Alessandro fra le Amazoni 1715, 1.1

ANTIOPO/ANTIOPE

(Gelosia tu m'uccidi) ...
(Ahi, più non posso) ...
(Folle è il geloso).
Così avvilar la nostra illustre gloria?

In terzo luogo, l'opera veneziana deroga, come quella piacentina, alle modalità d'incontro fra l'amazzone e il condottiero, nel senso che non è la prima a recarsi dal secondo, ma è quest'ultimo che è invitato dalla prima e soprattutto sparisce il fine riproduttivo dell'incontro, prevalendo quello erotico. C'è però una differenza nel modo in cui è condotto l'intreccio amoroso: mentre in *Talestri innamorata* i sentimenti reciproci dei due amanti sono celati fino all'inizio del III atto, finché il Macedone non prende l'iniziativa (III.4), in *Alessandro fra le Amazoni* è l'amazzone a dichiararsi nelle prime scene, appena dopo averlo incontrato: «Onta non ha Talestri a dir che t'ama» (I.4).

La spudoratezza di Talestri, attorno a metà Seicento, era stata pretesto per discutere di quanto sia lecito e opportuno che una donna dichiari il suo amo-

66. Uno schizzo scenico dell'arco ingresso di Temiscira di *Talestri innamorata* è stata ipoteticamente identificato da Elena Tamburini fra disegni attribuiti allo scenografo dell'opera stessa, Ferdinando Galli Bibiena. Cfr. *Bibienna: una famiglia europea*, a cura di Deanna Lenzi e Jadranka Bentini, Venezia, Marsilio, 2000, p. 238.

re. Paganino Gaudenzio, che in un compendio storico su Alessandro intitola un capitolo *Per essersi detto come la reina Talestria venne a trovar Alessandro, si dimanda se disdica all'onor e modestia d'una dama il manifestarsi d'esser innamorata*, sostiene che i poeti dovrebbero sempre fingere che la donna sia ritrosa, renitente, al limite della freddezza e della crudeltà, per farla apparire casta, pudica ed onesta, ricordando che quelle che si sono concesse facilmente sono state ingannate e abbandonate, citando Medea, Arianna e Scilla.⁶⁷

In quarto luogo, entrambe le opere terminano il I atto con una «mensa regia» in omaggio ad Alessandro, allietata da uno spettacolo coreografico-marziale, che in *Talestri innamorata* è una «barriera» seguita da un ballo dei quattro elementi fondamentali, in *Alessandro fra le Amazoni* un «gioco d'arme» fra virago, seguito da un ballo di Persiani, per i quali erano previste maestranze specifiche indicate nei libretti (rispettivamente il milanese Federico Crivelli e Alberto Bruni):

Talestri innamorata, 1693

[1.17] Diliziosa con gran loggia in prospettiva, che tiene tre volti da cortine velati.

1.18 ... sontuoso apparecchio di mensa reale. ... Va Talestri con Alessandro a sedere.

1.19 ... quattro elementi ... formano ... nobile barriera. ... Segue il ballo tra i campioni.

Alessandro fra le Amazoni, 1715

[1.10] Sala istoriata di pitture e stucchi, che rappresentano le imprese di Alessandro, illuminata in tempo di notte, con reggia mensa.

1.11 ... Seduti Alessandro e Talestri ... *Le Amazoni fanno un gioco d'arme* ... *I Persiani, al canto del coro, fanno un ballo.*

Infine, anche *Alessandro fra le Amazoni*, come *Talestri innamorata*, presenta la messinscena di una battuta di caccia, che è la sceneggiatura dell'episodio alessandrino citato nella prefazione, «l'incontro e zuffa con qualche fiera dal me-

67. Paganino Gaudenzio, *Del grand' Alessandro i fatti. Opera del Gaudenzio*, Pisa, Amador Massi, e Lorenzo Landi, 1645, cap. 73, p. 83: «O che Talestria venisse a trovar Alessandro e professarsi di lui innamorata, o che non venisse, dimandasi se convenga alla donna manifestare il suo amore verso l'uomo e chiederli mercé e dimandare soccorso all'amorose pene? pare che ciò disdica alla modestia femminile, onde osservano i scrittori che 'l poeta debba sempre fingere la donna renitente verso l'amante, ritrosa, anzi crudele per farla apparire casta, pudica e dotata d'onestà. Aggiungasi che quelle che si sono innamorate e sono state facili a gettarsi nelle braccia di coloro di cui erano innamorate si sono trovate poi ingannate, derelitte, ed hanno cagionato a sé medesime ed a' suoi gravi danni ed irreparabili calamità. Notissimi sono gli esempi di Media, d'Arianna, della figliola del re di Megara, per non dire d'altre. ... Considerisi di più la condizione della donna [84] sottoposta sempre all'altrui potestà [maschile]. ... Per esser tanto imperfetta la donna fa bene a non celar il suo bisogno, essendo più bisognosa dello maschio che l'uomo di lei, poiché l'uomo non è propriamente e per fine principale nato per accoppiarsi in amore, essendo altri e maggiori i fini del suo nascimento, come reggere le città, defendere la patria, guerreggiare, far viaggio e simili. Ma la donna pare che non per altro sia nel mondo che per esser amata e per fare figliuoli».

desimo s'un solo colpo ammazzata». Tuttavia l'episodio nei due drammi è sceneggiato in modo differente: nell'opera piacentina la caccia avviene nella penultima mutazione (III.10-11), nella quale Alessandro insegue una piccola tigre, da lui ferita, che si rifugia in una grotta e gli permette di incontrare Oronte; nell'opera veneziana, nella stessa posizione (III.8), tutti i personaggi e le comparse si preparano ad assistere allo spettacolo di belve feroci precedentemente catturate dalle Amazzoni (I.7) e Alessandro, dopo essere caduto nella gabbia, «uccide in un colpo il leone».

Le analogie drammaturgiche fra le due opere fanno supporre non solo che i libretti siano ispirati alle stesse fonti narrative (Scarselli e Calprenède), ma che Braccioli abbia tenuto conto del libretto di *Talestri innamorata*. Difficile però dire se sia quest'ultimo il soggetto a cui il librettista fa riferimento nella prefazione, o sia la *Cassandre* di La Calprenède: «Tutto il buono ed il forte che gusterai nel maneggio e negli avvenimenti di questo dramma lo devi allo spiritoso talento ed alla esperienza di chi me ne ha fornito il soggetto». ⁶⁸ Di fatto vi sono almeno due elementi che potrebbero aver collegato *Alessandro fra le Amazzoni* a *Talestri innamorata*: a) Braccioli era amico del marito della cantante bolognese Anna Maria Torri, che aveva interpretato Arsinoe in *Talestri innamorata*, e che come intendente d'arte intratteneva, da Venezia, stretti rapporti con Piacenza; ⁶⁹ b) il dedicatario di *Alessandro fra le Amazzoni*, Carlo Filippo, principe elettore del Palatinato-Neuburg, era cognato del fratello (Francesco) di Ranuccio Farnese, dedicatario di *Talestri innamorata*, oltre che fratello di Marianna, dedicataria della *Caduta del regno dell'Amazzoni*.

Alessandro fra le Amazzoni termina però con un episodio inedito: Talestri, rendendosi conto che il regno delle Amazzoni è numericamente troppo ridotto per fronteggiare un eventuale assalto nemico, decide di lasciare lo stato con le compagne e di seguire Alessandro, bruciando Temiscira prima della partenza, per evitare che altri popoli possano insediarsi. Tale conclusione sembra riferirsi al motivo narrativo secondo cui il Macedone, dopo il momento riproduttivo, invita Talestri a seguirlo nelle sue imprese, invito che nel dramma di Braccioli, rispetto al racconto originale, è accettato dall'amazzone. È possibile che questo episodio derivi dalle *Grandezas de Alejandro* di Lope de Vega, che si conclude con una coalizzazione di Amazzoni e Macedoni contro i Persiani.

68. *Alessandro fra le Amazzoni*, Virtuoso lettore, p. 5.

69. Il marito di Anna Maria Torri era l'esperto d'arte Giovan Vincenzo Cecchi, che nel 1712 guidò Braccioli alla scoperta dei luoghi dell'arte veneta, esperienza utile a quest'ultimo per la compilazione di un manuale manoscritto di storia dell'arte (*Guida alli diletanti di pittura*); Cecchi si trasferì da Piacenza a Venezia con la moglie l'anno dopo della *Talestri*, nella primavera del 1694. Cfr. Lucia Collavo, *Sul manoscritto del ferrarese Grazio Braccioli dedicato alla pittura veneziana (1712-1728). Indagine conoscitiva per l'edizione di una fonte della storia dell'arte e della cultura italiana del sec. XVIII*, «Predella», 30 (dicembre 2011), cap. 3, n. 63 (on line: <www.predella.it/archivio>).

In *Alessandro fra le Amazoni*, essendo il Macedone il personaggio eponimo, il percorso psicologico dalle mollezze della vita amorosa alla consapevolezza degli obiettivi militari è tematizzato in modo più marcato che in *Talestri innamorata*: la presa di coscienza avviene infatti già a fine II atto, mentre nel libretto piacentino, solo a metà dell'ultimo (III.12). Tuttavia, nonostante la sua maggiore virtù, nella dedica di *Alessandro fra le Amazoni* si sfruttano le momentanee debolezze del Macedone, per celebrare la costanza eroica del dedicatario, che «nell'età nostra sostiene con virtù più moderata ed onesta quell'eroismo ch'egli [Alessandro] talvolta abbassava». ⁷⁰ Determinante a scuotere l'eroe è l'ammutinamento del suo esercito, rappresentato fin dall'inizio dai suoi comandanti Nicanore e Aminta, che nelle prime scene si confrontano proprio sul dilemma eroismo *vs.* amore. Nicanore è indignato dal fatto che Alessandro abbia messo da parte i suoi impegni per inutili trastulli amorosi («Perduto è il re e il guerriero, e in lui non resta / che l'insano amato»), ma Aminta controbatte che l'amore, se non si basa solo sull'attrazione esteriore, non va necessariamente condannato (I.6: «chi langue amando / solo l'esterno bello, / quelli è insano amator, non chi la interna / ama ascosa bellezza»). Nicanore accusa Aminta di ingenuità e afferma che, da un lato, l'abilità guerriera si indebolisce se non è costantemente esercitata, dall'altro la passione amorosa affievolisce la razionalità, essenziale in uomo di valore («s'irruginisce il ferro allor che torpe in ozio vile / e chi al fuoco s'accosta ardor risente»). Aminta incalza l'interlocutore con un'obiezione 'progressista', sostenendo che a fare i duri alla fine ci si spezza e che un «onesto riposo» potrebbe rinvigorire l'eroismo – idee di cui subito si pente («ma non mettiam profane labbra in cielo»).

70. *Alessandro fra le Amazoni*, Dedica, p. 3.

Conclusioni

Le Amazzoni, come argomentato nel corso del lavoro, sono figure di indubbio fascino per una cultura – quella barocca – ossessivamente interessata a indagare contraddizioni, alterità, bizzarrie, e a mettere in discussione categorie, generi, identità sessuali. Esse, pur fieramente donne, incarnano l'ambiguità di genere, con un corpo spesso privato di seno e con un abbigliamento militare convenzionalmente maschile. Il loro aspetto fisico è dunque già sufficiente a identificarle come tali e a veicolare un significato simbolico, in prima istanza, in circostanze figurative e rappresentative: dallo spettacolo effimero con armeggiamenti (tornei, giostre, mascherate, caroselli, steccati, barriere) al travestimento allegorico di una regina o reggente, dall'antiporta di un *pamphlet* sulla capacità guerriera delle donne alla messinscena di opere in musica.

In quest'ultimo caso – per limitarmi a qualche accenno generale – ho potuto osservare che i soggetti tratti dal mito delle Amazzoni presentano evidenti vantaggi per la drammaturgia operistica, offrendo nello stesso tempo spunti per due componenti essenziali della medesima: l'intreccio amoroso e i motivi politici. Ad esse le mitiche virago offrono situazioni eccentriche: donne che non vogliono o non sanno amare uomini e donne che ambiscono a una società composta, governata e amministrata da sole donne.

L'intreccio amoroso, che nella mitografia è assente o solo accennato, viene problematizzato nelle opere fin dalle premesse, perché le Amazzoni possono essere inizialmente indifferenti al desiderio erotico, o possono scoprirlo per la prima volta e non sapere come viverlo e gestirlo, ovvero come conciliarlo con le proprie leggi e con il loro preteso, o presunto, eroismo. Problema che porta spesso le guerriere a nascondere l'innamoramento, causando equivoci, intrighi, gelosie e sospetti – fra lei e l'amato o fra lei e le compagne – di cui ben si alimenta la drammaturgia barocca. Spesso nella stessa opera si pongono a confronto tipologie amazzoniche opposte, la virago innamorata e pronta a tutto per l'amato, e quella (ancora) totalmente e ossessivamente concentrata su obiettivi militari e sull'odio verso tutti gli individui di sesso maschile. L'aggressività di quest'ultima è anche spesso rafforzata, per contrasto, dalla presenza nell'opera di uomini temporaneamente effeminati, ovvero obnubilati dalla passione amorosa e incuranti delle proprie responsabilità. Il grado di resistenza o indifferenza iniziale dell'amazzone all'esperienza amorosa e ai

rapporti con l'altro sesso permette di rendere ancora più inatteso con il momento, graduale o improvviso, della resa. Evento che può avvenire a metà o a fine opera e configurarsi come colpo di teatro che innesca problematiche personali, sociali e politiche, e mette in evidenza la forza dell'amore. Quest'ultimo serve a depotenziare la loro dimensione eversiva e guerriera, inducendole alla fine a rinunciare all'identità amazzonica – e dunque a valori, certezze e obiettivi esistenziali collegati – o a derogare alle leggi del regno femminile. In certi casi la loro ingenuità e inesperienza nei commerci e nei discorsi amorosi diventa fonte per spunti comici: non solo non sanno cosa dire ad amanti e corteggiatori (*Ippolita* 1670) o cosa significhino parole ed espressioni del lessico sentimentale, ma talvolta non hanno neppure mai visto un individuo di sesso opposto e non sanno come immaginarlo (*Amazzoni vinte da Ercole* 1718). In altri casi il loro modello sociale consente e favorisce perfino legami omoerotici fra virago (*Amazzoni nell'Isole Fortunate* 1679, *Demofonte* 1698).

I motivi politici sono, invece, prevalentemente determinati dal fatto che le Amazzoni, come popolo, sono un gruppo di individui da sottomettere militarmente e nello specifico, come popolo fieramente ed esclusivamente femminile, 'contro natura' secondo la morale dell'epoca, sono da annientare nel loro assetto socio-politico. Le virago, tuttavia, coltivano l'esercizio delle armi e rafforzano il loro eroismo non solo per difendersi dai nemici – Greci, Sarmati o Egiziani, a seconda del soggetto – ma in certi casi, del tutto eccezionali, anche per sottomettere a loro volta nemici (*Antiope* 1689) o vendicare oltraggi subiti (*Incostanza trionfante* 1658 e *Demofonte* 1698). Per essere sempre pronte e all'altezza delle situazioni esse dovrebbero apprendere a combattere fin dalla giovane età, o almeno a cacciare, e dovrebbero indossare l'armatura anche in tempi di pace, come uno *status symbol* (*Amazzoni vinte da Ercole* 1718). La loro dimensione guerriera è rappresentata in teatro soprattutto dagli anni Ottanta del Seicento, attraverso la messa in scena degli episodi più marziali del mito o delle elaborazioni moderne (la battaglia pontica e lo scontro fra Amazzoni e Sarmati), coerentemente con il crescente interesse nell'opera per soggetti non solo storici, ma specificamente eroici. Soggetti che si affermano sia a Venezia (con *Ercole sul Termidonte* 1678 e *Amazzoni nell'Isole Fortunate* 1679), che in quei decenni è l'unico stato italiano in guerra, contro i Turchi, sia fuori Venezia, nei centri in cui l'eroismo è vessillo e strumento dello stesso potere assoluto governante (Napoli, Milano, Vienna). Questi soggetti hanno dunque permesso di mettere in scena opere con armeggiamenti fra donne e uomini che rappresentavano una virtuale e temporanea parità dei sessi, presto annullata con la sconfitta o la resa delle virago. Bartolomeo Tortoletti nella prefazione alle *Amazzoni* (1645) spiega di aver scelto l'incontro fra Talestri e Alessandro per elaborare un dramma, destinato a una committenza femminile, che iniziasse con uno scontro fra eroi e finisse con le loro nozze, ben evidenziando le principali potenzialità drammaturgiche del soggetto.

Le Amazzoni sono dunque, per la drammaturgia barocca, figure interessanti perché versatili, permettendo sia complicati intrecci amorosi che orga-

nizzano temporalmente l'azione, sia giochi d'armi che episodicamente la animano con momenti spettacolari frizzanti e imprimono ai movimenti scenici una significativa accelerazione. Sul piano della drammaturgia specificamente musicale questo significa avere a disposizione personaggi femminili che cantano arie marziali, la cui scrittura concitata, virtuosistica, e arricchita da strumenti obbligati, rappresenta per il compositore un'occasione di sfoggio compositivo e di messa in forma di emozioni forti e intense. Nello stesso tempo il rapporto problematico delle Amazzoni con la sfera amorosa, consente a librettisti e compositori di inanellare nel corso dell'opera pezzi chiusi che esprimano molteplici declinazioni affettive – come il conflitto fra amore e gloria, rabbia, sdegno, disperazione – generalmente caratterizzate da aggressività, determinazione e arroganza. In molti casi le arie di rabbia e sdegno assumono tratti stilistici molto simili alle arie marziali, a indicare un'energia e un'irruenza, insolita per una donna, ma precipua per amazzoni o 'donne forti'.

Sul piano allegorico la rappresentazione delle mitiche virago, per la loro ricorrente associazione alla discorsività sul potere femminile e alla rivendicazione di pari dignità delle donne fa riferimento a tematiche molto vive nel dibattito e nell'opinione pubblica dell'epoca, oltre che care alla committenza. Si è infatti visto come la legittimazione e il rafforzamento del potere della sovrana è, in prima istanza, un'esigenza della medesima, ma in molti casi, sebbene fosse difficile ammetterlo e giustificarlo sul piano morale, la donna forte è motivo di solidità del governo, insieme al consorte o in caso di assenza o carenza del medesimo. Non solo, una coppia regnante formata da membri di uguale valore è supposta garanzia, come nel caso di Talestri e Alessandro Magno, di trasmissione cromosomica agli eredi delle migliori virtù richieste ai sovrani – si sa che il tema della discendenza era uno dei temi più importanti per la conservazione del potere.

Infine, se eventi spettacolari – che per natura e statuto si fondano sull'esplorazione di messaggi politici (penso ai cartelli di tornei, mascherate e giostre) – sono destinati a reclamare la parità politico-sociale delle donne, come nei casi esaminati, è assai probabile che anche le opere sul mito delle Amazzoni si inseriscano, a buon titolo, in questa rete di significati, che oggi a fatica riusciamo a cogliere. Il teatro musicale barocco sconta, del resto, questa difficoltà storiografica forse più di altri prodotti artistici coevi o più dell'opera successiva all'antico regime, la cui produzione di senso era ed è, per diversi motivi, più facilmente analizzabile in rapporto ai relativi paradigmi culturali ed estetici.

INDICE DEI NOMI

A

Accoriboni Agostino 60
 Agostini Pietro Simone 129, 173; v. *Ippolita, reina delle Amazoni* (1670)
 Alessandro VII Chigi (papa) 22
 Allacci Leone 85
 Alm Irene 104
 Aloé Carla 47
 Álvarez Osorio Antonio (marchese di Astorga) 68
 Amalia Elisabetta di Hanau-Münzenberg 21, 44
 Ammiano Marcellino 14
 Andreini Francesco 49-50, 149
 Anselmi Gian Mario 45
 Aprozio Angelico 40-41
 Archi Gianantonio (il Cortoncino) 203-204
 Argelati Filippo 129
 Ariosto Ludovico 47
 Armonici Compagnia degli 106
 Arnaldi di Balme Clelia 119
 Asburgo
 – Alberto VII (arciduca d'Austria) 29
 Anna (regina di Francia e di Navarra) 17-18, 21, 45
 – Carlo II d'Asburgo (re di Spagna) 172, 175, 184, 196-197
 – Eleonora Maria Giuseppina (arciduchessa d'Austria) 171
 – Ferdinando III (imperatore) 124
 – Filippo IV (re di Spagna) 106
 – Isabella Clara (arciduchessa di Mantova) 165, 167
 – Leopoldo Guglielmo (arciduca d'Austria) 125
 – Leopoldo I (imperatore) 124-125, 127,

167, 168, 171-172, 197
 – Margherita Teresa (figlia di Filippo IV di Spagna e moglie di Leopoldo I) 127
 – Maria Maddalena (granduchessa di Toscana) 8, 37
 – Marianna (regina di Spagna) 106
 – Marianna (elettrice di Baviera) 124-125
 Astolfi Giovanni Felice 35-36
 Astori Sticotti Orsola 79
 Aureli Aurelio 10, 59, 100, 102, 133, 139, 198-199, 201, 202; v. *Medea in Atene, Talestri innamorata*
 Auzzas Ginetta 118
 Avellaneda y Haro García de (conte di Castrillo) 106

B

Badoer Andrea 79
 Badolato Nicola 54
 Barberini Maffeo 23
 Barbò Teodoro 172-174; v. *Mitilene* (1681)
 Bartoluzzi Girolamo (il Reggiano) 94
 Baumgärtel Bettina 18, 20
 Baynham Elizabeth 161
 Bellina Anna Laura 184
 Bembo Pietro 149
 Benedetta di Brunswick-Lüneburg 92
 Benigni Pietro Paolo 202
 Benti Bulgarelli Marianna (la Romanina) 91
 Bentini Jadranka 205
 Beregán Nicolò 22, 24
 Bergiron de Briou Nicolas-Antoine 53
 Bernabei Franco 118
 Bernacchi Antonio Maria 91
 Bernini Domenico 78
 Bernini Giovanni Lorenzo 78

- Bernini Maddalena (marchesa di Ceva) 78
 Bertali Antonio 124
 Bertrand Alain 16
 Bianca di Castiglia (regina di Francia) 21
 Bianchetti Giulio 31, 33
 Bianchi Alessandro 29
 Bianchi Paola 29
 Bianconi Lorenzo 57, 183
 Biondi Fabio 94
 Biondi Giovanni Francesco 48
 Bisaccioni Maiolino 29, 31, 49, 163
 Bissari Pietro Paolo 100, 111, 112, 118, 124; v. *Antiopa giustificata, Applausi festivi* (1662), *Fedra incoronata, Medea vendicativa*
 Bjiuström Per 21
 Blanco Emilio 17
 Boccaccio Giovanni 47, 136
 Boccardi Michelangelo 40, 139, 141 v. *Re-gno galante*
 Bodart Diane H. 21
 Boiardo Matteo Maria 47
 Bojan Enrica 184
 Bolzoni Lina 17, 34
 Bonaventura Viviani Giovanni 172-173, 179-180; v. *Mitilene* (1681)
 Bonfait Olivier 21
 Borbone
 – Carlo (conte di Condé) 92
 – Cristina (duchessa di Savoia) 21, 25-27, 29-30, 119
 – Luigi xiv (re di Francia) 18
 Borghi Domenico 79
 Borosini Eleonora 91
 Borresen Kari Elisabeth 21
 Borsati Lucrezio 14, 36-37
 Boscherini Nicola 18
 Botero Giovanni 17
 Bracci Maria Angelica 181
 Braccioli Grazio 94, 202, 207; v. *Alessandro fra le Amazoni*
 Bracciolini Francesco 50, 53
 Braganti Francesco (il Perugino) 203
 Brognoligo Gioachino 125
 Bronzini Cristoforo 35
 Brown Howard Mayer 68
 Brown Peter 111
 Bruni Alberto 205
 Bruni Chiara 146
 Brusniak Friedhelm 80
 Buagni Francesco 185
 Buganzi Anna Maria 79
 Burden Michael 23
 Burenstam Karl Johan Reinhold 21
 Burigotti Santo 79
 Busca Ludovico 129, 173; v. *Ippolita* (1670)
 Busetto Natale 127
 Bussani Giacomo Francesco 67, 74, 79; v. *Ercole sul Termodonte*
- C
- Cabrero Aramburo Ana 50
 Cachey Theodore J. 148
 Caffiero Marina 22
 Calepio Ambrogio (detto Calepino) 14
 Camerini Paolo 146
 Campanella Tommaso 17, 34, 41
 Capella Marziano 14
 Cappello Giovanni 108
 Carestini Giovanni Battista 94
 Carli Antonio Francesco 203
 Carlo Filippo (elettore del Palatinato-Neuburg) 207
 Castellamonte Amedeo 30, 123
 Cattania Laura 31
 Catullo 130
 Cavaillé Jean-Pierre 21
 Cavalli Francesco 9, 107, 201; v. *Elena, Euripo*
 Cecchi Domenico (il Cortona) 202
 Cecchi Giovan Vincenzo 207
 Cecil Thomas 19-20
 Centanni Monica 161
 Cerda Isabel María de la 136
 Cerda Luis Francesco de la (marchese di Golludo e duca di Medinaceli) 130, 136, 184
 Certano Jacopo 21
 Cesare Caio Giulio 93
 Cesarini Cesare, v. Giudici Cesare
 Chassebras de Cramailles Jacques 146, 150
 Chassepol François 16, 62
 Chelleri Fortunato 94, 202; v. *Alessandro fra le Amazoni*
 Chemello Adriana 35
 Chiarelli Alessandra 93
 Cirani Paola 165, 167
 Claudiano 14
 Collavo Lucia 207
 Collina Beatrice 48
 Colonna Carlotta 183
 Colonna Lorenzo Onofrio 183

Contarini Luigi 14
 Contarini Marco 57, 145-146
 Conti Francesco 10
 Conti Natale 14
 Corradi Giulio Cesare 10
 Corrado Gioacchino 181
 Cosentino Giuseppe 202
 Costa Margherita 42
 Costa-Zalesow Natalia 42
 Costantini Danilo 130, 172, 181
 Crain Gordon 184
 Crasso Lorenzo 163
 Crescimbeni Giovanni Maria 185
 Cristina di Lorena (granduchessa di Toscana) 8, 37
 Cristina (regina di Svezia) 21-24, 42, 189
 Crivelli Federico 205
 Croce Benedetto 175
 Croci Viviani Elena 79
 Cross Eric 94
 Crotta Iroldo (pseudonimo), v. Dottori Carlo de'
 Curbet Joan 20
 Curti Stefano 107
 Curtis Alan 94
 Cuzzoni Francesca 91
 Cybo Alderano 22
 Cypess Rebecca 102

D

D'Averara Pietro 136; v. *Demofonte*
 Dadi Tommaso 31-33
 Daniele Antonio 126
 Danuser Hermann 153
 Daolmi Davide 8, 41
 Darbes Francesco 80
 Dati Vincenzo 202
 Dumas Michele 161
 De Bottis Giuseppe 180-183; v. *Mitilene* (1707)
 De Luca Giovanni Battista 42
 De Lucca Valeria 184
 De Totis Domenico 183, 185; v. *Caduta del regno dell'Amazzoni*
 Deffis Emilia I. 50
 Del Frate Carlo Antonio 33
 Della Chiesa Francesco Agostino 35
 Della Valle Daniela 134
 Della Valle Federico 28-29, 148
 Delle Chiavi Gregorio 106; v. *Theseo*

Destouches André Cardinale 53-54
 Di Profio Alessandro 60
 Diamante Scarabelli 203-204
 Difesi Accademia dei 41
 Diodoro Siculo 13, 14, 53, 65, 81, 148-149
 Dionisio 148
 Diotallevi Giovanna 31-33
 Domínguez Rodríguez José María 184, 187
 Doria Paolo Mattia 46
 Dottori Carlo de' 100, 124-126, 139, 167, 169; v. *Ippolita* (1663)
 Dreyer Giovanni (il Todeschino) 94
 Du Bosc Jacques 18
 Dubowy Norbert 54, 80, 153

E

Engel Gisela 37
 Ernesto Augusto (duca di Brunswick-Lüneburg) 104
 Ernesto Luigi (langravio d'Assia-Darmstadt) 147
 Ernst Germana 17
 Erodoto 14
 Este
 – Francesco III (duca di Modena e Reggio) 92-93
 – Gian Federico 92-93
 – Rinaldo I (duca di Modena) 91-92

F

Fabbri Paolo 93, 101
 Fabris Dinko 10, 68, 93, 106
 Fajardo Fernando Joaquín (marchese de Los Velez) 172, 175
 Farnese
 – Alessandro III (duca di Parma e Piacenza) 202
 – Francesco 207
 – Ranuccio II (VI duca di Parma e Piacenza) 201-202
 Faustini Giovanni 53, 56, 100, 107; v. *Euripo*
 Faustini Marco 100
 Federici Domenico 126
 Ferdinando Maria di Wittelsbach (elettore di Baviera) 29, 111-112, 120, 122-125
 Ferrari Epifanio 15-16
 Fiedler Joseph von 171
 Filippo (langravio d'Assia-Darmstadt) 79
 Fischer Christine 8, 9, 60

Flacco Valerio 14
 Florio Antonio 68
 Fontana Giacinto (il Farfallino) 94
 Fonte Moderata 35
 Franchi Saverio 85, 93, 185
 Freeman Daniel 7, 8, 40
 Freschi Domenico 81
 Fürstenau Moritz 80
 Fusconi Agostino, v. Fusconi Giovanni Battista
 Fusconi Giovanni Battista 40
 Fusillo Massimo 48

G

Gagliardi Filippo 23-24
 Galasso Calderara Estella 37
 Gallarati Caterina 181
 Galletti Domenico Giuseppe 94
 Galli Bibiena Ferdinando 202, 205
 Garavaglia Andrea 124, 140, 167, 185
 Garber Klaus 9
 Garzia Urbano 62
 Gaudenzio Paganino 205
 Ghelardini Gaetano 63
 Ghisberti Domenico 119-121; v. *Amazoni in Efeso, Euterpe, Giostra delle Amazoni*
 Giannettini Antonio 133; v. *Medea in Atene*
 Giorgio Guglielmo (duca di Brunswick-Lüneburg) 104
 Giovanni Federico (duca di Brunswick-Lüneburg) 104
 Giovanni Giorgio III (elettore di Sassonia) 80
 Giraffi Alessandro 29, 31
 Giraldi Cinzio Giovan Battista 48, 67
 Giudici Cesare 48, 53
 Giuliani Andrea 101
 Giulio Strozzi 10
 Giuntini Francesco 85, 93
 Giustino 13, 14, 53, 65, 67, 69, 81, 85, 115, 130
 Gizzi Domenico 181
 Glixon Beth L. 101-102, 112
 Glixon Jonathan E. 101-102
 Gomez de Sandoval Isabella Maria (contessa di Montalbano) 130
 Gonzaga
 – Carlo II Nevers (duca di Mantova) 165, 167
 – Eleonora II Nevers (imperatrice) 124, 165, 167, 169-171

– Ferdinando Carlo Nevers 147
 – Gianfrancesco II Gonzaga (principe di Bozzolo e di Sabbioneta) 147
 Gonzáles Lola 50
 Goslerin Maria Caterina 137
 Gracián Baltasar 17, 45
 Grassi Simone 18
 Griffin Thomas 172
 Grifoni Lucinda Diana 181
 Grossi Carlo 149
 Gualandi Margherita (la Campioli) 203
 Guérin de Bouscal Guyon 134
 Guglielmo v. (langravio d'Assia-Kassel) 21

H

Harness Kelly Ann 8
 Hasse Johann Adolf 80
 Heller Wendy 8, 9, 41, 54, 111, 118
 Henry Luigi 63
 Huck Oliver 146

I

Incogniti Accademia degli 38, 40, 118-119
 Infelise Mario 38, 75
 Ippocrate 17
 Irace Erminia 22
 Isabella (regina di Castiglia) 17
 Ivanovich Cristoforo 54
 Izzi Giuseppe 67

J

Jatziemanuil Gigantes Maria 165
 Jommelli Niccolò 61
 Jossa Stefano 47, 67

K

Käfer Johann Philipp 53
 Kane Cristin Aviva Nelson 107-110
 Katschner Wolfgang 80
 Kerll Johann Kaspar 111-112; v. *Antiope giustificata, Applausi festivi* (1662), *Fedra incoronata, Medea vendicativa*
 Kleinbaum Abby Wettan 16
 Knaus Kordula 138, 202
 Knox John 20
 Korner Hans-Michael 111
 Kroll Renate 9

L

La Calprenède Gautier de Costes de 50,
57, 60, 61, 137, 163, 165, 198, 200, 203, 207
La Motte Antoine Houdart 53
La Serre Jean Puget 134, 136
Lancellotti Secondo 15
Landini Maria 189-190
Lanfossi Carlo 129-130, 173
Lanzoni Annibale 165; v. *Oronte*
Laquer Thomas 41
Latella Cecilia 47
Lattarico Jean-François 40, 49
Lauer Robert 50
Laurenti Antonia Maria 79
Lauri Filippo 23-24
Le Moyne Pierre 18-19, 31
Leduc Guyonne 9, 31
Lenzi Deanna 205
Leone Francesco 185
Leti Gregorio 19, 21, 25, 42-45
Levin Carole 20
Lisa Anna Maria 137
Lobato Maria Luisa 50
Locatelli Giovanni Francesco (marchese
di Ceva) 78
Loredano Antonio 41-42
Loredano Francesco 38, 41
Lovato Antonio 118
Lucchesini Nicolao (marchese) 92
Lully Jean-Baptiste 135
Lupis Antonio 18

M

Maccari Costanza 203-204
Maestro FG 162
Magaudda Ausilia 130, 172, 181
Mainardi Chiara 134
Mancia Luigi 136; v. *Demofonte*
Mancini Franco 145
Manfredi Valerio 148
Manni Silvia 102, 112
Manuwald Gesine 7
Marazzoli Marco 10
Maria Antonia Walpurgis (elettrice di Ba-
viera) 9, 60, 164
Maria Giovanna Battista di Nemours (du-
chessa di Savoia) 21, 25, 27-30, 119
Marianna di Neuburg (regina di Spagna,
moglie di Carlo II) 184, 196-197, 207

Marin Brigitte 21
Marinelli Lucrezia 35
Marini Giovanni Ambrogio 48, 81
Marino Giovan Battista 48
Marotti Ferruccio 50
Marri Fabio 80
Marri Federico 136, 138
Marx Barbara 80
Massimiliano Filippo Girolamo (duca di
Baviera-Leuchtenberg) 114
Massimiliano II Emanuele (elettore di Ba-
viera) 111
Mata Induráin Carlos 50
Matito Francisco Domínguez 50
Mattei Lorenzo 60
Mattioli Tiziana 49
Mauro Gasparo 112
Mazzarino Giulio Raimondo 31
McKendrick Melveena 50
Medici
– Caterina (regina di Francia) 17
– Margherita (duchessa di Parma e Pia-
cenza) 167
– Maria (regina di Francia e di Navar-
ra) 17-18
Mela Pomponio 14
Melucci Mariagrazia 60
Ménestrier Claude François 23-26
Mengoni Luca Antonio 203-204
Metastasio Pietro 10, 91
Mexía Pedro 14, 34
Miato Monica 38
Micheli Pietro 79
Miggiani Maria Giovanna 91
Mignard Pierre 31
Milanesi Marica 148
Minato Nicolò 100, 102, 107-108, 201; v.
Elena
Minelli Giovanni Battista 94
Mocenigo Alvise 79
Moli Frigola Monserrat 184
Molina Tirso de 50
Molinari Cesare 185
Monesio Giovanni Pietro 15, 125, 167,
169-170, 173, 185; v. *Simpatia nell'odio*
Moniglia Giovanni Andrea 149
Monnickendam Andrew 20
Montanari Tomaso 21
Morelli Arnaldo 185, 189
Morelli Giovanni 57, 75

Mossi Gaetano 91
Muraro Maria Teresa 145
Muratori Ludovico Antonio 91, 136, 138
Musi Maddalena (la Mignatti) 202
Muzzone Pietro Antonio 27

N

Nasolini Sebastiano 60
Neysters Silvia 18
Nicolini Francesco 107
Nolfi Vincenzo 23-24, 54

O

Ograjensek Suzana 111
Orengo Giuseppe Maria 61
Oresko Robert 25
Orlandini Giuseppe 10, 84; v. *Amazoni vinte da Ercole*
Orlandino Onofrio 18
Orléans
– Anne Marie Louise (duchessa di Montpensier, la Grande Mademoiselle) 31-32
– Francesca Maddalena d'Orléans (detta di Valois, duchessa di Savoia) 30
Orosio Paolo 14, 53
Ortigue de Vaumorièr Pierre d' 146
Ossi Giovanni 94
Osthoff Wolfgang 57
Ottoboni Pietro 184

P

Pacheco Juan Francisco (conte di Montalbano) 130
Pacini Andrea (il Lucchesino) 91
Paglia Francesco Maria 193
Pallavicino Carlo 10, 80, 145, 150-153, 156; v. *Amazoni nell'Isole Fortunate, Antiope* (1689)
Pallavicino Ferrante 38-40, 48, 141
Pallavicino Stefano B. 80, 81; v. *Antiope* (1689)
Pandolfi Giuseppe 68
Pantaleoni Antonio 80
Paolella Francesco Antonio 68; v. *Schiavo di sua moglie*
Parrino Domenico Antonio 68, 198
Pasi Antonio 91
Pasquini Bernardo 183, 189; v. *Caduta del regno dell'Amazzone*
Passerin d'Entrèves Pietro 29

Peccorari Giovanni Battista 79
Pedullà Anna Maria 48
Perrucci Andrea 175
Persiani Orazio 10
Petit Pierre 16
Petrosellini Giuseppe 60
Piana Stefano 93
Piccinini Francesca 23
Piccioli Francesco Maria 145, 149; v. *Amazoni nell'Isole Fortunate*
Piccoli Francesco 100, 102, 145; v. *Incostanza trionfante*
Piechocki Katharina Natalia 7
Pinacci Giovanni Battista 94
Pistocchi Francesco Antonio 201-202
Pistorini Baldassarre 111
Plata Orazio 38
Plebuch Tobias 153
Plinio 130
Plutarco 99-101, 108, 113, 134, 136, 198
Poeschel Sabine 66
Pollarolo Carlo Francesco 91
Pona Carlo 49
Porcacchi Tommaso 161
Povolo Elena 145
Primaticcio Francesco 161-162
Profeti Maria Grazia 183, 185
Properzio 14, 130
Prospero Filippo 106, 107
Provenzale Francesco 68, 74; v. *Theseo*
Pulci Luigi 47

Q

Quinault Philippe 54, 135

R

Rabbia Giovanni 100, 129; v. *Ippolita* (1670)
Radicchi Patrizia 22-23
Rambotini Pompilia 33
Rampini Giacomo 79
Ramusio Giovanni Battista 10, 148
Rapparini Giovanni Maria 81
Reali Giovanni 139, 142; v. *Antiope* (1728), *Regno galante*
Ribera Pietro Paolo 15
Richelieu Armand-Jean du Plessis (cardinale) 31, 65
Ristorini Antonio 181
Roberti Giovanni Battista 138

Roccaforte Gaetano 61
 Rodríguez García Eva 50
 Romanelli Luigi 61
 Romei Giovanna 50
 Ronchi Giuseppe 163
 Rosand Ellen 102, 108
 Rose Mary Beth 20
 Rossi Francesco 173
 Rosso Fiorentino 162
 Rubens, Pieter Paul 65-66
 Rufo Quinto Curzio 14, 53, 161, 168, 173, 198, 203
 Ruile-Dronke Jutta 57

S

Sabadini Bernardo 198, 202; v. *Talestri innamorata*
 Sabbatini Camilla 33
 Sáez Adrián J. 50
 Sagredo Giovanni 171
 Salvagnini Margherita 181
 Salvetti Firpo Laura 17
 Salvi Antonio 79, 84, 91, 93, 95; v. *Amazoni vinte da Ercole; Ercole sul Termodonte* (1723)
 Sandoval Enriches Felice (duchessa di Osuna) 130
 Sanquirico Alessandro 63
 Santinelli Francesco Maria 48
 Santurini Francesco 112
 Sarti Lucia 79
 Sartori Claudio 91, 138, 181, 202, 204
 Sartorio Antonio 74, 79; v. *Ercole sul Termodonte* (1678)
 Savoia
 – Adelaide Enrichetta di Savoia (elettrice di Baviera) 29, 111, 119-123
 – Anna di Savoia (imperatrice bizantina) 27
 – Carlo Emanuele I (duca) 28-29
 – Carlo Emanuele II (duca) 26, 30, 119
 Scaccia Giuseppe 202
 Scarselli Francesco 50, 163, 199-201, 203, 207
 Schiave della virtù (Vienna, ordine cavalleresco) 169-171
 Schläder Jürgen 111
 Schleiner Winfried 19
 Schlumbohm Christa 31
 Schulze Hendrik 7
 Schürer Johann Georg 80
 Scudery Madelaine de 18-19

Selfridge-Field Eleanor 202
 Senici Emanuele 8, 41
 Serino Nicolò 180
 Servio 14
 Settari Giovanni Antonio 185
 Sforza Bona (regina di Polonia) 17
 Shergold Norman D. 172
 Simonis Annette 9
 Simonis Linda 9
 Sografi Simone Antonio 60
 Solino Gaio Giulio 14
 Solís Antonio de 15, 50, 54, 57, 124, 164, 167-169, 172-174, 183, 197
 Spagna Arcangelo 18
 Spini Giorgio 38
 Staffieri Gloria 187
 Stagi Andrea 47
 Stampa Claudio Nicola 10
 Stangalino Sara Elisa 108
 Stein Louise 164, 172
 Steinberg Sylvie 31
 Sticotti Orsola (detta la Fabia), v. Astori
 Stouraiti Anastasia 75
 Strabone 14, 17
 Stramusoli Lorenzo 45-46
 Strappini Lucia 23
 Straub Eberhard 111
 Strohm Reinhard 93
 Strungk Nicolaus Adam 80; v. *Antiope* (1689)
 Stuarda Maria (regina di Scozia) 20

T

Tagliavacca Angelo Maria 192
 Tamalio Raffaele 167
 Tamburini Elena 184-185, 205
 Tarabotti Arcangela 38, 118
 Tarducci Filippo 61
 Tarr Edward H. 157
 Tedesco Anna 106
 Téllez Girón Gaspar (v. duca di Osuna) 130
 Tessier Andrea 25
 Tippleskirch Xenia von 37
 Todini Pietro Paolo 18
 Tomalin Margaret 47
 Torelli Gasparo 202
 Tori Giovanni Giacomo 136, 138
 Torri Cecchi Anna Maria 202, 207
 Tortoletti Bartolomeo 50, 162, 210

- Trafieri Giuseppe 62
 Trambaioli Marcella 50, 68, 165
 Trento Vittorio 61-62
 Tricarico Nicola 79
 Trivero Paola 29
 Tudor
 – Elisabetta I (regina d'Inghilterra e d'Irlanda) 17, 19-21, 44, 173
 – Maria (regina di Francia) 17
 Tufano Lucio 175
- U
- Usandizaga Aránzazu 20
- V
- Vanini Boschi Francesca 138
 Varallo Franca 17, 28, 29, 119
 Varey John E. 172
 Vega Lope de 50-51, 56, 67-68, 165, 207
 Vencato Anna 184
 Venturi Anna Caterina 110
- Vergnes Sophie 31
 Verhulst Sabine 45
 Verrier Frédérique 47
 Vico Diana 91
 Viennot Éliane 31
 Virgilio 14, 48
 Vivaldi Antonio 93-98, 202; v. *Ercole sul Termidonte*
- W
- Walker Thomas 157
 Walter Michael 80
 Wilson-Chevalier Kathleen 31, 162
 Wissner Reba Alaina 107-108
 Woyke Saskia Maria 100
- Z
- Zancha Antonio 61, 164
 Zecca Nicolò 167
 Ziani Pietro Andrea 100, 102, 126, 129; v. *Incostanza trionfante, Ippolita* (1670)

INDICE DEI TITOLI

A

- Adelonda di Frigia* (Della Valle 1595) 28-29, 148
Adone (Marino 1623) 48
Alciade (Venezia 1667, Faustini-Ziani) 107
Alessandro fra le Amazzoni (Venezia 1715, Braccioli-Chelleri) 55-58, 94, 163, 202-208
Alessandro nelle Indie (Milano 1827, Schmidt-Pacini) 63
Amazona del Norte (Certano 1654) 21
Amazonas (Solís 1657) 15, 50, 54, 57, 124, 164, 167-168, 172, 183, 197-198
Amazonas en las Indias (Molina 1635) 50
Amazone corsara, ovvero L'Alvilda, regina de' Goti (Venezia 1686, Corradi-Pallavicino) 10
Amazone del celibato (Grassi 1694) 18
Amazone della fede (Lupis 1694) 18
Amazone ebrea (Spagna 1706) 18
Amazone sagra (Grassi 1689) 18
Amazones (Torino 1659) 25, 119
Amazzoni (Gli) 184; v. *Caduta del regno dell'Amazzoni*
Amazzoni (Tortoletti 1645) 50, 162, 210
Amazzoni di buon genio (Torino 1797, Garzia) 62
Amazzoni in Efeso (Monaco 1671, Ghisberti?) 119-123
Amazzoni liberate (Dadi 1643) 31-33
Amazzoni nell'Isole Fortunate (Piazzola 1679, Piccioli-Pallavicino) 54-55, 57-58, 80-81, 86, 126, 145-159, 210
Amazzoni vinte da Ercole (Reggio Emilia 1718, Salvi-Orlandini) 55, 58, 66-67, 79, 84-98, 210
Amazonida (Stagi 1503) 47
Amazzone celeste (Orlandino 1681) 18
Amazzone della cattolica fede (Todini 1663) 18
Amazzoni (Milano 1827, Henry) 63
Amazzoni moderne (Milano 1787, Garzia) 62-63
Amor di figlio non conosciuto (Venezia 1716, Lalli-Albinoni) 204
Amor vince l'Odio (Roma 1715, Salvi?) 85
Amori di Giasone e d'Isifile (Venezia 1642, Persiani-Marazzoli) 10
Anacreonte tiranno (Venezia 1677, Bussani-Sartorio) 75
Angelica in India (Vicenza 1656, Bissari?) 118
Antioco (Venezia 1658, Minato-Cavalli) 102
Antiopa giustificata (Monaco 1662, Bissari-Kerll) 111-112, 113-118; v. *Applausi festivi*
Antiope (Dresda 1689, Pallavicino-Pallavicino/Strungk) 55, 58, 66, 80-84, 210
Antiope (Guérin 1644) 134
Antiope (Pavia 1728, Boccardi-Realì) 142-144; v. *Regno galante*
Antonino e Pompeiano (Venezia 1677, Bussani-Sartorio) 75
Apparato dell'eloquenza (Stramusoli 1699-1703) 45-46
Applausi festivi (Monaco 1662, Bissari-Kerll) 55-57, 99, 111-123, 124-125; v. *Antiope giustificata, Fedra incoronata, Medea vendicativa*
Applausi festivi (Pistorini 1652) 111
Argiope (Venezia 1648, Fusconi-Rovetta) 40
Ariodante (Venezia 1716, Salvi-Pollarolo) 91
Armida al campo d'Egitto (Venezia 1718, Palazzo-Vivaldi) 95, 98
Articoli prophetales (Campanella) 34, 41

Artide 184; v. *Caduta del regno dell'Amazzoni Asolani* (Bembo 1505) 149

B

Bellerofonte (Venezia 1674, Giudici-?) 53
Bellérophon (Parigi 1671, Quinault) 54
Berenice vendicativa (Piazzola 1680, Rapparini-Freschi) 81
Biasimo delle donne (Loredano 1646) 38
Bradamante (Venezia 1650, Bissari-Cavalli) 118
Bravure del capitano Spavento (Andreini 1607) 49-50

C

Caduta del regno dell'Amazzoni (Roma 1690, Totis-Pasquini) 15, 55, 57-58, 130, 136, 164, 183-198, 207
Calloandro fedele (Marini 1640) 48, 81
Capricciosa pentita (Bologna 1807, Romanelli-Fioravanti) 63
Cassandre (La Calprenède 1642-1645) 50, 57, 60-61, 137, 163, 165, 198, 200, 203, 207
Cavaliere e la dama (De Luca 1675) 42
Che le donne non siano (Plata 1647) 38
Che le donne siano (Tarabotti 1651) 38
Città del sole (Campanella 1602) 17, 34
Composizioni poetiche (Beregan 1702) 22, 24
Conquista delle nuove Amazzoni (Roma 1821, Tarducci-Trento) 61
Cosa rara, ossia Bellezza ed onestà (Milano 1787, Da Ponte – Martin y Soler) 62

D

De Amazonibus dissertatio (Petit 1687) 16
Delle antichità estensi (Muratori 1740) 92
Demofonte (Milano 1698, D'Averara-Mancia) 55-56, 58, 100, 136-139, 210
Descrizione della mascherata a cavallo (Modena 1718) 92-93
Dignità e nobiltà delle donne (Bronzini 1622-1632) 35-36
Diomede punito da Alcide (Venezia 1701, Aureli-Albinoni) 139
Distruzione del regno delle Amazzoni (Venezia 1789, Zancha) 61, 164
Donna risoluta (Pallavicino 1640) 38-40, 141
Donne guerriere (Santinelli 1647) 48

Donzella desterrada (Biondi 1624) 48

E

El Criticón (Gracián 1657) 17
Elena (Venezia 1659, Minato-Cavalli) 55-56, 58, 99, 102, 107-110, 111, 113, 201
Elena rapita da Teseo (Venezia 1653, Faustini/Minato?-Cavalli?) 107
Endimione (Vicenza 1661, Bissari-?) 118
Enea in Italia (Vienna 1678, Minato-Draghi) 59
Epistole eroiche (Crasso 1655) 163
Ercole al Termodonte, ossia Ippolita, regina delle Amazzoni: Trieste 1791 (Sografi-Nasolini) 60; Napoli 1793 (Sografi-Piccinni) 60
Ercole sul Termodonte: Venezia 1678 (Bussani-Sartorio) 55, 57-58, 65-67, 74-80, 81, 210; Padova 1715 (Bussani-Rampini) 79, 84; Mantova 1716 (Bussani-Rampini) 79, 84; Roma 1723 (Salvi-Vivaldi) 93-98, v. *Amazzoni vinte da Ercole*; Breslavia 1730 (Bussani-Sartorio) 79-80; Dresda 1747 (Bussani-Schürer) 80; Wolfenbüttel 1749 (Bussani-Hasse), v. *Hercules* 80
Erginda (Venezia 1652, Aureli-Sartorio) 10
Erinto (Monaco 1658, Bissari-Kerll) 112
Erismena (Venezia 1655, Aureli-Cavalli) 102
Eromena (Biondi 1627) 48
Erste Königin der Amazonen, Marthesia (Durlach 1716, Käfer) 53
Euridice di Tessaglia (Vicenza 1658, Bissari-?) 118
Euripo (Venezia 1649, Faustini-Cavalli?) 53, 54-56, 57-58, 99-100
Euterpe (Ghisberti 1671) 120-122

F

Farfalloni (Lancellotti 1636) 15
Fedra incoronata (Monaco 1662, Bissari-Kerll) 111, 112-113, 134; v. *Applausi festivi*
Femme héroïque (Du Bosc 1645) 18
Femmes illustres (Scudery 1644) 18-19
Feste della elettoral città di Monaco (Monaco 1662) 111
Finte Amazzoni (Milano 1823, Raimondi-Romanelli) 61-62
Florinda (Andreini 1640) 149

Fortuna per dote (Venezia 1704, Frigimelica Roberti – Pollarolo) 59-60
Fortune di Rodope e Damira (Venezia 1657, Aureli-Ziani) 102
Forza della virtù (Venezia 1693, David-Pollarolo) 59
Freddure estive (Loredano 1664) 41-42
Fuerza lastimosa (Vega 1609) 56

G

Gallerie des femmes fortes (Le Moyne 1647) 18-19, 31
Gazzetta di Milano 130
Gazzetta di Napoli 172
Genealogia degli dei (Boccaccio ca. 1350-1368) 136
Ginipedia (Nolfi 1631) 23-24
Giocasta, regina d'Armenia (Venezia 1677, Moniglia-Grossi) 149
Giornale de' letterati d'Italia 84-85
Giostra delle Amazoni (Monaco 1670, Ghisberti) 29, 119-123
Giulio Cesare (Venezia 1676, Bussani-Sartorio) 75
Gloria d'Amore (Parma 1690, Aureli-Sabadini) 59
Glorie degli Incogniti (1647) 119
Glorie immortali (Ribera 1609) 15
Grandezas de Alejandro (Vega 1608) 50, 165, 207

H

Ercole (Giraldi 1557) 48, 67
Hercoli domatori de' mostri ed amore domatore degli Hercoli (Torino 1650) 119
Hercules am Fluss Thermodontes v. Ercole sul Termodonte
Histoire nouvelle des Amazones (Chassepol 1678) 16, 62

I

Idolatria confusa (Boscherini 1694) 18
Incostanza trionfante, ovvero il Theseo (1658, Piccoli-Ziani) 55-56, 58, 99, 100-107, 111-113, 134, 136, 145, 210
Ippolita (Dottori 1663) 55-58, 99, 124-129, 139, 167, 169
Ippolita, regina delle Amazoni (Venezia 1789, Trafieri-Trento) 62

Ippolita, reina delle Amazoni (Milano 1670, Rabbia-Busca/Agostini/Ziani) 55-56, 58, 99-100, 129-133, 210
Isifile ingannata (Treviso 1683, Aureli-?) 10
Isifile, amazone di Lenno (Pesaro 1697, Aureli-Porfiri) 10
Isola (Bisaccioni 1648) 49
Issipile (Vienna 1732, Metastasio-Conti) 10
Istoria delle guerre civili di Napoli (Bisaccioni 1652) 29, 31
Istoria, ovvero vita di Elisabetta (Leti 1693) 19, 44-45

J

Justas de Tebas (Vega 1596) 50-51

L

Lettres sur toutes sortes des sujets (Ortigue 1690) 146
Liguria trionfante (Ferrari 1643) 16
Lode della guerra (Leti 1664) 42-44

M

Marthésie (Fontainebleau 1699, La Motte – Destouches) 53-54
Massenzio (Venezia 1673, Bussani-Sartorio) 75
Medea in Atene (Venezia 1675, Aureli-Giannettini) 55-58, 99-100, 133-136, 139
Medea vendicativa (Monaco 1662, Bissari-Kerll) 111, 118; v. *Applausi festivi*
Memorie (Ivanovich 1681) 54
Mercure galant 146-147, 150, 155
Merito delle donne (Fonte 1600) 35
Mitilene, regina dell'Amazoni: Napoli 1681 (Barbò – Bonaventura Viviani) 15, 55, 57-58, 164, 172-183; Napoli 1707 (Barbò-De Bottis) 180-183
Motezuma (Venezia 1789, ?) 62
Morgante (Pulci 1478) 47
Mujeres sin hombres (Vega 1621) 50, 67-68

N

Nobiltà ed eccellenza delle donne (Marinelli 1601) 35
Notizie degli Arcadi morti (Crescimbeni 1720) 185

O

- Officina storica* (Astolfi 1605) 35-36
Oggidi (Ferrari 1623) 15-16
Orlando finto pazzo (Venezia 1714, Braccioli-Vivaldi) 98
Orlando furioso (Ariosto 1516-1532) 47-48
Oronta (Milano 1724, Stampa-Orlandini) 10
Oronte (Mantova 1659, Lanzoni-?) 55-58, 163, 165-167

P

- Pentesilea* (Bracciolini 1614) 50, 53
Pentezilée (Lione 1722, Bergiron) 53
Pianto di Vercelli (Muzzzone 1664) 27
Pomo d'oro (Vienna 1668, Sbarra-Cesti) 59

R

- Ragionamenti* (Doria 1716) 46
Regina Floridea (Milano 1670, Barbò-Rossi/Busca/Agostini) 172-173
Regno delle Amazoni (Parma 1783, Petrosellini-Accoriboni) 60-61
Regno galante: Venezia 1727 (Boccardi-Reali) 40, 55-58, 99-100, 139-144; Pavia 1728 (Boccardi-Reali), come *Antiope* 142-144
Relazione delle feste (Torino 1618) 28
Relazioni universali (Botero 1598) 17
Ritratti storici, politici (Leti 1687) 21, 25
Rivoluzioni di Napoli (Giraffi 1648) 29, 31
Romilda (Vicenza 1659, Bissari-Grosi) 118

S

- Scanderbeg* (Firenze 1718, Salvi-Vivaldi) 93
Schiavo di sua moglie (Napoli 1672, Piccoli-Provenzale) 55, 58, 66-67, 68-74, 81
Scorse olimpiche (Bissari 1648) 118
Scudo di Rinaldo (Aprosio 1646) 40-41
Silva de varia leccion (Mexia 1540) 14, 34
Simpatia nell'odio (Vienna 1664, Monesio) 15, 55, 57-58, 125, 164, 167-172, 173-174, 185
Sofonisba (Venezia 1708, Silvani-Caldara) 59

T

- Talestri* (Roma 1752, Roccaforte-Jommelli) 61

- Talestri* (Scarselli 1675) 50, 163, 199-201, 203, 207
Talestri (Torino 1757, Orengo) 61
Talestri innamorata d'Alessandro Magno (Piacenza 1693, Aureli-Sabadini) 55, 57-58, 163, 198-202, 204-208
Talestri, regina delle Amazoni (Monaco 1760, Ferrandini-Walpurgis) 9, 60, 164
Taliclea (Pallavicino 1636) 48
Teatro delle donne letterate (Della Chiesa 1620) 35
Teseida (Boccaccio ca. 1340) 47
Teseo tra le rivali (Venezia 1685, Aureli-Freschi) 100
Thésée, ou Le prince reconnu (La Serre 1644) 134-136
Theseo, ovvero L'incostanza trionfante (Napoli 1658, Paolella/Delle Chiavi? – Provenzale) 106; v. *Incostanza trionfante*
Tito Manlio (Mantova 1719, Noris-Vivaldi) 95
Tito Manlio (Torino 1743, Roccaforte-Jommelli) 59
Torilda (Venezia 1648, Bissari-Cavalli) 118
Trabisonda istoriata (1503) 81
Traité des tournois (Ménestrier 1669) 23-26
Trionfo delle virtù contra i mostri (Torino 1669) 27-28, 119
Trionfo di Camilla, regina di Volsci (1698 Mantova, Stampiglia-Bononcini) 137

V

- Vago e dilettevole giardino* (Contarini 1586) 14
Venaria reale (Castellamonte 1674) 30
Venere, Diana, Pallade e Giunone (Torino 1626) 25
Veremonda, l'amazzone di Aragona (Venezia 1652, Strozzi-Cavalli) 9-10
Vincitrici vinte d'amore, ossia Le Amazoni moderne (Bologna 1807, Ghelardini) 63
Vittoria delle donne (Borsati 1621) 14, 36-37

Z

- Zenobia di Radamisto* (1662 Vienna, Dottori-Bertali) 124, 126

Cantar sottile

Collana a cura della Sezione Musica e Spettacolo
del Dipartimento di Beni Culturali e Ambientali

UNIVERSITÀ DEGLI STUDI DI MILANO

diretta da Cesare Fertonani

Finché non splende in ciel notturna face. Studi in memoria di Francesco Degrada

A cura di C. Fertonani, E. Sala e C. Toscani

Antonio Brioschi e il nuovo stile musicale del Settecento lombardo

A cura di D. Daolmi e C. Fertonani

La musica sacra nella Milano del Settecento

A cura di C. Fertonani, R. Mellace e C. Toscani

A. Garavaglia • *Il mito delle Amazzoni nell'opera barocca italiana*

Altri volumi dal catalogo LED:

C. Fertonani • *La memoria del canto. Autocitazioni e rielaborazioni liederistiche nella musica strumentale di Schubert*

Nina, ossia La pazza per amore. Commedia di un atto in prosa ed in verso, e per musica

Edizione critica a cura di D. Daolmi

C. Lanfossi • *Un'opera per Elisabetta d'Inghilterra. La Regina Floridea (Milano 1670).*

Dramma per musica in tre atti di Teodoro Barbò, musica di Francesco Rossi,

Ludovico Busca, Pietro Simone Agostini

P. Bosisio • *Teatro dell'Occidente. Elementi di storia della drammaturgia e dello spettacolo*

teatrale - II edizione • Vol. I. Dalle origini al gran secolo • Vol. II. Dal rinnovamento

settecentesco ad oggi

Il catalogo aggiornato di LED - Edizioni Universitarie di Lettere Economia Diritto è consultabile all'indirizzo web <http://www.lededizioni.com>, dove si possono trovare anche informazioni dettagliate sui volumi sopra citati: di tutti si può consultare il sommario, di alcuni vengono date un certo numero di pagine in lettura, di altri è disponibile il testo integrale. Tutti i volumi possono essere ordinati on line.