

Riscrivere il mito di Edipo: l'*Arpalice* (1613) di Francesco Bracciolini

Valeria Cimmieri

Université de Toulouse II/ Scuola Normale Superiore di Pisa

Il teatro tragico cinque-seicentesco, produzione a lungo ignorata dalla critica italiana, è solo di recente oggetto di studi specialistici che sottolineano tutti l'operazione erudita di riscrittura della tradizione teatrale classica sottesa a tali opere. Con questo contributo¹, desideriamo illustrare alcune modalità di ricezione del mito di Edipo sulla scena tragica di inizi Seicento per dedurre delle osservazioni sul carattere del personaggio tragico femminile: a guidare le nostre riflessioni sarà l'analisi di un testo tragico poco conosciuto, l'*Arpalice* (edita a Firenze, nel 1613) di Francesco Bracciolini.

Alcune precisazioni introduttive permetteranno di chiarire il contesto letterario e culturale in cui tale tragedia fu composta. Come abbiamo appena detto, il genere tragico cinque-seicentesco è una produzione profondamente erudita. Inizialmente ispirata alla tragedia greca – a Sofocle e a Euripide in particolare –, la tragedia italiana rinasce nella prima metà del Cinquecento a Firenze, sullo sfondo degli Orti Oricellari: è qui che è G. G. Trissino scrisse la *Sofonisba* ed è qui che grazie ad altri intellettuali (Rucellai, Pazzi De' Medici, Martelli, Alemanni) cominciò la grande stagione della tragedia italiana. Grazie all'opera e alla riflessione teorica fondamentale di G. B. Cinzio, attivo a Ferrara alla metà del Cinquecento, s'impone il modello senecano: le tragedie si organizzano su cinque atti, divisi da interludi corali e raccontano storie crudeli ma esemplari, atte a *movere* e *docere* il pubblico.

Mentre gli eruditi riscoprono la *Poetica* di Aristotele e definiscono i tratti di questo genere attraverso la produzione di un'ampia quantità di trattati teorici, la tragedia italiana si orienta verso l'espressione di istanze edificanti e didattiche. Pur rimanendo un genere pensato per la *dilectatio* del pubblico, essa diviene rapidamente l'espressione dei valori etici della società tridentina. Infatti, dalla seconda metà del Cinquecento, l'intento didattico di questi testi si palesa: progressivamente integrata all'azione pedagogica di alcuni ordini religiosi, in

¹ Tale contributo prende le mosse da alcune ricerche realizzate nell'ambito di una tesi di dottorato intitolata *Femme et pouvoir dans le théâtre tragique italien des XVIe et XVIIe siècles*, discussa presso l'Università di Tolosa II, sotto la co-direzione di Jean-Luc Nardone e Silvano Salvatore Nigro.

particolare i Gesuiti², la tragedia è l'unico genere teatrale non osteggiato dalle gerarchie ecclesiastiche, anzi diviene rapidamente, nella lotta contro le dottrine riformate, un mezzo per comunicare al pubblico una visione ortodossa del mondo, attraverso la codificazione di una vera e propria «estetica della seduzione»³.

Le tragedie, nella maggior parte dei casi composte nell'ambito delle numerose accademie che costellavano la penisola italiana, sono dunque una celebrazione dell'ordine politico vigente e per questo motivo trovano nella corte il loro pubblico più consono. Spesso commissionati da signori e illustri mecenati, questi testi sono scritti per lo più da giuristi e funzionari di corte, che vi introducono tutti i temi sollevati dalla trattatistica politica dell'epoca. Il legame fra teatro tragico e trattato è, infatti, un punto importante per capire lo spirito di questa produzione: la tragedia trae ispirazione dalla riflessione politica per sviluppare delle storie che si vogliono avvertimento contro i comportamenti ritenuti immorali e ingiunzione a rispettare i valori tridentini. Questa logica dell'ammonimento fa sì che, dalle storie e personaggi condannabili raccontati dalla scena, il pubblico deduca *a contrario* il migliore contegno da tenere nella vita pubblica e privata: la catarsi cinque-seicentesca è dunque una catarsi civilmente orientata.

Da questo punto di vista, è allora particolarmente interessante tutto il filone di tragedie che si destinano alla formazione della donna, secondo i dettami ecclesiastici e che, più in generale, s'interrogano sul ruolo del gentil sesso nella società, in un'epoca in cui la donna diviene un soggetto politico e culturale sempre più attivo. Come la presentazione della tragedia *Arpalice* permetterà di spiegare, è questo un argomento particolarmente travagliato per la scena tragica italiana che, elaborando dei codici di comportamento allineati con le disposizioni ecclesiastiche, emette una condanna perentoria nei confronti di qualsiasi esperienza di emancipazione femminile. Oggetto particolare di recriminazione è la figura della regina, della donna che detiene il potere senza dover rendere conto a nessuno del proprio operato. Dal punto di vista storico, è questo un momento in cui appaiono le prime sovrane che

² Marc Fumaroli, *Les Jésuites et le théâtre de la parole* in *I gesuiti e i primordi del teatro barocco in Europa*, a cura di M. Chiabò, F. Doglio, Torre d'Orfeo Editrice, Roma 1994, pp. 39–56.

³ Andrea Battistini, *La retorica agiografica nel teatro dei Gesuiti* in *Santi a teatro*, a cura di F. C. Greco, Electa Mondadori, Napoli 2006, pp. 41–49.

non sono reggenti, ma regine a pieno titolo:⁴ si pensi a Elisabetta I di Inghilterra, personaggio vivamente osteggiato dal mondo cattolico.

Teatralizzando i soggetti problematici per la società a cui essa s'indirizza, la tragedia italiana vuole dunque far riflettere il pubblico sui temi proposti e far elaborare un giudizio su di essi secondo, chiaramente, gli *a priori* tridentini.

Dal punto di vista contenutistico, il genere tragico è una produzione che fa del mito e della storia antica la sua prima fonte di ispirazione: da una semplice lettura dei titoli di queste *pièces* cinque-seicentesche, si nota infatti un riferimento costante all'Antichità. Anche se rapidamente la letteratura, la storia medievale e moderna e i testi religiosi offrono numerose fonti di ispirazione, le opere di Sofocle, di Euripide⁵ e di Seneca rimangono un riferimento fondamentale per il tragediografo di quest'epoca, un tragediografo che non esita, tuttavia, a riscoprire storie e personaggi meno conosciuti all'interno della stessa tradizione antica.⁶ Numerose sono, infatti, le Medee, le Cleopatre, gli Ippoliti che popolano tali tragedie, ma altrettanto frequenti sono i personaggi tratti da miti minori – ad esempio, la *Scilla* (1552) di Cesare De' Cesari⁷ o la *Principessa Silandra* (1621) di Ansaldo Cebà⁸ – oppure da tradizioni meno frequentate, come la *Medea* (1602) di Melchiorre Zoppio, dove si narrano le vicissitudini della maga e di suo figlio Medo alla conquista del trono della Colchide⁹.

Per quanto riguarda il mito di Edipo, nella versione fornita dall'*Edipo re* sofocleo, la sua fortuna nel teatro tragico italiano si deve soprattutto alla *Poetica* aristotelica che lo indica come il miglior modello da seguire per comporre una tragedia.¹⁰ Ricordiamo, per altro, che è proprio sotto il segno d'Edipo che avviene l'inaugurazione del Teatro Olimpico di Vicenza, il

⁴ Letizia Arcangeli, Susanna Peyrone, *Donne di potere nel Rinascimento*, Viella, Roma 2008.

⁵ Le tragedie di Eschilo sono poco conosciute nella prima metà del Cinquecento, cioè nel momento in cui si andavano delineando i modelli per tragediografi moderni. Questo spiega il perché del suo poco successo; per maggiori dettagli rinviamo a M. Mund-Dopchie, *La survie d'Eschyle à la Renaissance. Éditions, traductions, commentaires et imitations*, Louvain, Paris 1984.

⁶ Agostino Pertusi, *Il ritorno alle fonti del teatro greco classico: Euripide nell'Umanesimo e nel Rinascimento* in «Bysantion», 1963, n° 33, pp. 391–426.

⁷ Il terzo libro della *Biblioteca* di Apollodoro e le *Metamorfosi* di Ovidio (libro VIII) raccontano il mito di Scilla, figlia del re di Creta, trasformatasi in usignolo dopo aver tradito il padre per amore di Minosse.

⁸ I fatti della tragedia di Cebà sono liberamente traggono ispirazione dall'*Ab urbe condita*, capitolo XXXVI di Tito Livio.

⁹ Si tratta di una versione del mito attestata in Igino, *Fabulae*, XXVII. Per maggiori informazioni su questa tragedia, rinviamo a Grazia Distaso, «Metamorfosi di un mito. Una curiosa *Medea* del primo Seicento» in *Forme e contesti. Studi in onore di Vitilio Masiello*, a cura di F. Tateo, R. Cavaluzzi, Laterza, Roma-Bari 2005, pp. 30-41.

¹⁰ Aristotele, *Poetica*, 1452a-b.

3 marzo 1585: l'*Edipo re*, nella traduzione di Orsatto Giustiniani, venne infatti scelto dagli accademici Olimpici dopo quasi due anni di discussioni, sbaragliando le altre pièces candidate¹¹. Il successo di tale rappresentazione, attestato dalle memorie manoscritte della stessa accademia, è un elemento fondamentale di cui si deve tenere conto per studiare la ricezione di tale mito nella produzione tragica italiana.

Una ricezione che avviene, tuttavia, in modo particolare. Mentre in Paesi come la Francia, il teatro tragico conta numerose traduzioni della tragedia sofoclea¹², nell'Italia cinquecentesca, i testi oggi conosciuti sono decisamente meno numerosi¹³, una produzione apparentemente magra che ha fatto anche parlare di una «sfortuna rinascimentale di Edipo»¹⁴. In realtà, tale mito s'introduce nel repertorio tragico italiano attraverso delle sapienti forme di riscrittura «camuffata», alla base di azioni sceniche apparentemente inventate *ex nihilo* e che rivelano la loro fonte di ispirazione solo a un'attenta lettura del testo. Edipo entra, infatti, in quella che Renzo Cremante¹⁵ ha definito la «grammatica» tragica italiana, soprattutto attraverso dei frammenti di racconto destinati a fissarsi in strutture narrative ricorrenti, ad esempio il fortunatissimo *topos* del neonato abbandonato in fasce, che ritorna dopo anni nel luogo natale, perturbandone inconsapevolmente l'equilibrio. Fra i numerosi esempi di questo procedimento, assume un particolare interesse la tragedia *Arpalice* di Francesco Bracciolini, una riscrittura al femminile di tale mito greco.

F. Bracciolini fu uno scrittore fecondo, attivo nei luoghi del potere più importanti dell'Italia cinque-seicentesca: a Napoli, alla corte dei principi di Sulmona, a Milano, per l'arcivescovo Federico Borromeo e, infine, a Roma, al servizio del cardinale Maffeo Barberini e poi, di suo fratello Antonio. La sua produzione letteraria, sulla quale condusse tra l'altro una

¹¹ Leo Schrade, *La représentation d'Edipo Tiranno au Teatro Olimpico*, Paris, Éditions du CNRS 1960. Già nel 1560, gli accademici Olimpici avevano inaugurato a Vicenza un teatro in legno, su progetto del Palladio, che andò successivamente distrutto. In tale occasione, venne messo in scena un altro *Edipo*, nella traduzione di Anguillara.

¹² Daniela Della Valle, *Il mito cristianizzato. Edipo e Antigone nel teatro francese dei Seicento*, Peter Lang, Bern 2009.

¹³ Conosciamo oggi solo l'*Edippo* di Giovanni Andrea Anguillara, edito a Padova nel 1565, che è una riscrittura dell'*Edipo* sofocleo e senecano e l'*Edipo re* di Pietro Angelio (Firenze, 1585).

¹⁴ Domenico Chiodo, *La sfortuna di Edipo: un ingombrante topos nella tragedia del Cinquecento in Legami di sangue, legami proibiti: sguardi interdisciplinari sull'incesto* a cura di Roberto Alonge, Carocci Editore, Roma 2007, pp. 77-89.

¹⁵ Renzo Cremante, *L'elaborazione della grammatica tragica cinquecentesca: applicazioni intertestuali in Nascita della tragedia di poesia nei paesi europei*, a cura di M. Chiabò, F. Doglio, Nuova Coletti editore, Roma 1991, pp. 147-171.

riflessione teorica interessante,¹⁶ è ricca: egli si cimentò soprattutto con il genere epico (*La croce racquistata*, 1606; *La Bulgaria convertita*, 1637), nelle sue varianti di epica-allegorica (con il poema *L'elezione di Urbano VIII papa*, 1625 circa) e di genere eroicomico, in particolare con *Lo scherno degli dei*, opera che fu poi al centro di una polemica con Alessandro Tassoni. Frequentatore di corti e al corrente, quindi, dei generi che vi erano più apprezzati, Bracciolini non trascurò la scrittura teatrale, componendo alcune pastorali (come *L'amoroso sdegno*, 1597), dei drammi per musica di ispirazione spagnoleggiante (ad esempio, *Il Monserrato*, 1629) e le tragedie *Evandro* (Firenze, 1612), *Arpalice* (Firenze, 1613) e *Pentesilea* (Firenze, 1614).

L'*Arpalice* rivela la sua natura di riscrittura del mito di Edipo sin dall'antefatto, illustrato da un «argomento della tragedia» anteposto all'inizio della stessa. La vicenda si svolge in una Spagna¹⁷ stremata dalla peste inviata dagli dei in collera per la presenza contaminatrice di una fanciulla matricida e incestuosa. Per far cessare l'epidemia, le divinità impongono, dunque, di trovare la colpevole e di punirla. Come è spiegato successivamente, allo stesso momento Arpalice, figlia del defunto re Marsilio, si appresta a divenire regina e a sposare il conte di Valencia, rimasto vedovo in seguito alla morte per avvelenamento di sua moglie.

Come nell'*Edipo re*, il parricidio, o meglio il matricidio, è relegato all'antefatto, chiarito da un dialogo iniziale (I, 1) fra l'angelo custode del regno di Spagna e l'anima di Olinda, la contessa di Valencia. Desiderosa di accrescere l'amore del marito nei suoi confronti, costei domandò ad Arpalice di aver accesso ai numerosi filtri d'amore che il re Marsilio, famoso mago, le aveva lasciato in eredità. Tuttavia, a causa di un'indicazione errata del contenuto di una boccetta, Arpalice diede alla donna non il filtro richiesto, ma un potente veleno che ne provocò la morte improvvisa. Se è forse possibile leggere in questo tragico errore una condanna delle pratiche di avvelenamento diffuse nelle corti dell'epoca¹⁸, si nota ugualmente che, come Edipo non conosce Laio, anche Arpalice ignora che la contessa è sua madre nel momento in cui, fatalmente, la uccide. Infatti, anni addietro, Olinda approfittò della morte per

¹⁶ Francesco Bracciolini, *Lettere sulla poesia*. Introduzione, testo e note a cura di Guido Baldassarri, Bulzoni, Roma 1979.

¹⁷ La Spagna, presenza ingombrante sulla scena politica italiana, ma fonte di grande ispirazione con il suo teatro per i drammaturgi italiani è spesso scelta come luogo dell'azione tragica.

¹⁸ F. Collard, *Pouvoir et poison: histoire d'un crime politique de l'Antiquité à nos jours*, Éditions du Seuil, Paris 2007.

parto della regina di Spagna per scambiare, con l'aiuto di una nutrice, la bambina neonata con sua figlia (per l'appunto Arpalice), anch'essa appena nata. Successivamente, la contessa fece credere a suo marito, il conte di Valencia, che la loro figlia era nata morta e la presentò, invece, al re Marsilio il quale la riconobbe, quindi, come sua legittima erede. Per quanto riguarda la vera principessa, venne abbandonata da un servo in un bosco: questo personaggio non apparirà più nel seguito della storia.

Questa situazione, artificiosa agli occhi del lettore moderno, potrebbe sembrare un mero esercizio letterario di riscrittura della struttura dell'*Edipo Re*, tanto più che l'autore non si sofferma ad analizzare l'intimo dei personaggi, a comprendere il perché delle loro azioni. Tale elemento non sorprende particolarmente se si pensa che il teatro tragico di quest'epoca non s'interessa a nessuna forma di introspezione. Tuttavia questo scambio di neonati, proprio al repertorio comico e romanzesco sin dall'Antichità, resta importante perché fornisce a Bracciolini l'occasione di introdurre una riflessione sulla simulazione delle intenzioni e degli affetti, tema molto frequente nelle tragedie dell'epoca, dove un'azione scenica sempre complessa indaga la sottile differenza fra l'essere e il non essere, sviluppando così un teatro dei colpi di scena, per l'altro particolarmente apprezzato dal pubblico seicentesco.

Questa presentazione dell'antefatto dell'*Arpalice* permette, dunque, di sottolineare una prima importante differenza con la fonte sofoclea: non si conosce la sorte del personaggio allontanato e destinato poi a ritornare nel luogo natio (come Edipo), ma si seguono le vicissitudini della protagonista che ha sempre vissuto laddove porterà, suo malgrado, degli sconvolgimenti destinati alla catastrofe finale. Il personaggio perturbatore è, infatti, la nutrice che viene effettivamente allontanata dalla corte dalla contessa di Valencia, in quanto depositaria di un segreto scomodo, e che vi ritorna solo alla fine (IV, 2), svelando così la verità ai personaggi come fa, in Sofocle, il messaggero inviato a Corinto a cui tocca rivelare, senza volerlo, a Edipo la sua vera identità.

Se questo è l'antefatto, tutta la tragedia serve allora a sviluppare la seconda colpa di cui Arpalice deve rispondere: il matrimonio con il conte di Valencia, cioè suo padre. A differenza dell'*Edipo Re*, quest'evento avviene nello spazio della narrazione, dando così luogo a un altro significativo scarto dalla fonte sofoclea. Edipo si incarica, infatti, di ricercare il colpevole di parricidio e incesto (cioè lui stesso), il che suscita una forte ironia tragica. Nell'*Arpalice*, è

invece il personaggio del conte che riceve dal sacerdote della città (II, 2) il compito di trovare il colpevole. Attraverso questa scissione tra personaggio «che cerca» e personaggio «cercato», la tensione drammatica rischia di esser persa. Per questo motivo, Bracciolini, cosciente delle condizioni di terrore e pietà necessarie alla realizzazione della catarsi, sceglie di far svolgere il matrimonio fra Arpalice e il conte mentre quest'ultimo sta cercando il responsabile di una colpa – o, come dicono i personaggi stessi, di un peccato – che sarà commessa solo alla fine dell'atto III.

Ad esplicitare la drammaticità dell'azione, appaiono allora tutti quegli elementi topici – desunti principalmente dal teatro senecano – che segnano convenzionalmente le situazioni luttuose: ad esempio, le apparizioni di fantasmi, i presagi e i sogni premonitori che i personaggi fraintendono, gli incubi che li perseguitano. Inoltre, Bracciolini pone l'attenzione sulla testardaggine di Arpalice la quale vuole a tutti i costi sposare il conte, malgrado gli avvertimenti di vari personaggi che la spingono a desistere da quest'intento.

Arpalice, infatti, è caratterizzata sin dall'inizio come una regina incapace di regnare, a cause della passione amorosa che la consuma.

La sua colpa è, allora, quella di essersi lasciata sopraffare dagli affetti che hanno soffocato in lei ogni lucidità e razionalità e che pregiudicano, dunque, il suo operato di buona regina. Nei primi atti della tragedia, diversi personaggi sconsigliano alla protagonista di unirsi con il conte, soprattutto per rispettare il lutto del popolo spagnolo, stremato dalla peste, e per non dare adito alle accuse di lascivia che Gherardo, zio della protagonista e aspirante al trono, le rivolge per fomentare i sudditi contro di lei. Arpalice però – il cui comportamento su scena è caratterizzato dai *topoi* tipici, sin dalla Fedra senecana, dell'eroina follemente innamorata – non ascolta nessuno, sembra non pensare al bene dei suoi sudditi e opta addirittura per un matrimonio clandestino (III, 2), elemento che segna sempre, nelle tragedie di quest'epoca, uno sviluppo negativo dell'azione, in accordo alla condanna di questa pratica pronunciata dal Concilio di Trento.¹⁹

¹⁹ Gabriella Zarri, *Donna, disciplina, creanza cristiana dal XV al XVII secolo: studi e testi a stampa*, Edizioni di storia e letteratura, Roma 1996.

In questo modo, Bracciolini introduce nella sua tragedia una riflessione importante sull'incapacità della donna a governare, in quanto troppo facilmente vittima dei suoi umori. La colpa di Arpalice è, allora, soprattutto quella di non aver pensato ai suoi sudditi: il ritratto ideale del buon monarca, delineato *a contrario* a partire dalle infelici storie raccontate dalla scena cinque-seicentesca, non manca mai di sottolineare che il re deve, prima di tutto, anteporre il bene comune alla realizzazione dei propri desideri. Nel corso dell'azione, i personaggi spiegano dunque i sani principi che dovrebbe sostenere un regno felice e le azioni sventurate che si realizzano su scena non sono altro che un fantasma di quello che potrebbe ripetersi nella società contemporanea al pubblico, qualora questi precetti non vengano ascoltati.

In realtà – ed è qui che riappare l'ironia tragica –, Arpalice vuole effettivamente salvare il popolo dagli intrighi politici di suo zio Gherardo, e per questo chiede che il matrimonio venga consumato rapidamente, in modo tale da assicurare una discendenza stabile al trono e riportare la concordia perduta nel regno di Spagna:

Veri figli saranno e veri amici
della corona e miei, ch'avran cura
di conservare in chi lo regge il regno
e questi²⁰ io so che le mie nozze avranno
in grado e brameran che tosto appaia
frutto del ventre mio ch'a loro imperi.²¹

Il teatro, che offre una simulazione convincente della realtà, necessita quindi di sovrani incapaci e di azioni politiche destinate al fallimento per aumentare la propria portata didattica. Per questo motivo, la tragedia fa emergere con estrema chiarezza i limiti di Arpalice e le sue incapacità. Detto questo, l'eroina non è solo vittima della passione, è anche relegata a uno stadio di *ignorantia* degli eventi che si susseguono attorno a lei: essa non sa, ad esempio, che

²⁰ I sudditi di Arpalice.

²¹ F. Bracciolini, *L'Arpalice, tragedia di Francesco Bracciolini a Donato dell'Antella*, in Firenze, appresso Giandonato e Bernardino Giunti e Compagni, 1613, III, 2.

il conte sta cercando il colpevole dei misfatti all'origine dell'epidemia e non capisce, dunque, il progressivo irrigidimento di quest'ultimo nei suoi confronti, in particolare in seguito al ritorno in patria della nutrice che ha, nel frattempo, messo al corrente l'uomo di quanto accaduto. Se in questo stato ambiguo di «vittima non vittima» è possibile vedere un'eco dei dibattiti fra grazia, peccato e libero arbitrio che infervoravano i teologi dell'epoca e di cui si trova traccia nel teatro tragico sin dall'opera di G. B. Giraldi Cinzio²², la polisemia di tale situazione viene ridotta a condanna univoca di Arpalice – che è poi una condanna più generale della donna detentrica di potere – all'altezza dell'atto V.

Troviamo qui, innanzitutto, un insistito uso del campo lessicale della colpa e dell'errore nei discorsi che vengono rivolti alla protagonista. Emblematiche sono, da questo punto di vista, le parole con le quali il conte allontana da sé sua moglie:

Figlia, altri nomi, altre querele, oh figlia,
querele, ohimè di morte e non d'amore,
errasti, errai, dirò pure, *errammo*.
[...] *Errasti*,
figliuola, *errammo*, or fia l'*error* finito:
non mi dir più consorte [...].²³

La colpa è, poi, simbolicamente esplicitata dalla scena, raccontata da un messaggero al coro in lacrime, del tribunale – un vero e proprio tribunale dell'Inquisizione – presieduto dallo spregiudicato Gherardo, che ha nel frattempo aizzato il popolo contro Arpalice²⁴, con cui si conclude la tragedia (V, 4). Tale passaggio, che ricorda il terzo episodio delle *Eumenidi* di Eschilo, dove Oreste deve rendere conto del matricidio, serve qui invece a suggellare l'univocità della condanna di Arpalice, destinata ad esser uccisa per espiare la sua colpa. Viene qui messo in rilievo il coraggio con cui l'eroina affronta questa prova estrema –

²² Corinne Lucas, *Le personnage de la reine dans le théâtre de Giraldi Cinzio* in *La corte di Ferrara e il suo mecenatismo (1441–1598)*, sotto la direzione di M. Pade, L. Waage Petersen, D. Quarta, Museum Tusulanums Forlag-Edizioni Panini, København–Modena 1990, pp. 283–300.

²³ F. Bracciolini, *Arpalice, op. cit.*, V, 2. Il corsivo è nostro.

²⁴ A questo punto, la tragedia sviluppa un altro tema tipicamente tragico, il potere della parola come arma di mistificazione, che può nuocere al sovrano poco accorto.

scusando il conte e assumendosi completamente la responsabilità degli eventi – con il quale avviene una sorta di redenzione e di riscatto rispetto alla negatività del sesso femminile, come sottolinea il testo stesso:

[...] allor la figlia
con un atto magnanimo e diverso
dall'uso femminil si fece innanzi
ai senatori e disse: «Il conte cerca
di scusar me che gli son figlia ed io
vo' scusar lui che, per l'amor paterno,
così favelli e faccia prova a voi
celare il vero. Io gli son figlia e sono
quella che 'l Cielo dimanda, uccisi Olinda
con il toscò ed oggi pur giacqui con lui».²⁵

È dunque attraverso un'ammissione pubblica delle sue colpe che Arpalice ritrova lo stato di grazia perduto a causa di una sventurata coincidenza fra incapacità a governare e gli insondabili cambiamenti della Fortuna, dinnanzi ai quali la fede in Dio diviene un punto di riferimento fisso – è questo, infatti, il senso della presenza dell'angelo custode in apertura della tragedia.

L'assoluzione di Arpalice attraverso la sua condanna non significa, tuttavia, un'assoluzione della figura della regina, figura al contrario sempre fortemente stigmatizzata. In un'epoca storica in cui alcune donne di potere si sono fatte conoscere per i loro intrighi, in una società che ha a che fare con le prime regine – non più reggenti nel lasso temporale di una vacanza del potere maschile, ma regine a pieno titolo²⁶ –, la scena tragica italiana fa della detenzione femminile del potere un argomento perfettamente tragico, in quanto argomento che solleva l'interesse del pubblico e sul quale quest'ultimo non ha ancora elaborato un

²⁵ F. Bracciolini, *Arpalice*, *op. cit.*, V, 2. Il corsivo è sempre nostro.

²⁶ Eric A. Nicholson, *Le théâtre: images d'elles* in *Histoire des femmes en Occident*, diretto da N. Zemon Davis. Vol. II: *XVI^e-XVIII^e siècles*, Perrin, Paris 2002.

giudizio definitivo. È risaputo, infatti, che la scena tragica antica esorcizza, attraverso la rappresentazione, i pericoli che potrebbero derivare dalle situazioni che compromettono l'ordine vigente, un ordine – nel caso della società cinque-seicentesca – androcratico. La rappresentazione del femminile si conferma dunque, nella tragedia moderna, un tema complesso e complicato e, in quanto tale, sviluppato sempre sotto il segno della condanna per evitare le derive eterodosse. Come nella tragedia antica, anche in quella moderna «il cuore femminile agitato dalla passione e da un'exasperata emotività è focalizzato, in più di una circostanza, come elemento di minaccia e di disordine per le case e per il gruppo civico nel suo insieme: la destabilizzazione del *kosmos* politico passa così attraverso l'uso scenico del femminile»²⁷.

È dunque alla luce di quest'ultima riflessione che è possibile comprendere il senso di questa riscrittura al femminile del mito di Edipo, cioè di attribuzione della colpa – e delle azioni che turbano l'equilibrio iniziale – all'eroina, al personaggio femminile. Sulla scena tragica italiana, in accordo alle teorie sviluppate dalla trattatistica politica²⁸, la famiglia del re simboleggia il regno stesso. Il sovrano, *maritus reipublicae*, deve vegliare allora affinché nessun evento turbi l'armonia della casa, riproduzione su scena della concordia della comunità. Qualora i rapporti familiari siano guastati da degli eventi perturbatori – di cui, nella tragedia di Bracciolini, il matricidio e l'incesto sono la sublimazione – è compito del monarca di agire rapidamente per il bene di tutti. Ma se questo non avviene, se il re o la regina non sanno anteporre il beneficio comune all'interesse personale, l'esito negativo della situazione scenica diviene inevitabile. Questa tematica diviene ancora più importante nel caso in cui sia una donna a detenere il potere e, quindi, la tragedia non è altro che una simulazione di un sistema delicato di rapporti che sono sempre in equilibrio instabile fra esercizio giusto del potere e l'abuso di questo. Con l'attribuzione della colpa ad Arpalice, è tutta la gestione femminile del potere che viene allora condannata.

La tragedia italiana si conferma, dunque, come un genere dove il disordine è sperimentato nello spazio intradiegetico. Attraverso quest'esperienza, proiettata lontano nel tempo e nello spazio, il pubblico può dedurre delle indicazioni di comportamento affinché

²⁷ Davide Susanetti, *Il teatro dei Greci: feste e spettacoli, eroi e buffoni*, Carocci Editore, Roma 2003, p. 116.

²⁸ Fabio Bertini, *“Hor con la legge in man giudicheranno”*. *Movimenti giuridici nella drammaturgia tragica del Cinquecento italiano*, Società Editrice Fiorentina, Firenze 2010.

tutto ciò non si riproduca nella società extra-diegetica. La riscrittura del mito assume così tutto il suo senso nel momento in cui esso si presta a questo progetto educativo. Come dice Marc Fumaroli²⁹, la scrittura teatrale, riletta in chiave edificante, diviene per l'uomo cinque-seicentesco quello che era per gli antichi Greci: la *mimesis* di eventi passati che offre valori e punti di riferimento ortodossi ai cittadini della *polis* cristiana.

²⁹ M. Fumaroli, *op. cit.*