
La castità trionfante: una chiave per *La Calisto* di Cavalli e Faustini

Davide Daolmi

Sebastiano Ricci. *Diana e Callisto*. Olio su tela, 1712-1716 (Venezia, Gallerie dell'Accademia).

La Calisto è fra i titoli più eseguiti di Francesco Cavalli. Non ha sottotitolo ma, al caso, un'ipotesi potrebbe essere "La castità trionfante", due parole che evocano scenari da oratorio gesuitico che sembrano avere poco a che fare con l'attuale fortuna dell'opera; d'altra parte, l'immaginario ammiccante e sulfureo di *Calisto*, quello appunto che ne ha decretato il successo, è elemento meno significativo di quanto appaia, ed è enfatizzato soprattutto da strategie promozionali. Nulla di male, se non rischiasse di essere ingombrante al punto da mettere in ombra chiavi interpretative ben più seducenti delle pur esibite provocazioni sessuali dell'opera.

Il primo a confonderci le idee è Giovanni Faustini, autore del libretto. Questi, nel raccontare la consueta interferenza fra due coppie d'amanti (Giove e Calisto, Endimione e Diana), non sceglie lo scambio ovvio del partner ma, seguendo il modello ovidiano¹ pretende che l'ingenua Calisto sia mossa da desiderio per la diva Diana, suggerendo a Giove di trasformarsi nella dea cacciatrice allo scopo di sedurre l'ingenua fanciulla. La stessa emblematica moralità di Diana appare assai inconsistente, dal momento che per tre atti vuol solo appartarsi con il bell'Endimione. Non meno "a luci rosse" i personaggi di contorno: Linfea, ancella di Diana, concentrata a trovare un uomo; Satirino, vittima delle sue scariche ormonali; e Pane, in intimità con Silvano per equivoca misoginia.²

Sono suggestioni su cui hanno giocato i numerosi allestimenti che si sono succeduti dal 1970 a oggi. Un po' con la scusa di adeguare gli esordi dell'opera al pubblico moderno, un po' sentendosi liberi dai canoni melodrammatici di tradizione, l'opera barocca – e *La Calisto* in particolare – ha in più di un'occasione cercato la provocazione, soprattutto sessuale. Così, se nella riscoperta di Glyndebourne ci si era limitati a ridere delle smanie di Linfea, invecchiandola e facendola interpretare a un tenore (soluzione diventata ormai inevitabile), già nel 1987 David Alden – il regista che vent'anni dopo riallesterà *Calisto* anche a Monaco³ – faceva Endimione sieropositivo e Diana gravida.⁴ Non incinta, ma stuprata da Giove *malgré soi* e madre di un bambino sarà due anni dopo la *Calisto* di Santa Fe,⁵ e molti ricorderanno il falsetto di Giove travestito da Diana della celebre versione di Bruxelles diretta da René Jacobs del 1993, pubblicata in DVD.⁶ E così di seguito fino ad arrivare all'allestimento di Strasburgo del 2017, con satiri pelosi che cantano le loro frustrazioni trastullandosi i genitali costantemente in mostra.

In realtà *La Calisto* – come spero di argomentare – dietro gli equivoci sessuali nasconde la celebrazione della rivoluzione scientifica del Seicento, unita a una felice sintesi neoplatonica fra fede e scienza, nei termini in cui l'a-

vrebbe in seguito concepita per esempio Isaac Newton.⁷ L'elitarismo di tali teorie trovava spazio nell'ambiente sofisticato e raccolto del Teatro Sant'Apollinare, in quel momento il più piccolo teatro d'opera di Venezia. Lo spazio fu inaugurato proprio nel 1651 con tre opere (fra cui *La Calisto*) tutte scaturite dalla collaborazione di Faustini e Cavalli. L'impresa teatrale, sotto la direzione dello stesso Faustini, non ebbe la fortuna sperata. *Calisto* in particolare dovette apparire dramma eccessivamente sofisticato se, a pochi giorni dal debutto, fu necessario aggiungere alcune scene comiche (ma la musica non sopravvive). Le difficoltà proseguirono: prima morì l'interprete di Endimione e poi lo stesso Faustini (sostituito nella direzione dal fratello Marco). Malgrado i tentativi di superare i continui ostacoli, e anche in ragione di una trama troppo filosofica,⁸ l'opera fu interrotta dopo poche repliche.⁹

Mutazioni simboliche

L'apparato scenico appare modesto, come per una sala *d'essai*, malgrado la diversa opinione di studi recenti.¹⁰ Già da un decennio erano utilizzate a Venezia le quinte doppie, che permettevano cambi di scena continui, e i teatri più grandi come il Giovanni e Paolo potevano adottare scene con elementi tridimensionali, che si alternavano a *trompe-l'œil* su quinte.¹¹ La più semplice soluzione dell'Apollinare, ma anche la più diffusa, permetteva di cambiare scenografia esclusivamente calando una tela dietro la quale i macchinisti predisponavano l'ambiente successivo, obbligando quindi gli attori a proseguire l'azione in proscenio.

Le sei scene, o più correttamente "mutazioni" – due per Atto come da libretto – sono pertanto pensate perché possano terminare con una sorta di appendice più leggera o comica, da recitarsi in proscenio, davanti alla tela calata, detta "prospetto", che riprende la scena tridimensionale.¹² La documentazione scenotecnica, che raramente si è conservata, ha fatto sembrare particolarmente sontuoso l'impegno scenografico del Teatro Sant'Apollinare, ma una lettura più attenta dimostra il contrario: il meccanismo adottato è quello più economico di alternanza fra prospetto aperto e chiuso, e se le due mutazioni del primo Atto erano a scena aperta e poi concluse dallo stesso ambiente dipinto su tela, nel secondo e nel terzo Atto il prospetto calato venne a sostituire l'intera seconda mutazione. Il dato tecnico rivela quindi che la necessità di contenere i costi aveva in qualche modo limitato il progetto iniziale di Faustini.

D'altra parte, le sei mutazioni previste dal libretto – tutti esterni apparentemente generici – non sono scelte a caso: si succedono *per aspera ad astra*, quasi metafora dell'evoluzione della vicenda. La prima mutazione mostra infatti terre distrutte e arse dal fuoco, conseguenza della caduta di Fetonte. L'episodio, estraneo alla vicenda, serve solo per aprire con uno scenario quasi infernale, che per Faustini è soprattutto interiore, e permettere un percorso dal buio dell'ignoranza alla luce della sapienza. Così, alla "selva arida" segue una "foresta", seppur cupa ma liberata dal fuoco; diradatisi gli alberi, nel secondo Atto vediamo sullo sfondo le rocce dell'arcadico "monte Liceo", presto trasformate nelle acque placide della "pianura dell'Erimanto". Nell'ultimo Atto siamo ormai risaliti alle "fonti del Ladone", sorgente degli dèi, per poi approdare finalmente all'"Empireo" vero e proprio. Non solo la natura, salendo verso l'alto, diventa gradualmente benevola e amichevole, ma lo fa passando per i quattro elementi (fuoco, terra, acqua, aria), in una sorta di metamorfosi alchemica che caratterizza gli episodi forti della vicenda, ciascuno associato a un elemento. Se gli ambienti estremi, quelli corrispondenti ai più immateriali fuoco e aria (mutazioni 1 e 6), accolgono l'incontro divino e quasi simbolico fra Giove e Calisto, quelli più concreti di terra e acqua sono de-

dicati al ben più umano amore fra Endimione e Diana (mutazioni 2-3: terra), e ai nemici delle due coppie, Giunone e Pane (mutazioni 4-5: acqua).

Una trama che nasconde altro

La vicenda delle due coppie, assai consueta in teatro, in realtà ha esito inaspettato. Invece di superare le difficoltà per convolare a nozze, i quattro protagonisti prima si uniscono con inganni e sotterfugi e poi ammettono che il vero amore può essere totalmente casto. Quando l'offesa Giunone vuol punire il tradimento del marito trasformando Calisto in orsa, Giove, invece di cercare nuove amanti, muterà Calisto nella costellazione dell'Orsa Maggiore, per far vivere il loro amore per sempre. Parallelamente Endimione e Diana, dopo aver conosciuto la passione reciproca, sceglieranno di amarsi solo intellettualmente per non privare del suo ruolo la dea della verginità.

Gli oppositori a quegli amori – Giunone in quanto moglie di Giove, e Pane precedente amante di Diana – invece di ostacolare l'esito, sembrano essere parte del disegno complessivo. Gli unici a svolgere un ruolo aderente ai modelli dell'epoca sono i personaggi di contorno: Mercurio, servo di Giove, la cui furbizia diventa opportunismo, al punto che la coppia è stata impropriamente paragonata a Don Giovanni e Leporello;¹³ Silvano, il corrispettivo di Mercurio, ma legato a Pane; e Linfea, ancella di Diana, che imita goffamente le incertezze della padrona in costanti battibecchi con il giovane Satirino.

Quanto vediamo però, seppur insolito, è solo una finzione. Vi sono due mondi contrapposti nell'opera di Faustini-Cavalli, quello delle selve, abitato da satiri e donne cacciatrici seguaci di Diana, e quello del cielo in cui, oltre agli dèi del Parnaso, spicca Endimione, ripetutamente ricordato come astronomo e “dotto investigatore” (I, 8) che conosce “le menti del cielo” (II, 2) e “gl'astri lucenti” (II, 10). L'identificazione con Galileo è più che evidente, anche senza mettergli in mano un cannocchiale, come avevano fatto pochi anni prima Parisiani e Cornacchioli nell'opera *Diana schernita* (1629) e il Guercino nel suo *Endimione dormiente* (1647).

Questa contrapposizione fra animalità e civiltà era un sentimento molto forte nella Venezia di metà Seicento. La Repubblica, orgogliosa della propria indipendenza, al punto da difendere l'università di Padova dalle ingerenze dell'Inquisizione, aveva mal digerito la condanna dello stesso Galileo, il più prestigioso fra i suoi insegnanti. Per gli intellettuali veneziani era chiaro che vi era un sapere libero e illuminato, contro uno ammantato di pregiudizi reazionari: da una parte l'uomo antico, imprigionato nelle sue paure, dall'altra l'uomo nuovo, destinato a cambiare il mondo.¹⁴ Uno era legato alla sua animalità primordiale, e l'altro era consapevolmente intellettuale.

Il contrasto fra bestialità e civiltà delineava una dicotomia originaria, tornata d'attualità dopo la rilettura dei classici in chiave umanistica. Già espressa in un mito famoso – quello della gara musicale di Apollo e Marsia, dove il fauno perdente è punito con lo scorticamento –, la dicotomia si manifestava in una condanna che riequilibrava le due nature umane, animale e intellettuale, generando violenza ferina nell'aulico Apollo e privazione dell'aspetto bestiale nel rozzo Marsia.¹⁵

Una celebre variante era il mito platonico dell'Auriga,¹⁶ che Faustini ricorda proprio nella *Calisto*. L'Auriga è la guida razionale dell'anima, trainata da due cavalli alati, uno nero, mosso dai sensi concupiscenti e attratto a terra, e l'altro bianco, nobile e spirituale, destinato al cielo. Il Prologo della *Calisto* descrive così la grotta dell'Eternità in cui v'è Madre Natura che incita il nobile Auriga, cioè la ragione, a mettere il “freno al senso” (il cavallo nero) per poter raggiungere l'Eternità con la “Virtù sul dorso”. Allo scopo giunge Destino, che, affinché Natura possa essere per sempre nobile, pretende che la

ninfa Calisto diventi una costellazione. Alla richiesta di spiegazioni la risposta è *tranchante*: “Non si chiede ragione / di ciò che ’l Fato termina e dispone”. Ma sarà la vicenda dell’opera a spiegare quello che sembra un capriccio degli dèi.

Primo Atto: l’incontro delle coppie

Giove, sceso sulla terra per ridare vita al deserto generato dalla caduta di Fetonte, vede la bella Calisto assetata e se ne innamora, ma lei lo respinge. È il primo incontro di due mondi contrapposti, quello selvatico di Calisto e quello spirituale di Giove. Potremmo immaginare che la passione di Giove sia più libertina che divina, ma il suo condannare la castità della ninfa (“votarsi all’infecundia”, I, 1) non sorge dal desiderio di una preda sessuale, ma da un tentativo di colmare l’incomunicabilità fra la doppia natura che rende l’uomo meno umano, che va cioè “per le selve disumanarsi”. Parallelamente la sete della virginea Calisto, abitante il mondo dei sensi, è trattata come esplicito desiderio sessuale: “Refrigerio e salute / alle viscere mie chi porgerà? / M’arde fiero calor”; addirittura, con metafora oscena, l’acqua è detta “stillata di salubre umor”, che Giove non vede l’ora di concederle.

Ribaltando le attese cui siamo abituati, Giove è la natura spirituale e Calisto, che esprime innocenza, la parte voluttuosa, istintuale: evidentemente il maschilismo di quegli anni vuole che la mente razionale sia maschile e il desiderio incontrollato femminile. Del resto è la *Dilucidazione della favola* inserita nel libretto a ribadire questa gerarchia, ricordando come Calisto sia figlia del re Licaone, punito da Giove per scarsa umanità e trasformato in lupo. La “figlia del lupo” potrà salvarsi solo accedendo alla parte mancante della sua anima, quella che Giove è disposto a offrirle.

L’errore di Calisto – che crede il mondo maschile un “giogo amaro” e al contrario vede “libertade” (I, 3) solo in quello femminile – è ironizzato da Cavalli in una contrapposizione fin eccessiva: da una melodia tortuosa e dissonante su “giogo” si passa a un vocalizzo infinito su “libertade”:



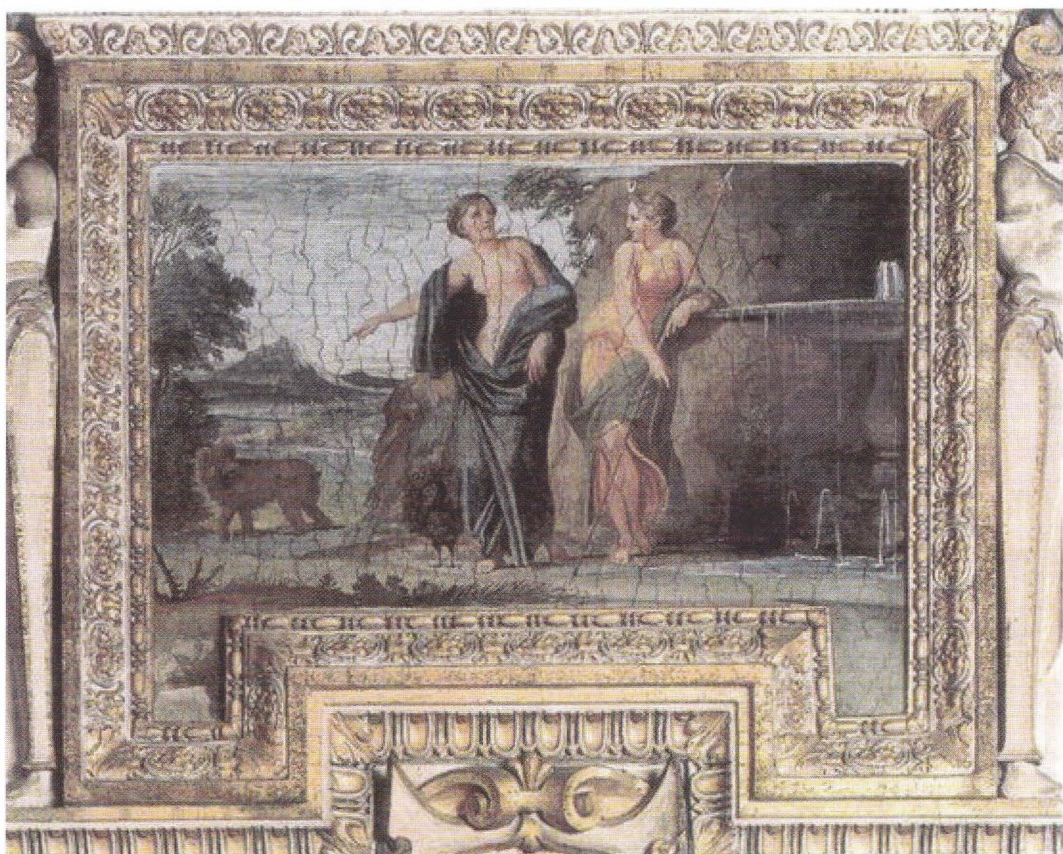
Di fronte alla riluttanza di Calisto, Mercurio, confidente di Giove, suggerisce l’inganno di mutare aspetto e diventare Diana. Come mostrano libretto, resa musicale e documenti d’archivio, sulla scena non vi sarà alcun travestimento, Giove “trasformato” è impersonato dalla stessa Diana. Pertanto il cambio di registro vocale – adottato in alcuni moderni allestimenti – è un espediente, seppur efficace, lontano dalle intenzioni di Faustini e di Cavalli.¹⁷ In effetti, anche questa trasformazione deve essere letta in termini filosofici. Come si è detto, il Seicento è il secolo dove si compie la prima rivoluzione scientifica, in cui l’uso della meccanica è indice di progresso. Ma tale pro-

gresso poteva essere anche un imbroglio: l'etimologia di *mechanè* è "artificio, astuzia", perché una leva, ad esempio, inganna la natura per ragioni misteriose. La stessa condanna di Galileo, che nel 1649 aveva pubblicato *Della scienza meccanica*, si accanisce contro l'invenzione del cannocchiale, accolto dai suoi detrattori come un prodotto della tecnica che altera la realtà e travalica i naturali limiti dell'Uomo.¹⁸

Faustini però partecipava di un'élite intellettuale progressista, che vedeva nell'artificio tecnico lo strumento per penetrare la natura, non per prevaricarla. In questo senso la mutazione di Giove è un espediente necessario, un meccanismo per permettere a Calisto di forzare le sue riluttanze e accettare ciò di cui ha bisogno: quell'amore che le permetterà di liberarsi dal suo stato di "figlia dei lupi" e diventare a tutti gli effetti donna. Calisto stessa giudicherà alla fine "frode felice" (III, 4) quell'inganno.

Anche la presunta modernità del rapporto lesbico fra Giove travestito e Calisto deve essere contestualizzata. La finzione teatrale può sovvertire provvisoriamente le regole, e diverte il pubblico purché sia esplicita la sua condizione di artificio: ma la verità che traspare sotto il travestimento è sufficiente a stemperare gli imbarazzi. Contemporaneamente l'amore fra donne – almeno nell'ipocrisia maschilista – appare estraneo al sesso: se anche v'è desiderio, questo non può essere consumato, pertanto rimane interamente casto e meglio esprime la purezza dell'incontro d'amore.¹⁹ Di fatto l'espediente di Gio-

Antonio Carracci.
Metamorfosi di Callisto.
Affresco dalla Galleria
dei Carracci
(Roma, palazzo Farnese).



ve anticipa il finale dell'opera in cui l'unione della coppia diverrà del tutto spirituale.

La seconda parte del primo atto è dedicata all'altra *liaison*, quella di Endimione e Diana, il cui amore in questo caso è impedito dallo *status* della dea, protettrice della castità, nonché dal profondo senso etico di Endimione. Anche qui è la donna, troppo terrena, che deve essere salvata: al contrario Endimione ha il ruolo di sapiente ed è il cavallo bianco della coppia.

L'atto si conclude stemperandosi negli equivoci di Calisto che, ancora in estasi per gli amplessi goduti con Giove trasformato, viene scacciata quando incontra la vera Diana. Fanno da contorno le solite scene comiche: le smanie dell'ancella Linfea, anch'ella sensibile alla bellezza di Endimione; i vani tentativi del giovane Satirino di approfittare della confusione di Linfea; il dolore di Pane che si scopre tradito da Diana. Il ballo di orsi che conclude l'atto – musica perduta – se da un lato asseconda il gusto popolare di far danzare animali (ancor vivo settant'anni dopo, come ricorda il *Teatro alla moda*), dall'altro è occasione per rivelare la barbarie di quel mondo bestiale che le ninfe "faretrate" potrebbero far sembrare desiderabile.

Secondo Atto: impedimenti

L'atto seguente mostra la confessione dell'amore fra Endimione e Diana, cui segue la vendetta dei traditi Giunone e Pane. Qui si mette in luce la femminilità capace di corrompere. Diana nell'opera è chiamata in vari modi, non solo con perifrasi ("stella d'argento", "astro vago e caro", "raggio di gelo", II, 1), ma anche Delia, Cinzia, Artemia, Luna, Febea, Triforme, Trivia.²⁰ Lo scopo non è confondere lo spettatore, ma sottolineare la natura proteiforme e instabile della dea; di fatto è lei che, benché protettrice della castità, approfitta sessualmente di Endimione addormentato e inconsapevole. La volubilità di Diana è infatti specchio dell'incostanza femminile, che Satirino non manca di far notare: "femmine / soggette al senso fragile / e che sempre s'appigliano / al male, al peggio, al pessimo" (II, 4). Non sappiamo fino a che punto queste parole rispecchino il maschilismo di Faustini, perché Satirino partecipa dell'ignoranza propria di quel mondo selvatico in cui la verità è ribaltata, dove Endimione è "rustico" e il satiro Pane un "nobile".

L'ampia seconda parte dell'atto, in cui incontriamo la rabbia di Giunone e Pane, metafora delle oppressioni sociali, serve nondimeno a soddisfare l'ilarità del pubblico meno colto: qui si solletica l'equivoco latente di unire la falsa Diana, cioè Giove, prima con Endimione e poi con Pane. Tuttavia ogni facile burla sull'omosessualità potenziale di queste scene viene evitata (benché sia sottolineata in alcune regie moderne), e del resto anche nella descrizione del voluttuoso amore di Calisto per Diana non c'è mai esplicita occasione per ridere di tale sentimento.

La circostanza serve invece per mostrare le intemperanze di Giunone tradita, personificazione dei censori bigotti che si oppongono alla libertà di pensiero. Quando Mercurio descrive la gelosia di Giunone, "con cento lumi e cento, / ch'agile come il vento / penetra il chiuso, e il tutto osserva e crede" (II, 9), ci offre di fatto una descrizione di quell'Inquisizione fatta di spie che Venezia era riuscita a tener fuori dalla Repubblica. Anche le parole che Giunone rivolge al marito trasformato in Diana ricordano le accuse che i benpensanti attribuivano a chi sgarrava dalla norma: "Che fate qui con ladri e con mezzani?" "Che volete [...] / che si dica di voi? Che lingua dotta / con retorica rea v'abbia corrotta?" (II, 8). L'idea che il sapere possa deviare le anime semplici è l'accusa paventata dalla Chiesa, l'accusa che i moralisti avevano poi scagliato nei decenni precedenti per esempio contro i membri dell'accademia degli Incogniti, molto attenta al teatro d'opera e frequentata da liberi pensatori.²¹

L'incontro di Satirino e Linfea, che ribadisce la formula comica del primo Atto, introduce un ballo di satiri e ninfe di Diana. Qui l'animalità delle selve si evolve: le donne cacciatrici mostrano coscienza umana, perseguitando i satiri per salvare la compagna Linfea. Il processo di trasformazione comincia a compiersi.

Terzo Atto: sconfitta dei detrattori

L'ultimo atto vede il compimento delle vendette di Giunone e Pane, la cui azione sarà però motivo di scarsa consolazione. Entrambe le coppie protagoniste riusciranno comunque a far trionfare il loro amore, semplicemente trasformandolo in un legame casto e spirituale. Il senso filosofico di questa scelta potrebbe sembrare un moralismo di ritorno di Faustini, che accetta gli amori illeciti purché non carnali. In realtà questo controllo delle passioni, già annunciato nel Prologo ("posto il freno al senso"), è una manifestazione della vittoria della razionalità sull'impulso primario, animale, la capacità cioè dell'Auriga di far cavalcare affiancati i suoi cavalli.

Al contrario, Giunone e Pane mostrano ciò che sono: il pregiudizio, l'ignoranza, il dovere irrazionale, che invece di cercare equilibrio punisce sconsideratamente. L'implicito riferimento alle forme di oppressione morale e religiosa dell'epoca è la metafora più diretta che scaturisce dallo sviluppo degli episodi. Giunone umilia l'incolpevole Calisto e non il marito, pertanto esprime l'arroganza del potere meschino che si rivale sul più debole. L'incursione tumultuosa delle Furie rivela la sua forza persecutoria, ma il cantar vittoria della dea – un apparente atto di rivalsa al femminile – è in realtà una grottesca canzonetta strofica che solo insegna alle altre donne come punire i mariti infedeli (il contrario di quanto ha fatto lei). Le astuzie femminili che Giunone promuove ("oprare audaci e scaltre", III, 3) altro non servono che a tenere in piedi un legame senza amore, giusto perché il marito "non trapassi ad altre": ma in nessun caso possono ravvivare un sentimento vero. Cavalli tratteggia qui splendidamente la noia del fallimento matrimoniale di Giunone con un'unica nota ripetuta sempre uguale:



Ancora più esplicita l'aggressione che Endimione subisce da Pane e satiri alleati. La minaccia di Silvano è quella di un tribunale inquisitorio, disinteressato alla verità: "esser puoi libero / col negare amore e l'idolo", cioè l'amore per Diana. Come per l'abiura forzata di Galileo, non importa se Endimione è innamorato, basta solo che lo neghi. Ma quell'amore è tanto vero che il giovane preferisce morire piuttosto che mentire. E se anche le minacce e le torture riusciranno a fargli dire il contrario, la confessione sarà falsa: se "vi rispondesse la mia bocca un sì / di rinnegar la dea che mi ferì, / non li credete". Forse per il parallelo troppo evidente con il processo a Galileo del 1633, Cavalli non musicò questi versi possibilmente pericolosi.

Benché trasformata in orsa da Giunone, Calisto è consolata da Giove, intenzionato a salvarla malgrado la forma ferina, infondendole "le sue glorie" divine (III, 4).²² Apparentemente sembrerebbe il classico *deus ex machina*, in realtà la volontà di Giove di superare le apparenze, possibile solo per una



Jacopo Amigoni. *Giove e Callisto*. Olio su tela, 1739 circa (San Pietroburgo, Museo dell'Ermitage).

mente superiore, è l'atto che permette a Calisto di capire la verità sull'amore che le viene concesso. Il gesto disinteressato del dio le fa abbandonare la sua aggressività istintuale ("più le rabbie non provo", III, 4) e le fa provare amore per Giove, ora "riumanata", avendo cioè ritrovato la completezza della sua anima.

Il suo concedersi a Giove ("Eccomi ancella tua") rimanda all'*Ecce ancilla Domini* evangelico, forse mediato dalla *Gerusalemme* (xx, 1087) di Tasso, che traduce l'Annunciazione, cioè il momento in cui Maria capisce di diventare madre. Non v'è qui la sottomissione del *Magnificat* suggerita da qualche studioso,²³ ma il riconoscimento di una rinnovata fertilità spirituale, felicemente accolta.

Altrettanto nobile è l'eroismo di Endimione, pronto a morire per Diana. Sarà la sua devozione a convincere la dea a intraprendere una nuova vita e ad abbandonare "questi boschi pelasgi e questi monti / per fuggire i rigori / de' numi delle selve e de' pastori" (III, 7). Da parte sua Endimione, per non privare Diana del suo ruolo di dea della verginità, sceglierà d'amarla lasciando da parte il sesso e dichiarandosi "del senso signore", cioè dominatore delle passioni incontrollate – di nuovo un rimando a quel "freno al senso" che nel Prologo Natura auspicava per una vita virtuosa.

L'ultima scena è interamente dedicata al trionfo dell'ancor più immateriale amore fra Giove e Calisto, con la giovane ormai definitivamente mutata in costellazione. L'interpretazione in chiave cristiana di questo finale non coglie interamente il senso del messaggio.²⁴ L'empireo di Faustini non è il Paradiso cristiano, ma un Iperurano neoplatonico in cui Dio è intelletto: non a caso non è un cielo abitato da angeli, ma da Menti celesti, e la sua esistenza – che si esprime in un'anima platonica che è puro amore – sarà eterna, anche "estinto il Sol", "morta anco la Morte" (III, 8).

Epilogo

Non sappiamo che cosa Faustini pensasse del dibattito sulla mortalità dell'anima. Il tema aveva ripreso vigore dopo le interpretazioni averroiste del *De anima* di Aristotele, promosse proprio nell'ateneo padovano da Pomponazzi e Cremonini. Nella *Calisto* sembra che se anche l'anima di ciascun uomo può essere mortale (tesi eretica che piaceva agli Incogniti),²⁵ quella del mondo, quella che è "motor" (III, 8) dell'universo, esisterà per sempre.

E questo "motore", termine esclusivamente associato a Giove (II, 6, III, 4, III, 8), è quell'amore che coincide con l'energia vitale che Platone chiamava "anima", un amore pertanto esclusivamente spirituale. L'altro amore, quello della sensualità, quello che Giove definisce con ironia "supremo dio che regge il mondo" (III, 4), è l'amore che inganna e tradisce, prima di tutto le anime semplici come Calisto.

Non si può negare che questa lettura sociale, certamente progressista ma comunque figlia del suo tempo, rimane legata a una cultura in cui il maschile e femminile sono tutt'altro che in equilibrio. Il maschilismo imperante che traspare, non solo dai versi di Faustini, ma dai migliori fra gli intellettuali del suo tempo, ha semmai il merito di credere possibile la salvezza almeno di quel femminile che avesse saputo adeguatamente elevarsi. Rimane invece del tutto inappropriato interpretare come proto-femminismo le peraltro numerose condanne alla prepotenza dei maschi che ricorrono nell'opera. In realtà, come per gli ammiccamenti omosessuali, si tratta solo di un divertito ribaltamento carnevalesco dei valori consolidati – ma ancora intoccabili – propri dell'epoca, non del desiderio di combattere gerarchie di genere che ancora oggi non abbiamo interamente superato.

Riferimenti bibliografici

- Badolato 2012: *I drammi musicali di Giovanni Faustini per Francesco Cavalli*, a c. di Nicola Badolato, Olschki, Firenze 2012
- Bodei 2019: Remo Bodei, *Dominio e sottomissione: Schiavi, animali, macchine, intelligenza artificiale*, Il Mulino, Bologna 2019
- Brown 2007: *La Calisto: Francesco Cavalli*, a c. di Jennifer Williams Brown, A-R Editions, Middleton 2007
- Brunetti 2015: Simona Brunetti, *Lazzi di commedia dell'arte per La Calisto di Jacobs e Wernicke*, in *Attori all'opera: Coincidenze e tangenze tra recitazione e canto lirico*, atti del convegno, a c. di S. Brunetti e Nicola Pasqualichio, Edizioni di Pagina, Bari 2015, pp. 53-66
- Curnis 2008: Michele Curnis, "Calisto a le stelle". *Motivi ovidiani e metamorfosi dello spazio in un libretto di Faustini*, "Musica e Storia" 16, 2 (2008)
- Daolmi 2006: Davide Daolmi, *La drammaturgia al servizio della scenotecnica. Le "volubili scene" dell'opera barberiniana* in "Il Saggiatore musicale" 13, 1 (2006), pp. 5-62
- Firenzuola 1525: Agnolo Firenzuola, *Ragionamenti*, 1525, in *Opere*, a c. di Adriano Seroni, Sansoni, Firenze 1958
- Glixon 1992: Beth L. Glixon, Jonathan E. Glixon, *Marco Faustini and Venetian opera production in the 1650s: Recent archival discoveries*, in "Journal of Musicology" 10 (1992), pp. 48-73
- Glixon 2006: Beth L. Glixon, Jonathan E. Glixon, *Inventing the business of opera: The impresario and his world in seventeenth-century Venice*, Oxford: University Press, 2006
- Glover 1975: Jane A. Glover, *The Teatro Sant'Apollinare and The Development of Seventeenth-Century Venetian Opera*, Ph.D. dissertation, Oxford University, 1975
- Guicciardini 2021: Niccolò Guicciardini, *Isaac Newton: filosofo della Natura, interprete della Scrittura, cronologo degli Antichi Regni*, Carocci, Roma 2021
- Heller 2003a: Wendy Heller, *The Nymph Calisto and The Myth of Female Pleasure*, in *Emblems of Eloquence. Opera and Women's Voices in Seventeenth-Century Venice*, a c. di W. Heller, University of California Press, Berkeley 2003, pp. 178-219
- Heller 2003b: Wendy Heller, *Dancing Desire on the Venetian Stage*, in "Cambridge Opera Journal" 15, 3 (2003), pp. 281-295
- Heller 2015: Wendy Heller, *Ovid's Ironic Gaze: Voyeurism, Rape, and Male Desire in Cavalli's La Calisto*, in *Eroticism in Early Modern Music*, a c. di Bonnie J. Blackburn, Ashgate, Farnham 2015, pp. 203-226
- Henahan 1989: Donald Henahan, *17th-century camp and kinkiness*, in "The New York Times", 8 agosto 1989
- Jacobs 1996: René Jacobs, *La Calisto, uno strano misto d'allegro e tristo*, in *Francesco Cavalli: La Calisto*, Harmonia Mundi, Arles 2006, pp. 13-15 (booklet del DVD del 1996 per l'allestimento al Théâtre Royal de la Monnaie, Bruxelles 1993)
- Loomis 2005: George Loomis, *A lusty production of Calisto*, "The New York Times", 15 maggio 2005
- McClary 2000: Susan McClary, *Gender Ambiguities and Erotic Excess in the Operas of Cavalli*, in *Acting on the Past: Historical Performance Across the Disciplines*, a c. di Mark Franco, Annette Richards, Hanover 2000, pp. 177-200; rist. in *Desire and Pleasure in Seventeenth-Century Music*, a c. di S. McClary, University of California Press, Berkeley 2012, pp. 104-128
- Mossey 1999: Christopher J. Mossey, "Human After All": *Character and*

Self-Understanding in Operas by Giovanni Faustini and Francesco Cavalli, 1644-1652, Ph.D. dissertation, Brandeis University, 1999

Muir 2007: Edward Muir, *The Culture Wars of the Late Renaissance: Skeptics, Libertines, and Opera*, Cambridge 2007, tr. it. *Guerre culturali: Libertinismo e religione alla fine del Rinascimento*, Laterza, Roma-Bari 2008

Onelli 2018: Corinna Onelli, *La Matriona di Efeso a Venezia e la doppia verità: Osservazioni sul libertinismo degli Incogniti e di Cesare Cremonini*, in "Les Dossiers du Grihl" 1 (2018), consultabile online

Rockwell 1987: John Rockwell, *Opera: Cavalli's "Calisto" updated*, in "The New York Times", 1 ottobre 1987

Spini 1950: Giorgio Spini, *Ricerca dei libertini: la teoria dell'impostura delle religioni nel Seicento italiano*, Roma 1950, rev. La nuova Italia, Firenze 1983

Torrente 2013: Álvaro Torrente, *The twenty-two steps: Clef anomalies or "basso alla bastarda" in mid-seventeenth-century Italian opera*, in *Word, image and song*, a c. di Rebecca Cypess, Beth L. Glixon, Nathan Link, 2 voll., University of Rochester Press, Rochester 2013, pp. 101-114

Wind 1958: Edgar Wind, *Pagan mysteries in the Renaissances*, Oxford 1958, tr. it. *Misteri pagani nel Rinascimento*, Adelphi, Milano 1971, rev. 1985

¹ Curnis 2009.

² Heller 2003b, p. 292.

³ Loomis 2005.

⁴ Rockwell 1987.

⁵ Henahan 1989.

⁶ Jacobs 1996, Brunetti 2015.

⁷ Newton fu scienziato e uomo di fede che, pur reinterpretando il dettato cristiano, spesso in termini eretici, credeva fermamente che la comprensione di Dio passasse attraverso la sperimentazione scientifica; cfr. Guicciardini 2021, in part. § 5.

⁸ Altre ipotesi sono in Brown 2007, p. xxvii, che riferisce i pareri di Glover 1975 e Mossey 1999.

⁹ Glixon 1992, p. 55.

¹⁰ Glixon 2006, pp. 260 sgg.

¹¹ Daolmi 2006.

¹² Atto I: mutazione 1: scene 1-6 (proscenio: 5-6); mut. 2: sc. 7-15 (prosc.: 15). Atto II: mut. 3, sc. 1-4 (prosc.: 4); mut. 4, sc. 5-14 (prosc.: 13-14). Atto III: mut. 5, sc. 1-7; mut. 6, sc. 8. Nell'Atto III si attua una soluzione diversa, perché la lunga mutazione 5 è solo interrotta dall'ascesa di Giove e Calisto. Le scene comiche erano destinate a dilatare gli episodi di proscenio (Atto II, dopo la sc. 4) o a spezzare quelli seri (Atto III, dopo la sc. 3).

¹³ McClary 2000, p. 113.

¹⁴ Muir 2007.

¹⁵ Wind 1958, § 11.

¹⁶ Platone, *Fedro*, 246a-256a.

¹⁷ Giove in veste di Diana non compare mai insieme a Diana, la parte vocale di Diana è troppo acuta perché possa essere agevolmente eseguita in falsetto da un basso e i documenti (registri di spesa) mostrano chiaramente che il basso che interpretava Giove aveva ruolo nettamente minoritario rispetto ai tre protagonisti: Calisto, Diana ed Endimione (Brown 2007, p. xxiv). Non è pertanto sostenibile la tesi possibilista in Torrente 2013, ripresa in Heller 2015. La soluzione adottata nella versione di Jacobs e Wernicke (Bruxelles 1993) è certamente d'effetto, ma rimane efficace fin tanto che la seduzione di Giove viene letta in chiave comica.

¹⁸ Bodei 2019, § 8.

¹⁹ Firenzuola 1525, ed. 1958, p. 57.

²⁰ Badolato 2011, p. 55.

²¹ Spini 1950 (1983), parte III.

²² Qualche regista (nonché Badolato 2012, p. 468) ritiene che Giove ritrasformi l'orsa Calisto in donna, ma è improbabile che fossero previste metamorfosi a scena aperta, e del resto Calisto rimarrà orsa anche dopo l'ascensione ai cieli, raggiunto il nuovo stato di costellazione.

²³ McClary 2000, p. 115.

²⁴ Esclusa la lettura trinitaria di McClary 2000, p. 115, rimangono circostanziali i riferimenti in Heller 2003a, p. 214, e Brown 2007, p. xv.

²⁵ Si veda l'interessante contributo di Onelli 2017.