

ÉCOLE DOCTORALE SHS

CESR Centre d'Études Supérieures de la Renaissance

THÈSE présentée par :
Ligiana COSTA ARAUJO

soutenue le : 27 Septembre 2008

pour obtenir le grade de : **Docteur de l'université François – Rabelais
et Dottore in ricerca dell'Università degli Studi di Torino**

Discipline/ Spécialité : musicologie

**"Non per tutto l'età m'aggrinza": Le vecchie comiche
nell'opera veneziana del Seicento**

THÈSE dirigée par :

Mr. Philippe Vendrix

**CESR, Université François Rabelais -
Tours**

Mr. Emilio Sala

Università degli Studi di Milano

RAPPORTEURS :

Mme. Anna Tedesco

Università degli Studi di Palermo

Mme. Françoise Decroisette

Université Paris 8

*Attestation
10/09/08*

JURY :

Mr. Philippe Vendrix

**CESR, Université François Rabelais -
Tours**

Mr. Emilio Sala

Università degli Studi di Milano

Mme. Anna Tedesco

Università degli Studi di Palermo

Mme. Françoise Decroisette

Université Paris 8

ÉCOLE DOCTORALE SHS

CESR Centre d'Études Supérieures de la Renaissance

THÈSE présentée par : **Ligiana COSTA ARAUJO**

soutenue le : 27 Septembre 2008

pour obtenir le grade de : **Docteur de l'université François – Rabelais
et Dottore in ricerca dell'Università degli Studi di Torino**

Discipline/ Spécialité : musicologie

**"Non per tutto l'età m'aggrinza": Le vecchie comiche
nell'opera veneziana del Seicento**

THÈSE dirigée par :

Mr. Philippe Vendrix

Mr. Emilio Sala

**CESR, Université François Rabelais -
Tours**

Università degli Studi di Milano

RAPPORTEURS :

Mme. Anna Tedesco

Mme. Françoise Decroisette

Università degli Studi di Palermo

Université Paris 8

JURY :

Mr. Philippe Vendrix

Mr. Emilio Sala

Mme. Anna Tedesco

Mme. Françoise Decroisette

**CESR, Université François Rabelais -
Tours**

Università degli Studi di Milano

Università degli Studi di Palermo

Université Paris 8

**“Non per tutto l’età m’aggrinza”: le vecchie
comiche nell’opera veneziana del Seicento**

Ligiana Costa Araújo

Indice

Introduzione	2
Elementi teorici e tematici	
La vecchiaia come motivo derisorio	22
Poetiche dei ruoli comici e secondari	36
Prototipi e archetipi	
Benedetto Ferrari e le sue vecchie	46
Le due nutrici dell' <i>Incoronazione di Poppea</i>	73
Le convenzioni sceniche	
Rapporti materni	82
La saggezza della vecchia	95
Il ruffianesimo	111
Annunciatrici e messaggere	135
La sessualità della vecchia	
Il desiderio e i tentativi amorosi	140
L'acquisto del piacere	206
Il tempo e la senilità	
Il tempo come tema di arie e dialoghi	224
I ricordi amorosi	252
La prassi interpretativa	
Dar voce alla vecchiaia	272
Conclusioni	283
Appendice	288
Bibliografia	293
Index nominum	313

Ringraziamenti

Ringrazio i professori Emilio Sala e Philippe Vendrix per la loro dedizione nel corso di questo lavoro e il fondamentale appoggio della Capes, organo del governo brasiliano che ha finanziato questi anni di studio.

Ringrazio Peter De Laurentiis, per il calcio iniziale d'incoraggiamento al dottorato, per le lezioni di *Finale* e le attentissime correzioni al mio italiano ed alla mia scrittura. Per le correzioni ringrazio anche Antonio Colace, Valerio Iacobini, Carlo Lanfossi e Maurizio Corbella.

Per le idee, suggerimenti, commenti e risate ringrazio Maya Lemos, Joana Resek, Francesca Gualandri e Stefano La Via.

Ringrazio la tradizione dello yoga e i maestri che mi hanno dato la stabilità mentale e fisica durante questo percorso. Namasté.

Questa tesi è dedicata a Ana Maria Costa e Celso Pires Araujo, genitori, amici, consiglieri, a Jackson Semerene, che sa bene la sua parte nella storia; e alle mie "nutrici" in senso affettivo o effettivo: Ligia Rosa do Rosario, Cristina Roberto, Mariazinha, Maria Conceição (Naice), Maria José (Zinha), Nilva, Maria de Jesus Durans de Medeiros, Anna Xara e Dona Janaina.

Introduzione

Nello stabilire i momenti-chiavi della storia della nascita del melodramma quattro fatti vengono citati unanimemente: le esperienze fiorentine, quelle mantovane, quelle romane e l'innesto dell'opera a Venezia in un contesto pubblico. L'importanza di quest'ultimo evento è definitiva e fissa le basi che rimarranno a fondamento della drammaturgia musicale fino ai nostri tempi; come osserva Osthoff: «Se non fosse avvenuto il trapianto a Venezia, l'opera ci apparirebbe oggi solo come una curiosità culturale del diciassettesimo secolo».¹ Ma una caratteristica ci sembra risolutiva per la definizione dell'opera veneziana in quanto genere e per l'accettazione assoluta da parte del pubblico della Serenissima, oltre che da parte di quello straniero: l'assimilazione di ruoli bassi all'interno dell'elenco di personaggi dell'intreccio. Protagonista di questo avvenimento fu il personaggio di Scarabea, vecchia «governanta» della maga Artusia nella *Maga fulminata* con libretto di Benedetto Ferrari e musica di Francesco Manelli, data nel teatro San Cassiano nel 1638.

La mescolanza di genere alto e basso² caratterizza la nuova drammaturgia musicale veneziana e Scarabea è l'ambasciatrice del nuovo ordine estetico-culturale. Non ci sembra dunque eccessivo affermare qui l'esistenza di un altro pilastro importante per la consolidazione del genere: l'apparizione di Scarabea nel libretto di Ferrari, come simbolo dell'inserimento di personaggi bassi negli intrecci veneziani.

Dopo l'apparizione di Scarabea altri 113 ruoli della stessa tipologia furono creati dai librettisti veneziani fino alla fine del secolo, momento nel quale il tipo scenico della vecchia comincia a sparire e a dare posto ad una nuova tipologia: la giovane serva.³ Durante il Seicento – con particolare frequenza fra il 1640 e il 1677 – la tipologia

¹ W. Osthoff, «Maschera e musica», in *Nuova Rivista Musicale Italiana*, I, 1, 1967, pp. 16-44.

² Tale tipo di esperienza, proveniente dalla tragicommedia guariniana, era già stata adoperata da Rospigliosi nelle opere per la corte papale con l'inserzione di servi comici tipici della Commedia dell'Arte, come in *Chi soffre speri*, dove questi parlano in dialetto. Ma, come osserva Accorsi, il ruolo di Scarabea ha altre origini: «Scarabea ha più le caratteristiche della vecchia mezzana o fantesca della commedia parlata cinquecentesca e per certi temi, come l'elogio della bellezza passata può ricordare la Dafne di *Aminta* più che apparentarsi ai servi da Commedia dell'Arte di Rospigliosi, che fra l'altro nel *Chi soffre speri* parlano addirittura in dialetto, napoletano e similbergamasco» in M.G. Accorsi, «Morale e retorica nei melodrammi di Benedetto Ferrari», in *Musica Scienza e Idee nella Serenissima durante il seicento*, (atti del convegno internazionale di studi), a cura di Francesco Passadore e Franco Rossi, Venezia, Fondazione Levi, 1996, p. 332.

³ La giovane serva avrà una fortuna molto più lunga nella storia dell'opera mondiale, arrivando anche a diventare protagonista di vari intermezzi e di varie opere buffe.

assume caratteristiche molto precise e diventa un dispositivo fondamentale per il successo del melodramma, al punto tale da produrre diversi casi di nutrici “aggiunte” a libretti in prima battuta privi di questi ruoli. Si forma dunque in questo periodo un vero e proprio *corpus* di personaggi con caratteristiche poetiche, musicali e sceniche che li collegano. È di questo *corpus* che questo studio vuole occuparsi.

Il tipo scenico della vecchia nutrice risale alle origini stesse del teatro, nella tragedia greca, come personaggio consigliere dell'eroe tragico e si mantiene a lungo nella struttura della tragedia in quanto sostegno fondamentale per il compimento dell'azione tragica. Il travestimento comico delle vecchie nutrici avverrà soltanto nella commedia erudita e improvvisata rinascimentale italiana. Nonostante ciò, ci sono fin dalle origini della commedia personaggi che ci rimandano a molti punti in comune con le vecchie nutrici (sia del teatro parlato che cantato), come le ruffiane e le vecchie – presenti già in Aristofane – e le *lenas* e ruffiane del teatro latino. Günsberg⁴ osserva che più alto è lo status sociale della donna, meno questa apparirà nelle scene: insieme alle prostitute, serve e ruffiane hanno un posto privilegiato sia nella commedia latina che nella commedia italiana rinascimentale. L'influenza della commedia latina nella creazione dei ruoli femminili della commedia rinascimentale italiana è considerevole, come si constata nei quattro tipi della serva (*ancilla, nutrix*), della cortigiana (*meretrix*), della matrona e della giovane (*virgo, puella*). Vi è, durante le esperienze teatrali rinascimentali, un momento in cui queste tipologie si incontrano e la balia assume caratteristiche tratte da diversi «ruoli codificati».⁵ Le vecchie che popolano le scene veneziane porteranno con loro caratteristiche di tutte quelle che le hanno precedute: l'attenzione e l'accesso privilegiato all'eroe delle nutrici tragiche; la furbizia e la scaltrezza delle *lenae* e ruffiane latine (e poi aretiniane e ariostesche); il vivo desiderio sessuale delle vecchie aristofanesche e ancora i poteri magici di Celestina.⁶

Con l'affermazione della tipologia nel repertorio musicale e teatrale italiano, la vecchia diventa un “tipo d'esportazione”, al punto che Molière la introduce nel suo *Le Malade imaginaire* del 1673 con musica di Charpentier. Chiaro sintomo della provenienza del personaggio: la «vieille» canta in italiano un testo tipico delle vecchie veneziane, sulla fugacità dell'amore.⁷ La presenza affermata di questi personaggi e la

⁴ M. Günsberg, *Gender and the Italian stage*, Cambridge, Cambridge University Press, 1997, p. 8.

⁵ A. Übersfeld, *Lire le theatre I*, Paris, Editions sociales, 1977, p.84.

⁶ Della *pièce* omonima di Fernando di Rojas.

⁷ Primo intermedio: «Zerbinetti, ch'ogn' hor con finti sguardi, / mentiti desiri, / fallaci sospiri, / accenti buggiardi, / di fede vi pregiate, / Ah! che non m'ingannate. / Che già so per prova, / ch'in voi non si trova

consuetudine di rappresentarli *en travesti* viene commentata anche da Corneille che, nella *Galerie du Palais* del 1633, sostituisce il tipo della vecchia – proveniente dalla «vecchia commedia» – con quello di una giovane servetta:

Le personnage de nourrice, qui est de la vieille comédie, et que le manque d'actrices sur nos théâtres y avait conservé jusqu'alors, afin qu'un homme le pût représenter sous le masque, se trouve ici métamorphosé en celui de suivante, qu'une femme représente sur son visage.⁸

I ruoli di vecchie che animano le scene veneziane durante il Seicento si caratterizzano come un ibrido di tutti i ruoli di vecchie popolarie che la storia del teatro aveva fornito ai librettisti. Loro sono il contrappunto e il “doppio” delle donne eroiche, seduttrici o caste, come osserva la Heller: «Librettists also gave voice to many imagined women who never appear in the ancient sources: the nurses, confidantes, servants and even heroines whose virtue or lack thereof provided a contrasting modal for female speech».⁹

Le vecchie fanno la loro comparsa sulle scene veneziane come intermezzo comico – nonostante tale classificazione non venga data nel libretto – con il ruolo di Scarabea nella *Maga Fulminata* di Ferrari nel 1638. Già nel 1640 i tre teatri d'opera in attività in quell'anno avevano almeno un ruolo di vecchia fra i personaggi e queste partecipavano attivamente alla trama. Portavoci della tradizione del carnevale – di questa «celebrazione del corpo grottesco», nell'espressione di Bachtin¹⁰ – le vecchie hanno fatto parte della tensione dinamica fra libertà veneziana e conservatorismo¹¹ che caratterizza l'intero repertorio del quale ci occupiamo. Verso la fine degli anni Settanta¹² questi ruoli cominciano a sparire e ad essere sostituiti da quelli di giovani serve, a cui verrà demandata la funzione di intermezzo durante la riforma muratoriana.

/ costanza né fede. // Oh! quanto è pazza colei che vi crede! / Quei sguardi languidi / non m'innamorano, / quei sospir fervidi / più non m'inflammanno, / ve'l giuro a fé. / Zerbino misero, / del vostro piangere / il mio cuor libero / vuol sempre ridere; / credet'a me / che già so per prova, / ch'in voi non si trova / costanza né fede. // Oh! quanto è pazza colei che vi crede!»

⁸ P. Corneille, *La Galerie du Palais* in *Gallica*, <<http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k1014347>> (consultato il 10/06/2008).

⁹ W. Heller, *Emblems of eloquence, opera and women's voices in Seventeenth-Century Venice*, Los Angeles, University of California press, 2003, p. 20.

¹⁰ M. Bachtin, *L'opera di Rabelais e la cultura popolare: riso, carnevale e festa nella tradizione medievale e rinascimentale*, Torino, Einaudi, 1979, p.10.

¹¹ W. Heller, *op. cit.*, p.8.

¹² Fabbri osserva che i ruoli di vecchie lascive cominciano a sparire verso la fine degli anni '50 ma ci sembra che tale crollo nella quantità di ruoli di vecchie cominci a dare luogo verso la fine degli anni 70, vide tabella II. In P. Fabbri, *Il secolo cantante: per una storia del libretto d'Opera nel Seicento*, Roma, Bulzoni Editore, 2003, p. 219

Il fatto che il nostro ruolo abbia avuto un tale successo a Venezia sembra ancora mostrare un aspetto dell'immaginario degli abitanti e intellettuali della Serenissima nei confronti delle donne. Figure centrali della vita intellettuale veneziana, gli Incogniti¹³ avevano una posizione ambivalente riguardo alle donne, in scena e nella quotidianità. La grande parte dei libretti scritti dagli Incogniti avevano nelle figure femminili i loro personaggi centrali e in diverse occasioni le nuove dive cantanti venivano lodate in elegie e poesie dagli stessi librettisti ed intellettuali. Per un altro verso, erano gli stessi Incogniti ad alimentare ferocissimi attacchi alla natura della donna, come dimostra il fondatore degli Incogniti, Francesco Loredano in questo passaggio del *Biasimo delle donne*:

La donna, Virtuosissimi Signori, è un'animale imperfetto, un'errore della natura, e un mostro della nostra specie. S'è brutta è un tormento degli occhi, s'è bella è un affanno del cuore. Se l'ami fa la tiranna, se la sprezzini inimica. Non conosce mezzo, non distingue ragione, e non sa cosa sia giustizia. Nei suoi pensieri è incostante, nei suoi desideri disordinata, e nei suoi sdegni implacabile. Il suo amore nasce dall'interesse, la sua fede dalla necessità, e la sua pudicizia dal timore. Se parla mentisce, se ride inganna, se piange tradisce. In bocca per ordinario tiene il miele delle lusinghe; ma nel petto il veleno dell'invidia. Con gli occhi affascina, con le braccia incatena, co' baci instupidisce, e con l'altre delizie ruba l'intelletto e la ragione, e cangia uomini in bestie. Insomma le tempeste del mare, le furie de' torrenti, gli temporali del fuoco, le miserie della povertà, e tutti gli altri mali, cedono in paragone della donna, ch'è un male così grande, che non si può descrivere.¹⁴

Di lui conosciamo un solo libretto per musica (firmato con altro nome), si tratta di *Amore innamorato*, dove una vecchia ruffiana cerca di convincere Venere a dedicarsi alla vita da cortigiana. Insomma, Venezia non era indifferente alla femminilità, in tutte le sue sfaccettature e la nuova scena musicale ne era un riflesso: i vizi e virtù delle donne uscivano dai trattati e dalle lettere¹⁵ per occupare i palcoscenici; senza dubbio le vecchie nutrici "proto-femministe" – nella espressione usata dalla Heller – erano personaggi centrali di questi discorsi.

¹³ Nicola Mangini osserva riguardo le Accademie venete: «Si può dire che non ci sia stato drammaturgo o commediografo di qualche merito che non abbia fatto parte degl'incogniti di Venezia o degli Olimpici di Vicenza o dei Filarmonici di Verona o degli Sventati di Brescia, e così via, o anche contemporaneamente di più accademie». Cit. in N. Mangini, «La tragedia e la commedia» in *Storia della Cultura Veneta: il Seicento*, I, a cura di Girolamo Arnaldi e Manlio Pastore Stocchi, Vicenza, N. Pozza, 1983, p.298.

¹⁴ Cit. in Heller, *op. cit.* p. 49.

¹⁵ Fra questi: G. Passi, *I donneschi difetti, nuovamente riformati e posti in luce da Giuseppe Passi ravenate*, Venezia, G. A. Somascho, 1601.

L. Marinella, *Le Nobiltà et eccellenze delle donne, et i difetti e mancamenti de gli huomini, discorso di Lucretia Marinella, in due parti diviso*, Venezia, appresso G. B. Ciotti, 1600.

Motivazioni per la scelta del soggetto

Dopo il fondamentale saggio di Pirrotta del 1955,¹⁶ altri numerosi studi hanno fatto luce sul repertorio melodrammatico italiano del Seicento e sui rapporti con il teatro all'improvviso ed erudito.¹⁷ Con l'avvento della *new musicology* una gran varietà di studi e di nuove e diverse prospettive è apparsa nel panorama musicologico. Fra questi, i testi provenienti dai cosiddetti *gender studies* capeggiati dalla Rosand e con titoli fondamentali come lo studio della Heller dedicato ai personaggi femminili nell'opera veneziana seicentesca¹⁸ o ancora il recente studio della MacNeil sulle attrici delle troupes «dell'arte» e cantanti.¹⁹ Nonostante la crescita della bibliografia e l'apertura di prospettive riguardo al repertorio seicentesco veneziano non sono stati finora compiuti studi che s'interessassero all'insieme dei ruoli secondari che popolano le scene veneziane. La più approfondita monografia sulla questione dei ruoli femminili nel repertorio veneziano, quello della Heller, dedica capitoli interessantissimi alle donne eroine, guerriere o seduttrici ma poche pagine citano la vecchia nutrice di Ottavia, solo ruolo del nostro *corpus* considerato in questo studio.

Una riflessione sui ruoli di vecchie nutrici comiche non può non tener conto delle convergenze fra teatro parlato e teatro musicale, intese qui anche come eredità. L'intenzione di questo lavoro è di essere una riflessione complessiva, non soltanto musicologica o letteraria, sui rapporti stretti, e tante volte velati, fra cultura popolare e cultura erudita, fra la piazza e il teatro, fra improvvisazione e scrittura. Sono convinta che il successo e la veloce cristallizzazione in quanto genere a sé stante dell'opera veneziana sia dovuto in grande parte a questo incrocio molto ben riuscito e estremamente necessario fra forme (musicali, letterarie e sceniche) popolari ed erudite.

Questo studio non pretende d'inserirsi nella corrente dei *gender studies* ma vede in questo filone assai vasto diversi punti di interesse per l'approfondimento della riflessione sulla nostra tipologia di ruoli. I ruoli del nostro *corpus* sono rappresentati *en travesti* e trattano di vecchie donne, due fattori di particolare importanza dal punto di vista sociale e scenico, e che impongono un'attenzione all'aspetto del "genere". La

¹⁶ N. Pirrotta, «Commedia dell'Arte e opera», in *Scelte poetiche di musicisti*, Venezia, Marsilio Editori, 1987, pp. 147-171.

¹⁷ Il principale studio sulla scia di Pirrotta è, come noto: L. Bianconi e T. Walker, «Dalla Finta pazza alla Veremonda: Storie di febiarmonici», in *Rivista Italiana di Musicologia*, X, 1975, pp. 380-454.

¹⁸ W. Heller, *op.cit.*

¹⁹ S. McClary, *Feminine Endings: Music, Gender, & Sexuality*. 2nd. ed. Minneapolis, University of Minnesota Press, 2002 (1991).

codificazione del tipo scenico della vecchia, con tutte le sue implicazioni e particolarità, si deve soprattutto all'ubbidienza dei librettisti veneziani alle esigenze del pubblico,²⁰ come si può desumere dalla lettura delle prefazioni delle stampe dei libretti seicenteschi. Se i librettisti scrivevano tenendo in estrema considerazione il gusto del pubblico e se i personaggi di vecchie nutrici lascive sono fra le consuetudini adorate da questo pubblico, abbiamo ancora un fattore d'interesse dal punto di vista del rapporto del pubblico con la sessualità femminile, con il travestimento e con la vecchiaia.

Limiti geografici e temporali dello studio

Dopo una lettura panoramica di tutti i ruoli secondari comici del repertorio melodrammatico italiano del Seicento – servi maschili, vecchie nutrici e altri ruoli che rientrano in questa vasta tipologia²¹ – si è deciso di circoscrivere lo studio ad una sola tipologia di ruoli “bassi”: le vecchie e vecchie nutrici della sola realtà veneziana. La prima scelta, rispetto alla singola tipologia, si fonda su quattro motivi principali:

1. temporale: poiché si tratta di una tipologia che ha un'esistenza limitata all'interno della storia del melodramma – dal 1638 al 1691 – e si caratterizza come un oggetto di studio circoscritto avendo già una naturale definizione in quanto a limiti temporali;
2. drammaturgico: pur trattandosi di ruoli secondari, hanno grande importanza nella costruzione dell'intreccio, sia come legame fra le scene e fra gruppi di personaggi, sia come commentatrici dell'azione;
3. scenico: sono gli unici ruoli del repertorio musicale veneziano che vengono rappresentati sempre *en travesti*. Tale particolarità definisce diverse qualità sceniche, dal punto di vista del corpo dell'attore, e ha enormi ricadute sulla vocalità;
4. socio-culturale: la ripetizione di questo tipo scenico e l'appartenenza dello stesso alla serie delle convenienze sceniche usate e nominate dai librettisti riflette gli interessi e le disposizioni del pubblico veneziano.

²⁰ Come osserva Heller: «[the] paying audience that functioned not only as spectators but also as collaborators in the formation of the new genre».

W. Heller, «Venice's mythic empires: Truth and verisimilitude in Venetian opera», in *Opera and Society in Italy and France from Monteverdi to Bourdieu*, a cura di Victoria Johnson, Jane Fulcher e Thomas Ertman, Cambridge, Cambridge University Press, 2007, pp. 34-52.

²¹ Uno studio che mi è servito come ispirazione per quanto riguardano personaggi di servi e serve è J.Emelina, *Les valets et les servantes dans le théâtre comique en France 1610-1700*, Grenoble, Presses universitaires de Grenoble, 1975.

La scelta geografica di limitare lo studio soltanto ai melodrammi messi in scena nella Serenissima ha ragioni pratiche: da un lato la volontà di concentrarsi su una singola realtà per meglio comprenderla; dall'altro anche la consapevolezza che è proprio all'interno delle esperienze veneziane che questa tipologia di ruolo si creò, si sviluppò e, infine, sparì. Le altre realtà geografiche sono, nel Seicento, soprattutto riflesso di quello che accadeva a Venezia; o come vere e proprie riprese o come copie del modello veneziano.²² Nonostante tale scelta geografica si farà riferimento in questo studio a quei melodrammi transalpini o italiani ma non veneziani che permettano di mettere in luce maggiormente certe caratteristiche del genere. Rimangono dunque fuori dal nostro *corpus*, ad esempio, tutti i libretti scritti per Vienna da Antonio Draghi e da altri librettisti, nonostante la presenza di numerosi ruoli appartenenti alla tipologia della quale ci occupiamo.

Metodologia

Questo studio inizia con l'individuazione di tutti i ruoli che formano il nostro *corpus*. Il primo quesito da definire, prima dello spoglio dei libretti, riguardava la nozione della tipologia del ruolo in sé; ossia definire le caratteristiche che raccolgono i personaggi in una tipologia. La nostra tipologia è composta da vecchie che occupano posizioni secondarie nelle vicende, e che vengono definite nell'elenco dei personaggi come serve, nutrici o semplicemente "vecchie". In qualche caso le funzioni date ai personaggi non indicano il carattere del ruolo, ma la lettura del libretto mostra che il ruolo ha le caratteristiche che contraddistinguono l'intero *corpus*.²³

Il primo passo è stato quello di consultare i cataloghi cartacei e virtuali che offrono le informazioni approfondite sui libretti veneziani del Seicento. Sono stati consultati contemporaneamente il catalogo del Sartori,²⁴ il catalogo in linea dell'*Opac* e il recente strumento utilissimo per questa ricerca: il sitoweb "Drammaturgia Musicale Italiana".²⁵ Dopo una prima individuazione dei libretti si è passati alla lettura e alla trascrizione dei passaggi dei libretti pertinenti. La *Bibliothèque Nationale de France* possiede una grande quantità di stampe di libretti seicenteschi: questa è stata la

²² P. Fabbri, *op.cit.*, pp. 257-284.

²³ In questa situazione si trovano: Irena, «amica confidente, donna sagace» in Massimo Puppieno; Filena, «amica e confidente di Dafne» in *Gli amori di Apollo e di Dafne*; Circia, «dama confidente» in *L'Alciade*; Grimora, «moglie del giardiniero» in *Sidonio e Dorisbe*; Giamba, «giardiniera» in *La finta savia*.

²⁴ C. Sartori, *I libretti italiani a stampa dalle origini al 1800. Catalogo analitico con 16 indici*, 7 voll. a cura di Claudio Sartori, Cuneo: Bertola e Locatelli, 1990-1995.

²⁵ *Drammaturgia musicale italiana*, <<http://www.robertorecchia.it>> (consultato il 2/6/2008).

principale fonte della nostra ricerca. Per i rari casi di libretti dei quali non si trovava una copia in Francia si è fatto ricorso ai fondi delle biblioteche Livia Simone e Braidense di Milano e Marciana di Venezia.

La seconda tappa ha preso in considerazione le musiche sopravvissute di questo repertorio, tutto manoscritto: 49 sono le partiture sopravvissute, non tutte complete e non tutte riguardanti la prima messa in scena veneziana. I manoscritti considerati fanno parte del Fondo Contarini, conservato presso la Biblioteca Marciana di Venezia, con eccezione dei testi musicali dell'*Alessandro vincitor di se stesso* di Sbarra/Cesti e della *Orontea* di Cicognini/Cesti conservati alla Biblioteca Vaticana a Roma; delle edizioni anastatiche (solitamente di manoscritti dello stesso Fondo) pubblicate dalla Garland e la serie *Drammaturgia Musicale Veneta* pubblicata da Ricordi. La scelta di arie e passaggi musicali trascritti è stata fatta in funzione della loro capacità di far luce sulle particolarità dei ruoli considerati. Laddove esistevano dei facsimili pubblicati sono stati a volte utilizzati per ragioni di praticità. Le modalità di trascrizione sono state funzionali all'intenzione di esemplificare i diversi aspetti di questi ruoli, dal punto di vista musicale e poetico; non ci sono dunque pretese filologiche in queste. Si è optato per la scelta di chiavi moderne e per l'utilizzazione di una redazione vicina agli attuali criteri di trascrizione dei testi seicenteschi, redazione che è stata utilizzata anche per la trascrizione dei testi puramente letterari.

Per quanto riguarda i nomi dei cantanti disponiamo di fonti limitate, nonostante ciò è stato possibile stabilire un elenco dei cantanti (soprattutto di recite fatte fuori Venezia) grazie alle informazioni date dal catalogo Sartori²⁶ e da qualche raro libretto contenente i nomi degli interpreti. Durante tutte le fasi della ricerca lo studio approfondito del *corpus* è stato accompagnato dalla lettura di testi drammatici e letterari che potessero riguardare o illustrare il nostro studio. Quest'ultimo è strutturato in modo da mettere in evidenza le caratteristiche che fondano la tipologia dei ruoli del nostro *corpus* in quanto tale, facendo riferimento al metodo utilizzato da Fabbri nella compilazione del suo saggio fondamentale *Il secolo cantante*.²⁷

Il corpus

Come abbiamo già accennato, il *corpus* del quale ci occupiamo è costituito da 114 personaggi di vecchie nutrici o vecchie *tout court*. Fra i librettisti più fecondi

²⁶C. Sartori, *op. cit.*

²⁷P. Fabbri, *op.cit.*

nell'utilizzazione di ruoli di vecchie ritroviamo Aurelio Aureli (14 personaggi) e Nicolò Minato (10 personaggi). Nella tabella II, che riporta i ruoli a seconda dell'anno di rappresentazione, si osserva che nel corso del Seicento vi sono due momenti di forte frequenza di ruoli di vecchie nei libretti veneziani: uno primo dal 1640 al 1655 e un'altro dal 1664 al 1678. Certi nomi di personaggi vengono ripetuti in più libretti, sottolineando così la denotazione di "ruoli codificati", abbastanza presente in questi personaggi. Questo è il caso del nome "Lisa", che ritroviamo quattro volte, "Dema" (tre volte) e "Delfa" (due volte). Un'altra caratteristica di questi ruoli è quella di avere varianti di nomi con lo stesso radicale, come "Dirce", "Dircene" e "Dircea". Rari sono i libretti dove ritroviamo due vecchie; curiosamente si tratta quasi sempre di testi di Gian Francesco Busenello, fra i quali uno dei più noti libretti del nostro elenco: *L'incoronazione di Poppea*.

Un'analisi della stessa tabella ci mostra anche che il teatro che più ospitò personaggi di vecchie fu il teatro "Grimano" di San Giovanni e Paolo seguito, a partire dagli anni 60 dal San Salvatore. Si osserva anche che il teatro considerato più prestigioso²⁸ a partire dagli anni 70, il San Giovanni Crisostomo, non accolse nessun melodramma contenente personaggi di vecchie. Dal 1679 fino al 1691 la tipologia di vecchie ha un vero e proprio calo nelle scene veneziane; la tipologia sopravvive ancora qualche decade fuori Venezia nelle riprese di melodrammi veneziani e in libretti nuovi. Per l'allestimento di queste tabelle si è fatto uso di svariate fonti, per esempio il controverso catalogo di Cristoforo Ivanovich, *Minerva al tavolino* – tenendo in considerazione le lacune e gli errori di questo²⁹ – il saggio di Paolo Fabbri, *Il secolo cantante* e il manuale della Rosand, *Opera in Seventeenth-century Venice: the Creation of a Genre*. In molti casi vi sono dubbi riguardo all'anno di rappresentazione dei melodrammi; le nostre tabelle non sono dunque immuni da imprecisioni di questo genere e non hanno pretesa di esaustività.

²⁸ J.F. Lattarico, « "All'uso di Venezia". Présences du spectateur dans les préfaces de quelques libretti per musica vénitiens (1637-1677) », in *Les traces du spectateur. Italie, XVII-XVIII siècles*, a cura di Françoise Decroisette, Saint-Denis, PUV, 2006, p.41.

²⁹ T. Walker, « Gli errori di Minerva al tavolino; osservazioni sulla cronologia delle prime opere veneziane », in *Venezia e il melodramma nel Seicento*, a cura di Maria Teresa Muraro, Firenze, Olschki, 1976, pp. 7-20.

Tabella I

La seguente tabella riporta, in modo semplificato, tutti i ruoli del nostro *corpus*. Per i casi dei quali la musica ci è sopravvissuta vi è, al fianco del nome dell'opera il simbolo * e la chiave in cui il ruolo è scritto. Le informazioni particolari sui melodrammi (es. messa in scena non avvenuta, ruolo di nutrice aggiunto dopo la prima esecuzione, ecc.) non sono presenti in questa tabella, tali notizie verranno date all'interno dei capitoli.

Librettista	Compositore	Opera	Anno	Ruolo	Tipo	Voce
Acciaiuoli, Filippo	Del Gaudio, Antonio	Ulisse in Feaccia	1681	Lisa	Vecchia nutrice di corte	
	Melani, Jacopo	Il Girello	1682	Iantea	Nutrice	
Apolloni, Apollonio	Cesti, Antonio	L' Argia, ovvero le peripezie d'amore *	1669	Dema	Vecchia Nutrice	Contralto
	Cesti, Antonio	La Dori ovvero la schiava fedele *	1663	Dirce	Vecchia nutrice	Contralto
Aureli, Aurelio	Sartorio, Gasparo	L'Erginda	1652	Elcasta	Vecchia	
	Cavalli, Francesco	L'Erismena *	1655	Alcesta	Vecchia nutrice	Tenore e contralto
	Ziani, Pietro Andrea	Le fortune di Rodope e Damira *	1657	Nerina	Vecchia moglie	Alto
		La Costanza di Rosmonda	1659	Alfea	Vecchia nutrice	
		La Rosilena	1664	Fidalba	Vecchia nutrice	
		Perseo	1665	Lesba	Vecchia nutrice	
	Boretti, Giovanni Antonio	Eliogabalo *	1668	Nisbe	Vecchia nutrice	Tenore
	Grossi, Carlo	Artaxerse *	1668	Delfa	Vecchia dama di corte, nutrice	Tenore
	Sartorio, Antonio	L'Orfeo *	1672	Erinda	Vecchia nutrice d'Aristeo	Tenore
	Boretti, Giovanni Antonio	Claudio Cesare *	1672	Drusa	Vecchia romana nutrice	Tenore
	Freschi, Domenico	Helena rapita da Paride *	1677	Elisa	Vecchia nutrice	Soprano
	Gianetti, Giovanni Maria	Medea in Atene *	1678	Lisa	Nutrice	Contralto
	Ziani, Marco Antonio	Damira Placata *	1681	Lerina	Moglie di villano	Contralto
	Pallavicino, Carlo	Massimo Puppieno *	1684	Irena	Amica confidente, donna sagace	
Badoaro, Giacomo	Monteverdi, Claudio	Il Ritorno d'Ulisse in patria*	1641	Ericlea	Nutrice	Contralto
	Cavalli, Francesco	L'Helena rapita da Theseo	1653	Riffea	Vecchie abitanti in capanna	
				Nisa	Vecchie abitanti in capanna	

Bentivoglio, Ippolito	Carpiani, Luca	L'Achille in Sciro	1664	Alcesta	Vecchia Nutrice	
Beregan, Nicolo	Ziani, Pietro Andrea	L' Annibale in Capua *	1661	Dalisa	Vecchia scudiera	Contralto
	Parteneo, Giovanni Domenico	Il Genserico *	1669	Zelfa	Vecchia nutrice	Tenore
	Ziani, Marco Antonio	L'Heraclio*	1671	Aspasia	Vecchia nutrice	Tenore
Beverini, Francesco	Boretti, Giovanni Antonio	Dario in Babilonia	1671	Neria	Vecchia	
Bissari, Pietro Paolo°	Cavalli, Francesco	La Bradamante	1650	Gabrina		
Bonis, Novello		Dario ravivato	1675	Barsine	Nutrice	
Busenello, Gian Francesco°	Cavalli, Francesco	Gli amori di Apollo e di Dafne *	1640	Cirilla	Vecchia	Contralto
				Filena	Amica e consigliere di Dafne	Soprano
	Monteverdi, Claudio	L'Incoronazione di Poppea*	1643	Arnalta	Vecchia nutrice e consigliera di Poppea	Contralto
				Nutrice	Nutrice di Ottavia imperatrice	Contralto
	Cavalli, Francesco	La prosperità infelice di Giulio Cesare dittatore	1646	Eufrosina		
				Aspasia		
	Cavalli, Francesco	La Statira principessa di Persia *	1656	Elisena	Vecchia	Tenore
Bussani, Giacomo Francesco	Sartorio, Antonio	Massenzio	1673	Ismena	Vecchia di corte	
	Pallavicino, Carlo	Enea in Italia *	1675	Birena	Nutrice	Tenore
	Sartorio, Antonio	Giulio Cesare in Egitto *	1676	Rodisbe	Nutrice	Tenore
	Sartorio, Antonio	Ercole sul termodonte *	1678	Nircea	Vecchia nutrice	Soprano
	Sartorio, Antonio	Anacreonte tiranno	1678	Silena	Vecchia serva	
Castelli, Girolamo	Del Gaudio, Antonio	L'Almerico in Cipro *	1675	Clita	Nutrice	Tenore
Castoreo, Giacomo		L'Eurimene	1652	Merocle	Vecchia di corte	
	Lucio, Francesco	Pericle Effeminato	1653	Bircena	Vecchia consigliera	
		Arsinoe	1655	Grimalda	Vecchia giardiniera	
		Le fortune d'Oronte	1656	Almirena	Vecchia	
		Il principe corsaro	1658	Rustena	Vecchia	

		Il pazzo politico	1659	Iblena	Vecchia dama di compagnia	
		La regia pescatrice	1673	Amiclea	Vecchia pescatrice	
Cicognini, Giacinto Andrea	Ferrari, Benedetto	Gli amori di Alessandro Magno e di Rossane	1651	Linca	Nutrice di Rossane	
	Cavalli, Francesco	Il Giasone *	1648	Delfa	Nutrice di Medea	Contralto
	Cesti, Antonio	Oronthea *	1649	Aristea	Vecchia	Contralto
Corradi, Giulio Cesare	Alghisi, Paris Francesco	Il trionfo della continenza	1691	Cleta	Vecchia serva	
Dall'Angelo, Giacomo ^o	Pallavicino, Carlo	Il Demetrio *	1666	Ergista	Vecchia serva	Soprano
	Castrovillari, Daniele	La Cleopatra	1662	Filenia	Vecchia serva	
	Lucio, Francesco	L' Euridamante	1654	Lacerte	Vecchia di corte	
	Pallavicino, Carlo	L'Aureliano	1666	Dema	Vecchia di corte	
Dolfin, Pietro	Sartorio, Antonio	L'Ermengarda	1670	Lesbia	Vecchia	
	Sartorio, Antonio	Adelaide *	1672	Delma	Vecchia confidente	Tenore
Fattorini, Teobaldo	Legrenzi, Giovanni	Eteocle e Polinice	1675	Silena	Nutrice	Tenore
Faustini, Giovanni	Cavalli, Francesco	L'Egisto *	1643	Dema	Vecchia serva	Tenore
	Cavalli, Francesco	L'Ormino *	1644	Erice	Nutrice di Sicile	Contralto
	Cavalli, Francesco	L'Euripo	1649	Alcida	Amazzone, nutrice di Euripo	
	Ziani, Pietro Andrea	L'Eupatra	1655	Dismena	Vecchia	
	Cavalli, Francesco	Eritrea	1661	Missena	aia e vecchia (Trasformata da dama in aia, vecchia)	
	Pallavicino, Carlo	Il Tiranno umiliato d'Amore	1667	Astiaca	Vecchia di corte	
	Ziani, Pietro Andrea	L'Alciade	1667	Elibea	Vecchia	
				Circia	Dama confidente	
Ferrari, Benedetto	Manelli, Francesco	La maga fulminata	1638	Scarabea	Vecchia	
	Ferrari, Benedetto	Il pastor regio	1640	Crocca	Nutrice	
	Ferrari, Benedetto	La ninfa avara	1641	Amarisca	Vecchia	
	Ferrari, Benedetto	Il prencipe giardiniere	1644	Tricca	vecchia del giardiniere	
				Spilla	vecchia di Gelinda, regina	

Frisari, Girolamo	Zanettini, Antonio	L'Aurora in Atene	1678	Spinalba	vecchia	
Fusconi, Gio. Battista° (insieme a Pietro Michiel e G. Francesco Loredano)	Cavalli, Francesco	Amore innamorato	1642	Ruffiana	ruffiana	
Giannini, Matteo		Adone in Cipro	1676	Larissa	Vecchia serva	
Gisberti, Domenico	Pagliardi, Giovanni Maria	Caligula delirante	1672	Gelsa	Vecchia nutrice	
Ivanovich Christoforo	Ziani, Pietro Andrea	L'amor guerriero *	1663	Amirthea	Vecchia	Tenore
	Parteneo, Giovanni Domenico	La costanza trionfante	1673	Barce	vecchia in corte	
	Pagliardi, Giovanni Maria	Il Lisimaco *	1674	Lisa	Nodrice	Tenore
Maderni, Carlo	Freschi, Domenico	Sardanapalo *	1679	Dirce	Vecchia nutrice	Contralto
Medolago, Antonio	Freschi, Domenico	Tullia superba *	1678	Curzia	Vecchia di corte	Contralto
Melosio, Francesco	Fonte, Nicolò	Sidonio e Dorisbe	1642	Grimora	Moglie del giardiniero	
Milcetti, Giovanni Maria		L' Hipsicratea	1660	Luzafarda	Vecchia	
Minato, Nicolò	Cavalli, Francesco	L' Orimonte *	1650	Alcea	Allevatrice	Contralto
	Cavalli, Francesco	Artemisia *	1656	Erisbe	Vecchia	Contralto
	Cavalli, Francesco	Scipione Africano *	1664	Ceffea	Vecchia Nutrice	Tenore
	Cavalli, Francesco	Mutio Scevola *	1665	Porfiria	Vecchia Nutrice	Tenore
	Sartorio, Antonio	Seleuco *	1666	Rubia	Vecchia	Tenore
	Cavalli, Francesco	Pompeo Magno*	1666	Harpalia	Serva	Soprano
				Atrea	Vecchia pazza	Tenore
	Sartorio, Antonio	La prosperità di Elio Seiano*	1667	Plancina	Nodrice	Contralto
	Sartorio, Antonio	La caduta di Elio Seiano	1667	Plancina	Vecchia	
	Draghi, Antonio e Ziani, Pietro Andrea	Leonida in Tegea *	1676	Lema	Vecchia	Tenore
Moniglia, Giovanni Andrea	Ziani, Pietro Andrea	La Semiramide	1671	Dircene	Nutrice	
Nolfi, Vincenzo	Sacratì, Francesco	Il Bellerofonte	1642	Delfiride	Nutrice	
Noris, Matteo	Boretti, Giovanni Antonio	Marcello in Siracusa*	1670	Birena	Nutrice	Tenore
	Ziani, Pietro Andrea	Attila *	1672	Desba	Nutrice	Tenore
	Boretti, Giovanni	Domitiano	1673	Dircea	Vecchia nutrice	

	Antonio					
	Pagliardi, Giovanni Maria	Numa Pompilio*	1674	Dalisa	Nutrice	Tenore
	Pallavicino, Carlo	Diocleziano*	1675	Lisa	Nutrice	Tenore
	Pallavicino, Carlo	Galieno*	1676	Zelta	Nutrice	Tenore
		Il demone amante ovvero Giugurta	1686	Lesbia	Nutrice	
Persiani, Oratio	Marazzoli, Marco	Gli amori di Giasone e d'Isifile	1642	Artemia	Vecchia consultrice	
				Pisaura	Vecchia consultrice	
Rodoteo, Giovanni Battista		L'Adelaide	1670	Arnea	Vecchia nutrice	
Sbarra Francesco	Cesti, Antonio	Alessandro vincitor di se stesso *	1651	Fidalpa	Nutrice	Contralto
Stanzani, Tomaso	Franceschini, Petronio	Arsinoe	1678	Nerina	Nutrice	
Strozzi, Giulio ^o	Sacratì, Francesco	La Finta Pazza *	1641	Nudrice	Nutrice	Tenore
	Diversi	La Finta Savia	1643	Giamba	Giardiniera	
				Laverna	Nodrice d'Aretusa	
		Romolo e Remo	1645	Lupa	Nutrice	
	Cavalli, Francesco	Veremonda l'amazzone di Aragona *	1652	Zaide	Nodrice	Soprano
Tirabosco, Marc'Antonio	Manelli, Francesco	L'Alcate	1642	Cirenia	Nutrice	
Varotari, Dario	Cesti, Antonio	Il Cesare amante	1651	Clita	Vecchia	

Tabella II

	San Cassiano	Santi Giovanni e Paolo	San Moisé	Novissimo	Santi Apostoli	San Salvatore	Sant'Apollinare	San Giovanni Grisostomo	Sant'Angelo	Saloni
37										
38	°Scarabea (Maga Fulminata)									
39										
40	°Cirilla e Filena (Gli Amori di Apollo e Dafne)	°Euriclea (Il ritorno d'Ulisse)	°Crocca (Il Pastor reggio)							
41		°Euriclea (Il ritorno d'Ulisse, ripresa)	°Amarisca (La ninfa avara)	°Nutrice (La finta pazza)						
42		°Artenia e °Pisaura (Gli amori di Giasone e Isifile)	°Ruffiana (Amore Innamorato) °Grimora (Sidonio e Dorisbe)	°Cirenia(Alcate) °Delfiride (Il Bellerofonte)						
43	°Dema (Egisto)	°Nutrice e °Arnalta (Incoronazione di Poppea) °Giamba e °Laverna (La finta savia)		°Nutrici di Bacco (Venere Gelosa)						
44	°Erice (L'Ormino)	°Tricca e °Spilla (Il principe giardiniero)								
45		°Lupa (Romolo e Remo)								
46										

58											°Rustena (Il principe corsaro)
59											°Iblena, (Il pazzo politico)
60											
61										°Missena (Eristrea ripresa)	
62										°Filenia (Cleopatra)	
63										°Dirce (La Dori)	
64										°Alcesta (Achille in Sciro)	
65										°Porfiria (Mutio Scevola)	
66	°Delfa (Giasone ripresa)	°Aristea (Orontea, ripresa)	°Ergista (Il Demetrio) °Dema (L'Aureliano)							°Rubia (Seleuco) °Atrea e °Harpalia (Pompeo Magno)	
67		°Dirce (La Dori ripresa) °Elibea e °Circia (L'Alciade)	°Linca e °Aspasia (Gli amori di Alessandro ripresa)							°Plancina (La prosperità di Elio Seiano) °Plancina (La caduta di Elio Seiano)	

68		°Astiaca (Il tiranno umiliato) °Nisbe (Eliogabalo)						°Rubia (Il Seleuco ripresa)				
69		°Delfa (Artaserse) °Zelfa (Genserico)						°Dema (L'Argia)				
70		°Lesbia (L'Ermengarda) °Birena (Marcello in Siracusa)						°Alcesta (Erismena, ripresa) °Arnea (L'Adelaide)				
71		°Aspasia (L'Heraclio) °Dirce (La Dori ripresa) °Dircene (La Semiramide)						°Neria (Dario in Babilonia)				
72		°Desba (Attila) °Gelsa (Caligola delirante)						°Drusa (Claudio Cesare) °Delma (Adelaide)				
73		°Dircea (Domitiano)	°Barce (La costanza trionfante)					°Erinda (L'Orfeo) °Ismena (Massenzio)				
74		°Lisa (Lisimaco) °Dalisa (Numa Pompilio)						°Silena (Eteocle e Polinice)				

75		°Lisa (Diocleziano) °Birena (Enea in Italia)	°Clita (L'Almerico in Cipro)								°Barsine (Dario ravivato)
76		°Zelta (Galieno)	°Lema (Leonida in Tegea)				°Larissa (Adone in Cipro) °Rodisbe (Giulio Cesare in Egitto)				
77										°Elisa (Helena rapita da Paride)	
78		°Ceffea (Scipione Africano, ripresa) °Spinalba (L'Aurora in Atene)					°Nicea (Ercole sul Termodonte) °Silena (Anacreonte Tiranno)			°Lisa (Medea in Atene, ripresa con Lisa aggiunta) °Nerina (Arsinoe di Stanzani) °Curzia (Tullia superba) °Dirce (Sardanapalo)	
79											
80		°Gelsa (Caligola Delirante, ripresa)									
81	°Lisa (Ulisse in Feacia)		°Lerinda (Damira placata)								

82			°Iantea (Il Girello)								°Fausta (Giulio Cesare trionfante)	
83			°Aristea (Orontea; ripresa)									
84			°Irena (Massimo Puppieno)									
85												
86											°Lesbia (Il Demone amante)	
87												
88												
89												
90												
91			°Clelia (Il Trionfo della continenza)									
92												
93												
94												
95												
96												
97												
98												
99												

La vecchiaia come motivo derisorio

Il vecchio bavoso che rincorre le giovani ragazze e la vecchia che si muove con difficoltà sono immagini che fanno parte dei canoni universali della comicità. In più situazioni e per motivi diversi la vecchiaia è, agli occhi dell'altro, oggetto di derisione associato al ridicolo e contemporaneamente al disgusto. «Se i vecchi», spiega Simone de Beauvoir nel saggio *La Vieillesse*,¹ «manifestano gli stessi desideri, gli stessi sentimenti, le stesse rivendicazioni degli giovani, scandalizzano; in loro, l'amore, la gelosia sembrano odiosi o ridicoli, la sessualità ripugnante, la violenza derisoria».² Dalla vecchiaia ci si aspetta la saggezza, la calma e il controllo dei desideri. Simone de Beauvoir nel saggio sopra citato esplora profondamente la realtà della vecchiaia in diverse culture e diverse epoche. L'autrice inizia il saggio con un richiamo quasi emotivo all'attenzione verso la terza età: «Questo uomo vecchio, questa donna vecchia, riconosciamoci in loro. Abbiamo bisogno di farlo se vogliamo assumere la nostra condizione umana in totalità». Ma è esattamente questo "riconoscersi", come vedremo, che trasforma la condizione del vecchio in una possibilità comica e grottesca.

L'assumere la vecchiaia come momento di degradazione, momento finale di un ciclo.³ è intrinseco all'uomo, a tal punto che nella lingua degli indigeni Nambikwara del Mato Grosso in Brasile esiste una sola parola per designare "giovane e bello", e un'altra per "vecchio e brutto", come verificato da Levi-Strauss.⁴ Se il semplice fatto di essere vecchio spinge verso la ridicolizzazione della persona, il fatto di essere vecchio e desiderare ancora avere una vita sessuale è ancora più propenso al ridicolo. L'uomo ride dell'uomo stesso, Bergson specifica che non esiste il "comico" al di fuori di quello che non è propriamente "umano".⁵ Un paesaggio può essere bello, grazioso, sublime, insignificante o brutto, ma non sarà mai risibile. Tale concetto è, però, contraddetto da

¹ S. Beauvoir, *La Vieillesse*, Paris, Gallimard, 1970.

² Ivi, p. 10.

³ Ippocrate fu il primo a paragonare le tappe della vita umana alle quattro stagioni della natura, e la vecchiaia all'inverno. Aristotele fonda il suo punto di vista sulla speculazione e non sull'esperienza, la condizione della vita è, secondo lui, il caldo interiore e lui assegna alla vecchiaia un raffreddamento.

⁴ C. Lévi-Strauss, *La vie familiale et sociale des Indiens Nambikwara*, Paris, Musée de l'homme, 1948, p. 110.

⁵ H. Bergson, *Le rire, essai sur la signification du comique*, Paris, France loisirs, 1990, p.10.

Emelina⁶ che ammette la possibilità del riso di fronte a animali, paesaggi e completa: «[...] le comique de l'absurde n'est pas qu'anthropomorphique».⁷

Il vecchio o la vecchia libidinosa è uno dei motivi più importanti nel teatro comico a partire da Aristofane. L'esperienza di fronte ad un vecchio che prova ad avere una vita sessuale attiva può (e deve, nel caso dell'azione drammatica) suscitare il rifiuto, attraverso il riso, del pubblico. Beauvoir conclude che fra le principali ragioni del disgusto che suscitano i vecchi vi è la loro situazione sessuale: l'immaginare l'attività sessuale di un vecchio provoca la ripugnanza e l'immaginare l'impotenza provoca il riso attraverso la paura dello specchio.⁸ Nel primo caso, della ripugnanza, lui appare come un rivale, che ha come vantaggio l'esperienza e il prestigio, ma allo stesso tempo riporta l'atto sessuale ad un gesto animale, dissociato dalla gioventù, dalla seduzione. Nel secondo caso, del confronto allo specchio, il vecchio libidinoso che non è più capace di avere erezioni incarna quello che sarebbe la grande ossessione degli uomini: la mancanza di erezione e il complesso della castrazione. Il pubblico vede nel vecchio una futura condizione e lo ripudia attraverso il riso.

La saggezza del vecchio è, per Platone, dovuta all'assenza di libido e all'indipendenza che raggiunge dai suoi istinti, idea che ci allontana dall'inquietante immagine di una possibile vita sessuale del vecchio. Questa visione data all'interno della *Repubblica*, soprattutto dagli elogi di Cefalo, contrasta con l'idea del teatro comico. Per Platone, ai cinquant'anni il filosofo arriva al pieno della saggezza e può essere guardiano della città. Plutarco, un secolo dopo Gesù Cristo, compara la vecchiaia ad un triste autunno, dove il caldo se n'è andato e il freddo e l'umidità non sono ancora veramente arrivati. Le comparazioni fra la vecchiaia e il freddo inverno vengono fatte durante tutta la storia della letteratura ed è una immagine ricorrente all'interno dei testi del nostro *corpus*.

Revermann, nell'approfondire la questione del corpo grottesco in quanto strategia comica nella commedia aristofanesca, risalta che l'età è il primo fattore di differenziazione:

⁶ J. Emelina, *Le comique, essai d'interprétation générale*, Sedes, Liège, 1996, p.16.

⁷ Ivi.

⁸ La paura della castrazione, che secondo Freud, non si cancella mai.

Comic ugliness comes in degrees and is used as a means of differentiation. One such differentiator is age. The ugliness of younger characters tends to be more mitigated by comparison with that of older characters.⁹

Il secondo fattore è il genere:

Male comic ugliness is different from a female comic ugliness, the main distinction being that male ugliness normally comes with inbuilt nudity (the dangling phallus) whereas female ugliness usually does not.¹⁰

Revermann osserva, però, che la classe sociale non è ancora (nel secolo quinto A.C.) un fattore decisivo per la comicità grottesca:

The grotesque body of fifth-century comedy is a shared body. It is only when young and respectable men and women lose the hallmarks of comic ugliness during the second half of the fourth century that ugliness starts to function as a social differentiator, with grotesque corporality beginning to be the preserve of the socially inferior.¹¹

Il partito preso contro le vecchie donne si manifesta nel rinascimento in modo speciale. L'esaltazione della bellezza del corpo femminile ha come ovvia conseguenza il disgusto verso la figura della vecchia donna, immagine opposta alla bellezza e alla freschezza giovanile. Mai la bruttezza della vecchia fu così attaccata e allo stesso tempo mai ha figurato fra gli interessi e curiosità degli intellettuali, scrittori e filosofi. Erasmo da Rotterdam, nel fondamentale *Elogio della follia* dedica molteplici passaggi all'argomento della «gravosa vecchiaia, la molesta vecchiaia» che viene classificata dalla narratrice (la Follia) come «odiosa non solo agli altri, ma anche a se stessa». Grazie alle acque dell'oblio offerte dalla Follia gli uomini vecchi ritornano all'infanzia mentale e così sopportano i malori della vecchiaia:

Dunque il vecchio farnetica, grazie a me. Sì, però questo mio farneticante manca delle penose preoccupazioni che torturano il saggio; intanto, è un ameno compagno di bevute. Non prova il tedio della vita, quasi intollerabile a un'età più vigorosa della sua. Talvolta ritorna, come il vecchio di Plauto, alle tre lettere famose, grande infelicità se fosse assennato; ma è per mio dono felice, amico gradevole, piacevolissimo compagno di baldorie.¹²

⁹ M. Reverman, *Comic business: Theatricality, Dramatic Technique, and performance Contexts of Aristophanic Comedy*, Oxford, Oxford University Press, 2006, p.150.

¹⁰ Ivi, p. 151.

¹¹ Ivi, p. 152.

¹² E. da Rotterdam, *Elogio della follia*, Torino, Einaudi, 2002, p. 41.

Gli atti dei vecchi e dei bambini sarebbero dunque risultati di uno stesso processo legato alla follia, alla mancanza di giudizio e di senno:

In cosa non convengono infatti, se non che il vecchio ha più rughe e conta più compleanni? Il resto, biancore di capelli, bocca sdentata, corpo minuto, voglia di latte, balbuzie, loquacità, frivolezza, smemoratezze, in breve, tutto il resto concorda. Quanto più gli uomini si avvicinano alla vecchiaia, tanto più tornano a somigliare ai bambini, finché, come i bambini, senza tedio della vita, senza percezione della morte, migrano dalla vita stessa.¹³

I vecchi che provano a dissimulare la vecchiaia con parrucche o con capelli tinti e denti «presi forse a prestito da qualche porco»¹⁴ sono anche questi, secondo Erasmo, risultati della follia. Niente è però più attraente per la Follia delle vecchie lascive, con una speciale precisazione del genere femminile. Questo passaggio è di enorme interesse per il nostro studio poiché, in poche righe, apre il ventaglio di caratteristiche negative delle vecchie agli occhi dell'uomo rinascimentale: i cattivi odori, l'acquisto del piacere, il piacere di ubriacarsi e si conclude con un vero elogio alla follia e ai benessere che porta:

Ma ancor più piacevole vedere vecchie già estinte dalla lunga età e così cadaveriche da dar l'impressione di reduci dagli inferi, eppure sempre con la frase sulle labbra: "Oh bella la luce!". Fa ancora la cagnetta o, come usano dire i Greci, la capra; cerca di attrarre a gran prezzo qualche Faone, s'impiastriccia in continuazione il viso con belletti, non si allontana mai dallo specchio, si strappa i folli peli dal basso pube, ostenta le poppe decrepite e schifose, la languente voglia con tremuli guaiti, sbevazza, si mescola alle danze delle giovinette, scrive bigliettini amorosi. Tutti le deridono come folli al massimo grado, quali sono; ma loro si compiacciono e si deliziano intanto quanto mai, si avvolgono tutte nel miele, felici evidentemente grazie a me. Anche coloro a cui queste donne sembrano ridicole, vorrei che riflettessero dentro di sé se giudicano preferibile trascorrere in questo modo una vita resa tutta miele dalla follia, oppure cercare, come si dice, una trave per impiccarsi. D'altronde, se questi atteggiamenti sono considerati obbrobriosi, ciò non ha nessuna importanza per i miei folli. Essi o non si accorgono di questa sventura o, se sì, ne fanno poco conto. La caduta di un macigno sulla testa, questa è una sventura. Per il resto, l'onta, l'obbrobrio, il disonore, gli insulti offendono in quanto sono sentiti; non sentiti, non fanno nemmeno male. Feriscono i fischi di tutto il popolo, se tu ti applaudi? E per ottenere questo, non c'è che la follia.¹⁵

¹³ Ibidem

¹⁴ Ivi, p. 93.

¹⁵ Ivi, pp. 94-95.

Nel testo *I donneschi difetti* di Giuseppe Passi del 1599, citato più volte da Wendy Heller nello studio sulle donne nelle opere veneziane¹⁶, vi è una lunga serie di capitoli dedicati ai difetti delle donne¹⁷. Passi dedica un piccolo capitolo alle donne vecchie intitolato *Vecchia cosa sozza* che inizia con la frase «Ne si può dire ne pensar cosa, ne la più vil di donna vecchia». Fra le più terribili caratteristiche delle donne vecchie vi è, secondo Passi, il dipingersi i capelli e per illustrare questo cita i versi di Lucillo:

[...] Ma per tornare a queste donne vecchie, non voglio lasciare di recitare i versi di Lucillo, co' quali gentilmente morde una vecchia, che si dipingeva la faccia, e i capelli:

Caput quidam tingis: at senium nunquam tinges
Nec genarum vigeas erugabis quandoque:
Non igitur facies totam psimytho collinas,
Nec personarum habere videarem non faciem.
Nil siquidem est amplius? Quid furis nunquam fucus,
Et psimythus Hecubam reddiderit Helenam.¹⁸

Il dipingersi i capelli è, per i critici dei costumi donneschi, fra le caratteristiche più insopportabili e ripugnanti, come si è osservato sopra in Erasmo. Nelle *Frascherie* di Antonio Abati pubblicate a Venezia nel 1651 vi è un intero passaggio dedicato ad un «Amico, che solea tingersi di nero la canuta barba, per apparir più giovane», che si conclude in tono moralistico, così come tutte le critiche a questa usanza:

Io vi consiglio. Se vi confessate,
Non dite. Padre ho detta la bugia.
Gli altri dicon bugia; ma voi la fate.¹⁹

Winfried Menninghaus, dedica nel libro *Ekel: Theorie und Geschichte einer starken Empfindung*,²⁰ un capitolo alla «costruzione del corpo ideale». La vecchia brutta ha una speciale rilevanza in questo discorso, secondo l'autore tutti i difetti emersi nel discorso del disgusto ("Ekel") possono essere compresi nel fantasma della vecchia donna brutta:

¹⁶ W. Heller. *Emblems of eloquence, opera and women's voices in Seventeenth-Century Venice*, University of California press, Berkeley, Los Angeles, London 2003.

¹⁷ Fra i più curiosi vi sono: «Donne nel coito sentono maggior piacere che gl'huomini.» (G.Passi, *I donneschi difetti*, Venezia, G. A. Somascho, 1601).

«Donne inclinate al coito più l'estate che l'inverno, perché».

¹⁸ Ivi, p. 268.

¹⁹ A. Abati, *Delle Frascherie di Antonio Abati, fascio secondo*, Leiden, Lugduni Batavorum, 1654, p.134.

²⁰ Traduzione in inglese: W. Menninghaus *Disgust: the Theory and History of a Strong Sensation*, New York, State University of New York Press, 2003, p.84.

This phantasm conventionally brings together folds and wrinkles, warts, larger than usual openings of the body (i.e., mouth and anus), foul, black teeth, sunk-in hollows instead of beautiful swellings, drooping breasts, stinking breath, revolting habits, and a proximity to both death and putrefaction.²¹

Dopo l'analisi di un passaggio del testo di Kant *Anthropologie in pragmatischer Hinsicht*, Menninghaus osserva che, fra un uomo e una donna brutti, quello che colpisce di più per la bruttezza è quasi sempre la donna, anche se l'uomo in questione è più brutto della donna. Kant sembra specialmente disgustato dall'immagine delle vecchie donne, come si osserva nei suoi scritti postumi in passaggi con titoli come «perché una donna vecchia è così disgustosa» o ancora «la brutta faccia delle vecchie donne».

Con un'ossessività negativa, i padri fondatori dell'estetica hanno incorporato le vecchie donne fra i più disgustosi mali, questa ossessione ha le sue origini nella tradizione di testi satirici della letteratura greca e latina. L'ottava delle Epodi di Orazio è dedicata ad una vecchia donna amante e esprime i diversi motivi del disgusto causato da questo personaggio:

VIII

Rogare longo putidam te saeculo,
viris quid enervet meas,
cum sit tibi dens ater et rugis vetus
frontem senectus exaret
hietque turpis inter aridas natis
podex velut crudae bovis.
sed incitat me pectus et mammae putres
equina quales ubera
venterque mollis et femur tumentibus
exile suris additum.
esto beata, funus atque imagines
ducant triumphales tuom
nec sit marita, quae rotundioribus
onusta bacis ambulet.
quid? quod libelli Stoici inter Sericos
iacere pulvillos amant,
inlitterati num minus nervi rigent
minusve languet fascinum?
quod ut superbo povoces ab inguine,
ore adlaborandum est tibi.²²

²¹ Ivi, p. 84.

²² Cit. in *The Latin Library*, <<http://www.thelatinlibrary.com/horace>> (consultato il 07/05/2008).

Il filosofo ottocentesco tedesco Karl Rosenkranz, in un saggio sulla bruttezza²³ dimostra che queste vecchie donne dipinte da Aristofane e Orazio, fra altri autori antichi, sono ancora «tormentate da desideri impuri nonostante la loro età» ed è esattamente la qualità di questo desiderio che fa di loro il canone della strega. Il medioevo e il rinascimento sono stati particolarmente inventivi nell'immaginare le diverse varianti di questo tradizionale ruolo della donna ripugnante.

Il corpo grottesco: “Gorda, pública, obrera, asquerosa”²⁴

Nello studio su l'opera di François Rabelais, Bachtin²⁵ osserva che il corpo in quanto materia viene considerato come qualcosa di grottesco perché, diversamente dal corpo ideale, non corrisponde all'estetica del completo e del finito. I componenti del corpo sono l'opposto della compiutezza: copulazione, gravidanza, nascita, crescita, invecchiamento, disintegrazione, smembramento. Per Bachtin, il teatro di Rabelais riflette l'eliminazione che occorre durante il carnevale di tutte le barriere gerarchiche,²⁶ eliminazione che dà origine ad un nuovo tipo di comunicazione fra gli individui. Questo nuovo tipo di comunicazione necessita della creazione di un linguaggio capace di andare d'incontro al carattere universale proprio della festa. Il rapporto di Rabelais con le necessità ed interessi carnali è al cuore degli studi e delle osservazioni sull'autore, tuttavia altri autori come Boccaccio, Shakespeare e Cervantes, hanno rivelato una propensione simile, che certi autori avrebbero poi descritto come una “riabilitazione della terra e del corpo” comune all'epoca, come una specie di reazione allo scetticismo del medioevo. Bachtin contesta questo genere di affermazione e sostiene che questi sono tentativi della letteratura rinascimentale di modernizzazione delle immagini materiali e corporali. Le immagini e i tipi del teatro di Rabelais e di altri autori rinascimentali sono, secondo Bachtin, il retaggio di una cultura comica popolare, di questa particolare concezione estetica della vita pratica che caratterizza questa cultura e

²³ K. Rosenkranz, *Aesthetik des Hässlichen*, 1853. *Esthétique du laid*, traduzione in francese dal tedesco di Sibylle Muller, Circé, Belval, 2004.

²⁴ Frammento di Archiloco citato in I.R. Alfageme, «La hetera en la Comedia atica», in *Il personaggio e la maschera, atti del Convegno Internazionale di Studi*, a cura di Raffaele Grisolia e Gioia M. Rispoli. Pozzuoli, Naus editoria, 2005, p. 132.

²⁵ M. Bachtin, *L'opera di Rabelais e la cultura popolare: riso, carnevale e festa nella tradizione medievale e rinascimentale*, Torino, Einaudi, 1979.

²⁶ Ivi, pp. 24-25.

la distingue da quelle dei secoli posteriori;²⁷ a questa concezione, l'autore dà il nome di "realismo grottesco".

Il meccanismo fondamentale del realismo grottesco è quello dell'abbassamento del sublime: l'alto e il basso, hanno un significato esclusivamente topografico; in alto è il cielo e in basso la terra, il principio di assorbimento (così come la tomba), della nascita e della resurrezione. L'aspetto propriamente "corporale" non è distaccato da quello cosmico, l'alto è la testa, e gli organi genitali e il ventre costituiscono il basso. L'atto di scendere verso questo "basso" vuol dire avvicinarsi alla terra, comunicare con la terra compresi il principio di assorbimento e contemporaneamente quello di nascita: abbassandoci noi seppelliamo e seminiamo allo stesso tempo. Abbassarsi vuol dire fare la comunicazione con la parte inferiore del corpo, quella dello stomaco e degli organi genitali e per conseguenza con gli atti come l'accoppiamento, la concezione, la gravidanza, il parto, l'assorbimento di alimenti e la soddisfazione dei bisogni naturali. L'abbassamento è ambivalente: è negazione e affermazione allo stesso tempo.

Il corpo grottesco, contrariamente alle esigenze dei canoni moderni, ha sempre un'età vicina alla morte o alla nascita, ossia vicini alla tomba o al ventre. Vi è anche la possibilità di trovare in un solo corpo l'ambiguità della morte e della nascita insieme, un corpo all'orlo della culla e della tomba allo stesso tempo. In questo caso rientra il paradosso creato dal travestimento tipico dei ruoli del nostro *corpus* ma anche, e più profondamente, il corpo grottesco di questi personaggi fra la pazzia infantile, i desideri adolescenziali e la vicinanza della morte.

Nel capitolo denominato *Rabelais e la storia del riso*²⁸ l'autore stabilisce punti di riflessione sull'attitudine del secolo XVII e dei secoli seguenti per quanto riguarda il riso. Bachtin ci riporta al concetto aristotelico di commedia, dell'oggetto comico e delle implicazioni drammatiche. La storia e gli uomini che la operano non possono essere comici, poiché il luogo del comico è ristretto e specifico, il ridere è dunque sia un divertimento leggero sia una sorta di pena contro gli esseri inferiori e corrotti:

Tutta l'essenza del grottesco sta essenzialmente nell'esprimere la contraddittorietà e la pienezza bifronte della vista che in sé la negazione e la distruzione (morte di ciò che è vecchio) come momento *indispensabile*, inseparabile dalla *affermazione*, dalla nascita di qualcosa di nuovo e migliore. In questo caso lo stesso substrato materiale e corporeo dell'immagine grottesca (cibo, vino, forza riproduttiva, organi del corpo),

²⁷ Ivi, p. 27.

²⁸ Ivi, pp. 69-157.

rivelano un carattere profondamente positivo. Il principio materiale e corporeo trionfa e, in conclusione, risulta sempre eccedente, un surplus.²⁹

Nel classico saggio di Henri Bergson³⁰ la ricerca sul corpo comico si basa sul fatto che il ridere deve avere un significato sociale, deve rispondere a certe esigenze di vita comune. A questo proposito l'autore osserva che i testi teatrali tragici riportano nomi propri più di frequente rispetto ai testi comici, questo succede per il carattere generico della commedia che si contrapone ad un carattere personale della tragedia. Nomi come *Il geloso* non può essere che il titolo di una commedia, il personaggio (si potrebbe dire la maschera) è dunque il vizio comico che guida la vicenda ed i personaggi in scena. Questo meccanismo è lo stesso che dà origine alle maschere, quello di attitudini e caratteristiche generiche che possono essere riunite in un solo carattere.

Bergson osserva che «les attitudes, gestes et mouvements du corps humain sont risibles dans l'exacte mesure où ce corps nous fait penser à une simple mécanique»,³¹ la ripetizione dei gesti fa ridere e ancora di più la ripetizione dei gesti fatti da più persone insieme, specialmente se queste persone si somigliano fra di loro, ballano e gesticolano fra di loro. Questo chiaramente è il caso dei balli proposti dai librettisti e dai drammaturghi secentisti nelle opere veneziane alla fine degli atti, quando gruppi di paggi o di vecchie (o molto spesso i due gruppi insieme) entrano in scena e chiudono l'atto con un ballo grottesco.

Entrando più a fondo nella questione della fisicità e del corpo comico, Bergson offre una chiave utilissima per il caso delle vecchie comiche, del vecchio come oggetto comico in scena. L'autore parte dal principio che, quando vediamo un corpo vivo che, grazie alla flessibilità e alla grazia, ci fa passare inosservata la materialità, il peso e la resistenza fanno che la vitalità sia portata in avanti e con lei il principio stesso della vita morale ed intellettuale. Se si prova a riportare l'attenzione sulla materialità del corpo si osserva che il corpo non partecipa al principio di leggerezza che lo anima, ma si comporta come un fardello pesante ed ingombrante che impedisce all'«anima impaziente» di lasciare il suolo.

Alors le corps deviendra pour l'âme ce que le vêtement était tout à l'heure pour le corps lui-même, une matière inerte posée sur une énergie vivante. Et

²⁹ Ivi, p. 72.

³⁰ H. Bergson, *op.cit.*

³¹ Ivi, p. 20.

l'impression du comique se produira dès que nous aurons le sentiment net de cette superposition. Nous l'aurons surtout quand on nous montrera l'âme *taquinée* par les besoins du corps, - d'un côté la personnalité morale avec son énergie intelligemment variée, de l'autre le corps stupidement monotone, intervenant et interrompant avec son obstination de machine.³²

Bergson finisce per definire: «Est comique tout incident qui appelle notre attention sur le physique d'une personne alors que le moral est en cause».³³ Questa definizione bergsoniana è fondamentale per capire la comicità che si ritrova in tutti i casi di vecchie donne in scena, sia nel teatro parlato che cantato. I bisogni del corpo, che ancora desidera e brama una vita sessuale, messe insieme alla vecchiaia, alla corpulenza, alla mancanza di flessibilità fisica e agli altri attributi della senescenza, fanno di questo tipo scenico uno dei *topoi* universalmente più comici della storia della letteratura in generale. Il desiderio sessuale del vecchio viene considerato un aspetto della follia, come approfondisce Erasmo di Rotterdam; ed è la follia, la liberazione originata nel carnevale, che si vuole in scena. Luigi Riccoboni³⁴ nell'approfondire gli aspetti sul "basso comico" da nozioni del concetto di "corpo grottesco" in maniera naturale da persona attiva nel mondo del teatro:

Moins on est obligé d'avoir de noblesse et de grace dans la figure, de justesse et de flexibilité dans la voix, plus le jeu devient facile. Ces sont même des qualités dont il faut se défaire quand on joue le bas comique.³⁵

Come osserva ancora Bachtin, il carnevale favorisce la celebrazione del corpo grottesco come possibilità di una coesione popolare. Nel caso specifico veneziano, come osserva Heller, «In some respects, carnival made possible the dynamic tension between Venetian liberty and conservatism, providing a space and time in which the balance of opposites shifted – albeit temporarily – in the direction of the former».³⁶

Travestimento

Il corpo grottesco della vecchia, erede della tradizione del carnevale e della rappresentazione della follia, diventa ancora più grottesco e drammaticamente carico

³² H. Bergson, *op. cit.*, p.28.

³³ Ibidem

³⁴ L. Riccoboni, *L'art du théâtre*, réimpression de l'édition de Paris, 1750, Genève, Slatkine Reprints, 1971.

³⁵ Ivi, p.65.

³⁶ W. Heller, *op. cit.*, p. 7.

grazie al travestimento. I ruoli di vecchie nutrici nell'opera veneziana erano interpretati da cantanti maschi (tenori o contralti) travestiti da vecchie donne, come si può osservare dalla tabella presente nel capitolo sulla vocalità.

Il travestimento non era certo una novità né un atto di trasgressione nelle scene italiane, basta ricordare che furono le compagnie di Commedia dell'Arte ad imporre la presenza femminile in scena alla fine del cinquecento. La maschera di Franceschina, la prima maschera di vecchia serva ad apparire fra le compagnie comiche, fu per primo interpretata da Battista Degli Amorevoli Trvisano fra 1584 e 1593 e in molte compagnie continuò ad essere interpretata da un attore maschio come possiamo osservare in questa breve tabella concernente la maschera di Francheschina e gli attori portatori della maschera:

1548	Compagnia degli Uniti	Battista degli Amorevoli Trvisano
1584	Compagnia degli Uniti	Battista degli Amorevoli Trvisano
1591	Compagnia dei fedeli	Carlo De Vecchi
1600-1604	Compagnia dei gelosi	Silvia Roncagli
1613	Compagnia degli uniti	Ottaviano Bernardini

Sarebbe imprudente voler elevare a raffinata scelta drammaturgica il fatto che pur essendoci la possibilità di avere donne in scena, la maschera di Franceschina fosse regolarmente portata da un uomo. Se la presenza della donna in scena era ormai una conquista chiara, poche erano ancora le attrici attive³⁷ e le compagnie giocavano ancora con la tradizione ormai secolare del travestimento. La maschera della vecchia serva era, oltre a quelle dell'Innamorata, la maschera che più si aggiustava al travestimento e che, anzi, poteva guadagnare all'interno del gioco scenico caratteristiche comiche proprie al travestimento.

Il primo ruolo di vecchia nell'opera veneziana (Scarabea in *La maga fulminata*) fu cantato *en travesti* e questa fu la tendenza (rarissimamente contraddetta)

³⁷ Nel caso della compagnia degli Uniti nel 1613, anno in cui Ottaviano Bernardini recitava la maschera di Franceschina, non vi era nemmeno una donna. Tutte le maschere erano dunque fatte da attori maschi.

fino allo smarrimento di questi ruoli verso la fine del Seicento. Il travestimento in quanto *topos* scenico è fra le caratteristiche più evidenti del repertorio drammatico-musicale del Seicento veneziano ed è una delle più potenti eredità del carnevale in scena. Principi che si travestono in servi o serve per avvicinarsi agli oggetti amati e giovani donne in panni di paggi o giardinieri sono fra le predilezioni dei librettisti veneti. Fabbri osserva che il gusto per il travestimento e soprattutto per le mutazioni di sesso fu una delle impronte lasciate dagli Incogniti nel teatro per musica a Venezia.³⁸ L'importante accademia fondata da Loredano, definita da Bianconi come «un club di intellettuali libertini che dissimulano sotto l'elogio dell'impostura un acre scetticismo filosofico insofferente di qualsiasi autorità costituita (sia essa politica, religiosa, morale, razionale; letterariamente si professano seguaci del Marino)»,³⁹ aveva fra i membri Strozzi, Busenello, Badoer, Fusconi, Bisaccioni, Bissari, Cicognini, Brusoni e Dall'Angelo, nomi di altissimo rilievo nella formazione della drammaturgia musicale veneziana.

I travestimenti e i doppi sensi provocati dai testi dei librettisti incogniti (o sotto influenza di questo gruppo) aprono le porte agli studi e delle letture sotto l'ottica dei "gender studies". Studiosi provenuti dalla "New musicology" come Wendy Heller e Susan McClary hanno dedicato interi capitoli e articoli alla questione del travestimento in scena, poco però è stato detto sul travestimento intrinseco del ruolo della vecchia in questo repertorio. In effetti il ruolo di vecchia serva o vecchia *tout court* è l'unico ruolo-maschera della lista di ruoli che si ritrovano in quasi tutti i libretti veneziani ad essere quasi obbligatoriamente fatto *en travesti*. L'altro caso, analizzato insieme a quello delle vecchie da Dorothy Keyser,⁴⁰ è quello dei paggi cantati da cantanti femminili, anche questa una convenzione dell'epoca ma meno rigida di quella che riguarda il nostro studio.⁴¹ Il pubblico, cosciente dell'ovvio travestimento, è complice di questo gioco dall'inizio alla fine dello spettacolo. Si stabilisce dunque un codice diverso di quello del travestimento in scena,⁴² quando il pubblico testimonia il cambio di sesso (o di

³⁸ P. Fabbri, *Il secolo cantante: per una storia del libretto d'Opera nel Seicento*, Roma, Bulzoni Editore, 2003, p. 119.

³⁹ L. Bianconi e T. Walker, «Dalla "Finta pazza" alla "Veremonda": storie di Febiarmonici», in *Rivista italiana di musicologia*, X, 1975, p.189.

⁴⁰ D. Keyser, «Cross-Sexual Casting in Baroque Opera», in *Opera quarterly*, V, 4, 1987, pp. 46-57.

⁴¹ Fra i casi dove a cantare il ruolo del paggio è un uomo, vi è *Le fortune di Rodope e Damira* (Aureli/Ziani) data al Teatro Sant'Apollinare nel 1657, il ruolo di Lerino fu cantato da Carlo Manelli.

⁴² Sulle diverse possibilità di travestimento in scena ma all'interno di un altro repertorio (quello del teatro barocco francese) si rimanda al completo saggio di G. Forestier, *Esthétique de l'identité dans le théâtre français, 1550-1680: le déguisement et ses avatars*, Droz, Ginevra, 1988.

posizione sociale) e tante volte è il solo complice del travestito. Nel caso delle vecchie il “contratto” è altro, poiché l’attore è perennemente travestito provocando una comicità inerente e continua fronte alla presenza del personaggio in scena. Si ricorda però che il travestimento per il pubblico seicentesco non era, come può sembrare agli occhi nostri, un atto di trasgressione, ma anzi un luogo di riconoscimento della tradizione del teatro rinascimentale erudito, che forse quando messo nel contesto nuovo della scena musicale veneziana poteva suscitare il senso del ridicolo e del goffo proprio perché staccato dal contesto originale.

Maggie Günsberg⁴³ da un’importante attenzione al fatto che il travestimento, nei casi di ruoli *en travesti* prendessero atto prima dell’inizio dell’azione, situazione diversa e più complessa del travestimento in scena:

Of fundamental importance to the study of cross-dressing is the fact that a biological gender switch has already taken place before the play opens, in that female characters were usually played by male actors before the second half of the sixteenth century. This clearly adds another dimension to the onstage dynamics which result when a female character (in reality already a man) dresses as a male character, in plays which foreground sexual themes.⁴⁴

Il genere è, secondo Judith Butler,⁴⁵ performativo, poiché prende forma dal momento in cui è annunciato e poi messo in pratica e in gioco; l’autrice utilizza come figura-chiave della nozione di parodia e di gioco la *drag queen*. Non vi è nel corpo *gendered* uno statuto ontologico indipendentemente dai differenti atti che costituiscono la sua realtà. La *drag queen*, così come le vecchie nutrici delle scene veneziane, gioca con la dissonanza fra essere e apparire, fra il sesso e il genere, e fa una parodia dell’idea di “vere donne” e “veri uomini”.

Se l’utilizzo di uomini nel ruolo di vecchia ha una ricaduta diretta sul risultato scenico vi è, da un’altro punto di vista, un rapporto forte con la nozione di femminilità nella vecchiaia. La vecchia donna si avvicina ad uno statuto maschile per la decadenza dei suoi tratti femminili e della sua fertilità, che la allontana dalla funzione primaria. La sterilità avrebbe un rapporto diretto con uno statuto di quasi-uomo, ma è anche una chiave di accesso alla saggezza.⁴⁶ L’autorità delle vecchie al parlare, giudicare e guidare le vicende amorose viene dunque dalla esperienza radunata negli anni ma anche da una

⁴³ M. Günsberg, *Gender and the italian stage*, Cambridge university press, Cambridge, 1997.

⁴⁴ Ivi, p. 49.

⁴⁵ J. Butler, *Gender Trouble, Feminism and the Subversion of Identity*, New York, Routledge, 1990.

⁴⁶ C. Kintzler, *Théâtre et opéra à l’âge classique: une famille étrangeté*, Paris, Fayard, 2004, pp. 106-107.

prossimità e una comprensione privilegiata dal genere maschile poiché, grazie a questo statuto ibrido, si avvicina in modo unico a loro. La vecchia nutrice vive la sua femminilità, in certo modo, per delega. Ed i momenti del ridicolo in scena sono legati alla ricerca (solitamente senza successo) di questa perduta femminilità legata alla gioventù. Questo gioco di femminilità passata o presente e di uno statuto vicino a quello maschile viene reso chiaramente più esplicito ed esacerbato grazie al travestimento.

Le vecchie delle scene veneziane sono allo stesso tempo il contrappunto alla figura del cantante castrato. Nel repertorio seicentesco veneziano i castrati interpretavano nella grande maggioranza ruoli maschili ma con una vocalità femminile, le vecchie erano ruoli femminili con una vocalità ibrida e un corpo basicamente maschile. Come specifica Heller:⁴⁷ «Gender and biological sex could be signaled to a lesser and greater degree by body, gesture, and voice. Relative masculinity and femininity were apparent not only by means of pitch or timbre, but also by the manner of expression, all of which is exaggerated by opera's annexation of the aural realm». Queste esperienze relative ai generi e le possibilità di travestimento sono dunque frutti dalla tradizione del carnevale e del teatro improvvisato ma hanno nella Serenissima, grazie alle particolarità della città così come alla presenza degli Incogniti, un terreno fertile per ogni sorta di "jeu" e di attitudini audaci riguardo i cambi di sesso.

Resta in ogni caso la curiosità riguardo alla totale sparizione dei ruoli di vecchia dopo la riforma muratoriana. La fortuna dei ruoli di paggi, anche nella versione *en travesti*, persiste fino a Cherubino (*Le nozze di Figaro*) e ancora il paggio di *Rosenkavalier* di Strauss ma nel caso delle vecchie cantate *en travesti* non vi sono tracce se non in qualche balletto classico o in qualche momento comico della *comédie lyrique*.

Si potrebbe concludere che la comicità suscitata dai ruoli di vecchie proviene dall'incontro di più fattori: il disgusto verso la vecchiaia che provoca il riso, il corpo grottesco del vecchio accentuato dal travestimento e il discorso (che verrà analizzato nei prossimi capitoli) che va da lezioni di come approfittare la gioventù a lamentazioni sulla vecchiaia e la mancanza di possibilità amorose passando per dialoghi con i paggi pieni di doppi sensi e carattere esplicitamente sessuale. La vicinanza dalla tomba in cui si trova la vecchia e allo stesso tempo il rimbambimento dovuto alla follia senile fanno di questo personaggio il perfetto corpo grottesco nel senso di Bachtin.

⁴⁷ W. Heller, *op.cit.*, p. 18.

Poetiche dei ruoli comici e secondari

La poetica del gusto

Il rapporto conflittuale dei librettisti del Seicento veneziano con le regole delle *poetiche*, soprattutto quella aristotelica, è testimoniato dalle prefazioni ai lettori all'interno dei libretti.¹ L'obbligo di creare testi drammatici capaci di soddisfare il gusto del pubblico veneziano è la giustificazione più frequente che gli autori danno alle loro scelte drammatiche e al mancato rispetto delle leggi aristoteliche. Se al momento della sua nascita, il dramma musicale insiste nel far riferimento alle fonti e regole classiche, negli sviluppi successivi, e specialmente nel nuovo modello veneziano, le leggi da seguire sono altre. La logica del pubblico pagante e del sistema di produzione che condiziona la creazione musico-teatrale è strettamente legata a quella del teatro improvvisato cinque-secentesco delle prime *troupes* professioniste di teatro, le compagnie "dell'Arte". Siro Ferrone² definisce la Commedia dell'Arte come una "drammaturgia di risposta": di risposta al pubblico che è in attesa dell'intrattenimento e che è il solo responsabile della continuazione e del successo dello spettacolo. L'apprezzamento del pubblico è fondamentale perché lo spettacolo continui a svolgersi, ma anche per la sopravvivenza degli attori professionisti delle *troupes*; la Commedia dell'Arte è una forma di spettacolo che ruota attorno all'urgenza, alla necessità immediata di conquistare gli spettatori. Anche per Lope de Vega, autore fondamentale del teatro del *Siglo de Oro*, è il gusto del pubblico che detta le regole della scrittura teatrale: «Porque, como las paga el vulgo, es justo / Hablarle en necio para darle gusto».³ In questo senso vi è un punto in comune fra la produzione del dramma musicale veneziano, il teatro del *Siglo de Oro* spagnolo⁴ e quello improvvisato dei comici dell'Arte: il rispetto e l'adesione ai gusti del pubblico, quello che i librettisti chiameranno «il compiacimento del pubblico».

Per Aristotele vi è una netta separazione di rango tra le *dramatis personae*: la tragedia rappresenterebbe dunque quelle "migliori" rispetto alla realtà quotidiana e la commedia quelle "peggiori". La necessità di inserire personaggi bassi all'interno di

¹ Uno studio approfondito delle prefazioni dei libretti veneziani è fatto in A. Chiarelli e A. Pompilio, *Or vaghi or fieri: cenni di poetica nei libretti veneziani 1640-1740*, Bologna, CLUEB, 2004.

² S. Ferrone, «Il metodo compositivo della Commedia dell'Arte», in *Commedia dell'Arte e spettacolo in musica tra Sei e Settecento*, Napoli, Editoriale scientifica, 2001, p.53.

³ Cit. in A. Tedesco, «"Scrivere a gusti del popolo": l'Arte nuevo di Lope de Vega nell'Italia del Seicento», in *Il saggiautore musicale*, XIII, 2, 2006, p.231.

⁴ Le corrispondenze e gli influssi fra il testo teorico di Lope de Vega e la poetica dei melodrammi seicenteschi è approfondita da Anna Tedesco nel saggio sopra citato.

vicende tragiche è tipica dello sviluppo del dramma in musica veneziano, che farà uso di servi originari del teatro popolare e di altri personaggi grotteschi.

Il bisogno drammatico del *comic relief*, meccanismo drammatico che permette un momento di sollievo nell'intreccio attraverso l'inserzione di scene o momenti comici, era già stato intuito da Giambattista Guarini, nella messa a punto del genere della tragicommedia. Nel trattato *Il Verrato*,⁵ pubblicato a Ferrara nel 1588, egli difende la combinazione di ruoli mitici, pastori e servi, principio essenziale della tragicommedia dalle critiche mossegli da Giason Denores. Le critiche di quest'ultimo alla tragicommedia trovano una controrisposta da parte del Guarini durante tutto il testo. Per Denores la presenza di pastori e altri ruoli d'origini umili non può essere di profitto per il pubblico:

Non parlo parimente dell'Egloga, se ben era anchor esa fatta per imitazion. Percioche i ragionamenti, gl'innamoramenti, i canti e i costumi de'pastori, e di contadini non potevano apportar alcuna buona creanza agli uomini della città, come habbiamo dimostrato, che fa la commedia, la tragedia e il poema eroico, ne parendo, che sia convenevole, che i cittadini debbiano pigliar buoni costumi delle azioni de' contadini, e de' pastori.⁶

Guarini contesta l'affermazione di Denores e stabilisce che la "poetica", intesa qui come il teatro, non ha come fine l'educazione ma il puro diletto:

Infelice comune che non ha altro maestro di costumi che la poetica. La qual non ha per fin l'insegnare ma il dilettere e diletstando giovare. Se ciò non fosse perché produrre in scena persone scostumate? Vecchi invaghiti, giovani vani, servi infedeli, adulatori, parassiti, meretrici e altri di questa sorta? Per imparar di fuggir i loro vizi? E con quale fondamento, se tutte le azioni loro felicemente finiscono, e nientemeno del buono convien che resti pago il non buono.⁷

L'autore riconosce la separazione aristotelica fra personaggi bassi in commedia e alti nella tragedia ma osserva che non vi è nella *Poetica* nessun riferimento all'idea, naturale secondo lui, di mescolare in scena i due tipi di persone:

Or queste sono della Tragedia: la persona grande, l'azione grave, il terrore, e la commiserazione. Della Commedia: la persona, e negozio privato, il riso, e

⁵ B. Guarini, *Il Verrato ovvero difesa di quanto ha scritto m. Giason Denores. Contra le tragicommedie, et le pastorali, in vn suo discorso di poesia*, Ferrara, per Vincenzo Galdura, 1588.

⁶ Ivi, p.35

⁷ Ibidem

i sali. Quanto alla prima confesso, e per dottrina Aristotelica ancora, che convengono alle Tragedie i personaggi grandi, e i bassi alle Commedie; ma nego bene, che ripugni alla natura, e all'arte poetica in generale, che in una sola favola s'introducano persone grandi, e non grandi.⁸

Guarini argomenta che la presenza di ruoli bassi nelle tragedie antiche aveva uno scopo drammatico legato alla soluzione del nodo narrativo, che non poteva essere sciolto dalle persone "alte" in qualità di messaggeri o svelatori di segreti. Guarini si serve del più classico dei testi drammatici greci per provare l'importanza dei servi all'interno della tragedia, il paragone *Pastor Fido/Edipo* viene fatto più volte all'interno del testo, forse come tentativo di elevare il testo guariniano al livello di un classico. Ed è con questo esempio che Guarini attribuisce ai servi la nobile funzione dello scioglimento:

Qual Tragedia fu mai, che non avesse molto più servi, e altre persone di questa fatta, che personaggi di grande affare? Chi scioglie nell'Edipo di Sofocle quel bellissimo nodo? Né il Re, né la Reina, né Creonte, né Tiresia; ma duo servi guardiani d'armenti.⁹

È importante osservare, però, che Guarini è estremamente critico nei confronti della commedia del suo tempo, la commedia all'improvviso recitata da «gente sordida e mercenaria che l'ha contaminata, e ridotta a vilissimo stato», e commenta che «s'ella non s'accompagna con le meraviglie degli intramezzi, non è più alcuno che sofferire oggi la possa». Guarini non difende, dunque, nel suo testo la commedia moderna ma la fusione di una commedia colta ad un teatro colto drammatico tutelando così la sua creazione, la tragicommedia:

Et non ha dubbio, che chiunque pensasse di far passare intere alcuna di loro ne' confini dell'altra, e d'usare nella Tragedia quel, ch'è solo della Commedia; ovvero in questa quel, ch'è proprio di quella, farebbe favola sconvenevole, e mostruosa.¹⁰

Le corrispondenze di meccanismi drammatici fra la tragicommedia e il nuovo dramma per musica possono essere osservate sotto molti punti di vista; lo stesso Giovanni Battista Doni nel trattato *Della musica scenica* stabilisce questo paragone. Egli

⁸ B. Guarini, *Compendio della Poesia tragicomica, tratto dai duo Verati*, Venezia, Gio. Battista Ciotti, 1602, p. 6.

⁹ Ibidem

¹⁰ Ibidem

denomina le prime esperienze seicentesche “rappresentazioni spirituali” e classifica il nuovo melodramma come «tragicommedia musicabile».

I personaggi dei servi hanno uno statuto privilegiato nella costruzione drammatica e grazie a ciò sono, come osserva Emelina,¹¹ la categoria sociale più umile presente nelle scene occidentali. Il domestico può circolare in tutti gli ambienti liberamente e, per questa flessibilità e mobilità, è un ruolo perfetto per realizzare i passaggi di scena, gli annunci di esordio di altri personaggi e ancora spiegare al pubblico i retroscena e piazzarli nell'azione drammatica. Questa ultima funzione scenica risale alle origini stesse del teatro e combacia perfettamente con la regola dell'unità temporale aristotelica. «Senza azione non può esserci tragedia»¹² e senza premessa la trama non può essere compresa dal pubblico, è in questa funzione che appaiono le vecchie nutrici euripidee che, una volta sul palco, svolgono altre funzioni drammatiche come quella di consigliere dell'eroe tragico. Chiaramente i ruoli secondari dei servi non avevano nella tragedia greca nessuno sfondo comico, ma svolgevano molte delle funzioni drammatiche che perdureranno fino al teatro moderno. Come vedremo in seguito, nel caso del dramma seicentesco veneziano, la funzione drammatica basica dei servi per lo sviluppo dell'azione è ancora la stessa, ma vi è un nuovo fattore che caratterizza tutta la drammaturgia librettistica veneziana e questo è decisivo per il successo dei ruoli delle vecchie comiche: il gusto del pubblico.

La poetica delle prefazioni veneziane

Le prefazioni dei libretti operistici veneziani costituiscono una fonte importante per ciò che concerne le scelte drammatiche fatte dai librettisti, come ben approfondito nel saggio *Or vago or fieri*.¹³ Le questioni più frequentemente sollevate dagli autori riguardano le tre unità aristoteliche e le diverse cause e motivi per i quali esse vengono seguite o meno. I librettisti avvertono che tali unità non vanno d'accordo con l'attualità e, in molti casi, suggeriscono addirittura che se gli antichi fossero in vita cambierebbero le regole per modernizzarle.¹⁴ La maggior parte dei librettisti dichiara di scrivere per il

¹¹ J. Emelina. *Les valets et les servantes dans le théâtre comique en France 1610-1700*. Grenoble, P.U.G., 1975, p.7.

¹² Aristotele, *Poetica*, traduzione di Diego Lanza, Milano, Bur, 2002, p.139.

¹³ A. Chiarelli e A. Pompilio, *op. cit.*

¹⁴ Un esempio si trova nella prefazione del *Bellerofonte* di Nolfi: «S'hoggi vivessero i Crati, gl'Aristofani, i Terenzi cangerebbero forse pensiero». O ancora nella prefazione di Castoreo: «[...] sappi, o lettore, che conosco gli errori di questo Drama (à differenza degli altri) meglio di te. Ma, le regole dello

piacere del pubblico veneziano, sola e unica regola da seguire.¹⁵ Questo “gusto veneziano” detta le regole riguardo alla durata dello spettacolo, delle scene e delle arie¹⁶ e alla scelta dell'intreccio e dei personaggi.

Pochi sono i libretti che, nella prefazione, esplicitano i motivi o danno degli spunti di riflessione sulla questione dei ruoli secondari comici. Nella prima edizione della *Maga Fulminata* vi è un riferimento dell'editore e non del librettista all'apparizione di Scarabea e si tratta di un'edizione successiva quella della *première*. La prima prefazione in cui un librettista spiega la sua scelta di mettere in scena un personaggio comico è quella della *Delia* di Giulio Strozzi del 1639. Il personaggio in questione è un Ermafrodito¹⁷ e l'autore dichiara: «Ho introdotto qui l'Hilaredo de' Greci, e questi sarà il giocoso Ermafrodito, personaggio nuovo che tra la severità del Tragico, e la facetia del Comico campeggia molto bene su le nostre Scene». È possibile che «su le nostre scene» sia un riferimento al testo di Girolamo Parabosco *L'Hermafrodito* pubblicato a Venezia nel 1560. Strozzi lo colloca fra il registro alto e quello basso, personaggio capace di circolare fra le maschere “tragiche” e quelle “comiche”, e le cui funzioni sono agevolate anche dal carattere di ermafrodito, ovvero ibrido tragicomico.

La mescolanza di commedia e tragedia sarà, verso la fine del secolo, il motivo principale delle accuse fatte dai letterati contro l'istituzione melodrammatica, rievocando in certo modo la disputa fra Denores e il Guarini. Giovanni Mario Crescimbeni esplicita le sue convinzioni nel suo *La bellezza della volgar poesia*:

[...] imperciocché per maggiormente lusingare con la novità lo svogliato gusto degli spettatori, nauseanti egualmente la viltà delle cose comiche e la

Stagirita, circa il comporre, sono del tutto obliate, perché nel cangiarsi de' Secoli si mutano le forme di vivere; e se Aristotile fosse per scriver la Poetica à nostri tempi la farebbe di altra maniera».

¹⁵ Un piccolo campione delle prefazioni dove il gusto del pubblico viene usato come punto decisivo per le scelte drammatiche: «Tu perdi il tempo o Lettore, se con la Poetica dello Stagirita in mano vai rintracciando gl'errori di quest'Opera, perch'io confesso alla libera, che nel comporla non ho voluto osservare altri precetti, che i sentimenti dell'inventore degl'apparati, né ho havuto altra mira, che il genio di quel popolo, a cui s'hà ella da rappresentare». *Bellerofonte*, Nolfi (1642).

«[...]la vera regola è soddisfare a chi ascolta». *L'Ulisse errante*, Badoaro, (1644)

«[...]La mia musa, che ha perduta la Vergogna su le Scene private, non cura di farsi creder meretrice nei pubblici teatri. [...]ma sappi, che la mia intenzione non è mai stata d'inserirvi l'oscenità; anzi d'indurti a compiangere meco la deprovata corutella del secolo» *Pericle effeminato*, Castoreo (1653)

¹⁶ «[L'intreccio] viene, adorno di frequenti ariette, à farsi, vedere con qualche differenza in ordine, all'uso corrente di Venetia, avvezza alla brevità, e al diletto» *La Costanza trionfante*, Ivanovich (1673)

¹⁷ Questo personaggio fa riferimento, all'interno di un'aria, a Scarabea, la vecchia introdotta da Benedetto Ferrari, trascritta nella p.56.

gravità delle tragiche, l'inventor de' drammi unì l'una e l'altra in essi, mettendo pratica con mostruosità non più udita tra re ed eroi ed altri illustri personaggi, e buffoni e servi e vilissimi uomini. Questo guazzabuglio di personaggi fu cagione del total guastamento delle regole poetiche, le quali andarono di tal maniera in disuso che né meno si riguardò più alla locuzione, la quale, costretta a servire alla musica, perdé la sua purità e si riempì di idiotismi.¹⁸

Il carattere tragicomico è proprio anche, e specialmente, dei ruoli di vecchie nutrici. Queste possono passare da scene serie a scene comiche senza la necessità del travestimento interno. Un esempio di questa implicita duplicità si trova nel ruolo della nutrice dell'*Incoronazione di Poppea*, che può essere capace di affrontare argomenti seri e morali (benché sempre nello spirito del *carpe diem*) in un dialogo con Ottavia (I/5) e passare all'auto-ironia giocosa in una scena con la damigella Drusilla e il valletto (II/9). Nel 1692, a Modena, Giovan Battista Neri presentò *L'ingresso alla gioventù di Claudio Nerone* con una vecchia che, diversamente dalla grande parte dei libretti anteriori, è parte fondamentale dell'intreccio. Questo è un caso isolato e curioso visto che verso la fine del secolo i ruoli delle vecchie erano rari le scene italiane, ma il testo della prefazione del libretto esplicita questa ambivalenza delle parti di vecchia tra il serio e il comico:

Vengo a levar il personaggio della vecchia dall'uso commune di esser sempre o serva o nutrice e parte non necessaria al viluppo, rendendola soggetto nobile, et obligato all'intreccio. [...] Vedrai dunque il serio misto al ridicolo e il tenero unito al morale con quella varietà che dall'angustia del tempo è stata permessa alla fantasia.¹⁹

Minato, nel presentare il suo *Il silenzio d'Arpocrate*, alle scene romane nel 1686 giustifica pedissequamente la sua scelta drammatica che in fondo è un riflesso delle pratiche veneziane:

Per conformarsi al costume del nostro Secolo, che ne Componimenti Drammatici ama sempre il Grave unito al Faceto, non è parso di sconvenerlo il rallegrare il continuo Serio del presente Dramma con l'aggiunta d'un Interlocutore giocoso: senza offender però in minima parte e

¹⁸ Cit. in R. Di Benedetto, «Poetiche e polemiche», in *Storia dell'opera italiana*, a cura di Lorenzo Bianconi e Giorgio Pestelli, vol. 6, Torino, EDT, 1988, p. 20.

¹⁹ Citato in P. Fabbri, *Il secolo cantante: per una storia del libretto d'opera nel Seicento*, Roma, Bulzoni, 2003, p. 275.

l'integrità dell'Opera, e la molteplicità, e connessione di tanti verisimili accidenti, che v'intervengono.²⁰

Un caso raro di scelte drammaturgiche riguardo alle vecchie nutrici si trova nella prefazione a *L'incostanza trionfante overo il Theseo* di Francesco Piccoli rappresentata nel teatro San Cassiano nel 1658. Andrea Giuliani presenta l'autore e loda il suo sforzo a non utilizzare tutta la lunga serie di *topoi* che sono ormai (vent'anni dopo la *Maga Fulminata*) di uso quasi obbligatorio per il successo del dramma, fra cui il ruolo della vecchia nutrice:

L'autore [ha] con tutto lo studio evitato d'innestar in questo Drama quegl'intrecci, che sono stati, e sono comuni à quasi tutte simili Compositioni. Non vi vedrai perciò, ne Lettere, ne Ritratti, ne Monili, ne Prencipi, ne Prencipesse in Habiti mentiti, ne Parti supposti da Nutrici, ne altre pretese inventioni tali, che se bene si producono per nuove, e diverse, sono però sempre le stesse, nè possono certo più dilettere. Vi troverai bensì un'ordine continuato di simulationi, cabale, ed artificij, che caminano con puro passo Naturale, ò Politico, e che come spero non ti spiaceranno.²¹

La verosimiglianza, tratta dalla poetica aristotelica, offre la possibilità ai librettisti di sfruttare l'utilizzo di ruoli comici. Secondo i principi della verosimiglianza, i personaggi di alto rango che compiono azioni pubbliche cantando, sono meno credibili di quelli mitologici.²² Per quanto riguarda i ruoli comici la logica è simile: un personaggio di basso rango che canta durante l'azione scenica sembra giustificato dalla sua natura leggera e spensierata. La metrica è un modo di differenziare e caratterizzare i ruoli comici, così come gli altri tipi di ruoli. L'imitazione del modo di parlare grottesco si concretizza nell'utilizzo di versi sdruciolati²³ e nelle forme strofiche che danno la

²⁰ Ivi, p. 274.

²¹ Citato in E. Rosand *Opera in seventeenth-century Venice: the creation of a genre*, Berkeley, University of California press, 1991, p. 427.

²² Francesco Sbarra nella prefazione al suo *Alessandro vincitor di se stesso* dato nel teatro San Giovanni e Paolo nel 1651, giustifica il fatto di far cantare arie da ruoli "alti":

«So che l'Ariette cantate da Alessandro, et Aristotile, si stimeranno contro il decoro di Personaggi si grandi; ma so ancora, ch'è improprio il recitarsi in Musica, non imitandosi in questa maniera il discorso naturale e togliendosi l'anima al componimento Drammatico, che non deve esser altro, che un'imitatione dell'attioni humane, e pur questo difetto non solo è tolerato dal Secolo corrente; ma ricevuto con applauso; questa specie di Poesia hoggi non ha altro fine che il dilettere, onde conviene accomodarsi all'uso dei Tempi; se lo stile recitativo non venisse intermezzato con simili scherzi, porterebbe più fastidio, che diletto; condonami però quell'errore, che solo ho commesso per meno tediarti».

²³ Anon., *Argomento et scenario delle nozze d'Enea in Lavinia*: «Et così per accomodarmi alle persone, e à gli affetti, che devono da loro esprimersi, mi son servito di più metri di versi, com'è dire dando lo sdruciole à persone basse».

possibilità di ripetizione melodica con basso ostinato associate alla comicità e all'umore. L'autore anonimo del *Corago* spiega:

Nelle [azioni] ridicole sono a proposito le persone più sciocche e che abbino notabile modo di ragionare con inflessioni plebee e che sono da noi conosciute, perché l'imitazione dei loro modi quanto più si accosta cantando al parlare di quelli, tanto più riesce giocondo et ammirabile.²⁴

La dipendenza dall'approvazione del pubblico veneziano e dal suo gusto è, come si è detto, la giustificazione che maggiormente ricorre nei testi teorici dei librettisti, seguita dalla giustificazione di ordine pratico riguardo ai cambi di scena e alle macchine. La questione del gusto ha un rapporto diretto, come abbiamo accennato, con la storia del teatro veneziano (e in generale italiano). Grazie alla sua particolare struttura sociale e politica, il pubblico di teatro di Venezia era più ampio e più vario rispetto a quello delle regioni italiane. Fin dal 1508 il pubblico veneziano conosceva la pratica di pagare per assistere a spettacoli drammatici.²⁵ Prima di questa occasione più volte il pubblico veneziano aveva visto in piazza le momarie organizzate dalle compagnie della calza fra il quattrocento e il cinquecento. Nel 1581 i gesuiti intervengono e proibiscono le commedie a Venezia perché nei palchetti vi erano «molte scelleratezze, con scandalo», ma ciò non impedisce nel 1583 il passaggio degli Andreini nella Serenissima.

Al momento dei primi drammi per musica il pubblico veneziano era dunque già avvezzo al pagamento degli spettacoli e aveva un lungo e continuativo rapporto con il teatro comico fatto in piazza o nei teatri. Il nuovo pubblico d'opera vuole dunque ritrovare in scena tracce di quelle piazze e di quegli spettacoli fatti dai comici dell'arte. Pirrotta, nel saggio seminale *Commedia dell'Arte e Opera* esplora le similitudini dei due tipi di spettacolo e traccia, per la prima volta, un parallelo fra le due forme. Come è ben noto, la diffusione e il successo del melodramma a Venezia furono estremamente distruttivi per il mercato della Commedia dell'Arte. Pirrotta osserva che la concorrenza fra i due generi fu uno dei fattori che favorirono il mutuo avvicinamento:

Da una parte la definizione dell'opera musicale era ancora troppo incerta e troppo recente per non potersi piegare ad accogliere ogni sorta di elementi

²⁴ *Il corago o vero alcune osservazioni per metter bene in scena le composizioni drammatiche*, a cura di Paolo Fabbri e Angelo Pompilio, Firenze, L. S. Olschki, 1983, p.84.

²⁵ Le rappresentazioni del romano Francesco Cherea del 1508 a San Canzian in Biri furono all'aperto e a pagamento. Curioso ricordare che i primi a portare il teatro a pagamento così come i primi a portare l'opera pagamento a Venezia sono romani.

nuovi che fossero ritenuti idonei ad accrescere il successo dello spettacolo. Dall'altra i comici furono indotti ad aumentare il posto già considerevole da essi accordato alla musica, e cercarono anche di impadronirsi di un'altra caratteristica dello spettacolo musicale, l'uso di scenografie grandiose e di macchine teatrali.²⁶

Per differenziare personaggi e situazioni create per l'adattamento librettistico, gli autori usano spesso, dopo le spiegazioni dell'argomento ai lettori, l'espressione "si finge". Tutte le volte che i librettisti accennano l'obbligo di seguire il gusto di Venezia stanno implicitamente parlando di tutti questi *topoi* ereditati dal teatro di prosa e quindi anche dei ruoli delle vecchie nutrici comiche. Giacomo Castoreo nella introduzione al suo *Pazzo politico* dato in un salone privato nel 1658 è del tutto esplicito nella sua intenzione di dilettere il pubblico ed esplicita la necessità di appoggiarsi ai "mimi" e dunque al teatro comico: «Ho fatto il pazzo per farti ridere: a tanto è giunta la povera poesia, che senza l'appoggio de' mimi, non può stender una mano à rubar un applauso dalla tua bocca».

Il cambio di scene e macchine, come accennato sopra, è un fattore importante per l'inserzione dei ruoli comici nell'intreccio. I tipici dialoghi comici fra vecchia nutrice e paggio rendevano possibile il cambio di scene e macchine senza disturbare l'attenzione degli spettatori, poiché si svolgevano nella parte anteriore del palcoscenico dando la possibilità di chiusura del sipario per le manovre tecniche. Badoaro, nella introduzione dell'*Ulisse errante* del 1644 va ancora oltre, affermando che la musica è in generale all'interno del teatro semplicemente per dare «più tempo alle Mutationi delle scene», qui si osserva l'importanza che le macchine avevano già negli anni '40 a Venezia.²⁷

Lo stesso ruolo di Scarabea, la prima vecchia delle scene veneziane, sembra avere questa funzione pratica di siparietto per il cambio di scena, poiché subito dopo la sua prima aria (I/4) vi è la magica apparizione con tuoni della maga. Grande parte delle scene comiche è piazzata prima di cambi scenografici complessi. Essendo esse solitamente inscenate nella parte frontale della scena, nel proscenio, si creava la

²⁶ N. Pirrotta, «Commedia dell'Arte e opera», in *Scelte poetiche di musicisti*, Venezia, Marsilio, 1987, p.162.

²⁷ «Niente si cura al presente per accrescer diletto agli spettatori il dar luogo a qualche inverosimile, che non ditiurpi la attione: onde vedemo, che per dar più tempo alle mutationi delle scene, habbiamo introdotta la musica, nella quale non possiamo fuggire un'inverosimile, che gli huomini trattino i loro più importanti negotij cantando; in oltre per godere ne' theatri ogni sorte di musica, si costumano concerti a due, tre, e più, dove nasce un'altro inverosimile, che essi favellando insieme possano impensatamente incontrarsi à dire le medesime cose. Non è dunque maraviglia, se obligandoci noi al diletto del genio presente, ci siamo con ragione slontanati dall'antiche regole», *Ulisse errante*, Venezia, Pinelli, 1644.

possibilità di chiudere la scena e fare il cambio di nascosto, come possiamo evincere dal seguente passaggio del "A chi legge" dell'*Amore Innamorato* del 1642:

[...] per aggiustarsi alle macchine, e per muover' il redicolo s'è inserita, qualche canzonetta, che darà a' veri professori dell'arte chiara distinzione degli autori, e conosceranno non potersi non ubbidire à coloro, che si sperano con quest'opera d'avantaggiarsi.

Con funzione di *comic relief* o di riempimento di azione fra i cambiamenti di scena, resta il fatto che i ruoli comici hanno, nel repertorio musico-teatrale veneziano, un'importanza notevole. Lorenzo Bianconi in un intervento durante una tavola rotonda osservò:

Quando un'opera viene trasformata in vista di un determinato gusto locale; di un determinato uso corrente, di una determinata aspettativa del pubblico, a quel momento forse, è possibile stabilire quale sia questo gusto del pubblico. Queste trasformazioni consentono, cioè, di fare una storia non soltanto dell'opera bensì anche una storia del gusto, una storia del pubblico di queste opere. Quindi c'è un interesse in senso vasto, sociologico-musicale in un'indagine di tal genere.²⁸

La forte presenza di ruoli comici sulle scene musico-teatrali veneziane serve come parametro e indicatore non solo del gusto ma anche della natura del pubblico. Si potrebbe affermare dunque che la presenza di questi ruoli ha inizio nelle origini stesse del teatro e ha come passaggio-chiave la nascita e l'avvento della tragicommedia. Nella cristallizzazione dell'opera musicale veneziana i ruoli secondari comici trovano terreno fertile grazie alla presenza delle compagnie "dell'Arte" (e delle precedenti compagnie della Calza) e alla intersezione fra pubblico di teatro popolare e pubblico del nuovo genere musicale. Il pubblico aveva bisogno di avere in scena punti di riferimento provenienti dal teatro di piazza ed i librettisti ne furono molto coscienti e si adattarono e si piegarono al pubblico fino a creare, insieme agli spettatori, un nuovo e fresco genere drammaturgico: l'opera musicale veneziana, che verrà esportata con tutti i suoi *topoi*, i suoi *clichés* e, perché no, la sua "poetica" da Napoli a Vienna e da Genova a Dresda.

²⁸ Discussioni trascritte in *Venezia e il melodramma nel Seicento*, a cura di Maria Teresa Muraro, Firenze, Olshki, 1976.

Benedetto Ferrari e le sue vecchie

«D'una tiorba, e d'un poeta è figlia»¹

Benedetto Ferrari occupa una posizione privilegiata ed unica nella storia del libretto veneziano. Questo grazie al fatto di essere stato il primo a portare sulle scene della Serenissima un dramma musicale a pagamento, ma anche per aver adattato in modo abbastanza definitivo la nuova forma di spettacolo al gusto particolare della città lagunare. Ferrari ha inoltre uno statuto speciale fra i librettisti veneziani: è innanzitutto musicista e non è veneziano di nascita. Creatore di nove libretti per le scene veneziane, fra i quali i pionieristici *Andromeda* e *La maga fulminata*, potrebbe essere considerato come il caposcuola e il codificatore tra l'altro della tipologia del ruolo che ci interessa specialmente in questo studio: quello delle vecchie nutrici comiche.

Benedetto Ferrari, tiorbista, compositore, poeta e impresario, nacque a Reggio Emilia nel 1604 e morì a Modena nel 1681, fu putto cantore per due anni a Roma e in seguito, fra il 1619 e il 1623, lavorò come musicista alla corte di Parma. Fu allievo del romano Stefano Landi, compositore del *Sant'Alessio*, la celebre opera su libretto di Giulio Rospigliosi. Insieme al compositore Francesco Manelli, nato a Tivoli e vissuto a Roma, e sua moglie, la cantante Maddalena Manelli, fondò una troupe avente inizialmente base a Venezia e che dopo il 1640 presentò spettacoli "veneziani" a Bologna, non soltanto di propria produzione ma anche di altri autori (*La Delia* di Strozzi/Manelli e *Il ritorno d'Ulisse in patria* di Badoaro/Monteverdi).

Nel 1636 tre persone di quella che sarà la troupe Manelli-Ferrari danno vita ad un'esperienza musico-teatrale che si potrebbe definire come "pre-veneziana": il torneo *Ermiona*, realizzato a Padova nel 1636 con libretto del Marchese Pio Enea degli Obizzi e musica di Felice Sances. Fra i nomi in comune del cast di *Ermiona* e *Andromeda* (1637) non vi è quello di Francesco Manelli e neanche quello di Ferrari ma il primo è intrinsecamente legato a questa produzione per la presenza di sua moglie, Maddalena. L'anno successivo a quello dell'esperienza padovana vengono riaperte a Venezia, per l'allestimento di un dramma musicale, le porte del teatro della famiglia Tron, inizialmente costruito per rappresentazioni teatrali e chiuso dal 1629 in seguito ad un incendio. È possibile fissare la nascita della storia dell'opera veneziana 'mercenaria'

¹ Ermafrodito in *La Delia* (1639) di Strozzi/Manelli.

all'incrocio di due eventi pratici e fondamentali: la riapertura e il seguente affitto del teatro San Cassiano e la consolidazione della troupe di Manelli e Ferrari. È importante ricordare l'enfasi posta da Nino Pirrotta nel saggio «Commedia dell'Arte e Opera»² sulla mobilità delle truppe in quanto fattore fondamentale per lo sviluppo dell'opera italiana, ancora prima che veneziana. Pirrotta considera gli spostamenti di due truppe in particolare: quella di Ferrari-Manelli e quella dei Febiarmonici, responsabile dell'introduzione dell'opera in musica a Napoli.³

Ferrari svolge dunque all'interno della troupe il ruolo di librettista e di suonatore di tiorba. L'autore del primo libretto d'opera commerciale rappresentata a Venezia e a noi arrivato⁴ si classifica però come un "musicista" piuttosto che poeta. Nella prefazione del *Pastor regio* confessa di essersi mosso a scrivere libretti non volontariamente, ma per obbedire ai suoi padroni, ad ogni modo, la dichiarazione più interessante sulla personalità artistica di Ferrari è la seguente:

[...] fabbricai per musica cinque opere rappresentate tutte con apparato regio su le famose piagge dell'Adriatico ove per emularmi sono poi suscitate più opere, che involontari quali, s'altro di buon non hanno, non hanno almeno, com'alcuni, il crine posticcio, d'argomento tolto alle carte greche o latine ne il viso bellettato di concetti stiracchiati o delle frasi pedagoghe. Non mi curo d'essere poeta, ma professo d'esser buon musico, e di conoscere quale poesia meglio alla musica s'adatti. S'io prendo una tiorba in mano, sento d'havere una qualità, che mi può rendere singolare, e tanto mi basta.⁵

Il teorbista è cosciente della sua singolarità di poeta-musicista e sotto la protezione di questo statuto speciale afferma, quasi in antitesi a Monteverdi che la poesia, per lui, si adatta alla musica e non il contrario. Inoltre non sembra preoccupato, come è spesso il caso fra i librettisti veneziani, del suo rapporto con le fonti letterarie o storiche: Ferrari è semplice, diretto e funzionale.

² In N. Pirrotta, *Scelte poetiche di musicisti*, Venezia, Marsilio, 1987, p. 161.

³ La continuazione delle indagini di Pirrotta sono state fatte da Lorenzo Bianconi e Thomas Walker in «Dalla Finta pazza alla Veremonda: Storie di febiarmonici», in *Rivista italiana di musicologia*, X, 1975, pp. 380-454.

⁴ Secondo le fonti ritrovate da Zoppelli e citate dalla Accorsi, il primo spettacolo d'opera fatto a Venezia sarebbe *La Proserpina rapita* di Strozzi e Monteverdi, nel 1630 per le nozze Mocenigo. L'*Andromeda* resta però il primo spettacolo d'opera a pagamento a Venezia. Cit. in «Morale e retorica nei melodrammi di Benedetto Ferrari», in *Musica Scienza e Idee nella Serenissima durante il seicento, atti del convegno internazionale di studi*, a cura di Francesco Passadore e Franco Rossi, Venezia, Fondazione Levi, 1996, pp. 325-363.

⁵ Prefazione del *Pastor regio*, Venezia, Antonio Bariletti, 1640.

Non ci sono note con chiarezza la formazione letteraria di Benedetto Ferrari e le influenze che possa aver ricevuto nei due anni romani e nei seguenti anni alla corte dei Farnese, ma è certamente grande l'importanza di Francesco Manelli nella sua formazione drammaturgica. Manelli, noto anche come *Il Fasolo*⁶ e autore di commedie madrigalesche nella tradizione banchieristica,⁷ con maschere della Commedia dell'Arte e una musicalità molto legata all'improvviso e alle danze, che risulta presente a Roma fino al 1630.⁸ La troupe di Manelli e Ferrari era formata da una grande maggioranza di cantanti stranieri alla laguna ma, con eccezione dei Manelli, erano tutti impiegati alla Cappella di San Marco prima del 1637.

La drammaturgia ferrariana è dunque a metà strada fra il melodramma romano di Rospigliosi⁹ e quello che sarà il dramma veneziano secentesco per eccellenza – Osthoff considera la *Delia* di Giulio Strozzi del 1639 come il primo vero melodramma veneziano¹⁰ – appropriandosi di elementi delle esperienze musico-teatrali fiorentine, del teatro improvvisato e l'erudito rinascimentale e del romanzo cavalleresco.

La storia dei ruoli che formano il *corpus* di questo studio inizia nel 1638, un anno dopo la prima rappresentazione veneziana della troupe di Manelli/Ferrari, con l'inserzione nel libretto della *Maga fulminata*, secondo spettacolo della troupe a Venezia, del personaggio di Scarabea, "governatrice di Artusia" e primo personaggio comico delle scene veneziane, come noto agli studiosi.¹¹ Dopo *La Maga fulminata* Ferrari scrisse altri sette libretti per i teatri della Serenissima¹² e, di questi, quattro presentano uno o due ruoli di vecchie nutrici o vecchie *tout court*. Lo scopo di questo capitolo è osservare in profondità questi ruoli creati dal librettista per corroborare e

⁶ E. Barassi-Ferrari, «"La Luciata" di Francesco Manelli : considerazioni su una perduta stampa della Biblioteca municipale di Breslavia, l'esemplare di un manoscritto berlinese e un componimento del "Fasolo"», in *Secondo incontro con la musica italiana e polacca: musica strumentale e vocale del Rinascimento al Barocco*, Bologna, Antiquae Musicae Italicae Studiosi (AMIS), 1970. pp. 211-242

⁷ Uniche testimonianze della musica di Manelli a noi pervenute; dei suoi nove melodrammi nemmeno una sopravvisse.

⁸ M. G. Accorsi, *op.cit.*

⁹ Margaret Murata, afferma nei suoi studi sull'opera nella corte papale, che le caratteristiche della *Andromeda* e della *Maga fulminata* (ambiente mitologico, abuso delle macchine, grande presenza del coro) non si ritrovano nelle opere precedenti di Rospigliosi (*Il Sant'Alessio*, *I santi Didimo e Teodora*, *Erminia sul Giordano* e *Chi soffre spera*) e giudica *L'Andromeda* come una specie di intermedio alla maniera cinquecentesca.

¹⁰ W. Osthoff, «Maschera e musica», in *Nuova Rivista Musicale Italiana*, I, 1, 1967, pp. 16-44.

¹¹ Ellen Rosand curiosamente e erroneamente conferisce a Scarabea il titolo di strega al passo che si tratta di una vecchia governatrice: «And both of them were invoked in the preface to the third Venetian opera, *Delia*, by Strozzi, who, in homage to Ferrari, as we have seen, even borrowed a character from *La maga fulminata*, the witch Scarabea». E. Rosand, *Opera in seventeenth-century Venice: the creation of a genre*, Berkeley, University of California press, 1991, p.155.

¹² La collaborazione di Ferrari e Manelli è soprattutto importante fra 1637 e 1638, dal 1639 Ferrari compone la musica dei suoi libretti a Venezia.

circostanziare la tesi di Ferrari creatore e codificatore delle diverse sfaccettature della tipologia del ruolo in questione. I personaggi di vecchie creati da Ferrari si presentano dunque nel seguente modo:

Opera	Anno	Teatro	Personaggio
La maga fulminata	1638	San Cassiano	Scarabea (governatrice)
Il pastor regio	1640	San Moisè	Crocca (nutrice)
La ninfa avara	1641	San Moisè	Amarisca (vecchia)
Il principe giardiniere	1643	San Giovanni e Paolo	Tricca (vecchia del giardiniere) Spilla (vecchia della regina)

La maga fulminata, favola di trama ariostesco-tassiniana, si inserisce nel filone romanzesco dei libretti veneziani. I protagonisti del libretto sono due coppie di principi innamorati: uno alla volta i principi finiscono nel labirinto di una maga che s'innamora di uno di loro; per salvare i principi, le due principesse innamorate entrano nel regno della maga, munite di un anello magico capace di sciogliere gli incantesimi. Le due vengono incantate dalla maga, private dell'anello e rinchiusi in una caverna con uno dei principi (quello non amato dalla maga) trasformato in serpente. Giove comanda allora a Mercurio che scenda in terra e recuperi l'anello; la maga, non rassegnata al rifiuto del principe che non contraccambia il suo amore, impreca contro il cielo che si apre e la fulmina. Pallade scende in terra e libera tutti dall'incantesimo mentre i principi fanno ritorno a casa e si sposano.

La governante Scarabea non fa parte dell'intreccio, le due uniche volte in cui appare è sola, nella prima scena del terzo e del quarto atto (nella versione bolognese la prima apparizione è collocata diversamente, nella quinta scena del primo atto).¹³ In nessun momento del libretto un altro personaggio si rivolge o si riferisce a lei. Scarabea potrebbe essere dunque non solo un prototipo di questo tipo di ruolo, ma anche un prototipo degli intermezzi comici, visto che dopo la sua apparizione sulle scene veneziane le vecchie assumono un ruolo funzionale nell'intreccio. La sua presenza non si caratterizza neanche come un siparietto autonomo, nell'espressione di Emilio Sala,¹⁴ poiché non svolge nessuna azione-cornice e i suoi due interventi non hanno un

¹³ B. Ferrari, *Poesie drammatiche*, Milano, per Gio. Pietro Cardì, e Gioseffo Marelli, 1659.

¹⁴ E. Sala, «Le metamorfosi di "Iphide greca"», in *«Quel novo Cario, quel divin Orfeo». Antonio Draghi da Rimini a Vienna*, a cura di Emilio Sala e Davide Daolmi, Lucca, LIM, 2000, p. 65.

collegamento fra di loro. Con la riforma librettistica capeggiata da Apostolo Zeno, nel secolo seguente, questi escono dall'intreccio per occupare lo spazio dell'intermezzo. Si potrebbe quasi dire che la storia dei personaggi ridicoli nei libretti veneziani comincia e finisce con la funzione da intermezzo, aprendo o chiudendo atti, seguendo la tradizione del *Valete et plaudite*, il rituale di far chiudere lo spettacolo dal servitore.

È fondamentale mettere in evidenza, oltre alla piega drammatica che avranno questi ruoli nell'intreccio e nel dramma in quanto *comic relief*, la necessità pratica di inserire un momento "neutro" nell'intreccio per favorire il cambio delle macchine e della scena. Questa funzione è chiara nel caso della *Maga fulminata* quando, dopo la prima apparizione di Scarabea, vi è l'apparizione di Plutone come *Deus ex-machina*.

Accorsi¹⁵ indaga sulle origini del ruolo di Scarabea e suggerisce la possibilità di una discendenza dai ruoli comici del *Chi soffre speri* rospigliosiano ma scarta questa possibilità per due principali motivi: la vicinanza temporale fra le due rappresentazioni, che rende praticamente impossibile il contatto di Ferrari con il testo di Rospigliosi, e il fatto che i ruoli rospigliosiani parlano in dialetto, napoletano e similbergamasco, mentre Scarabea parla in italiano. Per Accorsi, Scarabea ha dunque più «le caratteristiche della vecchia mezzana o fantesca della commedia parlata cinquecentesca».¹⁶

Le due apparizioni di Scarabea sono totalmente contrastanti. La prima aria, strofica, è un prototipo delle future arie tipiche delle nutrici, che si caratterizzano per una prima parte relativa all'attuale momento di vecchiaia, e una seconda parte di richiami ad un glorioso passato d'amore, con accenti di triste autocommiserazione. In questa aria i due momenti non sono ancora chiaramente divisi, si alternano riferimenti al passato e al presente, alla vecchiaia e alla gioventù, aprendo così la gamma di affetti agli estremi. L'aria è composta di otto strofe, e cinque di queste (nn. 1, 2, 5, 7) seguono uno schema di otto versi: doppi quinari piani, alternati a singoli quinari tronchi, secondo lo schema rimico ab'ab'cd'cd'. Nelle altre tre strofe vi è un uso più irregolare di endecasillabi tronchi e piani alternati a quinari (terza strofa, schema AbAcCbDD); endecasillabi e settenari (sesta strofa, dieci versi, schema AAbcBCeEDD); settenari, endecasillabi e quinari (ottava strofa: undici versi, schema aaBb /cc(quinari)/ DeEFf). La terz'ultima e l'ultima strofa hanno una forma più simile al recitativo: l'ultima strofa rompe con il tema dell'aria e fa da annuncio all'arrivo della maga Artusia.

¹⁵ M. G. Accorsi, *op.cit.*, p. 332.

¹⁶ Ibidem

[I/4]

SCARABEA

1

Ciascun mi burla, perché sì vecchia
io fò l'amor;
perché la chioma, ch'il tempo invecchia
orno di fior,
cancer vi venga, se ben son grinza
io voglio amar;
che non per tutto l'età m'aggrinza,
chi vuol giocar?

2

S'alcun m'incontra, le spalle stringe
sì volta in là;
son una donna, non una sfinge,
che diavol ha?
Io non son brutta, se ben in bocca
denti non ho;
per far scabello a chi'l cor mi tocca
sì gobba vò.

3

Possa morir, se settant'anni fa,
preda, e diletto
mezz'il mondo non fù di mia beltà;
hor l'ingrataccio
mi dà di calcio, come fossi un straccio.
Al suo dispetto,
se ben mi par decrepità sorella,
io son pur tra le vecchie la più bella.

4

Delineamento di faccia tale
chi vide mai?
Un sì bel naso piramidale
dove l'havrai?
Sì belle rughe non portan noie,
ma voglia fan;
in queste fosse d'amor le gioie
nascoste stan.

5

E pur il letto convien, ch'io veggia
vedovo, e sol;
di dieci amanti, ch'ho nella reggia
nessun mi vuol;
Rosmondo bello, che più mi piace
m'è più crudel;
della mia grazia non si compiace,
poco cervel.

6

Tal a un vago semblante si s'inchina,
che poi stenta a levar senza la china

non si dia tanto tanto
di naso alla vecchiaia.
Vediam, che portan di sostanza il vanto
sol quei polli, ch'inviechiano dell'aia.
Donna canuta, e cresp
la borsa mai agli amator discespa.
Maturo il frutto ha succo peregrino,
miglior è vecchio, che fanciullo il vino.

7

Vadin al diavol tutti i governi,
tutti gli affar;
se non ho un cane, che mi governi
ho da crepar?
O' Scarabea, ci sei ridotta,
che farai tu?
O' poveretta son tanto cotta
non posso più.

8

Ma qual tremoto, ahi lassa,
il terreno conquassa?
Qual nube orrenda oscura il volto al giorno?
Io più non vedo intorno;
aiuto, oimè,
io cado affè.
Artusia fa un incanto; ò mia signora,
ricordati mia Dea,
c'ha paura de' spirti Scarabea.
Contentati, ch'io mora innamorata,
ma non ispiritata.

Il disprezzo per la donna vecchia, tema molto ricorrente nel teatro e nella letteratura rinascimentale,¹⁷ è la prima affermazione di Scarabea. («Ciascun mi burla perchè si vecchia / io fo l'amor»). La burla nasce dalla combinazione vecchiaia/amore, formula che suscita il riso e il disgusto e che ebbe efficacia comprovata con la maschera di Pantalone o degli altri vecchi lascivi della Commedia dell'Arte e erudita. Nel caso di Scarabea (e delle nutrici che seguono) questa formula è ancora più sadica perché al femminile. Ancora nella prima strofa Ferrari utilizza una formula erotica: «Che non per tutto l'età m'aggrinza, / chi vuol giocar?». Si può immaginare l'effetto che ebbe sul pubblico una frase di questo genere, un richiamo chiaro ed esplicito al teatro popolare e forse un respiro di sollievo per il pubblico, che in fondo aveva bisogno di riconoscere in scena lazzi e formule del teatro popolare. Il gioco di rimandi fra la vecchiaia e il sesso è la chiave che verrà usata con più successo dai librettisti veneziani. L'utilizzo

¹⁷ Rimando al capitolo «La vecchiaia come motivo derisorio», più specificamente alle citazioni dell'*Elogio alla Follia* di Erasmo, pp. 24-25.

dell'immagine della pelle rugosa che non si stende a tutto il corpo e risparmia il sesso dall'invecchiamento, autorizzandolo al desiderio e agli istinti sessuali, verrà più volte ripresa. Così come è il caso di Giacomo Castoreo che, nel 1651, nella sua *Eurimene* scrive nei versi per la vecchia Merocle:

[II/5]
Queste rughe mal nate
fan che vecchia rassembri; in ogni loco
non forse rugosa, e chi non crede
venghi a farne la prova.

Lo stesso tipo di provocazione al pubblico fatta da Merocle era già stata fatta da Scarabea, la quale concludeva la prima strofa con una domanda diretta che suona anche come un invito al pubblico ad accogliere nelle nuove scene veneziane il burlesco, il *jeu* e il ridicolo: «chi vuol giocar?».

L'auto-descrizione positiva associato all'intuito di persuasione e conquista, formula utilizzata nella quarta strofa, sarà fra le predilette dei librettisti veneziani seicenteschi. Questo "lazzo" – così si potrebbe definire data la maniera ripetitiva con la quale viene impiegato – offriva grandi possibilità sceniche agli attori-cantanti grazie alle diverse contraddizioni presenti in questi ruoli, tra cui il semplice fatto che questi erano cantati *en travesti*, e dunque la descrizione del fisico risultava ancora più grottesca e caricaturale. Nella strofa seguente, la quinta, ella ritorna alla realtà della sua attualità di vecchia e solitaria e confessa di offrirsi agli uomini (anche questo, *topos* dell'offerta ai giovani caratterizzerà le seguenti vecchie e nutrici veneziane). Dopo la metafora del frutto e del vino Scarabea, ormai stanca di tanto parlare, comincia a concludere la sua prima apparizione. È in questo momento che probabilmente si doveva sentire un frastuono e Scarabea annunciava intimorita, in modo molto zannesco, l'arrivo della sua padrona, la maga Artusia, presente nella scena seguente.¹⁸

La seconda apparizione di Scarabea è di tutt'altra natura, un lamento comico¹⁹ in versi sciolti con rime alternate e bacciate. Il lamento, che apre il terzo atto, si

¹⁸ Questo riferimento zannesco all'interno della costruzione del ruolo di vecchie viene usato in molti casi all'interno del *corpus*, un esempio è il *Domitiano* di Noris/Boretti del 1673 dove la vecchia nutrice Dircea in III/25 dice: «Io da l'ira di Marte / fuggo con piè tremante, e se già un tempo / nulla temei di mille aciar la punta / or con timido scampo / pavento sol nel rimirar il lampo».

¹⁹ Paolo Fabbri nel saggio *Il secolo cantante* osserva che le parodie di situazioni serie, così come l'avvicinamento di personaggi seri e comici, e di *topoi* seri sono fra i ricorsi più cari ai librettisti veneziani. L'aria di Iro (*Il ritorno d'Ulisse in patria*) è un celebre esempio di lamento comico, un'analisi approfondita ne è stata fatta da E. Rosand in «Iro and interpretation of "Il ritorno d'Ulisse in patria"», in *The journal of musicology*, VII, 2, 1989, pp. 141-164.

costruisce intorno agli infortuni amorosi di Scarabea dopo che Rosmondo, il principe di cui lei si dice innamorata, è stato trasformato in drago dalla maga Artusia. La parodia di un lamento serio rimane ben chiara nella prima sentenza di Scarabea, che invoca con enfasi chi possa accompagnare il suo lamento («O' Cieli, o' Mari, o' Terra / o' fere, o' furie, o Genti») e che si conclude con una frase moraleggiante verso il pubblico («Donna, impara a mie spese, / infelice è l'amar, fuor che nel cielo»).

[III/1]

SCARABEA

O cieli, o mari, o terra
o fere, o furie, o genti
lagrimate dolenti
una disgrazia rea
è morta Scarabea.
son morta (meschinella) e s'io ragiono
è perch'amante ho il core;
questi i primi non sono
miracoli d'amore.
O pianti dolorosi
che gli asciutti canali del mio volto
rendete rugiadosi,
ingrossatevi tanto,
che s'io vissi in ardor mora nel pianto.
M'hanno tolto Rosmondo ;
il bel corpo gentile
han fatto un drago immondo;
che maledetta sia
l'empia nigromantia.
Come curva, e tremante
potrò incarco portar di doglie tante?
A fronda, secca e frale
ogni vento è mortale
Amor forse mi scherme
perc'ho'l volto caverne;
ah che se ben sfiorio
posso con l'altre stare
ho le mie grazie anch'io.
Ti lascio infame reggia,
ne vuò, che più mi veggia
se non horrida grotta, aspro deserto;
scinta andronne al scoperto
per vie sassose e torte
ai soli ardenti, e alle fredde piogge
chiedendo in elemosina la morte.
Entro concavi tufi
nasconderò gli horror di mie sventure;

²⁰ La tradizione di terminazioni morali in arie femminili è importantissima nel repertorio madrigalistico e operistico. Si tratta sempre di una donna che usa la sua sofferenza per "insegnare" alle altre e così imporre un certo discorso morale. Fra le più note il lamento finale del *Ballo delle ingrate* di Rinuccini/Monteverdi: «apprendete pietà, donne e donzelle».

piangerò mie sciagure
 insieme con le nottole, e coi gufi.
 mi strapperò la chioma,
 e de falsati argenti
 farò l'aure cassiere
 e tesorieri, i venti.
 mi graffierò le gote,
 e gioirò nel duolo
 di lacerar a le noiose etati
 le fredde pompe, i lividi apparati.
 Poca discrezione
 d'ingiustissima stella,
 por in tal confusione
 debile vecchiarella
 cara almen, se non bella.
 Ma così va chi veste humano velo;
 donna, impara a mie spese,
 infelice è l'amar fuor che nel cielo.

Non essendo sopravvissute tracce musicali della *Maga fulminata* non ci resta che ipotizzare la realizzazione musicale di questi testi: le musiche di Manelli sotto lo pseudonimo di *Il Fasolo* possono offrire interessanti spunti di riflessione. *La Luciata* è un lamento comico di una popolana di nome Lucia con interventi di Coviello (nel titolo vi figura la maschera di Cola, ma all'interno del brano è il nome di Coviello che appare) – maschera siciliana fra lo zanne e il Capitano. Madama Lucia supplica, in un lamento all'amante, di non partire. Lui decide di non partire e fare la pace e vi segue un trio che conclude il brano con «E viva Lucia la biernovalà». Musicalmente si potrebbe trattare di un lamento serio, non fosse che il testo e il contesto comico del *Carro di Madama Lucia*²¹ data la presenza del tetracordo discendente in modo di ciaccona, emblema del lamento.²² Si potrebbe pensare dunque a una messa in musica simile per Scarabea, una parodia del lamento serio in ritmo di danza, in modo da dare all'attore la possibilità di giocare con i gesti goffi.

L'impatto dell'apparizione di Scarabea nella sfera del teatro musicale si riflette nel pubblico e nei librettisti. Testimone dell'effetto sul pubblico fu lo stesso editore del libretto di Ferrari che, in occasione della prima pubblicazione,²³ scrisse: «[...] Scarabea vecchia rimbambita spiegò con sì argute vivezze i suoi amori, che non vi fu Giunone, né

²¹ L'identificazione di Manelli in quanto *Il Fasolo* viene fatta da Elena Ferrari-Barassi grazie al confronto fra i due testimoni di questo brano, uno sotto il nome di Manelli e l'altro firmato dal Fasolo. E. Ferrari-Barassi, *op.cit.*

²² E. Rosand, «The descending tetrachord: an emblem of lament», in *The Musical Quarterly*, LXV, 3, 1979, pp. 346-359.

²³ Il libretto, pubblicato da Antonio Bariletti ebbe due pubblicazioni nel 1638 in seguito alla rappresentazione durante il carnevale.

vecchio, che non ne divenisse amante». Il riferimento a Giunone sembra evocare il fatto che il cantante Francesco D'Assisi Angeletti, che rappresentò Scarabea, apparso l'anno precedente nei panni di Giunone nella *Andromeda* degli stessi autori.²⁴

Testimone dell'effetto di Scarabea sul pubblico veneziano fu anche Giulio Strozzi che, insieme a Francesco Manelli, l'anno successivo alla rappresentazione della *Maga fulminata* presentò *La Delia*, con un omaggio in scena a Scarabea attraverso il ruolo di Ermafrodito. Nella prefazione il librettista chiarisce ai lettori la funzione e l'origine del personaggio: «Ho introdotto qui l'Hilaredo de' Greci, e questi sarà il giocoso Ermafrodito, personaggio nuovo che tra la severità del tragico e la facelia del comico campeggia molto bene sulle nostre scene». È nel suo primo soliloquio che Ermafrodito si presenta e fa riferimento esplicito alle sue origine popolari e comiche derivate da Scarabea:

ERMAFRODITO
Con lusinghe ladre
Mercurio mio padre
Venere assaggiò
nacqui di bella Dea
e la nutrice mi fu Scarabea.

L'han già molti udita
vecchia rimbambita
d'amore cantar,
ma non è meraviglia
d'una tiorba, e d'un poeta è figlia.

Latte Scarabeo
mi fece un Orfeo
sì lungo, e sottil
son di Venere figlio
ma nel restate a Scarabea simiglio.

È interessante notare lo statuto di nutrice conferito a Scarabea in questa aria, il personaggio che prima era apparso come "governatrice" sembra ricevere dopo la sua apparizione in scena l'incarico di nutrice, nutrice che abiterà da ora in poi le scene

²⁴ Compare nel libretto dell'*Andromeda*, fra le diverse poesie in omaggio ai cantanti della stessa, il seguente sonetto d'ignoto in omaggio a Francesco D'Assisi Angeletti:

«Al sig. Francesco Angeletti da Assisi che rappresentò Giunone.

Quell'ira al vivo espressa, e quello sdegno, / che fora in sen altrui stato difetto, / grazia, e virtù fu nel tuo nobile petto, / che pago rese ogni mortale ingegno. // Segnando il calle, dell'aereo regno, / giuro, ch'io ti credei con mio diletto, / un del coro immortal vero Angeletto, / un del coro mortal miracol degno. // Del trace armonir so il vanto ammuti; / taccian del mar le musiche humicide, / e de la selva gli angioli pennuti. // Chi 'l tuo cantar udi che dolce ancide, / bramò che fosser secoli i minuti, / ma di rado a i desir fortuna arride».

veneziane ma anche nutrice di tutti quei ruoli comici che, provenendo dalle scene improvvisate della Commedia dell'Arte, entrano grazie a lei e al suo consenso (tipico da donna anziana) nelle trame operistiche. Qui, la scelta di "aprire i lavori" ai ruoli comici attraverso un ruolo di vecchia donna non sembra vano. La vecchia Scarabea entra in scena, osserva il pubblico con un distacco proprio di chi non ha parte attiva nell'intreccio, e dà il via a tutta una serie di ruoli, lazzi, travestimenti e situazioni che caratterizzeranno l'opera veneziana seicentesca.

Nonostante il gran successo della vecchia governatrice, il 1639 non vide ruoli di questo genere in scena, neanche Ferrari, appena trasferitosi nell'ampio teatro di San Giovanni e Paolo, fece uso di vecchie nella sua *Armida*, dove mise in scena un Satiro, ruolo che ebbe breve fortuna a Venezia. In compenso, nel 1640 in tutti e tre i teatri d'opera della Serenissima vi fu presente almeno una vecchia derivata da Scarabea. Nel *Pastor reggio*, Benedetto Ferrari mette in scena Crocca,²⁵ nutrice della vecchia regina Geriana, e consolida così il *topos* della vecchia che, scorrendo sulla vecchiaia, è anche la personificazione del concetto di *vanitas*.²⁶ Geriana è innamorata del pastore Clitio e si confida con la sua nutrice Crocca, ma ciò che rende speciale questo dialogo (II/1) è il fatto che anche Geriana (come sembra suggerire il prefisso del suo nome) è una vecchia, così come Crocca.²⁷

Geriana si lamenta della sua età e degli effetti che questa ha sul suo sembiante e Crocca, nello spirito "scarabesco" di autopropaganda, prova a consolare la regina e offre una serie di frasi d'effetto piene di metafore. Il contrasto fra le posizioni di Geriana e Crocca riguardo la vecchiaia, le sue limitazioni ed implicazioni, merita di essere osservato, poiché riassume quella che potrebbe essere la differenza fra l'invecchiamento di una nobile e quello di una donna del popolo e serva.

Germana	Crocca
- Così vago giardin commuta al fine I fiori in stecchi, e le rugiade in brine. - Così la rosa in grembo a Primavera.	- E non men bella, quand'increspa, è l'onda. - Nube, ch'il sole vela. - Il bello sì, ma lo splendor non ceta.

²⁵ Non abbiamo informazioni sul nome del cantante che interpretò questo ruolo a Venezia ma nella versione bolognese, data dalla stessa compagnia nel 1641 insieme anche alla *Maga fulminata*, figura il nome di Pietro Tamburini.

²⁶ Le altre nutrici che appaiono in scena nel 1640 sono Euriclea, nutrice seria di Ulisse (*Il ritorno d'Ulisse in patria*) e la coppia Cirilla e Filena (*Gli amori di Apollo e Dafne*). Filena, così come Crocca, è portatrice del concetto di *vanitas vanitatum*, che viene mescolato a quello di *carpe diem* nei testi delle vecchie.

²⁷ Esiste un'ironia intrinseca sull'età di Crocca, che non può essere che moltissimo avanzata, visto che è nutrice di una donna a sua volta vecchia.

È porpora il mattin, herba la sera. - Quel, ch'april seminò; mieter il verno. - Il cieco amor va nudo.	- Eh quant'è più sicura una faccia rugosa, che dipinta. -I difetti del tempo Ad un alma regal non dian tormento. Che dove regna l'oro è ogni contento.
---	---

Crocca è anche tra le prime vecchie della scena veneziana a parlare esplicitamente del rapporto fra denaro e amore, della necessità di pagare per il sesso, e dell'amore nella vecchiaia, argomento fra i prediletti delle vecchie delle scene veneziane:

CROCCA

Non per questo dar loco
a i timori fallaci;
Tempra la fiamma d'amor pioggia di baci.
i difetti del tempo
ad un'alma regal non dian tormento.
Che dove regna l'oro è ogni contento.

GERIANA

Là dove s'ama, il tuo parer escludo,
ch'il cieco amor va nudo.

CROCCA

Egli va nudo sì, ma l'or non sprezza
provi femina provi
ad offrir contanti;
ch'a diluvio vedrà piover gli amanti.

Crocca è capace di cambiare l'umore della regina e convincerla a partire all'attacco nella conquista del suo amato, indicandole inoltre dove trovarlo. Geriana si avvia alla conquista («O mia fedel, son i tuoi cari detti / antidoti al mio core / contr'il velen d'amore. / Hor per te lieta a vagheggiar m'invio») e Crocca le dà la sua benedizione con un tocco di magia, proprio di questi personaggi misti fra nutrici, consigliere, ruffiane e maghe («Amerai riamata; / che contr'il tempo od ogni cosa ria / la magia di Zeli scudo ti sia»).

Nel 1641, un anno dopo la rappresentazione del *Pastor reggio*, Ferrari mette in scena (con musica sua e persa) *La Ninfa avara*. La vecchia Amarisca ha questa volta un ruolo ancora più importante delle precedenti vecchie del Ferrari. Scarabea non faceva parte dell'intreccio, Crocca ha un'apparizione di fondamentale importanza per l'avvio dell'azione drammatica e Amarisca, la terza vecchia di Ferrari, appare in scena (con dialoghi ben sviluppati, come vedremo) cinque volte. Un'altra piccola particolarità di

Amarisca che può testimoniare il rilievo che hanno ormai questi ruoli nelle scene veneziane è il fatto che lei sia citata nella prefazione del libretto,²⁸ fatto rarissimo anche nei libretti posteriori. Lilla, la ninfa avara, resiste all'amore ed è la vecchia Amarisca a ricordarle della caducità del tempo e delle possibilità amorose che solo la gioventù offre. La vecchia si vendica degli sbeffeggiamenti della ninfa organizzando una lezione di morale con lo scopo di farle cambiare idea. È intorno all'azione organizzata ed immaginata da Amarisca che si svolge l'intero intreccio della favola. Come è spiegato nel prologo dai personaggi allegorici l'Inganno, l'Artificio e l'Ingegno, tutta l'azione ha come punto di partenza la saggezza e la sagacità dei vecchi. L'Ingegno introduce l'intreccio e il personaggio di Amarisca:

Hoggi (se tu no'l sai)
l'età fanciulla, la canuta abbatte;
Sa malitie sputar bocca, di latte.
Vuò sol, che tu condisca
i bei detti, e i desiri
della vecchia Amarisca,
ond'hoggi Arcadia il valor nostro ammiri.

La prima apparizione di Amarisca avviene nella prima scena, dove lei *in disparte* ascolta le parole di Lilla che, in detrimento dell'oro e delle gemme, non vuole conoscere l'amore. Nella scena seguente Amarisca si rivolge a Lilla con una lunga aria, dove prova a convincerla di amare prima che arrivi la "fredd'Età" e che non riesca a trovare amanti veri, ma solo a pagamento. È interessante il senso moraleggiante del discorso di Amarisca che rifiuta i piaceri materiali a discapito dei piaceri dell'amore della gioventù:

Lilla incauta, Lilla avara,
che vuoi far d'argenti, e d'ori?
A bastanza hai de' tesori,
che ti fanno altrui si cara,
venal beltà
piaga non fa;
e amore d'interesse
mai rete ordisce a un core, o' laccio tesse?

²⁸ «Lilla bellissima ninfa, d'Arcadia, per istinto naturae, amica dell'argento, e dell'oro, non vuol'amicitia, d'amore, poi c'hoggi a bella donna aggrada molto più la massa, de gli ori, che de gli amanti, Amarisca sagacissima vecchia, esortandola ad amare, viene dalla fanciulla schernita, onde irata le toglie i suoi amorosi seguaci; le fà dar'a credere, che Filli sia la riverita, e la regalata. Da questi colpi la misera semplicità assalita, vā fuori di se, e delira. Al fine placata, con una tale bevanda le ritorna il senno; le scaccia dal petto l'avaritia, e in sua vece vi pone amore, le machine amorose atterrano sempre un core; purché la canitie le mova». B. Ferrari, *La ninfa avara* in *Poesie drammatiche di Benedetto Ferrari dalla tiorba*, Milano, Ramellati, 1644, p. 209.

Cangia voglia, e senso muta
hor che sei bella e gradita;
che t'affida de la vita
pria fuggita, che goduta?
La fredd'età
sol pene dà;
e rugoso sembiante
mai per or troverà sincero amante.

L'or è ville, e fral ogetto
ne si gode senza cura
lo nasconde la natura
per coprir il suo difetto
mia volontà
lieta non fa
se mi bacia amatore
m'adora il labbro e mi bestemmia il core.

Ma tu (Lilla) tessendo ghirlandetta,
di fior bianchi, e vermigli,
ridi de miei consigli
tu ridi, sciocca, e nostra frale etade,
rapidissimamente in pianti cade.
È la vita mortal tela, d'aragne,
ch'un soffio, un tocco la dilegua, e fragne,
tranquillo humano stato
è qual chiaro ruscello,
di cui sol turba il bello
un sassetto lanciato
Lilla mia, Lilla mia,
altri studi vorrei, altri amori
cogli, cogli la frutta, e lascia i fiori
questi fior, che accarezzi,
sai, che ti dicon Lilla?
Ch'i fior, del tuo sembiante
aman anch'essi i vezzi,
d'un giovinetto amante.
D'una bocca la rosa verginella,
irrigata dai baci è assai più bella.
Semplicetta fanciulla
deh, cessa inghirlandar l'otio d'honori,
cogli, cogli le frutta, e lascia i fiori.

Dopo questa metafora del frutto e dei fiori, Lilla si pronuncia infastidita dalle parole di Amarisca e nella strofa seguente sembra parodiare i versi del lamento di Penelope del *Ritorno d'Ulisse in Patria*, dato a Venezia l'anno precedente:

[I/2]
Tacete da le roveri
o' cicallette stridule;
gite al silenzio a consecrarvi in vittima,
o' questa per l'orecchie è vera pittima.

Si stanca il rio, di correre,
e di volar la rondine,
di crescer l'herba, e pullular il germine,
costei del ciaccolarmi mai trova il termine.

La vecchia continua il suo lungo discorso di persuasione suggerendo alla ninfa di seguire i suoi consigli («S'ami gli argenti, e gli ori, / ama de la mia bocca / gli eloquenti tesori, / cogli, cogli le frutta, e lascia i fiori»). Nuovamente Lilla sdegnava i consigli e schernisce la vecchia e le sue intenzioni di consigliere:

Hai poco sale in zucca,
s'il collo hai torto, e vuoi consigliar dritto
la mia vecchietta cucca
gran cicaliera sei,
ne mi stupisco molto,
per monition, di chiacchiare tu porti
le vesciche nel sen, le borse al volto.

Nel secondo atto Amarisca prende in mano l'azione ed escogita una situazione in cui Lilla sarà disprezzata dai suoi seguaci e, di fronte al disprezzo, si renderà conto del valore dell'amore. La vecchia apre l'atto da sola con un recitativo in versi sciolti dove fa un elogio della vecchiaia femminile, includendo fra le qualità della senilità quella di poter pagare per il piacere («E per dolce ristoro, / s'ha l'argento su'l crin, ha in pugno l'oro»). Lo scopo principale di Amarisca è quello di far capire alla giovane l'importanza di avere una vecchia donna al fianco. Le prime tre strofe seguono lo schema rimico *aabbccdd* in versi sciolti, la quarta strofa è anche questa in versi sciolti ma appare come un recitativo, momento di ritorno al presente e all'azione drammatica con l'annuncio dell'arrivo degli altri personaggi.

[II/1]
Donna, in cui manca aprile
è men finta, più cauta, e signorile,
intende a un solo cenno,
se le manca beltà, le abbonda il senno.
S'al cresp'orgoglio, dell'età s'inchina,
bell'è cresp' talhor l'onda marina;
e s'il fianco ha gelato,
ne gli estivi calori il gel è grato.

Annosa antica pianta
soavi e non acerbi i frutti vanta;
odorifero fiore
nelle canitie sua spiega l'odore.
Non già verde la spica, ma canuta

i fruttiferi grani in oro muta;
sol fiori ha primavera,
ma nell'autun vanno le frutta a schiera.

Donna alle rughe nota
piena è di carità, d'inganni vota;
non si miri il semblante,
se tremanti ha le membra, ha'l cor costante.
Su labbri scoloriti, e non vermigli
ha gemmati i pensier, d'ostro i consigli;
e per dolce ristoro,
s'ha l'argento su'l crin, ha in pugno l'oro.

Ma qui non veggio ancor Lidio, e Filauro
da me poc' anzi instrutti.
Come Lilla schernendo
havranno fin le lor querele, ei lutti.
ha Cupido ali, e faci,
esser pigri non ponno i suoi seguaci.
Ma s'il debile sguardo non m'inganna,
Eccoli appunto, e giù dal colle scende
la ninfa orgogliosetta
nella ragna a cader, di mia vendetta.
Imparerà fanciulla,
che senza vecchia al fianco
è qual foglia lontana al patrio loco,
scherzo, dell'aura, e dell'arena gioco;
è qual senza nocchier vagante prora,
ch'uno scoglio la frange, o'l mar divora.

Il pastore Lidio inizia la seconda scena di questo atto lodando Amarisca («Tropp'è saggia Amarisca / e nell'ordire Amor / ella è un'altra Corisca»), ma l'altro pastore Filauro si dice meno convinto dall'idea di biasimare la ninfa Lilla. Già nella scena quarta del secondo atto la vecchia ha messo in pratica il suo piano e Lilla è disperata dalla possibilità di non essere più amata né corteggiata. Lilla entra in scena pregando la vecchia, qui chiamata dalla ninfa “bellissima Dea”, che le dia ristoro:

[II/4]

O Bellissima Dea, che Cipro honora,
deh per quegli aurei crini,
che t'inalban le guance;
per quel candido latte,
che ti nuota nel seno;
per quell'alma bellezza,
ond'in lite vincesti il pomo d'oro,
deh porgi al mio martir qualche ristoro.
Amor tutta m'ha stroppia,
ond'ardo, più ch'al Sol arida stoppia;
deh soccorri una povera fanciulla
cortese Dea; ma tu non dici nulla?

Ma Amarisca non cede al primo colpo e utilizza, con sarcasmo, le parole della ninfa per iniziare la sua “rieducazione”:

Son (tu le vedi) sgonfie,
ond' il parlar m'è tolto,
le vesciche nel sen, le borse al volto.
Adesso sì, c'hai poco sale in zucca
la mia vecchietta cucca.
Donzelle fastose
imparate a schernir donne rugose.

Lilla in questo momento vaneggia e grazie ad un liquore fatto da Amarisca ritorna alla normalità, disprezza l'avarizia e decide d'amare. Questo è un momento importante nella definizione del ruolo di Amarisca ma anche di tutta la tipologia in questione, particolarità della vecchia-strega. La stregoneria accompagna la storia della lunga lista di vecchie-ruffiane o nutrici della storia della letteratura e dei testi drammatici a partire dal rinascimentale ruolo fondatore di Celestina di Fernando di Rojas. Le pozioni magiche o, in tanti casi, le finte pozioni magiche fanno parte dei mezzi utilizzati per il successo dell'impresa ruffianesca e fanno sì che queste vecchie circolino non soltanto nei diversi ranghi sociali, ma anche fra il mondo reale e quello fantastico e misterioso.

Tutto il terzo atto è una consacrazione della vecchia. La stessa Amarisca canta nella scena seconda un'aria di vittoria in quinari («Palme, ed allori / il crin cingetemi») inframezzata da recitativi in versi sciolti. La terza e ultima scena dell'opera inizia con versi celebrativi e in onore della vecchiaia, cui si contrappone alla fine della scena con un elogio alla gioventù e la necessità di approfittare del “verde april”:

FILAURO
Benedette le vecchie;
cagion è ch'io, dell'Idol mio gioisca,
la sagace Amarisca

FILAURO e LILLA
Chi gioie vuol dall'amoroso arcier
stimmi vecchio sembiante,
che se brutt'ha'l color, bel ha'l parer.

LIDIO
Benedette le vecchie;
per te godo il ben mio, lieto, e ridente,
Amarisca prudente.

LIDIO e FILLI
Chi gioie vuol dal faretrato amor
corra a donna canuta,
s'ella è austera al veder, dolce è di cor

Amarisca finisce per chiedere il sostegno del villano Ghiandone nel proseguire la sua strada, lui accetta l'incombenza con ironia («O ben tu di concetto haggi mi caschi, / ne miglior, ne più fida / havrai de la mia guida; / vint'anni son, ch'io guido vacche ai paschi») e così si conclude il dramma.

Nel 1644 Ferrari mette in scena il suo ultimo melodramma veneziano *Il principe giardiniero*: come per *Il pastor reggio* e *La ninfa avara* Ferrari è l'autore sia del libretto che del testo musicale. L'introduzione all'edizione veneziana del *Principe giardiniero* riporta un'attacco di Ferrari a quello che i librettisti definiscono spesso come "gusto veneziano" o "compiacimento del secolo": «Benché veterano nei Scenici Componimenti, la finezza del secolo m'afflige, la partialità mi tormenta. Hoggidi l'orchestre musicali atteriscono i più canori cigni; e le sirene vi si bramano angeliche, né più maritime».²⁹

Questo compianto, sette anni dopo il suo debutto in quanto librettista sulle scene veneziane, potrebbe suonare come un'auto-critica, poiché se è vero che i librettisti dovettero adattarsi al gusto locale, è vero anche che grande parte degli elementi che formano il detto gusto veneziano sono stati creati e sviluppati da Ferrari stesso.

Fra i personaggi de *Il principe giardiniero* sono presenti due vecchie: Tricca, "vecchia del giardiniero", e Spilla, "vecchia di Gelinda". Gelinda è una delle regine dell'intreccio. La scelta di avere una coppia di vecchie o di nutrici non è un'invenzione ferrariana, anzi, sembra essere una tendenza nei teatri veneziani dal 1640 al 1644³⁰, con qualche ripresa nel corso del secolo. Il sotto-tipo della "vecchia del giardiniere" era già stato introdotto nelle scene da Grimora in *Sidonio e Dorisbe* e diventa un prototipo con caratteristiche specifiche rispetto alle altre vecchie nutrici o serve, la moglie del giardiniere è già sposata e in molte occasioni si innamora di un giovane. Spesso accade che questo giovane sia un principe in veste di servo o che sia un naufrago, o simile

²⁹ *Il principe giardiniero* in *Poesie drammatiche di Benedetto Ferrari della Tiorba*, Milano, Ramellatti Gio.Piero, 1644.

³⁰ La prima coppia di vecchie in un libretto veneziano è Cirilla e Filena del *Gli amori di Apollo e Dafne* di Busenello del 1640, anche se la prima non rappresenta la tipologia di questi ruoli in modo definitivo. Nel 1642 appaiono in scena Artemia e Pisaura del *Gli amori di Giasone e Isifile* del Persiani, nell'anno seguente la consacrata coppia Nutrice e Arnalta dell'*Incoronazione di Poppea* di Busenello e, nello stesso teatro e stesso anno, Giamba e Laverna in *La Finta savia* dello Strozzi. L'utilizzo di una coppia di zanni è un fattore regolare della Commedia dell'Arte.

personaggio. Nel caso specifico di Tricca la situazione è speciale, poiché il suo presunto compagno è in verità il “prencipe d’Armenia” travestito da giardiniere, da cui il nome del dramma in musica di Ferrari.

Nella terza scena del primo atto entrano insieme in scena Tricca e Spilla con un duetto, inizialmente cantato insieme e poi in dialogo. La prima parte cantata insieme è composta di due strofe con lo schema rimico *abbacc* in endecasillabi, ottonari e ternari. È la presentazione dei due personaggi che ammettono già nel secondo verso di far ridere («non ridete») e concludono la seconda strofa con quella che è ormai consolidata come strategia tipica delle vecchie veneziane ossia pagare per avere accesso al piacere sessuale:

[I/3]
SPILLA, TRICCA
Siam due vecchiette amanti
non ridete
voi c’havete
biondo crin, freschi sembianti.
ogni florido stelo al gel seccò,
e ogni herbetta gentile in fieno errò.

Se siam prive di bellezze,
senno habbiamo,
ed amiamo
all’usure non avvezze.
candide siam; in noi la frode muore
se d’argento è’l capel, la borsa è d’or.

Seguono poi con una serie di settenari e poi endecasillabi, che sembrano essere usati soprattutto in affermazioni che le riportano al presente e alla realtà («Spesso quest’occhio lagrimar mi suole», «Hor su, conchiuso è l’amoroso inganno»):

SPILLA
Ne se curve l’etate
per riverir gli amanti.

TRICCA
Per temprar le lor fiamme
ne sé l’età gelate.

SPILLA
Tal core si querela,
che beltà giovanile
accende no, ma pela.

TRICCA

Questo lucido vetro,
se mi rende rugosa,
non mi fa meno saggia, e graziosa.

SPILLA
Se la pelle figura
poco polita, e chiara,
non mi fa di natura
meno soave, e cara.

TRICCA
Spesso quest'occhio lagrimar mi suole,
ma non è brutto nella pioggia il sole.

SPILLA
Ben c'habbia pochi denti,
non men vaga è a vederla
senza le gemme sue la madre perla.

TRICCA
Hor su, conchiuso è l'amoroso inganno,
in te (Spilla) confido.

SPILLA
Tricca mia, non temer (nell'arte fido)
troppo le vecchie sanno

à 2
Floran, il mio desio,
e Persino, il cor mio,
che sospirar ne fan la notte, e'l dì,
pur godrem noi, sì, sì.
Se quest'è ver
l'ardente face più che mai sfavilla,
alato arcier,
ecco t'apron il sen, e Tricca, e Spilla.

L'ottava e ultima scena del primo atto è un dialogo fra Persino (anche lui principe travestito da cavaliere privato della regina Gelinda) e le due vecchie. Forse per il fatto che Persino non è né un paggio e nemmeno un vero servo, il dialogo è corto poiché sarebbe inverosimile mettere in bocca ad un principe le frasi usate tipicamente dai servi in questo tipo di dialogo. Un'osservazione curiosa: nella definizione dei personaggi in scena vi sono Persino, Spilla e Tricca inoltre ad ogni volta che parla una delle vecchie entrambi i nomi appaiono affiancati ma è ben chiaro dal testo che in scena vi è soltanto Spilla, che si dice innamorata di Persino (Tricca ha già il suo giardiniere). Potrebbe dunque trattarsi di un errore di stampa o potrebbe essere la segnalazione di una specificità scenica, con la presenza muta di Tricca di fianco all'amica.

Spilla usa tutti i suoi argomenti per convincere il giovane ad amare la “età canuta” («C’havrai senza tributo amplessi, e baci», «Donna d’età sfiorita / nelle gioie amorose è più erudita») ma costui parte e la vecchia conclude l’atto con una di quelle sentenze moraleggianti che rimangono fra il riso e il pianto («Sia maledetta l’hora, / ch’io m’accesi di te; / così va chi canuta s’innamora»). Spilla, nel secondo atto, mette in moto la sua vendetta, facendo credere a Persino (in verità Floraspe) che Gelinda sia innamorata di lui, e gli dà un appuntamento nel giardino.³¹ Nella sesta scena Persino si reca nel giardino, Spilla si nasconde dietro ad una finestra e si fa passare per Gelinda. Persino, sotto la finestra, le svela il suo amore e in questo momento arriva la vera Gelinda che vedendo questa scena parte furiosa («Che fido cavaliere? / dansi a le Donne poi / titoli d’incostanti, e di leggere») e Persino si vergogna di fronte all’amico Florano («Non oso erger il viso / Florano, ciò che m’avvenne, / degno è di scherno, e riso»). Questa burla però ha lo scopo drammatico di ritardare il vero incontro amoroso fra Gelinda e l’ormai svelato Floraspe, che avverrà nel terzo atto dopo una scena romanzesca di uccisione di una tigre che minacciava Gelinda.

Fra le scene guidate da Spilla, Tricca appare in scena (II/5) mentre Florano dorme e canta un’arietta strofica in schema rimico *abbacc*:

TRICCA
E che ne dite Amanti?
Un dì, ch’in gioia, e riso
io goda un vago viso
cento ne vivo in pianti;
ah ben gridar conviene,
che fidarsi d’Amor non è mai bene.

E che credete o belle
voi sol al fin godere?
D’Amor al fonte bere
soglion le vecchie anch’elle.
Ma per me sitibonda
quel bel fonte ch’adoro è senza l’onda.

Furino arriva e capisce che è il momento giusto di burlare e di approfittare della vecchia, poiché è stordita dal sentimento amoroso («Ella è in estasi amorosa, / io ne godo, che riveggio / la borsina preziosa»). Nell’ultima scena del dramma le vecchie si

³¹ Il giardino è un luogo di predilezione per incontri amorosi e funziona anche come metafora della castità. Nella *Finta savia* di Strozzi vi è Giamba, la “gran guardagiardini” dove è mantenuta la “donzella da marito” Aventina. In una scena Giamba fa “mala guardia” al giardino e vi entra un uomo, qua il giardino e la verginità della giovane diventano un solo oggetto.

rallegrano della possibilità di diventare “matrone grande” poiché i loro amanti sono diventati re (Floraspè sposa Gelina e Armidoro / Forano sposa Rosaura), in eco alla Arnalta di *Incoronazione di Poppea* che canta addirittura un'intera aria lodando la sua nuova posizione sociale, ottenuta grazie al fatto di essere la nutrice della nuova regina («Io nacqui serva, e morirò matrona»):

SPILLA, TRICCA
Tricca mia, Spilla mia giunta è l'ora,
di gioir,
d'impazzir,
matrone grande, saremo ancora.
I nostri amanti son fatti re,
e s'altri ha'l premio, di nostra fè
è dover,
ch'il mestier,
dell'amare vecchia non è.

Con Tricca e Spilla si esaurisce il piccolo *corpus* delle vecchie create da Benedetto Ferrari per le scene veneziane. La prima di loro, Scarabea, resta sicuramente il pilastro fondatore di una lunga tipologia, ma possiamo osservare anche in Crocca, Amarisca, Tricca e Spilla nuove sfumature interne a questi ruoli, scene tipiche che hanno come base fondatrice i lazzi della Commedia dell'Arte e che danno a questi ruoli (non solo ai ferrariani, ma a tutto il nostro lungo elenco veneziano) uno statuto di maschera che si articola in sotto-tipi o sotto-maschere, se così si possono definire.

Fra i principali temi che accompagnano questi personaggi sono presenti le difese della vecchia in quanto possibile oggetto e soggetto amoroso e i suoi molteplici argomenti e precisazioni: i lamenti di solitudine, l'angoscia del *tempus fugit*; i tentativi di persuasione e gli atti ruffianeschi; i dialoghi di tentativi amorosi con giovani servi; le stregonerie e i poteri magici delle vecchie e, fra i più cari ai librettisti veneziani, il motivo della vecchia capace di sborsare contanti per soddisfare i suoi appetiti erotici.

Come sappiamo, neanche una delle musiche per drammi in musica con testo di Ferrari ci è pervenuta. È curioso, però, osservare che all'interno delle tre raccolte di musica vocale di Benedetto Ferrari, le *Musiche varie*,³² ci sono due riferimenti a vecchie e all'amore in “età canuta” e una canzone strofica per tenore che potrebbe essere una canzonetta cantata da un ruolo di vecchia. Questa ultima, la qual come le altre due è su versi dell'autore, tocca l'aspetto dei soldi come condizione per l'amore, anche se in

³² B. Ferrari, *Musiche varie, a voce sola*, Venezia, Bartholomeo Magni, 1633, 1637 e 1641, Ristampa anastatica, Firenze, S.P.E.S., 1985.

questo caso non si tratta della vecchia che paga il giovane ma di un consiglio a quelli che vogliono conquistare le donne (anche per il suo carattere di “avvertimento” questa potrebbe essere una canzonetta di una vecchia in scena). L’ultima strofa è ben chiara e diretta:

Chi dalla donna vuole
altro haver che parole
cangi in contanti i pianti;
in vece di sospir tragga monete
ch’ogni amator disprezza
e sol l’oro accarezza;
questo brama.

L’aria presente a pagina 24 (*Ardo, ardo*), scritta in chiave di soprano accenna l’angoscia per la vecchiaia futura («Io son pur giovinetta / e’l crin ho d’oro / e colorite e belle / sembran le guancie mie / rose novelle / ah se’l mio caro barbaro / d’amore tale m’odia / e mi fugge or qual serà’l tormento / quan’ havrò cresco il volto e’l crin d’argento / ma questo mi conforta e mi consola / ch’allor sarà per mia beata sorte / spento foco d’amor dal gel di morte»). L’aria presente a pagina 17 (*Che si pensa costei*) tratta di una vecchia innamorata e degli orrori che questa situazione causa. Questi pochi esempi musicali non possono certo compensare comunque la curiosità verso le partiture con testi di Ferrari. Resta però il fatto che per ora ci possiamo solo consolare analizzando i testi drammatici e raccogliendo le sparse informazioni sulla fortuna dei ruoli comici che più ci interessano:

He ſi penſa collet ij

accender alme fredda e canu ra? effer amata aman te?

ſoi' ra ij ſe crede ſe crede il liudo ſemblante nel bel

regno d'amor ornat ornat

di palme. Perdue! mar del ſen le belle cal me

farad vn core per fol carlo anan te bianco erin occhio

lippo e pié treman te legar Brug ger ferma porta l-

fal me, fug gonfi volci da l'Etate op-

prel li ne ha giammai (se di se non è fuori) che aca dente edificio al-

cun a'ap presli. forfena.

ta ch'ella è col erin (sens'ori i) crede

19

baci comprar ij cou rughe amplesfi

e al fepolero vicin ij pen fa d g'a-

mori e al fepolero vicin ij pen-

fa d g'amori pen fa d g'a mori

forfennata ch'ella d col crin fen z'ori crede baci comprar con-

rughe amplesfi e al fepolero vi cin pen fa d g'amori.

Musiche del Sig. Benedetto Ferrari Libro 1. A 10.

Le due nutrici dell'*Incoronazione di Poppea*: Archetipi di una tipologia.

Fra i personaggi dell'*Incoronazione di Poppea* le due nutrici sono oggetto di interesse e curiosità, come si osserva dagli studi ad esse dedicate che spiccano all'interno della bibliografia su questo emblematico libretto.¹ La nutrice di Poppea, Arnalta, e la nutrice della moglie di Nerone, Ottavia, che viene chiamata soltanto "Nutrice", funzionano drammaticamente come i doppi delle protagoniste in opposizione fra loro. La loro principale funzione è di commentare l'azione offrendo al pubblico informazioni fondamentali per la comprensione del dramma.² Si potrebbe dire che, seguendo il modello attanziale, le due aiutanti sembrano essere legate ai soggetti sbagliati. Arnalta si identifica più facilmente alla morale di Ottavia e la "Nutrice", che ha un discorso più libertino, sembra adattarsi più a Poppea che alla «disprezzata regina». È questo equilibrio fra forze antagoniste che proporziona lo sviluppo drammatico delle due protagoniste e conseguentemente dei due "doppi".

Arnalta tende a richiamare l'attenzione di Poppea alla moralità senza però personificare il principio della *vanitas vanitatum*. Come suggerisce, la Heller,³ Arnalta è destinata a salire i gradini della società grazie alla sua protetta e, soprattutto, grazie al modo in cui Poppea seduce Nerone. Gli avvertimenti di Arnalta, anche se espressi seriamente, hanno uno sfondo estremamente ironico poiché è esattamente grazie all'atteggiamento immorale di Poppea che Arnalta potrà accedere all'alta società:

[III/11]

ARNALTA

Il più inquieto affetto

è la pazza ambizione;

ma se arrivi agli scettri, e alle corone,

¹ Wendy Heller dedica una parte del capitolo sull'opera di Monteverdi alla coppia di nutrici: W. Heller, *Emblems of eloquence, opera and women's voices in Seventeenth-Century Venice*, Berkeley, University of California Press, 2003.

² «Together with Ottavia's maid, Arnalta initially seems to have no dramatic rationale other than to provide comic relief; but the declination of her character presents us with vital clues to the meaning of the opera» I. Fenlon, *The song of the soul: understanding Poppea*, London, Royal Musical Association, 1992, p. 59.

³ «Arnalta advises caution and restraint while Ottavia's nurse recommends promiscuity»: W. Heller, *op.cit.*, p.161.

non ti scordar di me,
tiemmi appresso di te,
né ti fidar giammai di cortigiani,
perché in due cose sole
Giove è reso impotente:
ei non può far che in cielo entri la morte,
né che la fede mai si trovi in corte.

In un breve passaggio in cui Arnalta si rivolge al pubblico dopo aver sentito *a parte* un dialogo fra Poppea e Nerone in cui la cortigiana lo lascia in estrema disperazione, la vecchia, compiaciuta di Nerone e del suo stato, ci dà un piccolo accenno di quello che avrebbe potuto essere il suo passato, non particolarmente pudico, come vediamo:

[I/11]
ARNALTA
Infelice ragazzo!
Mi move a compassion il miserello;
Poppea non ha cervello
a non gl'aver pietà,
quand'ero in altra età
non volevo gl'amanti
in lacrime distrutti,
per compassion gli contentavo tutti.

È interessante osservare che anche la Nutrice di Poppea nell'*Octavia* di Seneca tradotta da Dolce⁴ si include come protagonista dell'impresa della conquista di Nerone: «È pur venuto il giorno / tanto da noi bramato».⁵ Sia nella tragedia seneciana che nella traduzione del Dolce, Poppea appare molto brevemente e in ambedue versioni è grazie al racconto della nutrice⁶ che il pubblico viene informato dell'incoronazione di Poppea.⁷

L'ultima apparizione di Arnalta lascia ben chiara la sua evoluzione in quanto personaggio e in quanto "doppio" di Poppea. Il "doppio" finisce qui per assimilare le aspirazioni della protagonista al punto di mimetizzarsi quasi in lei.

⁴ *Le tragedie di Seneca, tradotte da Lodovico Dolce*, Venezia, Giovan Battista et Marchion Sessa F., 1560, p.275.

⁵ «NUTRICE: Perché così tremante / movi figliola il piede / da la zambra e dal letto / del suo consorte? / Perché mostri volere / ridurti in luogo ascoso/ così turbata in volto? / Perché la guancia bagna / un così largo pianto? / È pur venuto il giorno / tanto da noi bramato, / che sei congiunta moglie / col tuo Cesare invitto»

⁶ Sia nell'originale di Seneca che nella versione di Dolce la nutrice di Poppea non appare fra le *Dramatis Personae*.

⁷ «Risplende finalmente il giorno invocato dalle nostre preghiere e dai voti: ti sei unita con la fiaccola nuziale al tuo Cesare, che la tua bellezza ha conquistato e che la madre di Amore, la potentissima dea Venere, da te piamente venerata, ha consegnato legato dalla passione. Oh, come eri bella e come eri grande quando ti sdraiasti sul letto del triclinio, insediandoti nel palazzo! [...]» in L. A. Seneca, *Octavia*, a cura di Giancarlo Giardina, Torino, Unione Tipografica, 1987, p. 775.

[III/7]

ARNALTA

Arnalta, nutrice e consigliera di Poppea, gode in vedersi assunta al grado di confidente d'una imperatrice, e giubila de' suoi contenti.

Oggi sarà Poppea
di Roma imperatrice;
io, che son la nutrice,
ascenderà delle grandezze i gradi:
no, no, col volgo io non m'abbasso più;
chi mi diede del tu,
or con dolce armonia
gorgheggierammi il "Vostra Signoria"
chi m'incontra per strada
mi dice: "fresca donna e bella ancora",
ed io, pur so che sembro
delle sibille il leggendario antico;
ma ogn'un così m'adula,
credendo guadagnarli
per interceder grazie da Poppea:
ed io fingendo non capir le frodi,
in coppa di bugia bevo le lodi.
Io nacqui serva, e morirò matrona.
Mal volentier morirò;
se rinascessi un dì,
vorrei nascer matrona e morir serva.
Chi lascia le grandezze
piangendo a morte va;
ma, chi servendo sta,
con più felice sorte,
come fin degli stenti, ama la morte.

Arnalta, nonostante il suo sviluppo drammatico verso una leggerezza morale, ha il potere premonitore tipico di questi ruoli misti di streghe dallo stile celestinesco, ruffiane e nutrici. Lei sembra avere quasi una premunizione su quello che avverrà una volta l'azione conclusa, la morte di Poppea dopo il mitico calcio di Nerone, finale probabilmente conosciuto dal pubblico.⁸ Durante tutta la prima apparizione di Arnalta e Poppea vi sono più accenni ad un possibile finale tragico:

[I/4]

ARNALTA

Ahi figlia, voglia il cielo,
che questi abbracciamenti
non sian un giorno i precipizi tuoi.
[...]

⁸ La versione con il finale tragico della morte di Poppea era probabilmente conosciuta dal pubblico grazie alla traduzione della *Ottavia* di Ludovico Dolce, *op. cit.*

Mira, mira Poppea,
dove il prato è più ameno e diletto,
stassi il serpente ascoso.
Dei casi le vicende son funeste;
la calma è profezia delle tempeste.

Durante tutta la scena in cui Arnalta suggerisce precauzione alla sua protetta, Poppea sembra accecata nel suo delirio e nel suo desiderio. Arnalta conclude la scena facendo riferimento a due delle divinità apparse nel prologo dell'opera e che guidano la vicenda e sono il nodo della discussione morale del libretto:

[I/4]
ARNALTA
Ben sei pazza, se credi
che ti possano far contenta e salva
un garzon cieco ed una donna calva.

Nell'opera scenica di Giovanni Francesco Loredano, *La forza d'amore*, pubblicata a Venezia quasi vent'anni dopo la pubblicazione e messa in scena dell'*Incoronazione di Poppea*, si trova un riferimento che sembra quasi una risposta al testo busenelliano in questo passaggio del dialogo fra nutrice e regina (atto I):

NUDRICE
Volesses il ciel, che così fosse, e ancora
vivesse la ragion del mio bel foco!
Ah, ch'ella è cenere,
ne per me Venere
influisce dal ciel fiamme amorose,
ma Saturno crudel cure noiose.

REGINA
La vecchia rimbambisce. O mia Nudrice,
tu sei pur cara. Io non però t'ascolto,
ne voglio nel camin della mia vita
per guida un cieco, e consigliere un pazzo.

Come illustrato negli studi di Rosand, Fenlon e Miller e Heller, l'influsso di Loredano su Busenello e la sua intera produzione librettistica è stato decisivo. Busenello era membro della Accademia degli incogniti, luogo colto di idee libertine ma anche del neostoicismo, e all'interno dell'Accademia il librettista ha avuto accesso a testi fondamentali per lo sviluppo dell'*Incoronazione di Poppea*: *Poppea supplicante*, monologo scritto dallo stesso Loredano, e due romanzi di accademici incogniti: *Le due*

Agrippine di Ferrante Pallavicino e *L'imperatrice ambiziosa* di Federico Malipiero, entrambi pubblicati nel 1642 ma già in circolazione in forma manoscritta.⁹

La nutrice di Ottavia, regina minacciata di abbandono e poi abbandonata da Nerone, si avvicina al modello di istitutrice amorosa e sessuale codificato da Aretino nel *Dialogo* e da Pallavicino nella *Retorica delle puttane*. Ottavia nel suo percorso tragico verso il peggiore dei castighi, l'esilio, rifiuta non solo gli avvertimenti della nutrice ma anche quelli di Seneca. Secondo Heller¹⁰ la nutrice incarna la "retorica delle puttane" e Seneca una retorica eloquente. La presenza di Seneca fra i personaggi della vicenda di Busenello non sembra rappresentare solo la volontà di mettere in scena il neostoicismo presente nelle discussioni e idee degli Incogniti¹¹ ma anche rendere omaggio a Seneca in quanto autore della *Ottavia* tradotta da Dolce e probabile fonte d'ispirazione di Busenello. Il consiglio principale della nutrice ad Ottavia si riferisce alla promiscuità. Così come Melanto che, nel *Ritorno d'Ulisse in Patria* suggerisce a Penelope che si ritrovi un amante, la nutrice di Ottavia vede come unico modo di oltrepassare il dolore dell'abbandono la concretizzazione di nuovi incontri amorosi. La scena 5 del primo atto si apre in questo modo (la scena procede la scena di dialogo fra Poppea e Arnalta, offrendo la possibilità al pubblico di confrontare non solo le due protagoniste ma anche i due doppi):

[I/5]

Si muta la scena nella città di Roma.

OTTAVIA, NUTRICE.

Ottavia imperatrice esagera gl'affanni suoi con la nutrice, detestando i mancamenti di Nerone suo consorte. La Nutrice scherza seco sopra novelli amori per traviarla da' cupi pensieri; Ottavia resistendo costantemente persevera nell'afflizioni.

La scena inizia con il celebre lamento di Ottavia in presenza della nutrice. La regina si riprende dalla follia e dal *transe* in cui si lascia cadere («Ahi, trapasso tropp'oltre, e me ne pento / sopprimo e sepelisco in taciturne angoscie il mio tormento») e la nutrice interviene risoluta:

⁹ J.F. Lattarico, *Busenello*, «Un avocat libertin, premier librettiste de l'Histoire» in Rivista Goldberg online, magazine 36, <http://www.goldbergweb.com/en/magazine/essays/2005/10/36187_print.php> (consultato il 20/1/2008).

¹⁰ W. Heller, *op. cit.*, pp.161-168.

¹¹ I. Fenlon, *op. cit.*, pp 32- 42.

[I/5]

NUTRICE

...odi, odi.

Di tua fida nutrice odi gli accenti.

Se Neron perso ha l'ingegno,

di Poppea ne' godimenti,

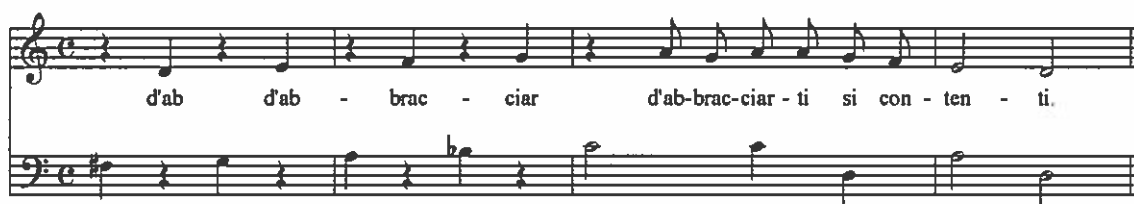
scegli alcun, che di te degno,

d'abbracciarti si contenti.

Se l'ingiuria a Neron tanto diletta,

abbi piacer tu ancor nel far vendetta.

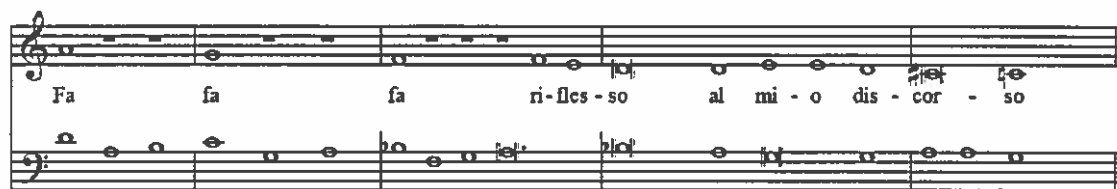
Il consiglio («Se Neron perso ha l'ingegno...») è messo in musica da Monteverdi in forma di aria in tempo ternario, inizialmente in valori lunghi che danno un tono estremamente solenne all'avvertimento, fino al terzo verso («scegli alcun, che di te degno»). Dal momento in cui viene esplicitata la soluzione offerta dalla nutrice, ossia di trovarsi un nuovo amante, l'aria viene scritta in quattro e Monteverdi utilizza la tecnica tipica dei ruoli comici di questo periodo, il balbettare, per suggerire un certo mistero e allo stesso tempo uno sfondo sensuale con l'imitazione di un sospiro:¹²



Il piacere viene dunque da un nuovo amante ma anche dal godimento di vendicarsi («habbi piacer ancor...») e qui la musica ritorna ad essere un'aria in tre e, come osserva Heller, l'intonazione della parola «vendetta» ha un significante estremamente ritualistico, sia per le note lunghe ma anche per il ritornello che segue. Dopo il ritornello la nutrice incarna il ruolo – seppure a malavoglia – dell'istitutrice di Ottavia. Le note

¹² «But it is in the setting of the Nutrice's aria that Monteverdi is most ingenious. The brief aria exploits two basic motivic ideas: the first couplet ("se Nerone perso ha...") in which she describes the problem (Nerone's infidelity), opens with two sequential statements of a descending fourth followed by an ascending step, which is in turn followed by an ascending scalar passage that retraces the fourth descent. In the second couplet, she presents the solution: Ottavia should take vengeance by finding her own pleasure. Here, Monteverdi elaborates upon and explores the imitative properties of particular words and phrases, creating a mode of female speech that graphically demonstrates the means of giving and receiving pleasure: this is expressed in the sequencing of "scegl'alcun" on a three-note stepwise descending pattern, imitated in the continuo, which depicts the search for new lovers; the reversal of this motion, with the graphic syncopated, ascending gasps for "ch'abbracciarti", dramatizes the actual cries of love. » W. Heller in *op. cit.*, p.167.

singhiozzate della vecchia prendono un tono di avvertimento ma, come prima, hanno uno speciale sfondo libertino-comico:



Più avanti, dopo l'obiezione di Ottavia ai «Sozzi argomenti» della vecchia, la nutrice/istitutrice fa appello agli attributi materni e allo stesso tempo a quelli di serva intima e complice della regina:

NUTRICE

Figlia e signora mia, tu non intendi
della vendetta il principale arcano.
L'offesa sopra il volto
D'una sola guanciata
si vendica col ferro e con la morte.

Nel secondo atto la caratterizzazione della nutrice come discendente dalla lunga serie di vecchie fra il comico e il patetico del teatro musicale veneziano viene resa più evidente. Nel dialogo con Drusilla la vecchia riassume gli effetti della vecchiaia sulla sua persona e accenna il desiderio di comprare e pagare per la gioventù.¹³ La nutrice di Ottavia, diversamente da molte delle altre vecchie del *corpus*, non cerca di illudersi di essere ancora giovane e fresca: anzi, affronta la vecchiaia e i suoi problemi in modo estremamente crudo e diretto.¹⁴ La provocazione iniziale viene fatta dal valletto, inizio tipico dei dialoghi fra paggi e vecchie («Nutrice, quanto pagheresti un giorno / d'allegria gioventù, com'ha Drusilla?»), la nutrice risponde con la seguente riflessione:

¹³ L'utilizzo dell'immagine della vecchia che compra la gioventù o che, più spesso, cerca di pagare i giovani uomini per continuare ad avere una vita sessuale attiva è un punto fisso all'interno dei *topoi* della drammaturgia veneziana seicentesca.

¹⁴ Può essere interessante confrontare il passo busenelliano con questo passaggio del primo testo occidentale conosciuto consacrato alla vecchiaia: «Comme est pénible la fin d'un vieillard! Il s'affaiblit chaque jour; sa vue baisse, ses oreilles deviennent sorde; sa force décline; son coeur n'a plus de repos; sa bouche devient silencieuse et ne parle point. Se facultés intellectuelles diminuent et il lui devient impossible de se rappeler aujourd'hui ce que fut hier. Tous ses os sont douloureux. Les occupations auxquelles on s'adonnait naguère avec plaisir ne s'accomplissent plus qu'avec peine et le sens du goût disparaît. La vieillesse est le pire des malheurs qui puisse affliger un homme. Le nez se bouche et on ne peut plus rien sentir.» Cit. in S. De Beauvoir, *La Vieillesse*. Paris, Gallimard, 1970, p. 101.

Nutrice

Tut - to tut-to l'o-ro tut-to l'o-ro del mon-do jo pa-ghe-re-i. L'in-vi - dia del ben d'al-tri l'odio di sé medes-ma

la fia-chez-za del - l'al - ma l'in-fer-mi-tà del sen - so quat-tro in - gre-die-nti an - zi quat-tro ele-menti

di ques-ta mi-se-ra-bi-le vec-chiez-za e ca - nu-ta e tre - man-te del-l'os - sa pro-prie è un ci-mi - te-rio an-dan-te.

Dopo l'affermazione di Drusilla, che prova a relativizzare la questione («Non ti lagnar così, sei fresca ancora; / non è il sol tramontato / se ben passata è la vermiglia aurora»), la nutrice canta un'arietta in tre, intercalata da una sinfonia, dove confronta la vecchiaia con l'inverno, paragone tipico nelle arie sul *tempus fugit*.

[II/10]

NUTRICE

Il giorno femminil
trova la sera sua nel mezzo dì.
Dal mezzo giorno in là
sfiorisce la beltà;
col tempo si fa dolce
il frutto acerbo, e duro,
ma in ore guasto vien quel, ch'è maturo.

(Ritornello)

Credetel pure a me,
o giovanette fresche in sul mattin;
primavera è l'età
ch'Amor con voi si sta;
non lasciate che passi
il verde april o'l maggio
si suda troppo il luglio a far viaggio.

La scena si conclude con l'uscita comica della nutrice e del valletto al modo zannesco.¹⁵

Questa è l'ultima apparizione della nutrice di Ottavia; la regina è infatti sola nel suo

¹⁵ VALETTA

Andiam a Ottavia omai
signora nonna mia...

NUTRICE

lamento finale in III/7 («Addio Roma»). Arnalta, nutrice della eroina vincitrice, è dunque l'ultima fra le due nutrici ad apparire, e sola, in scena.

I casi in cui si trovano due nutrici o due vecchie in un solo libretto sono così rari negli anni intorno al 1643 (anno della probabile rappresentazione dell'*Incoronazione di Poppea*). La prima coppia di vecchie ad apparire nelle scene veneziane è, però, creata dallo stesso Busenello: si tratta di Cirilla e Filena degli *Amori di Apollo e Dafne* (San Cassiano, 1640). Cirilla incarna i principi neostoici seneciani e la *vanitas vanitatum* («Questa cadente etade / sempre più mi rallegra / perché di giorno in giorno / più m'avvicino alla beata sorte / ché per passare al ciel ponte è la morte»), mentre Filena la tipica visione libertina delle vecchie nutrici delle scene veneziane. In questo libretto, diversamente di quanto accade nell'*Incoronazione*, ad avere l'ultima parola è la nutrice libertina e non quella moralista.

Il libretto di *Poppea* celebra il trionfo dell'amore e della sensualità, le due nutrici (che diversamente dalla grande parte delle coppie di nutrici, non hanno nessun confronto scenico) sono inizialmente opposte nei loro propositi e nel loro discorso ma nello sviluppo della vicenda si conclude che ambedue vogliono affiancare il «garzon cieco» e la «donna calva».

Ti darò una guanciata!

VALETTO
...Venerabile antica...

NUTRICE
Bugiardello!

VALETTO
...Del buon Caronte idolatrata amica.

NUTRICE
Che sì, bugiardello insolente, che sì.

VALETTO
Andiam, che in te è passata
la mezza notte, nonché il mezzo dì.

Rapporti materni



Paolo Cagliari detto il Veronese, Giustiniana Barbaro e la nutrice (particolare dell'affresco), 1558-1600 ca., Sala dell'Olimpo, Villa Barbaro, Maser

«Ecco la dama con la vecchia à lato»¹

Il rapporto delle vecchie nutrici con le giovani padrone ha diverse sfaccettature. Se la nutrice è rappresentata in scena nella sua vecchiaia vi è il presupposto che nella gioventù costei allattò la bambina che nel tempo dell'azione è ormai una giovane donna. La vecchia nutrice ha un accesso privilegiato alla giovane, ai suoi segreti e ai suoi desideri, perché responsabile della sua nutrizione nella prima infanzia e, della sua educazione sentimentale più tardi.

Sono diversi gli esempi di vecchie nutrici che chiamano le giovani "figlia", come vediamo già nella nutrice di Fedra nell'*Ippolito* di Euripide che in un tipico dialogo fra nutrice e protetta si rivolge due volte a lei chiamandola in questo modo.²

¹ A. Aureli, *La costanza di Rosmonda*, 1659 (II/4).

² È interessante osservare l'enfasi data alla sfaccettatura mistica nel ruolo della nutrice.

«FEDRA

Ahi, potessi dirmi tu quel che devo dire io!

NUTRICE

Non sono un'indovina, da conoscere chiaramente le cose oscure.

Oltre la naturale differenza di età che porta le anziane protettrici a chiamare le giovani “figlia” vi è anche la motivazione della nutrizione nella prima infanzia, il latte rappresenta un legame vitale, definitivo ed esclusivo. La nutrice di Celia nella tragedia *Orazia* di Aretino³ ambisce al ruolo affettivo di madre, ma allo stesso tempo resta una serva dal punto di vista gerarchico-sociale («Celia, a me figlia per il dato latte / ma per grado madonna»). La balia di Lisetta nella *Fabritia* del Dolce⁴ è responsabile del parto della sua protetta che rimase incinta di uno sconosciuto. Dopo che Lisetta svela la gravidanza e la sua disperazione, la balia la rimprovera per non averglielo detto in tempo: «se tu m’havessi scoperta questa cosa più per tempo, saresti prima che hora fuori di questa molestia, perché io havrei saputo far tanto, che la gravidanza non sarebbe proceduta più avanti. Tu non sei la prima, ne sarai l’ultima figliuola dolce, a cui così fatti travagli accadono». A nostra conoscenza si tratta dell’unica testimonianza riportata sulle scene della pratica dell’aborto. La balia decide in seguito di portare Lisetta a partorire sotto le attenzioni di sua sorella e mentre si avviano, la protetta conferisce alla vecchia balia lo statuto di padre oltre a quello, più consueto, di madre: «eccomi per seguitarvi, come pietosa e amorevole madre: che certo posso ben dire, che voi sola mi siate e madre, e padre, e fratello in queste mie infelicità».

Elizabeth Badinter nel discusso saggio *L’amour en plus*,⁵ difende la possibilità di un amore materno delle nutrici di latte, studiando il caso specifico della “mise en nourrice” nella Francia del secolo XVIII. Nella circostanza studiata dalla Badinter, i bambini venivano allontanati dalla madre e dalla città, con la scusa della migliore

FEDRA

Che cosa è dunque ciò che gli uomini chiamano amore?

NUTRICE

Cosa dolcissima, o figlia, ed essa stessa dolorosa insieme.

[...]

FEDRA

Che tu riveli qualcosa di questo al figlio di Teseo.

NUTRICE

Lasciami fare, figlia: aggiusterò tutto per bene. Soltanto, o Afrodite, signora dei flutti, tu sii mia collaboratrice! Le altre cose che penso, basterà che io ne parli ai miei amici in casa. (entra nel palazzo.)»

Euripide, *Ippolito*, Traduzione di Ettore Romagnoli in *Filosofico*,
<<http://www.filosofico.net/euripidippoli42.htm>> (consultato il 5/10/2007).

³ P. Aretino, *L’Orazia*, ed. critica a cura di Michael Lettieri; con un saggio sulla storia della critica e una nota bibliografica di Rocco Mario Morano, Cosenza, Marra, 1991.

⁴ L. Dolce, *Fabritia*, Venezia, Aldi filii, 1549.

⁵ E. Badinter, *L’amour en plus: histoire de l’amour maternel (17.-20. siècle)*, Paris, Flammarion, 1980.

qualità di vita in campagna. Nella società veneziana esistevano due pratiche, quella di mandare il bambino in campagna dalla nutrice⁶ e quella di avere serve nutrici in casa, come dimostra Denis Romano⁷ il quale sottolinea come fosse comune che le serve (anche “nutrix”, “balie” e “nene”) invecchiassero nella casa dei padroni. Romano osserva che quando le serve in vecchiaia provavano a cercare altri sbocchi professionali spesso finivano per tornare in famiglia o finivano i loro giorni in ospedali pubblici,⁸ questo perché fra i lavori svolti molti esigevano uno sforzo fisico impossibile per donne di età avanzata.

Romano descrive il processo di arruolamento delle balie che nella grande parte dei casi erano selezionate in campagna e poi portate in città da mediatori (sensali) e discorre su un incidente riportato da Marino Sanuto in cui certi sensali, dopo aver convinto le giovani donne a traslocare in città, durante il tragitto le spogliano dei loro averi.⁹ La terza delle trenta mascherate di Giulio Cesare Croce¹⁰ è un interessante esempio della procedura descritta da Romano, si tratta di una sorta di coro di balie che arrivano in città e offrono i loro «servigi».¹¹

Ritornando alla sfera teatrale e alla rappresentazione del rapporto quasi materno in conseguenza dall'allattamento, troviamo ne *La Hadriana*¹² di Luigi Groto, lo stesso tenore di profondità del rapporto fra nutrita e nutrice: qui vi è addirittura un parallelo fra latte e sangue, in un ricatto retorico per convincere la giovane a non lasciarsi coinvolgere in un amore sconvenevole:¹³ «Metti in periglio hor la nutrice tua. / Benché se per nutrirti io diedi il latte, / son pronta per salvarti, a dare il sangue.»

Il librettista e teorico Giacinto Andrea Cicognini usa in più testi teatrali l'immagine del latte e nella nutrizione quale legame affettivo centrale fra nutrice e protetta. Fra questi, ecco il passaggio del dialogo fra la balia Lisaura e il giovane Celindo in *La donna più sagace fra l'altre* e il dialogo fra la matrona Pasquella e la duchessa Deianira in *La forza del fato*:

⁶ Un esempio di questa pratica si trova nel passaggio del poemetto *La balia* di Luigi Tansillo scritto nel 1566: «E poi ch'a nelle braccia il caro figlio, / ella neghi notrirlo del suo latte; / e talor mandilo in esilio».

⁷ D. Romano, *Housecraft and Statecraft: domestic service in Renaissance Venice, 1400-1600*, Baltimore, The Johns Hopkins university press, 1996.

⁸ D. Romano, *op. cit.*, p. 178.

⁹ Ivi., p. 120.

¹⁰ G.C. Croce, *Le trenta mascherate piacevolissime di Giulio Cesare Croce, dalle quali pigliando l'inventioni, si possono fare concerti dilettevoli, nel tempo di Carnovale*, Bologna, presso gli Heredi del Cochi, 1604.

¹¹ Trascritto nell'appendice 1.

¹² L. Groto, *La Hadriana*, Venezia, Fabio e Agostin Zopini, 1578.

¹³ Esiste la possibilità che questo testo abbia ispirato Shakespeare nella creazione del *Romeo e Giulietta*.

[*La donna più sagace fra l'altre*, Cicognini, I/5]

CELINDO

Vi conosco per nutrice dell'Infante.

LISAURA

Dite pure del nuovo Rè, e di quanti poi ne son venuti in questa Corte. Io ho avuto più latte di una Vacca. Non era in tutta la città di Messer, chi con me potesse stare al paragone.

[*La forza del fato*, Cicognini, II/3]

PASQUELLA

Oh quello, che voi dite, io son balia, gli ho dato il latte da quelle prelibate mammelle, e gl'è stato latte, e non brodo di lucciole no; l'ho sfasciata, fasciata, cullata, bagiata, sculacciata, fate il conto voi.

Come già detto, in molti casi l'intimità si verbalizza e il chiamarsi mutuamente “madre” e “figlia” diventa naturale e simbolo di una vera e propria “maternità sentimentale”. Se affrontiamo il tema dallo specifico punto di vista del nostro *corpus* troviamo grandi similitudini con il teatro parlato. Ad esempio la scena di riconoscimento fra Fidalpa e Comaspe in *Alessandro vincitor di se stesso* di Sbarra/Cesti. In questa scena fra protetta e nutrice (I/8) Fidalpa e la giovane si chiamano mutuamente “madre” e “figlia” e Fidalpa :

The image shows a musical score for two characters, Campaspe and Fidalpa. Campaspe's part is on the top staff, and Fidalpa's part is on the bottom staff. The music is in a simple, melodic style with lyrics written below the notes. Campaspe's lyrics are "O' Fi - dal - - - pa o' ma - - - dre" and Fidalpa's lyrics are "O' Cam - pas - - - pe o' fi - - - glia." The score is written in a single system with a key signature of one sharp (F#) and a common time signature (C).

Più avanti nell'intreccio Fidalpa segue di nascosto una scena di corteggiamento fra Alessandro e Comaspe e ancora una volta fa un richiamo alla sua “maternità di latte”, ma questa volta in modo ironico, poiché Alessandro parla degli attributi fisici di Comaspe (II/4) e Fidalpa commenta con il pubblico: «Di latte infin m'è figlia / s'è bella mi somiglia».

Nella *Cloridea* di Antonio Draghi e Andrea Ziani, data a Vienna nel 1665, la nutrice di Gelisaura, Nerea, si permette in un recitativo di chiamarla figlia:



L'opera scenica teatrale di Francesco Loredano, *La forza d'amore*,¹⁴ ha caratteristiche molto vicine ad un tipico libretto veneziano, chiaramente per il rapporto di estrema vicinanza con una lunga lista di librettisti che frequentavano la nota Accademia degli Incogniti, capeggiata da Loredano. Una delle caratteristiche che riflettono la familiarità di Loredano con il repertorio di libretti veneziani è l'utilizzo della coppia comica vecchia nutrice e paggio. È dal servo Vespino che si sentono le parole che danno alla vecchia lo statuto di "madre di latte":

[...]Dimmi
cara vecchietta mia, non sei tu madre
di molte figlie, e figli
grandi, e ben fatti? E la Regina ancora
a le nozze matura, ha già qualche anno,
è tua figlia di latte? [...]

Ancora nella tematica del seno che allatta e crea un legame esclusivo fra nutrice e nutrita troviamo la nutrice di Valeria nel *Mutio Scevola* di Minato dato nel 1665 al San Salvatore, in cui in un dialogo (I/11) con il re Laerte, Porsenna dichiara il suo amore per la protetta:

PORSENNA
Chi sei tu, che ricerchi
ciò, cui ciascun contrasta?
la catena del Tempo à te non basta?

PORFIRIA
A Valeria bambina
diedi le poppe; e si teneramente
l'amo, che dal seguir ogni sua sorte
sol mi disgiungerà falce di morte.

¹⁴ G.F. Loredano, *La forza d'amore*, Venezia, appresso li Guerigli, 1662.

Nello snodo dell'*Orimonte* di Minato/Cavalli, rappresentato al Teatro San Cassiano nel 1650, la “allevatrice” Alcea narra in un breve recitativo il suo rapporto con Isandra, al momento del loro incontro (III/11):



Molte altre nutrici del nostro repertorio sogliono chiamare le protette “figlia” e sono a loro volta chiamate “madre”. Questo fatto è testimone del rapporto speciale fra nutrice e nutrita, stabilito dall’allattamento ma anche dall’educazione e dalla confidenza stabilita fra le due. Da un punto di vista drammaturgico la nutrice è l’orecchio che ascolta, agli occhi del pubblico è il testimone dell’infanzia della giovane, è l’amore materno offerto da una popolana. La vecchia nutre la giovane con il suo latte e le sue conoscenze, esattamente come il teatro popolare nutre il repertorio operistico veneziano dei suoi temi, maschere e *topoi*, affinché siano rimodellati, adattati e infine assorbiti.

Ninna nanna

Fra i “dispositivi scenici”,¹⁵ utilizzati nella drammaturgia musicale seicentesca, si trovano le scene di sonno. Come osserva Paolo Fabbri,¹⁶ sono diversi i casi in cui uno o più protagonisti si addormentano in scena permettendo l’introduzione di azioni simultanee sul palcoscenico. Questo dispositivo, che assume nel trascorrere del Seicento e del Settecento un vero statuto di *topos*, apre anche la porta (molto prima dell’avvento della psicanalisi) alla rappresentazione dell’inconscio.¹⁷ È spesso nel dormiveglia che vengono fatte importanti rivelazioni, come nel caso della *Elena* di Minato, dove la

¹⁵ P. Fabbri, *Il secolo cantante: per una storia del libretto d’Opera nel Seicento*, Roma, Bulzoni, 2003.

¹⁶ Ivi., pp. 185-190.

¹⁷ «a sleeping character is vulnerable – to assassination, to rape, to penetration of disguise, and to involuntary disclosures via dreams». E. Rosand, *Opera in Seventeenth-Century Venice: the Creation of a Genre*, Berkeley, University of California Press, 1991, p. 338.

protagonista rivela la sua identità durante il sonno.¹⁸ Benedetto Marcello nel suo trattato satirico *Il teatro alla moda* include la scena di sonno¹⁹ fra quei *topoi* usati fino all'esaurimento dai librettisti della sua epoca.

Prima del sonno viene, chiaramente, l'atto di addormentarsi. E ancora una volta, in questo atto materno di addormentare una persona, ritroviamo i personaggi del nostro repertorio. Il *topos* della ninna nanna è molto frequente fra le arie e le canzoni italiane del Seicento:²⁰ fra i casi più noti troviamo quello della la *Ninna Nanna* di Tarquinio Merula in forma di lamento. Le vecchie nutrici che si ritrovano a riprodurre il gesto di ninnare le "nutrite" mettono in scena l'elevato grado di complicità che hanno con le loro protette. Drammaturgicamente la ninna nanna funziona come una "play within a play" o come una micro-esecuzione musicale all'interno della macro-struttura dell'opera. Nel caso dell'aria dell'*Eliogabalo* di Aureli/Boretti data nel 1668 nel Teatro San Giovanni e Paolo la vecchia nutrice Nisbe prende la tiorba in mano e canta la ninna nanna per addormentare la sua protetta Flavia (I/11). Flavia chiede a Nisbe che canti per placare l'angoscia suscitata dall'eminente arrivo di Cesare. Nel libretto vi è in questo momento la didascalia «Nisbe prende la Tiorba e suona» e nella partitura manoscritta si trova prima dell'aria l'osservazione «Aria con Tiorba», da queste due didascalie si può concludere che Nisbe suonava (o fingeva di suonare) una tiorba in scena. Prima di iniziare la nanna Nisbe è preoccupata per la veglia di Flavia:

¹⁸ Cit. in P. Fabbri, *op cit.*, pp. 188-189.

¹⁹ «Gli Accidenti dell'Opera saranno Prigionie, Stili, Veleni, Lettere, Caccie d'Orsi, e di Tori, Terremoti, Saette, Sacrifici, Saldi, Pazzie, etc., imperciocché da tali impensate cose il popolo resta oltremodo commosso: e se mai si potesse introdurre una Scena nella quale alcuni degli Attori si mettessero a sedere ed altri a dormire in un Bosco, o Giardino, nel qual Tempo gli venisse insidiata la Vita, e si risvegliassero (il che mai non s'è veduto sul Teatro Italiano), ciò sarebbe un toccare l'estremo della meraviglia» B. Marcello, *Il teatro alla moda*, a cura di Ligiana Costa, edizione bilingue in corso di edizione, São Paulo.

²⁰ J. Steinheuer, «Fare la ninnananna – Das Wiegenlied als volkstümlicher Topos in der Kunstmusik des 17. Jahrhunderts», in *Musik als Spiegel der Lebenswirklichkeit im Barock*, Blankenburg, Stiftung Kloster Michaelstein, 2001, pp. 39-59.

Nisbe

So-vra car-ro stel-la-to fug-ge la notte, e Ce-sare arri-va-to qui_a l'al-ber-go sa-rà for-se_a quest'ho-ra o' me_in-fe-li-ce

6

No. È ver ma un cor a -

e Flavia veglia an - co-ra. Vuoi ch'io ti spogli? Veggo pur che al sonno ag-gra-vat-t'hai le lu-ci.

12

man-te non cu-ra gl'o-ri - glic-ri io qui go-do ve-gliar ne' miei pen-sie-ri.

Già che posar non vuoi te-co anch'io veglia - rò.

In questo momento vi sono due frasi aggiunte al manoscritto che non si trovano nel libretto: la richiesta di Flavia che Nisbe le canti qualcosa e Nisbe che dice *a parte* che questa può essere una soluzione per addormentare la giovane:

19

Canta Nisbe c'è tuo can-to pe-ne-tran - do mi al co-re pla-chi il cer - be-ro fier del mio do - lo - re

23

Chi sa ch'al dol-ce suo - no di lu-sin - ghieri ac - cen-ti cos-tei non s'ad-dor - men-ti.

L'aria da lei cantata è in quinari con un decasillabo al finale:



Una volta addormentata la fanciulla, Nisbe prepara l'arrivo di Cesare («A se chiuse / ha le stanche pupille / in profondo sopor: vado pian piano / a disserrar à Cesare la porta»).

Arnalta, la nutrice della cortigiana Poppea della celebre *Incoronazione di Poppea* di Busenello / Monteverdi, canta e veglia il sonno della sua protetta (II/12). Questa scena di sonno, che permette l'inserimento di diversi meccanismi drammatici come il travestimento e il riconoscimento, si svolge in un giardino, luogo di predilezione per scene con caratteristiche segrete, sensuali e misteriose. La didascalia della scena chiarisce:

Poppea godendo della morte di Seneca perturbatore delle sue grandezze prega Amor che prosperi le sue fortune, e promette ad Arnalta sua nutrice continuato affetto, ed essendo colta dal sonno se fa adagiar riposo nel giardino, dove da Arnalta con nanna soave vien addormentata.

La nanna *Oblivion soave* è emblematica del rapporto speciale e materno fra Arnalta e Poppea. Un piccolo recitativo («Adagiati, Poppea, / acquietati, anima mia: / sarai ben custodita.») precede la nanna di Arnalta, che musicalmente si avvicina ad un lamento, con un basso in molti momenti ostinato e cromatico. L'idea di riposo e di tranquillità è resa chiara grazie alle note lunghe sia nella voce di Arnalta che nel basso e dalla tessitura ristretta in cui si sviluppa il canto di Arnalta.

Secondo la Rosand, la realizzazione musicale di Monteverdi per questa ninnananna apre un genere, poiché lo stesso trattamento mimetico del motivo del sonno verrà utilizzato da diversi compositori posteriori, anche da quelli che respingevano l'idea dell'intonazione mimetica del testo.²¹

²¹ E. Rosand, *op. cit.* p.339.

Amalta

O - bli - vi - on - so - a - ve

i dol - ci sen - ti - men - ti in te, fi - glia ad - dor - men - - - -

ti. Po - sa - te - vi

o - cchi la - dri, a - per - ti - deh - che

fa - te, se chiu - si an - co ru - - - - ba -

te? Pop - pe - a, ri -

man - ti in pa - ce, lu - ci ca - re ca - re ca - re e gra - di - te, dor - mi - te dor -

mi - te ho - mai dor - mi - te dor - mi - te.

La veglia per il sonno è dunque ancora un fattore, insieme alla nutrizione nell'infanzia, che lega protette e nutrici. Se i passaggi in cui le vecchie invocano il latte in quanto legame fisico sono evocazioni di un passato, le ninna nanne e le veglie al sonno sono in sé gesti materni, atti di intimità e di richiamo all'infanzia.²²

²² Nel *Giasone* di Cicognini/Cavalli non è nutrice Delfa ad accogliere Isifile nel suo sonno, questo gesto viene dato alla damigella Alinda [II/1]. «ISIFILE: Alinda troppo vana, / seconda il genio, e la sua voglia insana; / oimè non posso più, / perché manchin li spiriti, / manca l'anima al seno, / vacilla il piede, e a forza di stanchezza / trabocco sul terreno».

«I peccati, che si commettono per amore, non mertano riprensione»²³

La Balia di Lisetta, la giovane della *Fabrizia* di Dolce, suggerisce chiaramente che avrebbe potuto forzare un aborto se la giovane l'avesse prevenuta prima sulla sua gravidanza. Una volta che Lisetta svela alla balia il motivo della sua angoscia, la vecchia dice:

Se tu m'havessi scoperta questa cosa più per tempo, saresti prima che hora fuori di questa molestia, perchè io havrei saputo far tanto, che la gravidanza non sarebbe proceduta più avanti. Tu non sei la prima, ne sarai l'ultima figliuola dolce, a cui così fatti travagli accadono. Io ne conosco le migliaia, che vengono ingannate dagli huomini; e per esser gravide spese molte non partoriscono: e se ben partoriscono, non perdono ventura. Ma che? I peccati, che si commettono per amore, non mertano riprensione. Maravigliami bene, che conoscendo, quanto io t'ami, habbia potuto haver luogo nel tuo animo sospetto, o paura di farmi intendere chi colui è, del quale sei gravida.²⁴

Prima di confidarsi alla balia, Lisetta passa per un lungo momento di angoscia e di imbarazzo di fronte alla sua situazione. Lo stesso capita a Rossane, la protetta della nutrice Linca de *Gli amori di Alessandro con Rossane* di Cicognini, messo in scena al teatro Santi Apostoli nel 1651 nella scena I/7: «Sotto il sigillo d'un silenzio eterno / l'origine infelice / del mio fatal martire / vuoi svelarti o nutrice, e poi morire». Inizialmente il problema di Lisetta sembra meno serio di quello di Rossane («Io non son più donzella»), le conseguenze sembrano enormi e l'unica persona a cui confidarsi e sperare è la nutrice Linca, la quale si dimostra incuriosita e sembra quasi godere dei racconti dettagliati della giovane:

LINCA
Non è poco,
ma dimmi, o sconsolata
l'onestà ch'hai smarrita
fu rapita, o donata?

ROSSANE
Fu donata, e rapita.

LINCA
E come fu?

ROSSANE
All'hora,
che all'impuro desio l'alma rivolsi

²³ L. Dolce, *Fabrizia*, Venezia, per gli heredi di Bortolanio Rubin, 1587.

²⁴ Ivi, p.11.

tentata mi sdegnai,
supplicata negai,
sforzata volsi.

LINCA
Al fin volesti.

ROSSANE
Sì

LINCA
Io pur feci così
ma l'accolto gradito
ti die fè di marito?

ROSSANE
Ben tre volte giurò farmi sua sposa.

Linca prova a relativizzare il problema («Senti Rossane mia, / il tuo male è pigmeo; tu'l fai gigante; / se ad incognito amante / incognita donasti amplessi, e baci / a sconosciuto sposo / volgi l'affetto, egli vi pensi; e taci») così come accade nella *Fabritia* di Dolce («Tu non sei la prima, ne sarai l'ultima figliuola dolce, a cui così fatti travagli accadono»). Rossane poi svela di essere incinta:

ROSSANE
A che'l tacer non basta
all'or ch'il fatto di se stesso è tromba.

LINCA
Fa ch'io t'intenda.

ROSSANE
Ah Linca,
son quattro mesi ormai.

LINCA
Non più t'intendo

ROSSANE
E che?

LINCA
T'intesi a pieno
hai del primo piacer gravido il seno
non è così?

ROSSANE
Pur troppo è vero, e io
per dar fine al martire
voglio, voglio morire.

Prima di cantare l'aria di esordio Linca propone la sua soluzione: non si tratta di un aborto come nella *Fabrizia* del Dolce ma d'un complicato imbroglio che prevede il coinvolgimento di un vecchio amante della nutrice e l'acquisto di una falsa diagnosi.

[I/7]

LINCA

Tuo Padre non propone
di maritarti ancora,
al medico di corte
che di me visse favorito amante
a forza d'oro farem dir, che sia
questa nuova crescita idropesia;
e al termine prescritto
occultamente il parto, e' il tuo delitto.

Il rapporto fra nutrice ed ex-nutrita si basa, dunque, su un'intimità quasi materna ed è questa intimità che viene esplicitata dai librettisti veneziani. La nutrice occupa non solo il ruolo della madre, ma incarna ancora più volentieri la presenza del popolo, capace di dialogare in un altro "luogo" con la giovane protetta e a sua volta con il pubblico. La presenza in scena di personaggi di "madre" è quasi nulla nel teatro italiano rinascimentale bensì come nel teatro musicale veneziano. Maggie Günsberg fa una considerazione sulla preponderanza di personaggi di serve e cortigiane nel repertorio teatrale e giustifica l'assenza di ruoli di vere e proprie madri in scena:

Meanwhile, at the opposite end of the female hierarchy are to be found servantwomen, slavewomen, procuresses and prostitutes. In the middle are wives (whose status is measured in terms of youth and beauty), and with curious infrequency, mothers. The remarkable paucity of mothers in these plays, as opposed to the ubiquity of fathers or male guardians, is a significant feature. As regards the procuresses and prostitutes at the lower end of the female hierarchy, it is no accident that Lena, in Ariosto's *La Lena*, perhaps the liveliest and most prominent of all the female characters, is an adulteress turned temporary procuress and no longer in her teens.²⁵

²⁵ M. Günsberg, *Gender and the Italian stage*, Cambridge, Cambridge university press, 1997, p. 8

La saggezza della vecchia

«Figlia non te'l diss'io, ch'un crin canuto / cela prode consiglio»¹

L'età avanzata e la posizione sociale dei personaggi dei quali ci occupiamo conferisce loro uno *status* speciale e un'autorità singolare, permettendo ad essi una circolazione privilegiata all'interno dell'intreccio. Come abbiamo osservato nel capitolo dedicato al ruffianesimo, esiste una tradizione storica con grandi ricadute sulla letteratura, della vecchia popolana che educa le giovani donne alla vita amorosa e sessuale. Questa educazione può avere o meno scopi di sfruttamento da parte della vecchia. Nel caso delle nutrici di latte, oltre all'educazione alla vita amorosa, vi è anche il rapporto primordiale del latte, dell'alimentazione e della maternità.

L'origine di questi ruoli nel teatro risale alla tragedia greca, sotto il nome di *trophos* (nutrice). A fare la controparte maschile delle *trophoi* ritroviamo i *paidagogoi*, i vecchi tutori. Consigliere, commentatrici e messaggere, l'autorità delle nutrici sulle decisioni e le svolte degli intrecci riflette la loro importanza all'interno del dramma. L'antesignana di questi ruoli, Euriclea, appare nell'*Odissea* di Omero come una serva della casa, e viene introdotta nell'*Odissea* come nutrice d'Ulisse e di Telemaco ma svolge anche il ruolo di confidente di Penelope. Euriclea custodisce i segreti dei tre signori ed è la prima persona a riconoscere Ulisse nel suo ritorno a Itaca. La funzione del riconoscimento perdurerà come caratteristica drammatica in questa tipologia di ruoli, riflesso dell'importanza di questi ruoli nel racconto. Insieme al rovesciamento, Aristotele situa il riconoscimento come «[le parti del racconto] con cui la tragedia seduce maggiormente».²

Euriclea è una schiava acquistata da Laerte per servire come allevatrice d'Ulisse che, nonostante il chiaro statuto di serva, ha un'importante funzione drammatica, come messaggiera, come confidente e rivelatrice di situazioni oscure. Forse è per questo statuto quasi familiare che Omero rende noto il nome di suo padre, dando così al personaggio uno *status* più vicino a quelli dei personaggi alti. Appare evidente l'interesse sessuale che Laerte ha nei confronti di Euriclea e l'importanza che tale interesse ha nella scelta come allevatrice di Ulisse:

¹ Aspasia in N. Berengan, *L'Heraclio*, Venezia, Francesco Nicoloni, 1671, nella scena II/20.

² Aristotele, *Poetica*, a cura di D. Lanza, Milano, BUR, 1997, p. 139.

Al suo fianco [di Telemaco] portava le fiaccole accese la fidata e buona Euriclea, figlia di Opi Pisenoride, che Laerte un giorno comprò col prezzo comprò coi suoi averi, giovanissima ancora la pagò venti buoi, e l'onorava in casa quanto la sposa diletta, mai però si unì a letto con lei: evitava la gelosia della moglie. Al suo fianco portava le fiaccole accese: di tutte le serve lo amava di più, e l'aveva nutrito da piccolo.³

Karidas in uno studio approfondito su Euriclea ed altri ruoli di nutrici della tragedia greca⁴ condivide la teoria di Claude Calame⁵ che identifica negli arcaici cori di giovani fanciulle, l'origine della figura della nutrice. Il *choros* funziona come un microcosmo della società, rispecchiando la sua gerarchia, nella quale una maggioranza di membri giovani è subordinata ad una minoranza di *leaders* anziani. La *leader* del *choros*, la *chorêgos*, oltre alla funzione scenica di rappresentare il *choros* e parlare a nome del collettivo, aveva anche quella dell'allenamento fisico e musicale del *choros*. I ruoli di nutrici delle tragedie greche avrebbero dunque come origine la *chorêgos*, distaccatasi dal *choros* e avvicinata all'eroe tragico. La provenienza della nutrice dal *choros* ha ricadute importanti nella costruzione di questa tipologia di personaggi, nel modo di raccontare la vicenda, di intervenire nell'azione e nel percorso tragico dell'eroe.

All'interno del complesso mitico riguardante la famiglia di Agamennone possiamo ritrovare in diverse occasioni ruoli di vecchie nutrici che agiscono in momenti chiave della vicenda tragica. È una nutrice, secondo Tzetzes,⁶ che mette in salvo i due figli di Argo, Agamennone e Menelao, togliendoli dalla vendetta di Tieste contro Atreo e portandoli a Sicione presso Polifeide. Anche la nutrice del figlio di Agamennone, Oreste, viene presentata nella tradizione come una protettrice dell'eroe bambino, portandolo in salvo quando la madre Clitennestra uccide lo sposo al ritorno di Troia. Questa nutrice di Oreste è presente in Pindaro, Stesicoro e Ferecide e nel teatro tragico nelle *Coefore* di Eschilo sotto il nome di Kilissa.⁷ Diversamente dalle altre versioni delle nutrici di Oreste, Kilissa appare più tardi nella vicenda tragica per rendere

³ Omero, *Odissea*, vol.I, a cura di Alfred Heubeck e Stephanie West, traduzione di G. Aurelio Privitera, Milano, Fondazione Lorenzo Valla/ Arnoldo Mondadori Editore, 2003, p. 39.

⁴ H.P. Karydas, *Euryklea and her Successors: female figures of authority in Greek poetics*, New York, Rowman and Littlefield Publishers, 1998.

⁵ C. Calame, *Choruses of young women in ancient Greece*, Lanham, Rowman and Littlefield, 2001.

⁶ Cit. in A.M. Capomacchia, *L'eroica nutrice: sui personaggi "minori" della scena tragica greca*, Roma, Aracne, 1999, p. 35.

⁷ Ivi.

possibile la vendetta del figlio di Agamennone contro la madre e l'amante di lei. È interessante osservare che sia nell'*Elettra* di Euripide sia in quella di Sofocle è un vecchio aio che mette in salvo la vita di Oreste.

La grande parte delle nutrici presenti nelle tragedie greche accompagnano personaggi femminili e non eroi maschili, l'unico caso in cui la nutrice è legata ad un personaggio maschile documentato nei testi tragici a noi pervenuti è quello della nutrice di Oreste. Kilissa, nel verso 731 delle *Coefore*, si rivolge al coro come messaggera della morte del suo protetto. Nell'azione di narrare al coro l'accaduto viene messo in moto il meccanismo scenico per il quale anche il pubblico prende conoscenza dei fatti. L'arrivo di Kilissa in scena è solenne e patetico («Dal palazzo esce la nutrice di Oreste. Singhiozza»). Tale passaggio vale la pena d'essere citato, trattandosi di un esempio specialmente profondo e utile per la comprensione del peso drammatico delle nutrici tragiche:

[...] Per me, quanto soffrire! Quante miserie spietate negli anni colarono - crosta compatta - sulla reggia di Atreo, a lacerarmi l'anima, dentro: mai, finora, ho sofferto il peso di una simile angoscia! Sciagure, le altre, che pur patendo riuscii ad affrontare. Ma Oreste mio caro, premura di tutta me stessa, che io ho cresciuto, che io ho raccolto dal parto... Gli strilli pungenti, imperiosi - avanti indietro le notti - quante ansie, che affanni: fatiche sfumate nel nulla! Cosa comprende, un bambino? E allora, pazienza, accudirlo - un cucciolo, in tutto e per tutto. Cos'altro? Indovinare come gli piace. Non ha la parola il piccolo in culla, per dire la fame, la sete, quando deve bagnare. Ha regole sue il giovane grembo dei nati. Io lo capivo a volo. Eppure ti dico, spesso restavo sorpresa: sotto, allora, a sciacquare i panni del bimbo. Due mestieri: lavandaia e nutrice, tutto per lui solo! Doppio carico per le mie mani: lo ebbi da suo padre quando, proprio da lui, ricevetti Oreste bambino. Ora la notizia, per me sciagurata: è morto! Ora mi avvio, avverto quel'uomo, contagio maligno alla rocca, che sentirà lieto il messaggio.⁸

La scelta di utilizzare la nutrice o l'aio come confidenti degli eroi proviene dal legame quasi familiare stabilito. Capomacchia definisce i motivi dell'inserzione di questi ruoli accanto agli eroi all'interno della vicenda drammatica:

Colei che ha nutrito e allevato l'eroe, così come colui che lo ha educato, può, nei suoi confronti quel che altri non possono o non riescono a realizzare: guidare l'eroe lungo un percorso che, costellato di imprese e di quegli atti di

⁸ Eschilo, *Coefore* in Readme, <<http://www.readme.it/libri/Classici%20greco/Coefore.shtml>> (consultato il 15/04/2008).

hybris che caratterizzano la sua personalità, lo porterà alla morte eroica e, in conseguenza, alla venerazione di un culto.⁹

Se alla vecchiaia viene collegata la saggezza, frutto del tempo e dell'esperienza, quella della donna ha un'altra caratteristica che sembra essere determinante per la costruzione dell'ideale della vecchia saggia e dispensatrice di consigli: la perdita della fecondità. In uno studio su *Le donne saccienti* di Molière, Catherine Kintzler approfondisce la questione dell'infertilità in quanto fattore decisivo per il raggiungimento e il riconoscimento della saggezza della vecchia.¹⁰ La perdita della fecondità avvicina la donna alla virilità, conferendole uno *status* di "quasi-homme",¹¹ secondo Kintzler. Per quanto riguarda il nostro *corpus*, tale fattore ha una piega particolare per il travestimento scenico.¹²

Nel repertorio del quale ci occupiamo la saggezza della vecchia viene evocata da un punto di vista più popolare, è una saggezza "scaltra", legata a questioni pratiche della conquista degli uomini e del potere. In diversi momenti le vecchie collegano esplicitamente la loro saggezza all'età avanzata. Nell'*Arsinoe* di Stanzani/Franceschini, data nel Sant'Angelo nel 1678, la vecchia Nerina vuole aiutare a nascondere il capitano Feraspe e lo rassicura: «Nasconderti saprò, son vecchia accorta» (I/10). L'esperienza è il trofeo di Lisa, nutrice del figlio di Egeo e Medea, Medo, della versione del 1678 di *Medea in Atene* di Aureli/Gianetti.¹³ Nella prima scena del libretto Medo chiede alla vecchia di tener d'occhio il principe di Creta, Androgeo, che è amante di Irea, della quale Medo è invaghito. La vecchia gli risponde: «Sarò più d'Argo occhiuta / scaltra, sagace, e più di volpe astuta». Qualche scena più avanti (I/4) la vecchia nutrice spiega la sua sagacità in un soliloquio:

⁹ A.M. Capomacchia, *op. cit.*, p. 41.

¹⁰ C. Kintzler, *Théâtre et opéra à l'âge classique: une famille étrangeté*, Paris, Fayard, 2004, pp. 106-108.

¹¹ A.M. Capomacchia, *op. cit.*, p. 106.

¹² Questa non è una caratteristica unica al repertorio musicale veneziano ma, diversamente agli altri repertori, vi era qui la scelta di avere donne cantanti.

¹³ Lisa è un personaggio aggiunto, anzi modificato, che non era presente nella prima versione del libretto messa in scena nel 1675.

Lisa

A fè se l-reca fu scal-tra an-ch'io sa-ga-ce son al par d'o-gn'al - tra.

aria

Bas - ta dir ch'io sia ca - nu - ta bas - ta

dir ch'io sia ca - nu - ta so con ar - te e mil-le mo-di pe - ne - trar tut - te le fro-di che sa

u - sar fe - mi - na as - tu - ta pe - ne - trar tut - te le fro-di che sa u - sar fe - mi - na as -

tu - - - ta Bas - ta dir bas - ta dir ch'io sia ca -

nu - ta bas - ta dir ch'io sia ca - nu - - - ta bas - ta dir ch'io sia ca - nu - - - ta.

Le vecchie nutrici hanno un forte rapporto con il ruffianesimo e l'arte della conquista amorosa, come abbiamo osservato nel capitolo «Il ruffianesimo». In *Aurora in Atene* ancora una vecchia, Spinalba, si vanta delle sue conoscenze acquisite grazie all'esperienza, la saggezza che proviene dal passaggio del tempo:

[I/18]

SPINALBA (a Celinda)

Io son vecchia, e molto so.

Se son brutta anco fui bella,

e so, come si favella,

et oprar come si può.

Io son vecchia, e molto so.

Voi che sete in gioventù,

non avete esperienza;

e bisogna aver pazienza,

per goder chi v'impiegò.

Io son vecchia, e molto so.

Nel *Caligola delirante* di Gisberti/Pagliadi, messo in scena nel 1672 al San Giovanni e Paolo troviamo la vecchia nutrice Gelsa. Gelsa guida tutte le azioni di Teosena, moglie del re di Mauritania, fra questi una finta conquista amorosa di Caligola. Gelsa, così

come molte delle nostre vecchie, esalta il potere di una vecchia dispensatrice di consigli:

[I/15]

GELSA

Chi ha per scorta rugosa età
in amore non penerà;
semplicità gioventù
d'un bel crine in servitù
se tal or schiava si fa
vecchia annosa
ch'è pietosa
da catene la scioglierà
Chi ha, ecc.

La nutrice fa una complessa simulazione nella quale, per il successo della sua messa in scena costringe la sua protetta a fingere il pianto («*a parte*. Piangi pur mia signora, e piangi forte»). Anche nel *Claudio Cesare* di Aureli/Boretti la simulazione fa parte dei consigli della vecchia («Son canuta / son astuta») alla giovane protetta, nonostante il dubbio della giovane (I/11) riguardo il metodo («GIUNIA: Ch'io finga affetti? DRUSA: E perché no? / GIUNIA: Che Giunia / al labbro, a l'occhio insegni / falsi sospiri, e simulati sguardi? / Io non appresi mai / ne la scola d'Amor vezzi bugiardi»). Dopo che Giunia perse la corona in una disputa con Agrippina, la vecchia la consola, inducendola al ricorso massimo della persuasione femminile: le lacrime.

[III/5]

DRUSA

Che morta? Ov'è'l tuo spirto?
Non ti perder; coraggio:
a l'arte femminil ricorri o figlia.
Ecco Cesare: fingi
di lagrimar, ponti il velo agl'occhi;
sospira, esclama, piangi;
con due stille mentite il cor gli frange!
Qui Giunia finge di lagrimare.

Nell'aria anticipata da un recitativo, cantata da Filenia nella *Cleopatra* di Dall'Angelo/Castrovillari del 1662 si contrappongono nelle due strofe le qualità dovute all'esperienze della "vecchia età" e l'inesperienza della gioventù che, per riuscire nella vita amorosa, devono avere la scorta e i consigli di una vecchia:

[I/5]

FILENIA

Deh lasciate le risse,

deponete i contrasti,
e se goder senza penar volete,
lasciate far a me, che goderete.

Vecchia età
molto intende e molto sa,
e d'amore nelle scole
esperienza sol vi vuole.
Ne sperì di goder amante astuto,
se non si serve di chi ha il crin canuto.

Gioventù
inesperta sempre fu.
Che dilette vuol godere
ha difficile il mestiere;
ma chi maestra vuol a' suoi piaceri
trovi la vecchiarella e tutto sperì.

Nel primo libretto di Aureli, *L'Erginda* del 1652, la dama Clerida si rivolge alla vecchia Elcaste in ricerca di consigli amorosi (II/6). La giovane si confida con la vecchia ma quest'ultima, dopo aver capito il motivo della presenza della giovane, si arrabbia e confessa di amare lo stesso Argimene amato da Clerida. La giovane, come prevedibile, la schernisce:

CLERIDA
Scusa Elcasta il mio ardire:
arrestiam quindi i passi,
avida di parlarti io qui ti trassi.

ELCASTA
Narrami, e che vorresti?

CLERIDA
So che donna canuta
fatta accorta da gl'anni,
e addottrinata in praticar affetti,
molto dir; molto dir; molto oprar sa con suoi detti.

ELCASTA
Già tue richieste attendo.

CLERIDA
Consigliami ti prego
qual'arte oprar degg'io
con giovanetto amante
per renderlo in amor fido, e costante.

ELCASTA
Un malan che ti pigli

vo donarti sfacciata, e non consigli.
Perché non mi chiedesti
consiglio all'hor, ch'il vago a me togliești.

CLERIDA
Tu invaghita? ah, ah
Tu amante sei? di chi?

ELCASTA
Al tuo dispetto io son amante sì.
Amo Argimene anch'io, se l'ami tu
di te al pari l'adoro, e forse più.

CLERIDA
Bella matrona invero
da far preda de' cori
de' giovani amatori.
Voglio di qua partire,
per non m'ingelosire;
temerei, ch'il mio bene
quasi priggion restasse
di tua vaga beltà:
ma studioso ei non è d'antichità.

Fidalba nella *Rosilena* di Aureli (1664) loda le qualità delle vecchie scaltre e la necessità dei giovani di averne una vicino (III/8):

Giovinette
vezzosette,
se non fosse un crin canuto,
che tal'or vi dasse aiuto
miserelle, che fareste?
Languireste
sempre afflitte, e sconsolate
senza mai conseguir ciò, che bramate.

Zerbinetti
lascivetti
che cercate or queste, or quelle
più sagaci vecchiarelle
per sanar il vostro foco
dite un poco
quante volte un crin di neve
vi fa d'oro vuotar la borsa in breve?

Fra i primi libretti a lodare le qualità sagaci delle vecchie vi è *La ninfa avara* di Ferrari, del 1641. In effetti, tutto l'intreccio si basa sulla capacità della vecchia di piegare la ninfa (avara) all'amore. Alla fine la scaltrezza e l'importanza della vecchia è festeggiata da tutti (III/3): «Chi gioie vuol da faretrato Amor / corra a donna canuta / s'ella è austera a vedere, dolce è il cor».

La caratteristica più presente fra le vecchie nutrici comiche veneziane, forse ereditata dalle antecedenti tragiche greche, è senza dubbio la capacità di guidare e intervenire nel percorso dei personaggi principali dell'intreccio e, conseguentemente, in tutta la vicenda. Capomacchia osserva che «[i vecchi sono] depositari di un sapere che consente loro di operare per la realizzazione del compito di fondazione dell'eroe. È un sapere che affonda le radici nel tempo delle origini e che, in un'ideale cronologia mitica, si proietta oltre le immediate vicende dei loro protetti».¹⁴

Incantesimi e magia

La stregoneria e la conoscenza dei rimedi naturali sono collegate direttamente con l'immagine della vecchia. In più testi teatrali si ritrova la vecchia che prepara rimedi o pozioni magiche, come è il caso della Celestina. Tale caratteristica fa parte della tipologia di ruoli che ci interessa.

Il primo ruolo del nostro *corpus*, Scarabea, pur essendo "governanta" della maga Artusia – ruolo discendente dall'ariostesca Alcina – confessa di aver paura della magia («Artusia fa un incanto; o mia Signora, / ricordati mia Dea, / c'ha paura de' spirti Scarabea. / contentati, ch'io mora innamorata, / ma non ispiritata»). Nonostante ciò, l'intero intreccio della *Maga fulminata* gira intorno al confronto fra amore e magia, come osserva Accorsi:

La magia nulla può contro Amore, che nasce dal bello e dal diletto: edonismo, più che vago platonismo, coniugato con il trionfo secentesco del senso, in una battaglia di irrazionali. La narrazione dimostrerà però un diverso assunto: la magia è sì sconfitta d'Amore ma l'amore, quello dei cavalieri per le reciproche fidanzate, pur dimostrando di poter essere una veste non del senso ma della razionalità.¹⁵

In un altro libretto di Ferrari, *Il pastor reggio*, si trova la maga mora Zeli, che «sicura la regina con gl'incanti, di costei, di poter far nel suo core compatibili tra loro i rigori, del tempo, e le fiamme, d'amore».¹⁶ La vecchia nutrice della regina ("canuta" anche lei), Crocca, si fida della forza della maga Zeli e usa tale fede per assicurare la regina (II/1):

¹⁴ A.M. Capomacchia, *op.cit.*, p.55.

¹⁵ M.G. Accorsi, «Morale e retorica nei melodrammi di Benedetto Ferrari», in *Musica Scienza e Idee nella Serenissima durante il seicento*, (atti del convegno internazionale di studi), a cura di Francesco Passadore e Franco Rossi, Venezia, Fondazione Levi, 1996, p. 347.

¹⁶ Argomento di *Il Pastor regio* in *Poesie drammatiche di Benedetto Ferrari della Tiorba*, Milano, Ramellatti Gio.Piero, 1644, p. 167.

CROCCA

Hor pria d'incenerire
si cominci a gioire.
Giunt'è il messo gentile,
che l'amor di Zeli noto ti fece;
tu n'hai scorto l'effetto,
ch'in un baleno, si può dir t'ha dato,
dal bosco più recondito del Trace
il pastorello amato,
e nella reggia sano, e lieto hor giace.
A che pensi a le noie
in un golfo di gioie?
Amerai riamata;
che contr'il tempo, od altra cosa ria
la magia di Zeli scudo ti sia.

GERIANA

O mia fedel, son'i tuoi cari detti
antidoti al mio core
contr'il velen d'amore.
Hor per te lieta a vagheggiar m'invio.

Nella «Delucidazione del Drama» del *Alciade* di Faustini data nel 1667 vi è un accenno ad una pratica segreta delle vecchie: «[...] Haveva l'Africano appreso da una vecchia di Getulia secreto sicuro, e sperimentato di tingersi Moro con la decottione d'alcune erbe». L'ultima vecchia del nostro *corpus*, Clela del *Trionfo della continenza*¹⁷ di Corradi/Alghisi data nel San Giovanni e Paolo nel 1691, viene presentata nell'elenco dei personaggi come “vecchia serva” anche se presenta vere e proprie caratteristiche da strega. Impegnata ad aiutare il filosofo Demostene nella conquista di Lidia, sua protetta, la vecchia usa allo stesso tempo la sua scaltrezza da ruffiana e i suoi poteri magici. Nella scena 9 del secondo atto la giovane comincia ad incuriosirsi verso lo spasimante e la vecchia la rassicura invocando i suoi poteri magici:

[...]

LIDIA

E questo (Demostene)
fu da prencipi eletto
per il campo fatal?

CLETA

Tanto m'è noto

¹⁷ *Il trionfo della continenza* fu un noto insuccesso di pubblico che presentava in quel periodo mutamenti di gusto. Vi era un'avversione ai temi erotici e, nonostante si trattasse di un libretto con una conclusione abbastanza moraleggiante, non fu un successo di pubblico. Si tratta di due filosofi che vengono tentati da due cortigiane frequentate dai loro allievi, Demostene non resiste alla tentazione amorosa mentre Zenocrate riesce a convincere i due giovani ad abbandonare gli amori lascivi.

in virtù di quell'arte
che magica possiedo.

Più avanti nell'intreccio la giovane Lidia, in un accesso d'invidia della bellezza di Flora, chiede a Clea che la uccida. La vecchia trasforma Flora in un drago che, per la forma ripugnante, viene ammazzata. Per completare le dimostrazioni dei suoi poteri, la maga si trasmuta in una «bellissima giovine», poi fa rivivere Flora e per ultimo ritorna nel suo primo sembiante. Tutte queste esibizioni della vecchia offrono, chiaramente, diverse occasioni per mutazioni ed effetti scenici.

«Non sono un'indovina, non ho conoscenze sicure dell'occulto»¹⁸

I poteri sovranaturali delle vecchie prendono qualche volta anche la dimensione della previsione del futuro, dell'oracolo. Nella *Finta savia* di Strozzi ritroviamo l'unico personaggio di questo repertorio che si presta esclusivamente alla funzione profetica, Amalthea Deifobe, «decrepita Sibilla Cumana», tratta dalla mitologia greco-romana. Questo personaggio è però completamente mitologico, senza la caratteristica popolare che unisce i nostri personaggi e che ci interessa particolarmente.

La vecchia Cirilla negli *Amori di Apollo e Dafne* di Busenello/Cavalli racconta, nella prima scena dell'opera, un sogno che premonisce l'intero intreccio; non essendo capace di interpretarlo, va alla ricerca di Alfesibeo («Ma che torbido sogno / m'inquieta stamane? / mi par che in questa pioggia / una donzella vaga e delicata / siasi in ruvido tronco trasformata! / Ma colà vedo il saggio / Alfesibeo, ch'intende / di natura e del cielo / le ragioni recondite e profonde / ei saprà dir ciò che'l mio sogno asconde»).

Nell'intreccio del libretto di Aureli, *Il favore degli Dei*, la vecchia Delfa viene definita da Apollo stesso in quanto figlia dell'oracolo:

[I/24]
APOLLO
Delfa, tu che da Delfo
sì bel nome trahesti ove risuona
d'alto oracolo mio,
del fatidico Dio
deh soccorri all'ardor, tenta giovarmi,
persuadi la cruda ad ascoltarmi.

DELFA
Tropo troppo ostinata
è la bella fanciulla,

¹⁸ Nutrice di Fedra, in *Ippolito* di Euripide in *Readme*,
<<http://www.readme.it/libri/Classici/%20Greci/Ippolito.shtml>> (consultato il 24/04/08).

parlo, e tento,
ma tentando
spargo al vento
le mie voci favellando:
Col mio dir opro al fin nulla.
Tropo, ecc.

Finta magia

È però la finta magia, il travestimento o la burla della stregoneria, che interessa di più ai librettisti veneziani. Nel repertorio del teatro umanistico veneto ritroviamo un testo specialmente interessante riguardo il rapporto fra fattucchiere (o finte fattucchiere) e le clienti. La “levatrice” Andria, nell’*Epirota* di Tommaso Mezzo, viene ricercata dalla ancella Lesbia per risolvere il grave problema della sua vecchia padrona innamorata: le rughe. Andria, a parte, confessa il meccanismo e la logica della sua professione:

La credulità delle donne è il nostro sostentamento e fonte di proprietà rurali. Da lì ricaviamo di che mangiare e vestire e tutto ciò che serve. Quando infatti troviamo una donna tormentata da qualche desiderio e piuttosto credulona, ce la rendiamo condiscendente, circuendola con promesse, girandola come una mola a mano. E anche se non diamo quel che promettiamo, sembra tuttavia che otteniamo qualche cosa di simile e che diamo come ormai eseguito ciò che mai saremo in grado di fare. Intanto adduciamo come pretesto il tempo nuvoloso o lo sguardo maligno di qualcuno che si è incontrato o indichiamo come rimedio ciò che non si trova in nessun luogo. Intanto godiamo della nostra piccola proprietà e cogliamo frutti quotidiani. Certo è male, però questo vizio di ingannare è assai diffuso, ovunque infatti l’inganno partecipa agli affari degli uomini. Ma mi chiamano le ancelle, entrerò e mi rivolgerò proprio alla padrona. Mi chiuderò con lei in una stanza e trucherò ben bene il suo volto così che non potrai distinguere se sia un fantasma o una donna.¹⁹

Nell’intreccio del dramma per musica di Matteo Noris, che fece scandalo, *Demone amante*, la vecchia Lesbia²⁰ simula, pur di rendere felici le sue protette Efigenia e Lutezia, avere delle virtù magiche. Nella quarta scena del primo atto canta da sola un’aria nella quale ammette la finzione:

¹⁹ T. Mezzo, *Epirota* in *Il teatro umanistico veneto: la commedia*, Ravenna, Longo, 1983, p. 49.

²⁰ Lesbia è presente in almeno sessanta percento delle scene dell’intreccio, caso speciale fra le vecchie nutrici.

LESBIA

Nulla so, nulla tengo
di magica virtute
ingannerò la semplice, che soglio
di rai frodi sovente
prendermi gran diletto
così tristizia unqua non entra in petto.

Del mondo inesperto
chi gioco si fa,
sen vive ridendo
ne sente l'età.

Per trarsi d'affanni
è sempre goder
con leciti inganni
si prenda piacer
più lieto mestier
qua giù non si dà.

Del ecc.

La messa in scena della vecchia consiste nel far credere a Efigenia che il Demone sia innamorato di lei e più avanti «spunta vestita con abito da incantatrice maga velo intorno al capo verga nella destra e capello sciolti» e forgia una scena di magia:

[I/10]

LESBA

Mia signora Efigenia.

EFIGENIA

Lesbia, tu sei?

LESBIA

Certo ch'io sono.

EFIGENIA

Il bracio

perché si nudo? E perché in longa treccia
ti cade il crin? Qual verga mai, qual velo
ti circonda la fronte?

LESBIA

Così il demone,

EFIGENIA

Viene? *con timore*

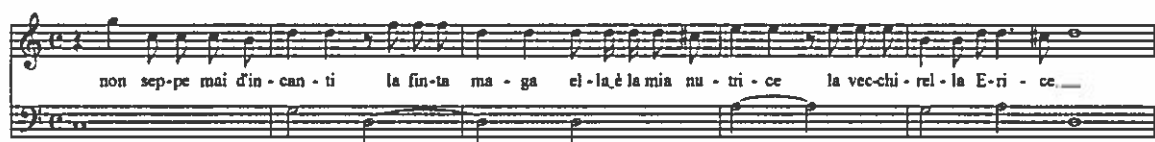
LESBIA

Verrà fra poco, ora l'estreme note
a mormorar si accinge
il labro mio, ma cosa dir non so.

comincia con verga a far circoli.

In questo momento arrivano i paggi con Aderbale, il vero spasimante, «vestito riccamente alla reale», la vecchia si diverte con la messa in scena da lei compiuta («Tratengo apena in su le labra il riso»). Questo è un caso nel quale la vecchia guida l'intero intreccio e crea la successione dei fatti quasi come se giocasse con gli altri personaggi tali quali marionette nelle sue mani.

In diverse occasioni la finta lettura delle mani o l'indovino viene usata per scopi precisi. Tale è il caso dell'*Ormino* di Faustini/Cavalli, dove la principessa Sicle, sua nutrice Erice e la damigella Melide sono travestite in «abito egizio» e fingono di leggere la mano dell'amato di Sicle. La finzione viene poi ammessa dalla giovane Sicle:



Nell'*Orfeo* di Aureli/Sartori a fingere di saper leggere la mano è l'innamorata Autunoe, senza l'aiuto di Erinda.

Nella versione olandese (1681) dell'*Elena rapita da Paride* di Aureli/Freschi, la vecchia Elisa dà al pastore Euristene un finto liquore capace di far innamorare una donzella (II/27). Nel seguito dell'intreccio la giovane in effetti s'innamora, ma non grazie al liquore bensì alla scaltrezza della stessa Elisa:

[...]
ELISA
Ascolta
quest'è un tessalo incanto,
ch'in gioventù da dotta maga appresi
là dentro imprigionati
bollono cento spirti
misti con succhi d'erbe,
che così tormentati
da magica virtude in lento foco,
stillar denno in quel vetro
potentissimo umor à poco, à poco.

EURISTENE
Che pensi oprar?

ELISA
Comporre

un liquor sì possente,
che se vorai so ministrarlo al labro
della ninfa crudel che ti disprezza,
tu cangiar le farai
tosto in fiamma d'amor la tua fierezza,
e con dolci deliri,
mendicarà dal labro tuo respiri.

EURISTENE
Quanto amica ti devo!

ELISA
Ohimé vien gente.
cala la portiera
Partiam di qui, ne disperar amando.

EURISTENE
Va, ch'io ti seguo. Io spererò penando.

Con un magico liquore, questo invece vero, agisce Amarisca in *La ninfa avara*. La vecchia fa cambiare alla ninfa l'idea fissa di non voler amare grazie al liquore:

[III/2]
[...]
Al fin la sua beltà
supplice a piedi miei (Lilla) chinando,
l'irato cor m'inteneri pietà
con un misto liquor, d'herbe, e di carmi,
(Che bei secreti da fanciulla appresi)
tosto il senno gli resi.

L'immagine della vecchia donna in quanto strega, portatrice di segreti magici e conseguentemente confidente privilegiata, ha le sue origini nella tragedia greca. Nel caso del nostro *corpus* tale qualità viene sfruttata dagli autori come vera e propria caratteristica o come burla. Sembra però evidente che le vecchie nutrici (e altre vecchie) che popolano le scene veneziane hanno in comune con il personaggio fondatore del genere, Celestina, questo sapere particolare fra magia e ruffianesimo, per usare le parole del Calisto: «hechicera, astuta, sagaz». Celestina usa la magia come strumento del ruffianesimo, tale associazione era abituale tanto all'interno della vita quotidiana europea, quanto nella letteratura.²¹

²¹ F. De Rojas, *Comedia o tragicomedia de Calisto y Melibea*, a cura di Peter Edward Russell, Madrid, Castalia, 1991, p.69.

L'importanza di Celestina nella costruzione di tutti i ruoli, ma anche maschere, del teatro parlato e cantato viene evidenziata da questo prologo fatto da una fantesca in un canovaccio del repertorio dei "comici d'arte":

[...] Ohimè, sentite. La matina la Signora mi chiama: 'Olà, Ricciolina, portami la innamorata *Fiammetta* che voglio studiare'. Pantalone mi dimanda le *Lettere* del Calmo. Il Capitano le *Bravure* del Capitan Spavento. Il Zanni le *Astuzie* di Bertoldo, il *Fugilozio* e l'*Ore di ricreazione*. Graziano le *Sentenze* dell'Eborenze e la *Novissima Poliantea*. Franceschina vuole la *Celestina* per imparare di far la ruffiana. Lo innamorato vuol l'opere di Platone e quasi in un punto chi mi comanda una cosa e chi un'altra. E che maladetti siano, in fin sul palco mi comandano ch'io facci il Prologo.²²

Per concludere questa riflessione sulle qualità magiche dei ruoli di vecchia in un modo generale rimandiamo al personaggio Pasquella del testo di Cicognini, *Il privato*, che ci parla delle sue origini, cita le donne della famiglia e chiarisce il suo lignaggio fra ruffiane e fattucchiere:

[II/18]

A me non vende il sol di luglio, e la neve di gennaio, che son figlia di Monna Bernarda, e nipote di Monna Tegamonna, e la Merendoccia. E son tutte persone, e Donne conosciute, che hanno sempre havuto per destino e ingenito do conoscere le cose delle persone, se bene dicevano, che Monna Tegamonna fosse strega, non è vero, qualche malia la faceva lei, ma la faceva per suo gusto, e non per mal nessuno, vo dire, che conosco ancor io le trottole da pelare, le spetie dal tabacco, e le corna da cartocci.²³

²² Cit. in F. Marotti e G. Romei, *La commedia dell'arte e la società barocca: la professione del teatro*, Roma, Bulzoni, 1991, pp. 387-388.

²³ G. A. Cicognini, *Il privato*, Viterbo, Bartolomeo Lupardi, 1663.

Il ruffianesimo

Le lezioni della ruffiana

Una delle principali funzioni drammatiche dei personaggi di vecchie nel dramma in musica veneziano consiste nel formare coppie e nel persuadere giovani donne a seguire l'amore, spesso per motivi di convenienza politica o economica, ma talvolta anche per ragioni di sincero e disinteressato ardore sentimentale. Tali funzioni si raggruppano in una sotto-tipologia di vecchie: le ruffiane. Il ruffianesimo non appare nel dramma in musica come una caratteristica esclusiva di un ruolo, come è il caso in molti esempi del teatro rinascimentale dove spesso questi personaggi non hanno un nome ma vengono chiamati semplicemente *ruffiana*.¹ Nel repertorio del dramma veneziano del seicento un solo ruolo di vecchia ha il titolo di *ruffiana*, si tratta del libretto *Amore innamorato* (1642) con musica persa di Cavalli. Pubblicato sotto il nome di Giovanni Battista Fusconi, il libretto dell'*Amore innamorato* è in verità attribuito a Francesco Loredano e Pietro Michele.² Questo libretto occupa dunque una posizione speciale, perché scritto dal capo dell'Accademia degli Incogniti che, anche se personaggio chiave fra i librettisti e i protagonisti del dramma musicale, era allora un novizio. L'altro autore, Pietro Michele, definito dal suo editore «senza inclinatione di buffoneggiare ne i Theatri», non era fra i nomi che circolavano nei teatri della Serenissima, il che fa pensare ad un riflesso della pratica del teatro rinascimentale nel nominare il personaggio «ruffiana».³

Il ruffianesimo può costituire una caratteristica esclusiva di un ruolo o può essere una proprietà fra altre nella costruzione del ruolo di vecchia. Nel caso del dramma musicale veneziano non si trovano ruoli di vecchie definiti *ruffiana* nell'elenco

¹ Un esempio di personaggio che viene chiamato «ruffiana» è presenti in *La ruffiana* di Ippolito Salviani, del 1584.

² Nella prefazione alle *Rime* di Pietro Michele l'editore rivela: «La Psiche Favoletta per Musica composta sopra l'ordine d'uno scenario dattagli dall'Illustriss. Signor Gio. Francesco Loredano, a cui non ha saputo negare di farlo, essendo tra loro congiunti di tale strettezza d'Amicitia che si può agguagliare ad ogn'una delle più famose. Questa Psiche i giorni a dietro fu stampata, senza, che l'Autore lo sapesse sotto nome di Amore Innamorato, col prologo, e con altre tre o quattro scene piene di concetti di burla per allettare la plebe de gli Auditori quando si recitò; aggiuntevi da altri non havendo il Michiele inclinatione di buffoneggiare ne i Theatri. Un giorno però si lascerà vedere nell'habito suo proprio, e forse accompagnata da tre altre simili compositioni, chesono la Tisbina, la Fugga di Elena, e le Nozze di Bradamante» Cit. in E. Rosand, *Opera in seventeenth-century Venice: the creation of a genre*, Berkeley, University of California Press, 1991, p.164.

³ Esiste la possibilità che Pietro Michele sia proveniente della famiglia che possedeva uno dei due teatri costruiti per la *commedia dell'arte* a Venezia intorno al 1580, la famiglia Michiel. L'altro teatro della Serenissima era il teatro della famiglia Tron, che nel 1637 riapri le porte in quanto San Cassiano.

di personaggi che precede il libretto, a parte il caso sopra citato. Ma come vedremo più avanti, molte delle vecchie e nutrici assumono il ruolo di ruffiana nella vicenda pilotando le unioni amorose. Ricordiamo qui un personaggio particolarmente emblematico per quanto riguarda l'iniziazione alla vita sessuale della giovane protetta: la nutrice di Mirra riportata da Ovidio nel libro decimo delle *Metamorfosi*. Dopo aver sentito da Mirra che il motivo della sua sofferenza – che la condusse ad un tentativo di suicidio – è l'innamoramento e il desiderio sessuale verso il suo stesso padre, la vecchia compie tutti i passi necessari alla realizzazione dell'atto desiderato dalla giovane. Avendo convinto il padre ad accettare una vergine, la nutrice gli porta la giovane e, nell'oscurità, «unisce i due corpi nella dannazione».⁴ Il padre scopre l'identità dell'amante dopo diverse notti passate con lei e tenta di assassinare Mirra che riesce a scappare.

Il tema della donna ruffiana è inoltre presente in diversi testi sulla natura femminile nel cinque-seicento. Giuseppe Passi nel celebre *I donneschi difetti*⁵ conferisce alle donne ruffiane la scaltrezza e la qualità di circolare in diversi cerchi sociali trasformandosi a seconda delle persone intorno a lei e ai suoi interessi:

Discorso XIII

Delle donne ruffiane

[...] perch'esse sono tanto sottili nelle sue cose, tanto astute nell'invenzioni, tanto accorte nell'osservazioni, che benissimo sanno parlare secondo la qualità delle persone con cui ragionano, e pare a punto, ch'esse a guisa di Proteo si trasformino; e variano il colore, come Camaleonte, per ottenere con ogni sorte d'astuzia l'intento loro.

Ruffiane del teatro

Il ruolo della vecchia nutrice ha fin dalle origini uno sfondo ruffianesco che si cristallizza nella commedia latina. Nella tragedia greca il ruolo della nutrice si caratterizza come co- responsabile del percorso tragico dell'eroe o della eroina. Nonostante ciò Paolo Fedeli nota nella nutrice di Fedra una forte tendenza ruffianesca, ma ancora lontana da quella che caratterizza le vecchie ruffiane della commedia.⁶ Nella

⁴ Ovidio P. N., *Metamorfosi*, libro X, a cura di Piero Bernardini Marzolla, Torino, Einaudi, 1994, p. 409.

⁵ G. Passi, *I Donneschi difetti, nuovamente riformati e posti in luce da Giuseppe Passi ravenate*, Venezia, G. A. Somascho, 1601

⁶ P. Fedeli, «La ruffiana letteraria», in *Vicende e figure femminili in Grecia e a Roma*, a cura di Renato Raffaelli, Ancona, 1995, p. 309. «Se Fedra avesse la possibilità di conoscere le opere letterarie non si meraviglierebbe troppo, perché la sua nutrice si è legittimamente appropriata di quel ruolo ruffianesco che, nel mondo greco e romano, rimarrà di salda competenza della nutrice o dell'ancella nei generi e negli autori più diversi, da Euripide, appunto, a Menandro (la *Samia*) a Eronda (il I mimo) a Teocrito (il II

commedia greca non esiste distinzione fra i ruoli di vecchia ubriacona e ruffiana; è nel primo Mimo di Eronda che, per la prima volta, la ruffiana appare in quanto ruolo consolidato e caratteristico. Paolo Fedeli⁷ suggerisce però la probabilità che oltre al mimo anche la commedia nuova avesse realizzato il mutamento del ruolo e per questo si serve dell'esempio della *Samia* di Menandro, dove la vecchia nutrice di Moschione usa tecniche ruffianesche per coprire la tresca fra Moschione e la sua concubina.

Nella storia occidentale le prostitute, così come le nutrici di latte, sono solitamente di umili origini. La fine della carriera di una cortigiana tendeva alla ruffianeria e, lo stesso in modo meno dichiarato, succedeva all'interno del rapporto fra nutrice e nutrita, dopo che la prima ha svolto il suo ruolo di allattatrice la sua funzione si trasforma in educatrice e propiziatrice della vita amorosa e sessuale. Nel secondo libro di elegie di Tibullo vi è la ruffiana Frine, nome che traduce un passato di cortigiana.⁸ Una stessa origine e destini che s'incrociano caratterizzano, dunque, questi due personaggi, che nel teatro latino diventano personaggi-tipo. Julius Pollux, retorico greco del II secolo, nel suo thesaurus *Onomasticon* offre un elenco di maschere utilizzate nella tragedia e nella commedia, dal quale possiamo osservare ancora una diversità fra i tipi di vecchie. Compaiono due maschere di vecchi "maschi" e tre diversi tipi di maschere di vecchie: la vecchia grassa e indulgente, la ruffiana e la vecchia che prova a trovarsi un marito. Nella commedia latina il personaggio della ruffiana amante del vino sostituisce dunque quello generico della vecchia ubriacona.

Il teatro di Plauto, teatro di caratteri, in quanto rivelatore di costanti psicologiche, ha una predilezione per i ruoli bassi, servi, serve e ruffiane capaci di un umore «grasso, contadino e *farceur*», secondo Vito Pandolfi.⁹ Lo schiavo furbo e lo schiavo stupido, il soldato fanfarone e il vecchio lascivo sono fra i ruoli codificati, nella definizione di Anne Ubersfeld,¹⁰ più esplorati da Plauto, insieme a quello della vecchia ubriaca e ruffiana.

idillio), per giungere sino agli elegiaci e a Petronio: nella novella della matrona di Efeso, infatti, l'ancella sarà la prima a cedere alle arrembanti offerte di cibo da parte del *miles* e, dopo aver ceduto, si preoccuperà di convincere la vedova ad accettare non solo il cibo, ma anche una ben più compromettente proposta di consolazione sessuale».

⁷ Ivi, p. 310.

⁸ Frine è il nome di una famosa cortigiana greca nata a Téspias nel 328 AC e musa ispiratrice dello scultore Prassitele.

⁹ V. Pandolfi, *Histoire du théâtre I*, Verviers, Marabout Université, 1968, p. 212. Traduzione mia.

¹⁰ A. Ubersfeld, *Lire le théâtre I*, Paris, Editions sociales, 1977, p.84.

Nel teatro plautino il rapporto fra il vino e la ruffianeria rimane esplicito nel *Curculio*, dove la vecchia Leonessa dopo aver bevuto del vino passa da guardiana e portiera a mezzana. La figura maschile che corrisponde alla ruffiana è, nel teatro latino, il lenone che diversamente dalla grande parte delle ruffiane che si occupano di una sola donna, controlla un grande numero di cortigiane. La *Lena* Cleareta dell'*Asinaria* è forse l'unica fra le ruffiane di Plauto che svolge un ruolo più decisivo e con tratti simili a quelli dei lenoni.

La variazione che più ci interessa in questo studio resta senza dubbio quella della madre che prostituisce la figlia e che crea un parallelo cortigiana/mezzana e figlia/madre. È questo rapporto di controllo e intimità che, passando attraverso il teatro rinascimentale, costituirà la base della costruzione dei personaggi del nostro *corpus*. Nell'*Asinaria* la giovane Filenio diventa merce della madre e ruffiana Cleraeta che contratta con il giovane Argirippo, che si dice innamorato della figlia.

La vecchia ruffiana è spesso caratterizzata per la povertà in cui vive, questo è il caso ad esempio della Gillide di Eronda e della Acanthis di Properzio. Per completare il quadro di caratteristiche negative della ruffiana (povera, infida, menzognera, avida) si aggiunge (anche come agente nella conquista amorosa) la magia.

Secondo Properzio (4,5), se la ruffiana Acanthis lo volesse, la calamita (vv. 9-10) potrebbe non attirar più il ferro e la femmina dell'uccello diverrebbe matrigna per la sua nidiata: se, poi (vv. 11-12) mettesse in azione accanto ad una fossa le erbe di porta Collina, gli elementi solidi si scioglierebbero nell'acqua corrente.¹¹

Anche la Dipsas di Ovidio ha poteri magici, controlla addirittura i fenomeni atmosferici. È a partire da questa specifica caratteristica (la magia), insieme chiaramente al ruffianesimo in se, che il teatro rinascimentale da origine a Celestina. Personaggio-fondatore di una lunga serie di ruffiane nel teatro rinascimentale, la *ramera* Celestina, del testo omonimo di Fernando di Rojas¹² è una ruffiana con (spesso finti) poteri magici. Nella definizione di Robert Henke Celestina è la "proto-Pasquella",¹³ in riferimento alla maschera della Commedia dell'Arte cinquecentesca.

¹¹ P. Fedeli, *op.cit.*, pp.333-334.

¹² F. de Rojas, *Tragicomedia de Calisto y Melibea: V centenario 1499-1999, ed.critica, con un estudio sobre la autoría y la "Floresta celestinesca" de Fernando Cantalapiedra Erostarbe*, Kassel, Reichenberger, 2000.

¹³ R. Henke, *Performance and Literature in the Commedia dell'Arte*, Cambridge, Cambridge University Press, 2002, p. 18.

La costruzione del personaggio di Celestina è interamente legata al ruffianesimo, la sua ascensione drammatica e la sua caduta verso la morte avvengono grazie alla sua attività di *alcahueta* e al modo con il quale impone al mondo il suo scomodo nichilismo.¹⁴ Celestina non ha però un rapporto di tutrice con la giovane Melibea, non è la responsabile per la trasmissione della *ars amandi*, proprietà forte sin dal teatro greco e che caratterizzerà i ruoli di questo filone nel teatro rinascimentale italiano e nel dramma musicale veneziano. Anche per quello che riguarda la fortuna dei servi maschili all'interno della storia del teatro, la *Celestina* gioca un ruolo fondamentale. I due servi di Calisto inaugurano una lunga serie di coppie di servi maschili che intervengono nella azione in quanto consiglieri, accompagnanti, insomma, come “doppi” del signore, nella definizione di Rank.¹⁵ Il gioco di Celestina è solitario e egoista anche perché lei non ha una figura a cui appoggiarsi come vedremo nel caso delle future ruffiane.

La paideia di Pippa

Nel 1534 Pietro Aretino pubblica il *Ragionamento della Nanna e della Antonia*¹⁶ e, nel 1536, il *Dialogo nel quale la Nanna insegna a la Pippa*, opere in stretta relazione fra di loro in forma di un cinico dialogo fra donne popolane, una vecchia cortigiana, la sua figliola, una balia e una comare. Questi dialoghi pedagogici, ciascuno diviso in tre giornate, non furono composti con una destinazione teatrale ma sono costruiti attorno ad una voce integralmente teatrale, quella della Nanna (che solo nell'ultima giornata, la terza del *Dialogo* viene sostituita da una “comare”); una voce che fa tutto nello spazio dialogico, servendosi soltanto dell'appoggio di una “spalla” – l'Antonia nel *Ragionamento*, la Pippa nelle due prime giornate del *Dialogo*, la balia nella terza – che mai assume una qualche egemonia sul discorso, ma fa solo da cassa di risonanza alla voce centrale della protagonista.

Il tema delle giornate gira in torno all'educazione alla vita cortigiana di Pippa, figliola della esperta Nanna. Abbiamo chiamato questo capo “la *paideia* di Pippa”, con l'intenzione di insinuare un rapporto con la *paideia* greca, che Karydas¹⁷ spiega come

¹⁴ J. G. Maestro, *El personaje nihilista. La Celestina y el teatro europeo*, Madrid, Iberoamericana, 2001.

¹⁵ O. Rank. *Don Juan et le double*, Paris, Payot & Rivages, 2001.

¹⁶ P. Aretino, *Ragionamento della nanna e della Antonia*, Milano, Fabbri, 2006.

¹⁷ H. P. Karydas, *Euryklea and her Successors: female figures of authority in Greek poetics*, Oxford, Rowman and Littlefield Publishers, 1998.

l'educazione alla vita, solitamente consolidata da due personaggi: il *paidagogos* e la *trophos*. Nel caso dell'educazione della cortigiana descritta da Aretino, questa viene fatta da sole donne, donne più anziane che parlano a Pippa della natura della vita di una cortigiana e dei tre principali stati delle donne: monache, maritate e puttane. Questa specialità letteraria perdurerà al lungo del secolo seguente, quando Ferrante Pallavicino scriverà la sua *Rettorica delle puttane* nel 1642.

Il luogo scelto da Aretino per tali ragionamenti non poteva essere più sarcastico: «fatto in Roma sotto una ficaia». L'ambiguità della ficaia come luogo scenico viene esplorata da Aretino anche nel *Marescalco*, pubblicato a Venezia nel 1533 nella scena sesta del primo atto, quando la balia racconta al marescalco un suo sogno che ha come sfondo un fico.¹⁸ Nanna inizia il dialogo con Antonia questionandovi sulla strada a far seguire sua figliola Pippa di sedici anni. Nanna, che ha passato per i tre stati delle donne (prima monaca, poi maritata e poi cortigiana) commenta che le persone danno opinioni diverse sulla direzione di Pippa:

...chi mi dice "Falla suora, che, oltre che risparagnerai le tre parti della dote, aggiungerai una santa al calendario"; altri dice "Dalle marito, che ad ogni modo tu sei sì ricca, che non ti accorgerai che ti scemi di nulla"; alcuno mi conforta a farla cortigiana di primo volo, con dire "Il mondo è guasto; e quando non fosse bene acconcio, facendola cortigiana, di subito la fai una signora; e con quello che tu hai, e con ciò che ella si guadagnerà, tosto diventerà una reina".¹⁹

Antonia, incuriosita dai dettagli della agitata vita della Nanna, chiede che lei le racconti le diverse vite che ha avuto e così potrà aiutare a decidere sul futuro di Pippa. E così iniziano le tre giornate.

Durante la prima giornata Nanna racconta ad Antonia la sua esperienza in convento e le diverse situazioni erotiche alle quali lei partecipa o osserva. In un momento specifico Nanna discorre su una vecchia suora, tale descrizione interessa

¹⁸ P. Aretino, *Il Marescalco*, Milano, J. A. da Castel Lione, 1535.

«BALIA: Mi pareva istanotte presso a l'alba essere ne l'orto a piè del fico a sedere, e mentre che io ascoltava uno uccellino che cantava all'improvviso, eccoti un uomo bestiale che, recatosi a noia il canto del povero uccelletto, gli traeva sassi, e l'uccello pur cantava, ed egli pur traeva, e quel cantando, e quel tirando, io garriva con l'uomo, e l'uomo garriva meco; a la fin fine l'uccellino era lasciato star suso il fico; hai tu inteso?

MARESCALCO: Aggio, ma il caso è a intendere, come lo intendete ora voi.

BALIA: L'uccellino che cantava è il tuo ragazzo, che dolcemente ti ragionava de la moglie, l'uomo bestiale sei tu, che lo minacci ragionandotene, e io sono io che sedevo sotto al fico, che tanto farò e tanto dirò che torrai questa moglie; che buon è per te».

¹⁹ Ivi, p.53.

senza dubbio il presente studio e ci collega al discorso sullo schifo e la nausea di Menninghaus:²⁰

Ella avea bavosa e mocciosa la bocca e il naso, e pareano le sue mascelle un pettine d'osso da pidocchiosi con duo denti; i labbri secchi e il mento aguzzo come il capo d'un genovese: il quale avea per sua grazia alcuni peli che spuntavano fuori a guisa di quei d'una leona, ma pungenti (mi penso io) come spine; le poppe pareano borse d'uomo senza granelli, che nel petto le stavano attaccate con due cordelle; il corpo (misericordia), tutto scropuloso, ritirato in dentro e con il bilico in fuori. Vero è che ella avea intorno al pisciatoio una ghirlanda di foglie di cavoli che pareva che fossero stati un mese nella testa a un tignoso.²¹

La giornata si conclude con il rientro a casa di Nanna e Antonia e con l'incontro con Pippa, che «fece alla Antonia molte carezze». L'inizio della seconda giornata, sulle donne maritate, si fa con una riflessione della Nanna combaciando con il pensiero e i racconti della prima giornata. Lei esplicita che «non è cosa che accresca più il desiderio che il vietare di una cosa» e che quindi non è una opzione saggia quella di rinchiudere le figlie nei conventi. La madre di Nanna, dopo la sua uscita del convento, le trova un marito e sapendo che lei non era più vergine le insegna una astuzia: mettere del sangue di un cappone dentro «la bocca di donde uscì Pippa» per fingere la verginità. L'intera giornata seconda gira intorno ad una vita fra commercianti benestanti, le loro mogli e le diverse lussurie e vizi di questo nuovo mondo di Nanna. Il riferimento alla corruzione e l'indulgenza all'erotismo della chiesa è presente anche in questa giornata. Specialmente drammatica è l'uscita di scena di Nanna e Antonia alla fine della stessa, narrata con dettagli che fanno quasi ricordare l'ingresso nell'inferno delle ingrate del famoso ballo monteverdiano:

E già gli alocchi e le nottole, pappagalli della notte, si facevano vedere a lei che, bendata, senza parole, grave, maninconica e piena di pensieri, se ne veniva in sul passo di una matrona vedova che, ammantata di nero, sospira il marito morto un mese inanzi. E quella che fa farneticare gli astrologi se ne giva smascherata du per la scena, con un pezzo di lenzuolo intorno; e le stelle che stanno e non stanno in cervello, con le triste e con le buone compagne, indorate a fuoco per man di maestro Apollo orefice, si facevano alla finestra a una, a due, a tre, a quattro, a cinquanta, a cento e a mille [...].²²

²⁰ W. Menninghaus, *Disgust: the theory and history of a strong sensation*, New York, State University of New York Press, 2003.

²¹ P. Aretino, *op.cit.*, p.92.

²² P. Aretino, *op. cit.*, p. 161.

All'inizio della terza giornata Pippa è presente come coadiuvante, ma si assenta prima di intraprendere una qualsiasi attività. La madre di Nanna la conduce a Roma e la prepara a diventare una cortigiana desiderata da tutti gli uomini. Nanna mette a disposizione della cortigianeria la sua storia e le sue esperienze precedenti («Fingeva onestà di monica, e guardando con sicurezza di maritata, faceva atti da puttana»). La tecnica suggerita dalla madre di Nanna, e da lei subito accolta, è di forzare il pagamento delle prestazioni sessuali attraverso l'irraggiungibile piacere. Più volte l'uomo si reca alla casa dove si trova la Nanna e ogni volta lei gli permette una penetrazione maggiore, ma mai completa fino alla quarta notte. In tale momento del racconto Nanna e Antonia invocano addirittura Dante e Petrarca nel modo più deforme possibile:

NANNA

Quattro altre volte, prima che ci levassimo, il suo cavallo andò fino al mezzo del camin di nostra vita.

ANTONIA

Si disse il Petrarca.

NANNA

Anzi Dante.

ANTONIA

O il Petrarca?

NANNA

Dante, Dante.²³

I diversi modi per estorcere soldi agli amanti, fingere gravidanze e aborti e i «segreti dello incantare» sono i temi di questa giornata, secondo Nanna tali segreti «stanno nel sesso, e il sesso ha la medesima forza a cavare i denari degli stinchi, che hanno i denari di cavare il sesso dei monasteri». Ancora come paragone fra le tre fasi da lei vissute, la Nanna osserva: «Le puttane piangono con uno [occhio], le maritate con dui, e le moniche con quattro». La conclusione finale di Antonia sul destino che dovrebbe seguire Pippa è chiaro:

Il mio parere è che tu faccia la tua Pippa puttana: perché la monica tradisce il suo consagramento, e la maritata assassina il santo matrimonio; ma la puttana non la attacca né al monistero né al marito: anzi fa come un soldato

²³ Ivi, p. 171.

che è pagato per far male, e facendolo non si tiene che lo faccia, perché la sua bottega vende quello che ella ha a vendere.²⁴

Il *Dialogo*²⁵ – continuazione delle giornate iniziate nel *Ragionamento* – ha come personaggi la Pippa e la Nanna. Soltanto nell'ultima giornata appaiono la balia e la comare, che parlano fra di loro sul ruffianare sempre in presenza di Nanna e Pippa. Nella prima giornata del *Dialogo*, godendo con la propria bravura e indirettamente del successo del *Ragionamento*, Nanna rivendica la assoluta teatralità della propria presenza, una presenza che non ha bisogno di uno stile alto per convincere:

[...] perché io favello a la improvvisa, e non stiracchio con gli argani le cose che io dico in un soffio, e non in cento anni come fanno alcune stracca-maestri-che-gli-insegnano-a-fare-i-libri, togliendo a vettura il “dirollovi”, il “farollovi”, e il “cacarollovi”, facendo le commedie con detti più stitichi che la stitichezza; e perciò ognuno corre a vedere il mio cicalare, mettendolo ne le stampe come il *Verbum caro*.²⁶

Nanna chiede a Pippa attenzione nell'ascoltare i suoi “vangeli” e così inizia le sue lezioni. Fra le prime vi è quella del mistero, di farsi desiderare facendosi inizialmente vedere soltanto dai paggi dei signori, questi con le loro descrizioni, attizzeranno il desiderio dei padroni. Gli insegnamenti di Nanna vanno dal modo di ridere in pubblico senza diventare meno bella al modo di mangiare in pubblico, con dettagli quali: «e finito di mangiare, non ruttare, per l'amor d'Iddio!». Ma fra i più importanti vi sono gli insegnamenti dei diversi modi di spillare soldi dagli amanti.

Nella seconda giornata la Nanna racconta alla Pippa le «poltronerie degli uomini inverso de le donne». In un dato momento di questa giornata, fra i diversi racconti di tradimenti fatti dagli uomini, Pippa si mette a piangere, commossa dal racconto di una donna tradita che finisce per suicidarsi. Alla fine della giornata, nuovamente toccata da una tragica storia di tradimento, Pippa sviene ed è in questo momento che appaiono la Balia e la Comare, che conducono l'ultima giornata. Giulio Ferroni²⁷ conferisce alla Nanna lo statuto di *autrice, attrice, regista*, la quale, con una

²⁴ Ivi, p. 217

²⁵ P. Aretino, *Dialogo di M. Pietro Aretino, nel quale la Nanna il primo giorno insegna a la Pippa sua figliola a esser puttana, nel secondo gli conta i tradimenti che fanno gli huomini a le meschine che gli credano, nel terzo et ultimo la Nanna et la Pippa sedendo nel orto ascoltano la comare et la balia che ragionano di ruffianeria*, a cura di Guido Davico Bonino, Milano, ES, 1998.

²⁶ Ivi, p. 71.

²⁷ G. Ferroni, *Le voci dell'istrione Pietro Aretino e la dissoluzione del teatro*, Napoli, Liguori, 1977.

nuova forma di fare teatro, «divora tutto lo spazio-tempo del discorso e della pagina scritta, trascina l'immobilità della scrittura verso la libertà di un puro movimento e di una pura effazione, in cui la parola diventa veicolo di una commedia «all'improvvisa», prova incessante, sempre ripetuta e sempre diversa, di uno spettacolo che ha la sua fonte nella voce e nel rilievo unico ed assoluto della Nanna stessa, insieme personaggio e presenza dell'autore, capace di esaurire in sé tutte le possibilità di rappresentazione e di dicibilità del mondo».²⁸

In quest'ultima giornata vi sono due personaggi che interessano ancora più profondamente il nostro studio. Se Nanna si occupa l'educazione della sua figliuola alla vita cortigiana, vi sarà dopo chi si occupa del successo di questa carriera: la ruffiana. Nella terza giornata la comare – che è esperta in nascite – sviscera le origini della ruffianeria («Madonna Lussuria gli è madre e Messer Bordello padre»):

COMARE

Ma io credo che la ruffianaria sia uscita del ventre de la puttanaria, ovvero che la puttanaria sia uscita del ventre a la ruffianaria.

BALIA

A che fine mi entri tu in cotal disputa?

COMARE

Per la coscia che possa rompere chi ci ha tolto la man ritta; perche egli è forza che la ruffiana partorisce la puttana; e tientelo per certo che così è, e s'è così, non doveria patirsi, che ogni puttanuzza fecciosa ci sedesse di sopra ne le feste.²⁹

Più avanti la condizione della ruffiana viene comparata a quella del medico dalla stessa comare:

Il medico conforta e la ruffiana consola. Il medico sana, e la ruffiana con il menar l'amica al letto fa il medesimo. [...] Il medico tocca tuttavia denar nuovi, e della ruffiana anchora; e buon per chi s'amala; se il medico vedesse nella orina quel, che vede la ruffiana nel viso di coloro che vengano a lei per aiuto, e per consiglio; e sì come il medico vuole essere moneggiero parlante, è pieno di facetic.³⁰

La comare continua a parlare, quasi come se lei, a sua volta, stesse insegnando la ruffianeria alla ruffiana, che, esclusione fatta per qualche domanda, rimane in silenzio. La comare spiega dunque il quotidiano di una ruffiana, dando alla descrizione degli

²⁸ Ivi, p.137.

²⁹ P. Aretino, *Dialogo...*, op.cit., p. 181.

³⁰ Ivi, p. 182.

spunti di magia e di stregoneria, spesso, come nel caso della Celestina, collegate alla ruffianeria:

COMARE

La ruffiana di notte, è come una nottola che non si ferma mai. [...] Così la ruffiana esce del suo nido, e scopa i Monasterii, e Conventi, le corti, i bordelli, e ogni taverna, di qui cava una Suora, di colà un Frate; a colui mena una Cortigiana, a costui una Vedova; a questo una maritata, et a quello una donzella, contenta i famigli con le fantide messete, consola spenditori con la moglie del tale, incanta ferite, coglie herbe, scongiora spiriti, smascella morti, di scalza impiccati, consacra charte, lega stelle, scioglie pianeti, e qualche volta tocca di sode bastonate.

BALIA

Co' così bastonate?

COMARE

È impossibile a voler contentar ogn'uno.³¹

Tale è il successo e la fortuna del *Dialogo* che lo stesso Aretino nella sua ultima commedia *Il Filosofo* pubblicata nel 1546 mette più volte in bocca ai personaggi commenti e citazioni del suo *Dialogo*. La meretrice Tullia e la sua segretaria Lisa, fanno ricorso al *Dialogo* per “addottorarsi” nel “puttanesimo”.³²

Nelle lettere del 1580 della cortigiana veneziana Veronica Franco³³ vi è un contrappunto all'idea della educazione “puttanesca” della Nanna. Nella vita reale tali qualità e benefici si svelano meno seduttori. Veronica Franco, che ha una visione interna e dunque privilegiata, consiglia la sua corrispondente di non permettere alla figlia di diventare cortigiana:

Troppo infelice cosa e troppo contraria al senso umano è l'obbligar il corpo e l'industria di una tal servitù che spaventa solamente a pensarne. Darsi in preda di tanti, con rischio d'esser dispogliata, d'esser rubbata, d'esser uccisa, ch'un solo un dì ti toglia quanto con molti in molto tempo hai acquistato, con tant'altri pericoli d'ingiurie, e d'infermità contagiose, e spaventose; mangiar con l'altrui bocca, dormir con gli occhi altrui, muoversi secondo l'altrui desiderio, correndo in manifesto naufragio sempre della facoltà, e della vita; qual maggior miseria? quai ricchezze, quai commodità, quai delizie posson acquistar um tanto peso? Credete a me: tra tutte le sciagure mondane questa

³¹ Ivi, p. 193.

³² «Ella, leggendo la Pippa e l'Antonia, stima le astuzie di lei goffezze da ingannare babbioni» P. Aretino, *Il Filosofo*, a cura di Alessio Decaria e Federico Della Corte, Roma, Salerno, 2005, p. 51.

³³ V. Franco, *Lettere*, a cura di Stefano Bianchi, Roma, Salerno, 1998.

è l'estrema; ma poi, se s'aggiungeranno ai rispetti del mondo quei dell'anima, che perdizione e che certezza di dannazione è questa?³⁴

Veronica Franco chiede in modo quasi supplicante alla madre di non lasciare che la figlia diventi una cortigiana e le offre «ogni sorte di aiuto», prima che il «gravissimo caso» succeda, poiché «poi gettata in acqua la pietra gran difficoltà vi farà a volernela cavare». La cortigiana sottolinea anche l'immensa responsabilità della madre in questa scelta e previene che una scelta del genere potrebbe essere «il principio del vostro supplizio» con il «guastare, e corrompere la fattura del vostro proprio sangue, e delle vostre proprie carni».³⁵

Le due ruffiane del 1642

Nel 1642 Ferrante Pallavicino pubblica *La Rettorica della Puttane*, presentata nell'introduzione dell'autore ai lettori nel seguente modo:

Si parla quivi anche con le più vili, ad intelligenza delle quali non giunge altro titolo, come non altro trattare, che il proprio di "puttana". In queste particolarmente si desidera che non sia strapazzata un'arte quale s'inventò per sollievo dell'umanità, con cui ancora si serve al compiacimento de' più grandi.³⁶

La rettorica delle puttane si svolge intorno alla azione di una ruffiana per sedurre una «giovane, povera e miserabile» alla vita cortigiana. La vecchia si presenta nella casa della giovane come una mendicante «che chiedeva elemosina», riceve un po' di pane e inizia, nel modo più tipico al ruffianesimo, a lamentare lo spreco della gioventù della ragazza, che essendo povera non approfitta del «fiore delli anni» e che dovrebbe «in campo aperto gustare le dolcezze che instilla l'amore, e diluvia il Cielo per diletto della gioventù». Qui, in un'invocazione ai tre stati delle donne secondo Aretino, la giovane si dispera e dice che «non haveva dote per essere maritata, ne haveva genio al monacarsi, e anche havendo tale inclinazione, non eravi con che appagare l'avarizia ritiratasi hora né personaggi ecclesiastici, e entro de' chiostri».³⁷ Ed è in questo momento che la ruffiana propone la «deliziosa libertà per disciorre il groppo di tanti

³⁴ Ivi, p. 74.

³⁵ Ivi, p. 75.

³⁶ F. Pallavicino, *La rettorica delle puttane*, a cura di Laura Coci, Parma, Fondazione Pietro Bembo/Ugo Guanda editore in Parma, 1992, p. 7.

³⁷ Ivi, p. 13.

suoi travagli», usando ancora come esca due fra gli argomenti più usati dalle vecchie nutrici delle opere veneziane: il tempo che porta via la bellezza, e la noia causata dell'appartenere ad un solo uomo per tutta la vita:

Dispergasi otiosamente con un solo marito una bellezza sfiorata laquale decadendoda vanti di una vaga primavera per avanzarsi almeno grata stagione, perde la molteplicità de seguaci. Se paragonare delle etadi del mondo regular dobbiamo quella della nostra vita, goda pure la femina ne' suoi primi anni l'età dell'oro con la libertà, che in essa accostumavasi variando a capriccio amanti, nè obligandosi a legame alcuno per secondare il suo particolare aggrandimento. Non manca tempo d'imitare con pudici costumi la purità dell'argento, e anche di provare li rigori del ferro sotto la verga dell'austero comando d'un solo huomo.³⁸

La ragazza, cedendo finalmente alle parole della vecchia, chiede come fare per seguire questa via da lei indicata, ed ecco che la proposta viene formulata: «m'offro io al darvi li precetti necessari, e imbevervi delle forme migliori, con le quali diverrette principalmente famosa in quest'arte».³⁹ Confessa in seguito di essere stata anch'essa puttana in gioventù e che ha una buona teoria e una infallibile pratica, e dice ancora di aver approfondito le sue conoscenze delle belle lettere, filosofia, astrologia e addirittura la metafisica, ma che è giunta a «si miserabile stato» perché «non seppi fermarmi su la Rettorica, cioè a dire sù li artifici, e assicuratevi pure, che chi s'avantaggia si perde». Le lezioni hanno inizio in questo momento.

La *ruffiana* del libretto *Amore innamorato*, dato nel teatro San Moisè con musica non pervenuta di Cavalli, sembra un riflesso della ruffiana di Pallavicino, ambedue testi furono pubblicati nel 1642 a Venezia.⁴⁰ La ruffiana di Pallavicino ha l'intenzione di convincere la giovane a fare carriera come cortigiana e la ruffiana del dramma in musica di Loredano/Michele ha l'intenzione di persuadere Psiche ad essere

³⁸ F. Pallavicino, *op.cit.*, pp.14-15.

³⁹ Il farsi passare per una regina, quindi il travestimento delle cortigiane fatto dalle ruffiane, è un tema presente anche nella canzone in dialetto veneto di Paolo Britti, *La canzone del Burubù fatta sopra le ruffiane*, Verona, Bartolomeo Merlo, 1627:

27° stanza

E quante volte ve credeu d'haver
per mezo de ste donne robba netta,
e ghe fe ogni servitio, ogni piaser
per haver quanto el vostro cuor aspetta,
ve ne andè con disposto, e bon voler,
con el dir questa è una donna schietta,
e quando pensè haver una rezina
la xè una sporca, infame, e cenerina.

⁴⁰ La insegna "Cambrai" nella edizione di Pallavicino è falsa secondo lo studio di L. Coci, *op.cit.*

“di tutti”, come una «merce nova» ad essere trattata. Il punto principale di divergenza fra la posizione delle due ruffiane è il motivo della scelta del modello «libertino», per una l’attrattivo principale è la stabilità finanziaria⁴¹ e per l’altra sono i piaceri che possono procurare uomini diversi e la libertà di essere di molti.⁴² Il gusto per il piacere di molti uomini diventa una marca delle vecchie nutrici dei drammi veneziani e in diversi momenti viene usato come elemento fondamentale per la persuasione delle giovani. La ruffiana si presenta con un’aria strofica con schema rimico ababcc in ottonari, con l’eccezione del secondo verso che è un quadrisillabo:

Chi ha di me vanto maggiore,
ne la terra!
Io trionfo d’ogni core,
l’honestà per me s’atterra.
E mi glorio sol con l’arte,
di rapir Venere à Marte.

Benché vecchia con l’occhiale
veggo il bello,
per me solo Amor ha l’ale
Campidoglio m’è il bordello.
E potrei far che Diana,
divenisse cortegiana.

In me piovono i tesori
degli avari,
son ministra degli amori,
per me rubban gli usurari.
Le mie voci sono incanti,
che consolano gli amanti.

Vengo in furfa qui soletta
per vedere,
d’incontrar qual robetta
per gli amici da godere.
Che’l mestier guadagno trova,
mentre ha qualche merce nova.

Nel quarto atto (*Amore innamorato* ha cinque atti) la ruffiana incontra Psiche che si sta recando all’inferno. La ruffiana in questo momento prova a mettere in azione la sua tecnica di persuasione («Che più bel Dio, / caro ben mio, / di te se vuoi? / vien con me, vien; / che mille amanti / aver tu puoi / per vezzi in sen»). Ma il suo sforzo è vano

⁴¹ Nella descrizione della giovane rimane chiara la sua necessità primaria: «Desiderava di saziare l’appetito meglio che di piacere agli uomini, né si curava di comparire lasciva e bizzarra, mentre era quasi sempre affamata». E riconosce la prostituzione in quanto «quasi l’unico rimedio alle sue disgrazie».

⁴² «Poiché fra tutti, di tutti essendo, / non è d’alcun» (II/6, *Amore innamorato*, Fusconi)

poiché Psiche è assoggettata («O vecchia ria, / sarò di tutti, / se non son mia?») e, vinta dalla rigidità di Psiche la ruffiana comincia a concludere il dialogo rivolgendosi direttamente al pubblico e portando l'argomento alla attualità della Serenissima («O quante, che m'ascoltano, / si lascierebbon vincere,/ senza combattere»):⁴³

RUFFIANA

O quante, che m'ascoltano,
si lascierebbon vincere,
senza tanto combattere,
ma questa poverina
È degna di pietà,
ch'è fanciulla, e non sa.
Cangia, cangia pensiero
mal consigliata figlia
è'l fior de gli anni tuoi
godilo fin, che puoi.
La fede, e la costanza
son follie son'inganni
di fanciulle inesperte.
D'una donna gentile
debbono à punto tanti
Quanti sono i capelli,
esser gli amanti.
Ti diede la natura
mille varie bellezze
perché tu à mille
donassi le dolcezze.

PSICHE

Seguo il decreto eterno,
ne vuò , che il mio tardar,
aggiunga nuove pene al mio penar.

RUFFIANA

Va pur pazza fanciulla
e'l pentimento sia
il castigo minor di tua follia.

All'interno dei libretti veneziani, la ruffianeria ha due versanti ben definiti: è una tecnica di avvicinamento di amanti e un metodo di educazione alla vita amorosa e soprattutto alla conquista dell'oggetto desiderato. Il ruolo della ruffiana dell'*Amore*

⁴³ Il tema della ruffiana che lavora in un bordello e convince le giovani ad aderire alla vita di cortegiana era già stato impiegato in diversi testi teatrali, fra i più interessanti vi è *L'incendio* di Loredano il Vecchio dove il servo Zecca fa un elogio delle qualità della ruffiana Maiorana (scena III/8): «Da poi che il bordello cominciò tenere corte, non fù mai al suo servitio la più solenne pollastriera di costei, nel favellare è più acconcia che un Tullio, ha poi tanta arte nel negoziare, che farebbe stare la luna a gambe aperte; Horigile prende più credito da essa che non fà lo scarlato dal panno giallo, in cui è involto, quando è portato al parangone».

innamorato è l'unico che ha come funzione esplicita ed esclusiva la ruffianeria, ciò, però, non impedisce che molti dei ruoli del nostro *corpus* abbiano caratteristiche da ruffiana che si mescolano ad altre funzioni come dare consigli o servire la protagonista. Il ruolo di Lenia del dramma *Eliogabalo* (Aureli, 1668) viene definito nell'elenco di presentazione dei personaggi in questo modo: «Lenia fa di mestiere trovar altro piacere», il che la classifica chiaramente come ruffiana. Lenia stessa all'interno del libretto accenna ai poteri della sua arte: «scegli quella che vuoi / saprò con l'arte mia / ridurla ai voler tuoi». Per richiesta degli innamorati le vecchie assumono il ruolo da ruffiana, spesso temporaneamente, per collaborare agli incontri. Erinda nell'*Orfeo* di Aureli è la vecchia nutrice di Aristeo e anche per questo fa da mezzana per lui, che è innamorato di Euridice,⁴⁴ sforzandosi di contrastare il successo dell'amore di Orfeo e Euridice. L'assumere il ruolo da ruffiana è una conseguenza dell'intimità delle serve con i padroni, dopo una sequenza di consigli si parte spesso all'azione come si vede dalla richiesta di Garamante del dramma musicale *Cloridea* di Antonio Draghi, fatta a Vienna nel 1665 (I/16):

⁴⁴ Scena 18 del primo atto, Autonoe travestita da zingara si avvicina della sua rivale Euridice e Erinda commenta fra sé: «Oh, se le scopre / ch'io servo di mezzana ad Aristeo, / spedita son, mi dà la morte Orfeo».

Anche Alfea, nel *La costanza di Rosmonda* teme la scoperta delle sue azioni in favore di Oreste: «Per sanar le tue pene / con ogni industria l'arte mia dispiego / anzi per te m'impiego / in periglioso, e troppo gran cimento; / misera me, se noto / fosse à Pelope, o al Rè ciò ch'opro, e tento».

Garamante

A la tua an-ti-ca fe-de con - se-gno l'a-mor mi - o fi-da Ne-re-a in tan-to io di qui par-to o-ve già

Nerea

so-no da reggi, affa-ri ri-chiama - to io torno.

Aria

Fa-rò quan-to m'im-po - ni. Chi d'A - mor ser - ve, à la men-sa

e d'al-tru-i pro-cu - ra i frut-ti chi a la fin tut - to dis-pen-sa res-ta poi co'i den - - - ti a -

sciut - ti res-ta poi co'i den - - - ti as - ciu - ti co-si inter-viene, a me horche cres - con mie

bra - me es - ca non tro-vo, à la mia im-men-sa fa - me co - si inter-viene, a me horche cres-con mie bra -

me, es - ca non tro - vo, a la mia im - men - sa fa-me. la mia im-men - - - sa fa - me.

Anche le divinità fanno ricorso alle vecchie ruffiane quando si trovano in un impaccio amoroso, come è il caso di Apollo in *Il favore degli dei*, anche questo di Aureli e recitato a Parma (1690).⁴⁵

L'arte d'intercedere nelle situazioni amorose delle loro padrone è vista dalle vecchie come una possibilità di salire alcuni gradini all'interno della struttura gerarchica della corte. Questo è il caso di Arnalta dell'*Incoronazione di Poppea* di Busenello/Monteverdi del 1643 che spera tramite il successo amoroso della sua protetta

⁴⁵ Apollo, I/24: «Delfa, tu che da Delfo / si bel nome traesti ove risuona / d'alto oracolo mio, del fatidico Dio / deh soccorri all'ardor, tenta giovarmi, / persuadi la cruda ad ascoltarmi».

di godere di una migliore situazione e posizione personale. Silena di *Anacreonte tiranno* di Bussani/Sartorio del 1678 ha la stessa prospettiva, come si osserva in questo recitativo seguito da un'arietta con schema rimico abbcca e in ottonari:

[I/6]

SILENA

Con Rosiclea mi porterò à la reggia.
e perché l'abbia Anacreonte in seno,
spero, che l'arti mie non saran vane
imparate da me, scaltre mezzane.

Questi sono i veri modi
per legar donna ch'è bella,
con modestia si favella!
E per darla ad altri in braccio
d'uopo è trarla dentro il laccio
con bell'arte, e con più frodi.
Questi ecc.

Il ruffianesimo è un fattore fondamentale per la tensione all'interno del testo drammatico e per lo sviluppo del "gioco" e dell'intreccio nella sua complessità. In alcuni casi a personificare questo potere troviamo un giovane servo. Nel caso del servo o paggio-ruffiano le sue abilità si avvicinano più a quelle di uno zanni che ha la mobilità all'interno della corte e la scaltrezza tipica di questi ruoli. Se le vecchie hanno l'esperienza personale come preparazione al mestiere di mezzane e si caratterizzano anche come educatrici, i servi-ruffiani si qualificano come *fac-totum*, come è il caso di Gerillo in *Pericle effeminato* di Giacomo Castoro dato nel Sant'Apollinare nel 1653:

[I/2]

GERILLO

Dove la troverò?
Quanti mestieri, io fo;
fui soldato, or buffone, e feci l'hoste,
or, per far il roffian, corro le poste.

Gerillo rinforza ancora il valore dell'arte di mezzano nella scena seguente:

[I/3]

GERILLO

Ma, va gir ad'Aspasia,
che Pericle, sen vien gli apporterò;
forse la mancia avrò,
mi fu detto una volta, ogn'arte è buona
ma quella del roffian merta corona.

Rari sono i casi in cui è la vecchia a chiedere i servizi di un ruffiano: solitamente per i loro tentativi di conquiste le vecchie agiscono sole. Nella *Caduta di Elio Seiano* di Nicolò Minato del 1667 la vecchia Plancina in una scena tipica di “calore”, chiede al paggio Eudemo che interceda a suo favore per trovarle un amante, offrendogli in cambio dei baci. L'affare non sembra interessante per Eudemo, che finisce per concludere con la frase «Non voglio d'una vecchia esser mezzano».

Il potere conferito alla vecchia per i suoi poteri di ruffiana e di saggia consiglia ci riporta alla tesi di Catherine Kintzler sullo statuto maschile dato alla donne postmenopausa.⁴⁶ Per Kintzler, che affronta la questione a partire dal testo di Molière *Les femmes savantes*, esiste un chiaro rapporto fra l'infertilità e la saggezza:

Je soutiendrai que ce qui les rattache à la question de l'infécondité est aussi ce qui les rattache au savoir, de sorte que la position à l'égard des «nœuds de la matière» entendus au sens précis d'une relation à la stérilité, cette position est aussi une relation au savoir.⁴⁷

Le vecchie vengono dunque ricercate dagli uomini per avere uno statuto ambiguo, una vecchia donna forse più vicina ad un uomo. Nel *Trionfo della continenza*, Clea viene cercata da Demostene con urgenza («O donna, appunto / te sospiravo») e si dimostra a disposizione di Demostene («Ad'ascoltar tuoi cenni / Clea la vecchierella / rapida t'incamina»); il giovane spera nella scorta della vecchia per entrare nel luogo dove si nasconde la sua amata Lidia («Con la tua scorta / introdurmi repente, ove soggiorna, / Lidia l'amata dea»).

«Medicar chi languisce, o che diletto!»⁴⁸

Come abbiamo già osservato, Aretino fa un paragone fra le funzioni del medico e quelle della ruffiana, dando alla ruffiana uno statuto quasi più importante di quello del medico convenzionale: «Il medico tocca tuttavia denar nuovi, e la ruffiana ancora, e buon per chi si ammala, se il medico vedesse ne la orina quel che vede la ruffiana nel viso di coloro che vengano a lei per aiuto e per consiglio».⁴⁹ Anche le vecchie veneziane spesso, nel descriversi, si descrivono come mediche, usando sempre la versione

⁴⁶ C. Kintzler, *Théâtre et opéra à l'âge classique: une famille étrangeté*, Paris, Fayard, 2004, pp 106-108.

⁴⁷ Ivi, p. 107.

⁴⁸ Ericlea in *Il ritorno d'Ulisse in patria* di Badoaro (1641), scena 8, terzo atto.

⁴⁹ P. Aretino, *Dialogo...*, p.182.

femminile della parola “medico”. Così fa la vecchia giardiniera Grimalda nella sesta scena del terzo atto del *Arsinoe* («Sono medica accorta, e ne discerno / sin nel centro dell'alma il mal d'amore»). Anche Bircena nel *Pericle effeminato* si definisce “medica” in un dialogo con la sua protetta Aspasia:

[II/3]

BIRCENA

Io medica perita
Degl'infermi amorosi
a tua grave ferita
comprendo già, ciò ch'applicar si deve.
So ch'a lavarne il duolo
sia rimedio oportun Pericle solo.

Nella scena seguente Bircena si prepara per andare ad intervenire in favore di Aspasia presso Pericle. Il suo recitativo, seguito dall'arietta *Amanti non credete*, è in settenari piani e tronchi e in endecasillabi:

[II/4]

In fin s'al male umano
puote apportar ristoro
dotta, medica mano;
l'amoroso martoro
sol puote alleggerir sagio roffiano.
Costei sen muor di voglia
di cimentarsi all'amoroso Agone
s'io la trago di doglia; or chi dirà,
che un'opra ella non sia di carità?
Amanti non credete
poter senza la scorta
di messagera accorta
dei piaceri d'Amor toccar le mete.
Lingua esperta, che prega
ritrosetta beltà
tutto, tutto otterrà;
l'amorosa bottega
se vuol, che'l capital non vadi a male
nel mercar godimenti opre'l sensale.
Ecco Pericle ora m'accingo nell'opra

Il termine “sensale” viene poco utilizzato nei libretti veneziani per definire le ruffiane, è interessante però notare che già nella serie di scenari *Correr* vi è una maschera di Argentina (scenario 11) precisata come “sensale di matrimonio”.⁵⁰

⁵⁰ *Gli scenari Correr: la commedia dell'arte a Venezia*, a cura di Carmelo Alberti, Roma, Bulzoni, 1996.

«Ma lo fo, per far piacere»⁵¹

Diversamente dalla Nanna di Aretino, le vecchie con tendenze alla ruffianeria dei libretti veneziani del nostro *corpus* non hanno come origine la vita cortigiana. La loro motivazione sembra essere soprattutto la felicità altrui, specialmente se da questi si può trarre qualche vantaggio. Nell'*Erismena*, il confidente moro Clerio chiarisce il perché dello sforzo di collaborare con le vicende altrui: «Donna fatta canuta / non gode più, ma a goder l'altre aiuta» (II/12). L'altruismo è presente anche nella motivazione della vecchia giardiniera Grimalda di *Arsinoe* per aiutare gli amanti a ritrovarsi:

[V/1]

GRIMALDA

In fin, che si può far? tanta pietade
sento d'un infelice
innamorato cor, che mi conduco
a far, così qualche serviggio, in vero
io non credo, che sia
offitio di ruffian, ma cortesia.

Artemia, in *Gli amori di Giasone e Isifile*, confessa le ragioni politiche che possono guidare le ruffiane ma conclude che sono i «lascivi amori» a decidere le direzioni degli intrighi, anche quelli politici:

[II/1]

Or vanne Artemia or vanne
a macchinar congiure
ch'elette a ministrar morti e orrori
sian poi ministre di lascivi amori
ben'è priva di mente
chi giunge il foco all'esca

⁵¹ Passaggio dell'aria di Nerina dell'*Erinto* di Pietro Paolo Bissari data a Monaco nel 1661:

[II/5]

1.

Il lasciar qualche meschina
senza usarle cortesia,
È un negarle medicina
per tenerla in malatia.

2.

Il mal è di queste tali,
ch'in latin chiaman ruffiane:
ch'à inciampar le donne frali
fann'intoppo oro, e collane.

3.

Vorrei arder in un lampo
lor, che fan sì rio mestiere:
ben è ver, ch'anch'io v'inciampo:
ma, lo fo', per far piacere

e pensa che non arda
la giovinezza ardente
politiche non guarda
pur che gioisca in amorosa tresca.

«T'insegnerò come adoprar l'ingegno»⁵²

Riprendendo lo statuto della *trophos* responsabile della *paideia* delle giovani nella società e nel teatro greco, e in seguito quello della ruffiana che guida la *ars amandi*, le ruffiane veneziane assumono spesso la funzione di educatrici o semplicemente conduttrici della vita di giovani. Come accennato sopra l'educazione riguarda specialmente le questioni sentimentali. Almirena, vecchia de *Le fortune di Oronte* di Castoreo, quando questionata dal paggio Ergino sulle sue attività con la damigella Perioda (che in realtà è Oronte travestito), risponde: «Io l'ammaestro / nelle scienze d'Amor» e Ergino conferma: «Questo mestiero / di tracollar fanciulle / è sempre in somma il tuo maggior impiego».

Nel *Pazzo politico*, anche questo di Castoreo, Iblena prova ad "educare" il giovane Selindo, che in verità è il figlio sconosciuto del re, con poco successo grazie alla supposta ingenuità di Selindo:

[I/9]

IBLENA

Dunque, tu non intendi
punto d'amor Selindo? O poverino!
L'impareresti volentieri?

SELINDO

Se credi
che lo possa capir.

IBLENA

Sei Giovanetto
io crederei, che sì. Se ti dicessi
Selindo ardo per te, l'intenderesti?

SELINDO

Io no, se ti vedessi
ad abbruciar da vero, intenderei.

IBLENA

Tu sei ben semplicetto.
Se con sospiri ardenti, io ti chiedessi
a tant'incendio aita, e che faresti?

⁵² G. C. Corradi, *Il trionfo della continenza*, Nicolini, Venezia, 1691 (II/5).

SELINDO
Ti getterei nell'acque.

IBLENA
Oibò

SELINDO
Qual meglio
rimedio per il foco?

Nella *Cloridea* (V/18) di Draghi fatta a Vienna la vecchia Nerea prova a convincere sua protetta:

Gelisaura
 Nerea
 Pen-sa - ci be - ne o' fi - glia ques - to mal na - to, a - mor dal se - no e - si - gli - a.
 siglio o mi vuoi veder mor - ta o trar - mi di pe - riglio.
 Ma la cosa è il par - lar con chi fa il sor - do. Forza ed ar - te il mio in - ge - gno a -
 do - pre - rà a - do - pre - rà e sai poi e sai poi se lo so fa - re ben l'e - ven - to te'l di -
 rà ben l'e - ven - to te'l di - rà ben l'e - ven - to te'l di - rà. il giu - di - zio scal - tro e des - tro se fù sco - la - ro un
 tem - po se fù sco - la - ro un tem - po hor. è ma - es - tro.

Nella *Prosperità infelice* di Giulio Cesare dittatore di Busenello/Cavalli del 1646, Aspasia, che appare nell'elenco dei personaggi soltanto con il nome e senza una specificazione, dà una lezione sul come comportarsi in un primo incontro a Cleopatra

(che la vecchia chiama «Cleopatrina mia») che si conclude con una critica diretta alla società contemporanea:

[IV/1]

ASPASIA

In questo primo incontro
serba però il decoro e, con mistura
di sussiego e sorriso,
con argute vicende
d'amore e di rigore, arma il bel viso.
Lussureggia con reggie bizzarie
e con arti profonde
d'un lascivir pudico,
d'un vezzeggiar severo,
confondi e innamora il genio altero.
Son superbi i romani,
iperboleggia nelle lodi, e sappi
che il lodator scaltrito,
ancorché sia di falsità convinto,
già mai non fu, né sarà mai punito,
il secol nostro autentica le frodi
mascherate da lodi.

Molti fra questi insegnamenti prendono la piega di lezioni di moda e in molti casi le vecchie truccano e vestono le giovani per la conquista, come in questo passaggio del Claudio Cesare di Aureli/Boretti fatto al teatro San Salvatore nel 1672:

Drusa



Pren - di lo spe - cchio e qui t'as - si - di las - cia Ch'io ti re - go - li - jil cri - ne, e t'in - fio - ri la

chio - ma co l'in - dus - trie più fi - ne vuol far che non si tro - vi don - na di te più bel - la in tut - ta Ro - ma.

6 6 5 4 3

Annunciatrici e Messaggere

La funzione drammatica di “annunciatrice” e “messaggera” è fra i principali incarichi pratici delle vecchie nutrici del nostro *corpus*. Tale funzione, condivisa spesso con altri personaggi bassi, è universale in tutta la storia del teatro, poiché è necessaria per informare il pubblico degli avvenimenti passati e per consentire le mutazioni di scene, organizzando drammaturgicamente entrate ed uscite di protagonisti. Il ruolo di nutrice è specialmente adatto a questa funzione drammatica per il suo avvicinamento agli eroi e per l'appartenenza al rango dei domestici – per natura portatori di lettere – messaggeri e custodi. I librettisti veneziani, seguendo una tradizione che risale al teatro greco, utilizzano questi ruoli come stratagemma pratico per la concretizzazione e la comprensione dell'intreccio, come osserva la vecchia Dema nell'*Argia* di Apolloni/Cesti la quale, dopo la richiesta del giovane Feraspe di avere accesso alla sua protetta Dorisbe (I/12), dice: «Orsù l'intendo / me n'accorsi alla cera, / che costui di nutrice / mi vuol far messaggiera, o imbasciatrice».

Nell'*Arianna* di Rinuccini ritroviamo il personaggio di Dorilla, «ospite di Teseo e d'Arianna» (e in certo modo predecessore dei ruoli di vecchie) la quale, dopo il lamento della protagonista, la accoglie per poi dire di sentire suoni che annunciano il ritorno di Teseo, dando così avvio all'incontro di Arianna e Bacco (scena sesta):

DORILLA
Qual si raggira e per lo ciel si sente
confuso mormorar di voci e squille?
Odi, ch'a mille a mille
cantan guerriere trombe;
odi come rimbombe
di timpani e di corni il rauco grido:
Regina, al lido, al lido;
ecco Teseo, che riede;
ecco l'amato sposo.
Che temi omai, che tardi?
movili incontra il piede,
ecco lo sposo tuo: che fai, che guardi?

L'avviso alle giovani donne dell'arrivo degli uomini amati è una consuetudine fra i ruoli di vecchie nutrici. Nel *Il pomo d'oro* di Sbarra/Cesti, opera che non fa parte del nostro *corpus* ma che segue le convenzioni veneziane, la vecchia Filena nella scena V/2 annuncia a Ennone l'arrivo di Paride, con commento ironico di Momo:

FILAURA
O figlia, o' figlia mia!

ENNONE
E che porti o' nutrice?

FILAURA
Novella la più ria,
che ti possa arrivar; già s'è imbarcato
il tuo Paride amato.

ENNONE
Come? Quando? Perché?

MOMO
Per quello, che poch'anzi;
(Ma a tempo) io v'avvisai,
e voi non lo credeste,
perché a quei, che si vede
sotto povera veste,
non si dà molta fede.

Entrando specificamente nel nostro *corpus* rintracciamo la vecchia nutrice Erinda dell'*Orfeo* di Aureli/Sartorio che annuncia al suo protetto Aristeo l'arrivo di Euridice, da lui amata in segreto. La vecchia, dopo l'annuncio, consiglia al giovane di dichiarare il suo amore all'amata del suo stesso fratello Orfeo (I/11):

ERINDA
Consolati Aristeo: vien Euridice.

ARISTEO
Alma mia che farai,
or che, lassa, vedrai
la soave cagion de' tuoi tormenti?
Svelerai le tue fiamme, o tacerai?
Alma mia che farai?

ERINDA
Io partirò, fa core, a lei discopri
l'interna tua ferita,
va con l'ardir, felice sorte unica.
Amante non è
chi chieder non sa.
Pregata beltà
non nega mercé.
Chi chieder non sa
amante non è.

Un altro tipo di annuncio riguarda un'azione compiuta fuori della scena, la quale deve essere riportata ai protagonisti e, allo stesso tempo, al pubblico. Tale è il caso nella scena quinta del primo atto dell'*Artaxerse* di Aureli/Grossi, nella quale la vecchia Delfa entra disperata in scena per annunciare lo svenimento della regina Statira al re Artaxerse:

Delfa



A - i - ta soc - cor - so a - i - ta soc - cor - so cor - re - - - te Si - gno - re la Re - gi - na s'en mo -
 re la Re - gi - na s'en mo - - - re cor - re - te cor - re - te Si - gno - - - re.

Dopo questa prima enunciazione la vecchia spiega l'avvenuto:

Delfa



Da fie - ro sve - ni - men - to d'im - pro - vi - so, as - sa - li - ta tre le piu-me, ada - gia - ta lan - gue, al brac - cio del duo - lo oc -
 - - chi pian - ge - - - - - - - - - te. Ai - ta so [...]

In molti casi è grazie alle notizie portate dalle vecchie che avviene la peripezia o il riconoscimento, momenti essenziali della costruzione drammatica. In altri casi, l'arrivo di una notizia ha come funzione quella di mutare l'affetto di un protagonista, come ad esempio nel *Demetrio* di Dall'Angelo/Pallavicini, dove la vecchia serva Ergista prova a calmare lo spasimante della sua protetta (I/8):



Si - gnor non ti do - le - re tuo - ne no - ve l'ap - por - to, dal mar - de tuoi pensier ti gui - do in por - to.

Nell'*Erismena* di Aureli/Cavalli la vecchia Alcesta porta alla protagonista, travestita da cavaliere, il messaggio dell'amore di Aldimira, che la crede uomo (II/3):

ALCESTA
Guerriero a te m'invia Aldimira la bella

ERISMENA
Eccomi pronto à cenni suoi che chiedi?

ALCESTA
Il tuo amor, la tua fede

ERISMENA
Di me accesa Aldimira?
O Ciel che sento

Il personaggio della vecchia compie, in diverse occasioni, l'atto dell'agnizione attraverso il quale si raggiunge lo scioglimento. Guardiane di segreti e conoscitrici delle intimità degli eroi, le vecchie nutrici prendono spesso la parola nel terzo atto per svelare identità nascoste o verità capaci di capovolgere il dramma. Nell'*Erginda* di Aureli/Sartorio la vecchia Elcasta, creduta madre di Gemiro, svela che la vera madre del giovane glielo affidò prima di morire assieme ad una lettera nella quale riferisce la sua discendenza nobile. Dopo tale rivelazione altri riconoscimenti portano verso il lieto fine dell'intreccio:

[III/9]
ELCASTA
Già tre lustri decorsi
dentro il tagurio mio povero giunse
gravida giovinetta,
che nel bosco vicin s'era smarrita;
dai dolori del parto
in quel punto la misera assalita
diede alla luce un maschio indi trafitta
da mortifero duol, pria, che morisse
così al letto mi disse:
Prendi questa collana,
e questo foglio sigillato o' amica;
premio di tua fatica
quella ti sia per educar mio figlio.
Serba la carta, e s'egli mai giungesse
ad esser cavaliere,
fa, ch'ei la lega, e intenda
da qual germe dissenda,
ch'il generò, chi l'honor mio rapì.
Qui tacque l'infelice, e poi morì.

GEMIRO
Meraviglie! E che sento?
Non son figlio ad Elcasta?

Anche nell'*Alessandro vincitor di se stesso* di Sbarra/Cesti è la vecchia a svelare l'identità nascosta della protagonista e sua protetta: Fidalpa, nella scena finale del libretto, rivela il vero nome di Campaspe, cioè Rosalba, e grazie a questo si deduce che Rosalba ed Efestione (al quale la giovane serviva in quanto schiava) sono fratelli.

Questi pochi esempi ci dimostrano una facezia importante delle vecchie del nostro *corpus*: svelare verità, portare messaggi e notizie. Tali funzioni sono elementari per lo sviluppo della vicenda e per lo svolgimento del meccanismo scenico ma sono determinanti anche per comprendere la complessità di questi ruoli, ossia "doppi" dei protagonisti e allo stesso tempo osservatori e commentatori privilegiati dell'intreccio.

Il desiderio della vecchia e i tentativi amorosi

Una caratteristica unisce in modo quasi assoluto i personaggi del *corpus* di cui ci occupiamo: il desiderio delle vecchie di amare e la conseguente messa in pratica di ogni possibile metodo di conquista di giovanotti. All'interno di un *corpus* di 114 vecchie (vecchie nutrici, vecchie dame di corte, vecchie serve, vecchie consigliere, ecc.) nel repertorio operistico veneziano secentesco si trovano più di quaranta dialoghi fra vecchie e paggi (o servi) nei quali le prime dichiarano il loro desiderio seguito spesso dalla pratica della conquista. In più di trenta arie le vecchie si proclamano alla ricerca di un uomo o un marito, e in ventidue momenti all'interno dei libretti del *corpus* viene esplicitata la possibilità e la volontà di pagare per avere piacere. Nel motivare questi "assalti ninfomani" le vecchie spesso riconducono tale comportamento ad una specie di mimetizzazione causata dallo stretto contatto con la vita amorosa delle loro protette, in cinque arie/recitativi del nostro *corpus* compare questo tema.

Queste sono cifre che sembrano esprimere un curioso e speciale interesse del pubblico veneziano riguardo la sessualità delle vecchie donne e, si potrebbe avanzare l'ipotesi, di una quasi "perversione collettiva": scene di stimolazione erotica dalla parte di vecchie donne ai giovani servi e paggi con una particolarità importante: le donne erano cantanti maschi *en travesti*. Se i librettisti scrivevano per il gusto del pubblico veneziano e l'approvazione di questi era essenziale per il successo dello spettacolo si conclude che l'immagine di vecchie donne che rincorrono giovani paggi piaceva al pubblico, data la quantità di ripetizioni dello schema. La formulazione di Bianconi relativa al rapporto fra "gusto del pubblico" e la stesura del libretto¹ è in questo caso estremamente pertinente. Fin dalla prima apparizione di un personaggio di questo tipo (Scarabea de *La Maga Fulminata*), l'accoglienza da parte del pubblico alla figura della vecchia vogliosa sembra essere stata entusiasta,² il che probabilmente fu decisivo per la continuazione dell'utilizzazione del *topos* della vecchia desiderosa e dall'azione di conquista.

¹ Cit. nel capitolo «Poetiche dei ruoli secondari», p. 45.

² «[...] Scarabea vecchia rimbambita spiegò con sì argute vivezze i suoi amori, che non vi fu Giunone, né vecchio, che non ne divenisse amante». Prefazione al libretto della *Maga fulminata*, Venezia, Bariletti, 1638.

Come abbiamo già osservato nel capitolo dedicato alla comicità ricavata da ruoli senili,³ il vecchio in preda al desiderio sessuale o qualsiasi altra azione che lo avvicina alla gioventù è un *topos* comico. Questa comicità si collega direttamente all'orrore dello specchio e al disgusto: se è vero che il destino della donna è, agli occhi dell'uomo, di essere un oggetto erotico, nell'invecchiare ella diventa un *monstrum* che suscita repulsione.⁴ Si potrebbe suggerire che il fascino del pubblico per questi ruoli nasce anche da un incrocio fra *Thanatos* e *Eros*, poiché sono personaggi che si avvicinano alla morte e alla decrepitezza e allo stesso tempo si caricano di energie e desideri sessuali.

Per Bernardino Pino da Cagli «il ridicolo nasce dal brutto, cioè del deforme»:⁵ ma egli esprime uno speciale disgusto per la comicità proveniente dal vizio, soprattutto dalle possibilità amorose di un vecchio:

Però non desidera di fingere un vecchio innamorato balordo, sciocco, insensato, che voglia parere giovane, bello, grazioso, essendo grimo, gobbo, male in piede, sdentato, perché averia del ridicolo, per la incongrua proporzione della età della persona con gli atti, e con le parole amorosi, che vorrà mostrare d'avere pronte in dichiarare il sciocco amor suo.⁶

La prima situazione scenica di una vecchia esplicitamente alla ricerca di amore carnale di cui abbiamo notizia si trova nelle *Donne all'assemblea*⁷ la commedia di Aristofane, rappresentata nell'anno 391 a.C. Dal v. 878 al v.1110 tre vecchie fanno apparizioni sconcertanti nelle quali provano a conquistare un giovane uomo. La prima vecchia, anticipando molte delle sue pari del teatro erudito rinascimentale, canta in scena la seguente «aria» in mezzo ad una vera gara con la fanciulla amata dal giovane:

Se qualcuno vuol godere,
venga a letto insieme a me.
L'arte è ignota alle ragazze,
sono esperte le mature.
Come me non c'è chi ami
fedelmente il suo diletto:
quelle volano da un altro.⁸

³ «La vecchiaia come motivo derisorio», p. 22.

⁴ S. De Beauvoir, *La Vieillesse*, Paris, Gallimard, 1970, p. 134.

⁵ *Discorso di M. Bernardino Pino, da Cagli, intorno al componimento della Comedia de' nostri tempi*, Venezia, presso Gio. Battista Sessa e fratelli, 1632, edizione senza numero di pagine.

⁶ Ivi.

⁷ Aristofane, *Le donne all'assemblea*, traduzione di Dario del Corno, a cura di Massimo Veta, Fondazione Lorenzo Valla, Mondadori, 2000.

⁸ Ivi, p.119.

Questa è forse non solo la prima apparizione di una vecchia palesemente vogliosa ma anche il primo duetto lirico di scherno a contrasto fra un giovane uomo e una vecchia,⁹ la formula verrà sfruttata abbondantemente nel repertorio del quale ci occupiamo. La vecchia finisce per leggere un decreto di legge, secondo lei fatto dalle donne all'assemblea, nel quale si legge:

Le donne hanno decretato che, se un ragazzo desidera una ragazza, non può godersela prima di avere sbattuto la vecchia; e se rifiuta di sbatterla prima e vuole godersi la ragazza, alle vecchie è permesso di portarsi via il ragazzo impunemente, tirandolo per il piolo.¹⁰

Ciò che salva il giovane dall'assedio della vecchia (prima di un nuovo assalto da parte di una seconda e poi di una terza vecchia) è, curiosamente, l'invocazione dell'eroe della nascita della psicanalisi: Edipo. La giovane ragazza innamorata convince la vecchia di andarsene con la riflessione: «Se applicate questa legge, riempirete di Edipi tutto il paese».¹¹

Non si trovano nel teatro di Plauto ruoli di vecchie che manifestano appetito sessuale, questo tipo di caratteristica viene riservata ai ruoli maschili. Ciò non esclude la possibilità che nel teatro latino vi fossero accenni al desiderio sessuale delle donne vecchie. In effetti, Julius Pollux, elenca nell'*Onomasticon*¹² le maschere di vecchie utilizzate nella tragedia e nella commedia e fra queste si trova la maschera della donna che cerca marito.

Nel teatro erudito rinascimentale si trovano di rado scene di vecchie innamorate o alla ricerca di un compagno. Questo è il caso di Lesbia, personaggio de *Il Commodo*, di Antonio Landi, rappresentato a Firenze in occasione delle nozze di Cosimo I con Eleonora di Toledo nel 1539. In un incontro con il sensale Travaglino e il servo Libano, Lesbia dimostra anche di essere più astuta di loro due, che provano a venderle un marito:

TRAVAGLINO

Non ti dar tanto dolore, che se non ci è il tuo marito, noi tene procaccieremo uno anche a te, e più giovane che non sarebbe cotesto che tu di, massime che tu tene debbi trovar, molto bene.

⁹ VECCHIA I: So che piaccio; ma adesso sei stupefatto perché mi trovi fuori dalla porta. Avanti qui la bocca. GIOVANE: Mia cara, ho paura – del tuo amante. / VECCHIA I: Quale? GIOVANE: Il campione dei pittori. VECCHIA I: Chi sarebbe? GIOVANE: Quello che dipinge le anfore dei morti. Va dentro: è meglio che lui non ti trovi sulla porta. [...]

¹⁰ Aristofane, *op. cit.*, pp 122-123.

¹¹ Ivi

¹² Cit. in S. de Beauvoir, *op.cit.*, p.164.

LESBIA
Di che?

TRAVAGLINO
Di che credi tu ch'io dica? De danari, e delle masseritie. A fè che tu hai pur quaranta ducati, e mi dà il cuore di trovarti un giovanotto, che ancora ancora, benche tu habbia qualche grinza ti troverà bene le congiunture.

LIBANO
Con un bastone e bene appanato.

LESBIA
Io non ho bisogno di vostro marito, ragioniam d'altro.

Quando partono i servi, Lesbia evidenzia ancora la sua scaltrezza, rievocando il tempo in cui ancora poteva essere ingannata.¹³ La furbizia e la precauzione di Lesbia non sono vane, poiché alla fine della commedia ella, cosa che occorre raramente fra questi ruoli, trova un marito.

La vecchia amante che finisce per trovarsi un compagno è una situazione rarissima nel teatro musicale veneziano: la solitudine finale e la sconfitta della vecchia sembra far parte del messaggio morale presente in questi libretti. Se all'interno della trama le vecchie si danno il diritto di dire quello che sentono e di agire a seconda dei desideri più o meno confessabili, nei finali vi è spesso la lezione moraleggiante che si oppone a tali gesti. Basta ricordare la fine dell'ultimo soliloquio di Scarabea, personaggio fondatore della tipologia: «Donna, impara a mie spese, / infelice è l'amar fuor che nel cielo». Nello stesso filone si trova la nutrice del testo teatrale di Giovanni Francesco Loredano, *La forza d'amore*¹⁴ del 1662, che, dopo una sconfitta amorosa, conclude (III/3):

Imparino a mie spese oggi le donne
cariche d'anni, e povere di senno
a invaghirsi di frasche
con le guancie polite; in cui se pure
qualche d'Amor scintilla,
o la propria vaghezza, o'l caso accende,
tosto ancora svanisce
in sumo d'insolenza, o si disperde
in ceneri d'oblio!

¹³ Lesbia: «Già fu tempo ch'io sarei rimasta ingannata anche da Frati, ma poi ch'io intesi una certa matassa, qua in vicinanza, io fui chiara de casi loro; io ti so dire che me non inganneran' egli più, che per danari mi pare che ancor essi si arrecherebbono a fare ogni cosa. Salva la reverentia de buoni, che non può fare che e non ce ne sta».

¹⁴ G.F. Loredano, *La forza d'amore*, Venezia, appresso li Guerigli, 1662.

Le ragioni del desiderio

Come sopra accennato le vecchie spesso attribuiscono il loro desiderio rinfiorito alla prossimità che hanno delle giovani innamorate e della trama amorosa. Irena in *Massimo Puppieno* di Aureli/Pallavicino data nel S. Giovanni e Paolo nel 1685 esplicita nel recitativo che precede un'arietta i motivi del suo fuoco amoroso:

[III/17]

IRENA

Costei con favellare
notte, e giorno d'amori
risvegliò nel mio core un tal prurito,
che se a Roma ritorno
già che amanti non ho, voglio marito.

L'idea di "prurito"¹⁵ era già stata utilizzata da Aureli nel *Claudio Cesare*, con musica (sopravvissuta) di Antonio Boretti nel 1672:

[II/16]

DRUSA

Ogni amante ch'è ferito
nel mio sen desta pietà
e risveglia quel prurito
ch'ha ciascuna in fresca età.

Quando veggo qualche bella
ch'è provvista d'amator
anch'io bramo esser citella
per sanarmi il pizzicor.

Anche Elissena, nella *Statira* di Busenello/Cavalli dopo aver sentito le confidenze amorose di Statira ammette il ritorno di tali "pruriti" anche se è in età avanzata (I/13):

¹⁵ Altri passaggi in questo repertorio dove il prurito viene associato al desiderio sessuale:

Paggio Elmiro in *Pericle effeminato* di Castoreo (II/2): «L'amoroso prurito/ in femina canuta è incancherito».

Delfa in *Il Giasone* di Cicognini (I/8): «L'amor in gioventù / è un prurito nascente e non ha possa [...]».

Elissena

Io, che son don - na e giun - go, a - gl'an - ni cen - to, lon - ta - na da pru - ri - ti, e piz - co - ri, sen - ten - do ques - ti las -

ci - ve - t - ti, a - mo - ri, mi stran - sus - tan - zio in un mas - chil ta - len - - - to.

Artemia, vecchia in ricerca d'amore ne *Gli amori di Giasone e Isifile* di Persiani/Marazzoli rappresenta nel 1642 nel Teatro San Giovanni e Paolo, conclude l'aria (II/1) nella quale precedentemente si definisce come assegnata a «macchinar congiure»:

Et io che fino a qui
dall'amar dissuasi,
se trovassi un garzon così così,
il dirò quasi quasi,
al piacer tornerei de' primi dì.
E di più mi dichiaro
s'io mi rendo ad Amore
ch'io vo perder l'onore
s'io nonne stampo in un sol parto un paro.

Più avanti Artemia decide di partire alla ricerca di un amante (II/10):

A Dio guerre, a dio Marte
Ti licenzio, o' Bellona invan mi tenti
Restatevi sepolte arme nocenti
mi solletica Amor la manca parte.
Altri guerreggi io ardo
per un soave sguardo
mi pizzica nel cuore
Amore al fine Amore
Mi stuzzica col dardo.
Altri guerreggi io ardo.
Veduto ho con quest'occhi
Isifile e Giasone
dopo lunga tenzone
di gelosia fallace
goder con lieti baci amica pace,
m'ha sì bella veduto
di tanto foco accesa,
che già mi sento rimbiondir canuta,
e strida il mondo e strepiti
se sia che nell'amar da me degeneri
avara è vero io fui ne gli anni teneri;
ma sfusa sarò nei dì decrepiti
Dee, chi brama a suoi preghi il Drudo volvere

ciò che biondo acquisto vecchia dissolvere
ma questi appunto è l'idolo spietato
per cui m'ha colto il balestrier bendato

Il pizzicore dopo sentire «favellar d'Amore» capita anche alla vecchia Silena in *Eteocle e Polinice* di Fattorini/Legrenzi del 1675; dopo il recitativo nel quale ammette il desiderio, la vecchia chiede commiserazione ad Amore:

[I/10]
SILENA
Ogni volta, ch'io sento
a favellar d'amore,
mi sento un pizzicore,
un natural' affetto,
che mi stimola il petto.
ma, s'amante non ho,
povera vecchiarella, e che farò.

Lasciami star' Amor non fai per me
s'a gli amanti sei tutto di foco,
haver non dei loco
in petto di gel;
e se sparsa la chioma ho di brine
per te questo crine
l'età non mi fè.
lasciami ecc.
[...]

Oltre alla scusa dello stretto rapporto che hanno con le giovani in amore, un altro modo di giustificare il desiderio è il semplice riferimento al "diritto" di poter desiderare e amare anche se non si è più giovani. In molti casi è il richiamo della "carne" ad essere impiegato in quanto immagine. Nella *Santa Maria Egiziaca*, testo teatrale in prosa di Giacinto Andrea Cicognini, Madonna Pasquella¹⁶ ricorda di essere fatta di carne e, per questo ovvio fatto, di avere il diritto di innamorarsi:

Ricordatevi che sono di carne anch'io, e che ogn'uno è abile a peccare.
Quando io vi grido vi grido solo, perché voi tirate tutti: mi diceva Monna Leonarda mia Nonna, che parlava proprio come una badessa, che per dieci innamorati una giovane gli poteva tenere senza fatica, e poi se io mi sono invaghita di questo Paggetto, non credete, che io lo volessi se non per marito.

La stessa frase verrà usata da Cicognini nel libretto di *Orondea*. La nutrice Aristeia ripete nell'aria strofica: «E se ben vecchia, son di carne anch'io» (II/6).

¹⁶ Pasquella è anche il nome della maschera di vecchia serva e ruffiana nella Commedia dell'Arte.

Aristea

S'A - mor in - so - len - te per va - ga bel - tà, di stra - le pun - gen - te ber - sa - glio mi

9

fà, s'io ri - - - de - re fò chi mi ve - de lan - guir s'A - mor im - paz - zò? non

17

so, che mi dir: s'A - mor im - paz - zò? non so, che mi dir: all' e - tà non per -

24

do - na il cie - co Di - o, e se ben vec - chia, son di car - - -

30

ne an - ch'i - o, e se ben vec - chia, son di car - - -

39

ne an - ch'i - o.

44 [ritornello]

53

S'io sen - to nel se - no so - a - ve mar - tel, s'io bev - vi un ve -

39
le - no più dol - ce di miel, se l'al - - - - ma lan - gui per bel -

45
tà sin - go - lar s'A - mor vuol co - sì, non so, che mi far: s'A - mor vuol co - sì, non

73
so, che mi far: all' e - tà non per - do - na il cie-co Di - o, e se ben

78
vec - chia, son di car - - - - ne an - ch'i - o. e se ben vec - chia,

97
son di car - - - - - ne an - ch'i - o.

96 [ritornello]

105
Ma qual ciel - la be - ni - gna fa com - pa - rir - mi il mio bel sol d'a - van - ti, vuo' ten - tar - lo di nuo - vo

110
fes - teg - gia - - - - - le - mi in sen - spi - ri - ta - man - ti.

Aurelio Aureli usa, nel ruolo della nutrice Elcasta dell'opera *L'Erginda*, la stessa formula retorica nel difendersi dal mancato rispetto delle giovani:

[II/7]
Come sono sfacciate
queste dame di corte, e mal create,
ciascuna mi beffeggia,
perché in simile etade io seguo Amore,
Son pur di carne anch'io, nel petto ho un core.
[...]

A far riferimento al corpo fisico vi è già, in prima posizione, Scarabea (*La Maga Fulminata*) che va oltre la specificità del cuore¹⁷ che non invecchia e persiste nella possibilità amorosa e sessuale, come sostiene il paggio Eurindo nel riferirsi alla vecchia Rubia in *Seleuco* di Minato (II/8): «E forse ciò che brama / Inutilmente per la mente voglie / Ha decrepite membra, e fresche voglie».

Nell'*Annibale in Capua* di Beregan/Ziani, Dalisa, vecchia scudiera (unico personaggio del *corpus* ad avere questo titolo) incontra il paggio Gilbo e asserisce in un dialogo (dove si autodefinisce «la bizzaria») la possibilità delle vecchie di amare (II/12):

¹⁷ *La Maga fulminata* (I/4): «Ciascun mi burla, perché si vecchia / io fò l'amor; / perché la chioma, ch'il tempo invecchia/ orno di fior, / cancher vi venga, se ben son grinza/ io voglio amar; / che non per tutto l'età m'aggrinza / chi vuol giocare?».

Gilbo

Dalisa

Ec-co Gil-bo ch'a-do-ro. Lo scrigno ch'ha su'l dor-so de le gio-ie d'A-mor chiude il te-so-ro.

Buo-na for-tu-na à fè costui di Floro facil-men-te sa-prà: Signor sol-da-to. Son mezzo morto ohimè.

Cheri-cerchi da me?

Si po-trebbe o' guer-rie-ro il tu-o no-me sa-per in cor-te-

Par-la tosto che chiedi? contezza hai tu de la persona mi-a.

si - a. Di tro-var chi l'ac-cet - ti

Gra-tia ch'a po-chi-è da-ta. Io son la biz-zar-ri - a.

cre-do ch'avrai fa-ti - ca. Non piacque mai le biz-zar-rie à l'an-ti - ca.

Deh fer-ma il pas-so er-ran-te. Son

Don-na e vi-vo a-man-te. E se ben ho di bri-ne il crin ri-pie-no por-to fuo-ri l'al-gor le fiam-me in se - no.

Il libretto dell'*Eritrea* di Faustini – dato per la prima volta nel 1652 – viene trasformato dopo la morte dell'autore. Fra i cambiamenti vi è la trasformazione in “vecchia aia” della “dama” Missena, con diritto a tutte le caratteristiche delle vecchie del nostro corpus, come quest'aria in cui accetta la vecchiaia ma rivendica l'amore:

[II/8]
 Ho di brine sparso il crine,
 son caduti i fior del volto
 ma s'il tempo il bel m'ha tolto
 non però da questo cuore
 longa età bandisce amore
 son ferma, costante
 son viva, son forte
 in fino alla morte
 vuò viver amante
 giovinetti
 ritrosetti
 venga a me chi vuole amare
 e goder senza penare
 nel mio sen sol si dà
 vero amor non vanità
 hor fra tanti guerrieri,
 amico Amore
 deh provedemi tu nuovo amatore.

Il desiderio sessuale ha, nell'immaginario e nel vocabolario, un rapporto con la fame, parallelo esplorato profusamente nel teatro improvvisato italiano. Gli zanni sono servi in eterno stato di fame,¹⁸ condizione ereditata dai parassiti del teatro plautino ed esacerbata nel ruolo di Iro nel *Ritorno d'Ulisse in Patria* di Badoaro/Monteverdi. Il fraintendimento che può causare la nozione di "fame" e il doppio senso del verbo "mangiare" è sfruttato dai librettisti per incrementare la comicità in questi dialoghi, tale è il caso nel dialogo fra Irbeno e Dismena nelle scene aggiunte all'*Eupatra* di Faustini/Ziani (II/11):

IRBENO
 Mi ricordo a far l'Amore,
 e sentirmi da poi fame maggiore.

DISMENA
 Irbeno; o' crudo,
 sempre a cibarti aspiri.
 E di scortese in tanto
 lasci morir di fame i miei desiri.

IRBENO
 Che voi ch'io t'alimenti?
 O questa è bella
 Son povero ortolano,

¹⁸ «Retenons seulement que la faim du Zanni n'est pas liée à l'idée de misère sociale, mais que ses caractères essentiels sont le gigantisme et une liaison automatique entre les deux boulimies, celle du ventre, et celle du bas-ventre», F. Decroisette, «Le Zanni, ou la métaphore de l'opprimé dans la commedia dell'arte», in *Figures Théâtrales du peuple*, a cura di Elie Konigson, Paris, CNRS, 1985, p. 81.

mi converria sorella,
ogn'hor per te tener la zappa in mano.

DISMENA
Tu non m'intendi?

IRBENO
Anzi pur troppo intendo.

DISMENA
Sai che cosa pretendo.

IRBENO
Vorresti.

DISMENA
Sì;

IRBENO
Lo so, sieder a mensa.

DISMENA
No;

IRBENO
Meza la cena.

DISMENA
No.

IRBENO
Un bel imbroglio a fè,
o non m'intendi,
o non intendo te.

DISMENA
Vorrei di più, m'ascolta.

IRBENO
Ho fretta: un'altra volta.

DISMENA
Ascolta le mie brame,
moro

IRBENO
Anch'io.

DISMENA
Per amor.

IRBENO
Moro di fame.

La vecchia conclude con una caratteristica intrinseca ai dialoghi fra servi e vecchie: offrire soldi ai servi («DISMENA: Lo sapevo / benedetto metal quanto ti devo. IRBENO: Ma fa presto ch'io sento / Che sen vien di lontano il pentimento»). In *La costanza trionfante* di Cristoforo Ivanovich, adattamento della *Ipermestra* del Moniglia, Barce dice di saziare il suo appetito con la memoria della gioventù (I/8):

Chi non sa quanto sia
l'ardente frenesia
in sen di donna, di pigliar marito,
non intende
non comprende,
quanto cruccia l'appetito.
A me, cui quest'età già non permette
questo gioire immenso,
la memoria commove ogni mio senso.
[...]

Dopo un dialogo dove viene schernita dal paggio Rosmillo e dal “servo faceto” Clitone, la vecchia Rustena del *Principe corsaro* di Castoreo canta in scena una canzone con riferimenti all'appetito e al cibo:

[III/11]
CLITONE
Vuoi far l'innamorata, e non t'accorgi
che n'è passato il tempo.

RUSTENA
A tuo dispetto
voglio amar più che mai, che non estingue
il gelo dell'età l'ardor d'Amore;
Onde questa canzone
cantar soleva una canuta amante.

CLITONE
O canta sì, che sfogherai lo sdegno.

Canzon
RUSTENA
Mentr'il tempo mi fura
il caldo e la virtù,
m'insegna la natura
che me li presteran la gioventù.

Udite in carità;
se per necessità cerco ristori.
qual ragione non vuol ch'io m'innamori.

Dunque col cibo appresso

digiunerò così;
Se ho l'appetito istesso che mi sentivo già ne' primi dì?

Andatevi'n bordel,
che havrei povo cervel, s'à l'occasione
non ne prendessi ancor qualche boccone.

«Vecchia donna vorria, ma non ritrova»:¹⁹ la ricerca senza risposta

Secondo la concezione platonica del desiderio, si desidera non soltanto quello che non si ha, ma soprattutto quello che non si ha più, quello che si è perso. Il desiderio, diversamente dal bisogno, non può mai essere soddisfatto, come osserva Pascal nelle sue *Pensées*: «on aime mieux la chasse que la prise». La caccia, e soprattutto l'impossibilità della presa, costituisce il motore delle azioni delle vecchie in cerca di amore. La fase precedente ai tentativi amorosi, ossia alla caccia in sé, è l'ammettere verbalmente il desiderio. La vecchia Neria del *Dario in Babilonia* di Beverini/Boretti rappresentato al San Salvatore nel 1671 canta in un'arietta di due strofe tutto il concetto che domina il nostro *corpus*: la necessità di sperare, di bramare; l'importanza di nutrire il desiderio (lei usa anche il termine assai "psicanalitico" di «fantasme de' pensieri») nonostante la certezza dell'impossibile ritorno del passato:

[I/19]

NERIA

Ch'io non ami, ch'io non spero
è stoltezza, e vanità.
Cerca scampo, e libertà
chi tien l'anima in servitù
ma che torni qual già fu
son fantasme de' pensieri
ch'il desio nutrendo va.
Ch'io ecc.

Ch'io non arda, ch'io non brami
è follia di van pensier,
fugga il colpo, e non l'arcier
chi non vuol piaghe nel cor
che dai lacci de l'Amor
non si sprezzan mai gli stami
da l'ignudo Dio sever
Ch'io ecc.

¹⁹ Fidalba in *La Rosilena* di Aureli, 1664.

Zotico, confidente dell'imperatore Eliogabalo, nella versione di Cavalli del libretto omonimo, è testimone di questa ricerca senza possibilità di successo (III/11)

Lenia
Un gior-no tro-ve-rai ch'io non ti sof-frì-rò.

Zotico
Quest'è l'u-so co-mu-ne, e non sei so-la don-na che non può più go-der
la gio-ven-tù in sua ca-nu-tà pro-cu-ra pro-cu-ra al fin ciò che per se non ha.

L'assenza di risposta ai richiami amorosi è una costante fra le vecchie del nostro *corpus*. Il corpo grottesco di questi personaggi givaga dunque fra le scene come personificazione del desiderio platonico, dal quale non vi è altro scampo che l'insoddisfazione o la morte. Già Scarabea ammette, rassegnata, lo sdegno dei suoi possibili amanti e la conseguente solitudine («E pur il letto convien, ch'io veggia / vedovo, e sol; / di dieci amanti, ch'ho nella reggia / nessun mi vuol»). Un piccolo campione delle costanti ricerche seguite di continui rifiuti può rinforzare l'idea del desiderio insaziabile e del gusto per l'impossibilità:

[*Orfeo*, Aureli/Sartorio, I/4]

ERINDA

Or che nel sen n'accoglierei ciascuno
io prego altrui, ma non m'ascolta alcuno

[*Pericle effeminato*, Castoreo/Lucio, II/2]

BIRCENA

Mentre tiene in questa reggia
dolce impero il Nume alato,
un sol occhio innamorato.
non sarà, che mi vagheggia?

Honore

timore

decoro, honestà

per lungi di qua;

star digiuna non vuoi più di così?

Amanti, chi mi vuole? Eccomi qui.

[*Leonida in Tegea*, Draghi/Minato, III/14]

LEMA

[...]

All'ora, che il sembiante

di rose sparso fu,
di giovanetto amante
sprezzai la servitù,
hora che son canuta,
non mi val supplicar, chi mi rifiuta.

[*La caduta di Elio Seiano*, Minato/Sartorio, III/10]

PLANCINA

Oh che pessima fortuna!
Io m'accorgo, che digiuna
languirò
caderò
senza trovar per me vivanda alcuna.
O che pessima fortuna!

[*Cesare amante*, Varotari/Cesti, I/7]

CLITA

[...]

Sospiro, d'anni carca,
la perduta gioventù.
nella sdruscita barca
non v'è alcun, che monti più,
possì però morir
se non sapesse aprir l'antica prora
d'amor le vele, e far un volo ancora.

Come sopra osservato, è presente, fra i ruoli comici, un parallelo fra piacere sessuale e bisogni alimentari: la fame è spesso usata come metafora del desiderio carnale e il digiunare come l'assenza, l'impossibilità di amare. Possiamo osservare l'utilizzazione di questa immagine nei seguenti casi:

[*Mutio scevola*, Minato/Cavalli, III/9]

PORFIRIA

Ma quando poi spari
il Sol de'più bei dì
de le gioie d'amor
grave è'l digiuno;
e pessimo dolor
bramarne cento, e non n'haver pur uno.

[*Bellerofonte*, Nolfi/ Sacrati, II/5]

DELFINIDE

Se talhor sen' vede alcuna
tutta lieta, è falso à fè;
ride in piazza, e poi digiuna
piange ignuda in letto ohimè;

[*Erismena*, Aureli/ Cavalli, II/12]

CLERIO

A la mensa d'Amor
senile età vivanda mai non tocca,

vive digiuna, e ogn'or
languendo stà con appetito in bocca.
Donna fatta canuta
non gode più, ma a goder l'altre aiuta.

[*Arsinoe*, *Castoreo*, IV/14]

GRIMALDA

Havran pur fine
tante facende un dì. Son pazza in vero
io procuro dilette
a gli altri amanti, e di piacer digiuna
non trovo chi m'aiti.

[*Eraclea*, *Minato*, III/ scena ultima]

NISEA

Ad Eraclea grandezze il Ciel destina
un Romolo la brama,
un Rè la adora, e l'ama
e ad impugnar lo Scettro, e hormai vicina
amorosi piacer gl'offre ciascuno;
ed io meschina me, sempre digiuno.

Porfira, nel *Mutio Scevolta* di Minato/Cavalli dopo una sconfitta amorosa impreca
contro la vecchiaia e le impossibilità causate da questa (II/1):

Porfira

S'el ve - der pia - cer ar - re - ca ma vec - chiezza ognun ri - fiu - ta — sa - ria me - glio far - si cie - ca che non è che non
Se vec - chiezza tan - to in - gom - bra ch'o - gni sen - so gl'è ne - mi - co — sa - ria me - glio l'es - ser or - ba ch'es - ser cor - po ch'es -

è ve - nir ca - nu - ta sa - ria me - glio far - si cie - ca che non è che non è ve - nir ca - nu - ta.
ser corpo tan - to an - ti - co sa - ria me - glio l'es - ser or - ba ch'es - ser cor - po ch'es - ser corpo tan - to an - ti - co.

Dama antica fatta avezza / ai piacer di gioventù²⁰

Come se non bastasse il fatto che sono personaggi interpretati *en travesti*, che pur essendo vecchie hanno un enorme appetito sessuale, la maggioranza di queste ultime brama avere come amante un ragazzo giovane. Spesso la preda è un paggio di corte. Questa specificità rinforza ancora il carattere grottesco di questi ruoli, che si avvicinano non soltanto alla ninfomania, ma anche, si potrebbe ipotizzare, alla pedofilia.

²⁰ Scena II/7, *L'Erginda*, Aureli.

I paggi sono dunque la possibilità di un incontro con la gioventù persa e dunque con l'impossibile. In *Annibale in Capua*, Dalisa esplicita così la sua preferenza per i giovani paggi:

Dalisa

Questi paggi — vez-zo - set-ti — son pur dol-ci — son pur dol-ci — da ba-ciar — sen-to so - lo nel pen-sar —
 tut - ti mo - ver - si — gl'affet-ti. — Un bel vol - to — ch'è a - mo - ro - so — quan-to più mor - bi - det-to è
 più è più gus - to - so quan - to più mor - bi - det-to è più è più è più gus - to - so —

Dema, nella scena I/12 dell'*Argia* di Apolloni/Cesti s'invaghisce di un giovane per il suo viso imberbe («DEMA: O che bel viso / FERASPE: Dimmi, se pur t'aggrada / DEM A: E senza pelo!») ma nel terzo atto (scena 2), dopo esser stata rifiutata, smentisce le sue considerazioni («Incaute femine, / che vagheggiate / la gioventù, / a sì leggiera etade / non credete mai più / giovinetto sembiante è vago, e bello / ma chi pelo non ha manco ha cervello»). Un'altra Dema,²¹ quella dell'*Egisto* di Faustini/Cavalli fa, anch'essa, in un arietta strofica, l'apologia degli uomini giovani dal mento glabro.

Dema

Piacque a me sem - pre — più la va - ga gio - ven - tù d'o - gn'al-tra c - ta - de;
 la - bro la - no - so a me un sol ba - cio non diè, che mi n - cor - di
 Dol - cezz - ze non gus - to co - lei che non a - mo, com - io già fe - ci, o —
 sem - pre quel - la bel - la de mi par-se più con - ten-to, che non avea ru - vi - da pe - lo al men - to.
 ben con - de - si n, in - gor - di io vpl - si sup - bro - sie ca - re da quan - ce le ne - rel - le o - gnor suc - chia - re.
 n, sos - pi - ri e pre - ci ce - de - ro a gio - vi - nel - ti che non ven - dei, mer - cai ben - si di - let - ti.

²¹ Il nome Dema si ritrova tre volte fra le vecchie del nostro corpus.

Rarissimi invece i casi in cui la vecchia desidera un uomo anziano quanto lei. A parte i casi di vecchie sposate,²² la preferenza suole essere la gioventù. Due casi che fanno eccezioni sono la vecchia nutrice Lesba in *Perseo* di Aureli, che fa l'apologia agli uomini che portano «pelo al mento», e Alfea della *Costanza di Rosmonda* dello stesso Aureli che in un dialogo esonera un giovane paggio per la sua poca età:

[*Perseo*, Aureli, II/16]

LESBA

Voglio solo innamorami
di chi porta pelo al mento;
così Amore
non potrà mai più schernirmi,
ne ferirmi
col suo stral per complimento.
Voglio solo ecc.

Non pensate ò giovinetti
più di darmi al cor tormento;
voglio guancie,
ch'habbian rose con le spine,
e ch'al fine
sia maturo il mio contento.
Voglio solo ecc.

[*La costanza di Rosmonda*, Aureli, III/7]

ALFEA

Deh lasciarmi importuno;
altro affare à me tocca,
che ascoltar le follie,
ch'escon dalla tua bocca.

VESPINO

Son risoluto al fine
per mia dama accettarti;
già ch'ogn'altra mi sdegnan io voglio amarti.

ALFEA

Di giovine amante
l'affetto non curo;
un core costante
trovar sol procuro.

VESPINO

Al pari d'ogn'altro
costante sarò;
amabile, e scaltro
gradir ti saprò.

²² I casi di vecchie che hanno un compagno sono rari nel nostro *corpus*: Nerina, moglie di Bato in *Le fortune di Rodope* di Aureli; Lerina, moglie di Silo (villano) in *Damira placata*, anche questa di Aureli; Tricca, vecchia del giardiniere in *Il principe giardiniere* di Ferrari e Grimora in *Sidonio e Dorisbe* di Melosio.

ALFEA

Pregami quanto sai, per me non fanno
i tuoi sciapiti, e folleggianti amori.

VESPINO

Tornerò dunque a coltivar fiori.

L'atto di mettere in scena il contrasto anagrafico fra le nutrici e i paggi sembra evocare e sottolineare il principio, estremamente presente nel repertorio profano e sacro del Cinque-Seicento, della caducità umana.²³ In effetti, il discorso dei ruoli del nostro *corpus* ha come base due principi diversi e complementari: il principio della caducità, della finitezza umana (parte del concetto di *vanitas vanitatum et omnia vanitas*), e la citazione oraziana *carpe diem*. Le vecchie delle scene veneziane non invocano la caducità in quanto concetto, loro sono la caducità personificata in scena e, forse per questo confronto diretto con il pubblico (il concetto personificato) vi è la necessità, o l'obbligo, di una risposta al problema. Questa risposta è: approfittate sin che siete ancora giovani. Per rinforzare questo richiamo i librettisti assegnano alle vecchie non soltanto arie di genere *carpe diem*, ma sviluppano una serie di dialoghi e di tentativi amorosi frustrati come dimostrazione pratica dell'impossibilità dell'amore (e della felicità) in età senile.

Il repertorio di canovacci della Commedia dell'Arte è fonte di un materiale interessante per la comprensione dei fenomeni e dei *topoi* usati nel teatro musicale veneziano. Resta però il fatto che la prima raccolta di canovacci risale al 1611²⁴ e quindi le informazioni che abbiamo sono legate piuttosto ad una seconda fase dell'esistenza delle *troupes* dell'Arte, in cui (per quanto riguarda il nostro interesse specifico) la maschera della serva aveva caratteristiche giovanili, è ancora lontana dall'immagine della vecchia ruffiana o della vecchia serva. Fra gli sparsi casi in cui un lazzo si riferisce esplicitamente ad una donna vecchia si trova un esempio, nella raccolta Corsiniana, in cui Zanni e Coviello fanno entrare in una grotta una vecchia guardiana di porci dicendole che arrivano due uomini che le porteranno buone cose. Una volta entrata la vecchia, arriva il capitano, al quale dicono che all'interno della grotta si trova una ninfa:

²³ M. Lemos, *Du discours moral au discours musical – Le thème de la vanité dans la musique italienne post-tridentine*, tesi di dottorato, Université Paris IV, Sorbonne, 2006.

²⁴ F. Scala, *Il teatro delle favole rappresentative*, a cura di Ferruccio Marotti, Milano, Il polifilo, 1974.

[...]Coviello et a Zanni stando fuori con lazzi di disperatione et di rabbia esce Capitanio tutto allegro raccontando la finezza e dolcezza della ninfa goduta, vol menarla fuori, et la mena, si accorge del errore Coviello et Zanni burlano et danno un cavallo alla vecchia facendo finire l'atto primo.²⁵

In questo caso la vecchia non dimostra il suo desiderio, in contrasto con quanto accade nei lazzi a noi giunti, che più spesso girano intorno a provocazioni sessuali reciproche e che mescolano i bisogni sessuali e l'appetito, la nota "fame degli zanni". A manifestare il desiderio sessuale, rigorosamente verso persone più giovani, vi è Pantalone, vecchio vizioso che rincorre le giovani serve e anche i giovani paggi, come osserviamo in questi tre lazzi:

PANTALONE, PAGGIO

Abbracciati Pantalone vol esser contentato dal Paggio esse ricusa fa rumore doppo molti lazzi in questo [...] ²⁶

PANTALONE, SCHIAVA

Esorta la Schiava a contentarlo lei nega lui fa lazzi alla fine li da lei grida.²⁷

Pantalone di strada dimanda a Zanni volere goder Isabella sua moglie una volta, Zanni dice per una volta passi ma co' li denari, Zanni già si sa, che non credo tuoi [...] sei un scroccone fanno lazzi dell'honore.²⁸

Le vecchie delle opere veneziane sembrano essere (se si prende in considerazione soltanto il repertorio dei canovacci) un misto fra le maschere di serve (a cominciare da Franceschina) e la maschera del vecchio Pantalone, si trovano nella posizione gerarchica di serva che hanno le prime maschere e l'appetito sessuale, specialmente verso i più giovani, che ha la seconda.

Inganni e "fra sé"

In molti casi è un incontro inaspettato a svegliare nelle vecchie delle scene veneziane il calore del desiderio, e ad essere complice di questo fatto è il pubblico stesso, a cui queste si confidano tramite i "fra sé". I momenti "tra sé", o fra parentesi, non vengono sempre esplicitati dai librettisti ma l'intenzione scenica è ben chiara alla lettura. Un caso

²⁵ *Il Gran Mago*, Pastorale, Raccolta Corsiniana, I, 31v 32r cit. in N.Capozza, *Tutti i lazzi della Commedia dell'Arte*, Roma, Dino Audino, 2006, p. 307.

²⁶ *Il ragazzo delle lettere*, Raccolta Corsiniana, III f. 151r., cit. in Ivi, p. 115.

²⁷ *Li tre schiavi*, Raccolta Corsiniana I f.178r, cit. in Ivi p. 116.

²⁸ *Il Zanni beccho*, Raccolta Locatelli, II ff 86r- 86v, cit. in Ivi p. 102.

fra questi si trova nel testo teatrale di Cicognini, *La donna più sagace fra le altre*, dove in mezzo ad un dialogo si legge:

CELINDO

Lisaura, che buona ventura a me mi conduce?

LISAURA

Per portarvi felicitade e salute. Uh li è pur bello.

Le frasi “fra sé”, che si riportano direttamente al pubblico, aprono anche il ventaglio di possibilità comiche, giacché il pubblico è al corrente delle intenzioni di ambedue i personaggi contemporaneamente e, in quanto complici e spettatori, possono dilettersi con gli inganni in scena. Questo è il caso nel dialogo (I/17) fra Porfiria e Milo in *Mutio scevola* di Minato/Cavalli dato nel 1665 al San Salvatore:

MILO

Numi rei de l'atra Dite

dite, dite,

se si dà flagel peggiore

d'un horrible timore.

ma che veggio? PORFIRIA: Costui quanto m'osserva.

MILO

Bizarro adornamento

de l'etrusche contrade

da i deserti arenosi

de la Libia cocente

condur le mummie ad ingannar la gente?

PORFIRIA

Certo infiammar di costui si sente.

MILO

Si move? Brutto Clima,

dove nel mezzo giorno

vanno i fantasmi intorno!

PORFIRIA

Và contemplando il mio sembiante adorno,

amico! MILO: Oh, quest'è brutta!

Fra gli inganni preferiti dai librettisti vi sono le confusioni e le situazioni ancora più comiche causate da travestimenti. In molte occasioni il paggio o il giovane che incrocia la vecchia nasconde un'altra identità e la situazione, che è già di per se comica e grottesca, diventa specialmente buffa per il pubblico che, ancora una volta, è complice

del travestimento e quindi, partecipe. Senza la complicità del pubblico l'azione comica non si stabilisce: una nozione opposta dunque al concetto del quarto muro. Nell'incontro fra Lupa e Venere (travestita da uomo) in *Romolo e Remo* di Strozzi si assiste ad una situazione di inganno come questa appena citata:

VENERE

Fermati LUPA: Io non mi muovo: E non potea
esser meglio fermata: Oh cari lacci
bella, e candida man, se tu m'abbraccio.

MERCURIO

Un maschio ella ti crede

VENERE

Spogliati. LUPA: In su la via?
Non è meglio che andiamo
dove visti non siamo?
Che non è lungi la capanna mia.
[...]

Un'altra situazione d'inganno dovuta al travestimento si trova nell'*Orontea* di Cicognini/Cesti, dove la giovane Giacinta appare travestita in abito maschile sotto il nome di Ismero. La vecchia Aristeia, dopo aver visto e descritto la giovane travestita («Pria di scoprirmi io voglio / tutto squadrarlo ben da capo a piedi, / occhio nero, biondo crine / bella vita, buone schiene, / carne liscia, senza pelo»), usa la metafora della nave che cerca un nocchiero per guidarla (II/7):²⁹

²⁹ L'immagine della donna in quanto nave che cerca un nocchiero (soprattutto un timone che la guidi) con delle chiare intenzioni erotiche, viene usata anche da Varotari in *Cesare amante* nell'arietta strofica (I/7) cantata dalla «vecchia mora» CLITA: I- La femmina è qual nave, / Che noleggia al passegger. / Di ricche merci grave / brama il sen mai sempre haver. / E perché possa il mar / sicura navigar de la ragione, / da prudenza viril toglie il timone. II- Sospiro, d'anni carica, / la perduta gioventù / ne la sdruscita barca / non v'è alcun, che monti più. / Possi però morir / se non sapesse aprir l'antica prora / d'amor le vele, e far un volo ancora».

Lo stesso tipo di metafora si trova in un dialogo (II/17) del *Perseo* di Aureli:

ATI

Lesba s'io fo per tè m'offro tuo amante.

LESBA

Volgi altrove le piante,
che nel mare d'Amor per dirti il vero
hai faccia tu di poco buon nocchiero.

ATI

T'inganni a fè: se mi provassi un giorno
la nave del piacer con tuo conforto
saprei guidar a vele gonfie in porto.

[...]

ARISTEA

Figurati mio bene,
ch'io sia nel mar d'amore
una spalmata nave
di cui gonfin le vele
i miei spirti adoranti
di cui sien remi i miei pensieri amanti,
vorrei, (a dirti il vero)
che del navilio mio
tu fosti fedelissimo nocchiero.

GIACINTA

Ben intendo, Aristeo
l'occulto senso delle tue parole;
ma per condurti in porto
altra perizia; altro nocchier ci vuole:
se il mar d'amor si turba
disperato è per noi ogni conforto,

LESBA

In barca del diletto a fè non voglio
che mi tragga mai più gentil garzone.
S'io non so ch'il navilio habbia timone. (parte)

E ancora in un dialogo fra il paggio moro Rosmillo e la vecchia Rustena in *Il principe corsaro* di Castoreo del 1658:

[I/7]

ROSMILLO

Tu ne' secoli andati
hai già goduto, hora digiuna.

RUSTENA

Tacci
Demone tenebroso.

ROSMILLO

Io dico il vero
rovinosa anticaglia.

RUSTENA

E che vuoi dire?

ROSMILLO

Nave carica d'anni
solca con gran periglio il mar d'amore.

RUSTENA

Quando non ha il temone
che le drizzi il camino.

ROSMILLO

E i serve a nulla se la prora è sdruscita.

RUSTENA

O traditore.

e nel marino orgoglio,
(credimi) tutti dui daremo in scoglio.

ARISTEA

Provati vita mia temprà il mio affanno,
a se in porto non vò sarà mio danno.

GIACINTA

Inefficace, e vana
sarebbe ogni fatica,
non può far prove buone
un debole nocchier senza timone.

ARISTEA

Poche stille amorose
posson temprar il mio cocente foco,
mi contento del poco.

GIACINTA

Io poco non appaga
un'ardente desio, ne men trastulla,
e so, ch'il poco mio
nelle tue man diventerebbe un nulla.

Lo stesso tipo di inganno avviene nella versione del 1671 del *Giasone*, data nel teatro Nuovo di Roma a Tordinona, in una scena aggiunta. Alinda è travestita da paggio e la vecchia Delfa se ne innamora in un dialogo (I/2).³⁰

Le coppie subordinate del teatro musicale veneziano, diversamente dalle corrispondenti nel teatro improvvisato, non hanno quasi mai un lieto fine amoroso, forse per il fatto di avere uno scatto di età così grande fra di loro. Il loro *jeu* in scena è la ricerca, la caccia senza fine e senza possibilità di vera riuscita. In molte occasioni le

³⁰ [I/2]

ALINDA

Sono il suo paggio Erino.
che ritrovar lo deggio, e tu chi sei?

DELFA

Di Medea la regina
la prima damigella.

ALINDA

Et hor che miri?

DELFA

Miro che non mi veggia
qualche vecchia matrona
fantasticha arrogante,
mentre son qui con te
che s'ella mi vedesse
con gli huomini parlar misera me.

vecchie approfittano della loro funzione di consigliere e mezzane per cercare di conquistare un giovane, anche se costui è il fidanzato della loro protetta. Questo è il caso in una scena del *Mutio Scevola* di Minato/Cavalli, la vecchia nutrice di Valeria deve accogliere Clodio che viene per confessare il suo amore per la protetta, ma non resiste alla tentazione e prova a conquistarlo in un dialogo di equivoci:

Clodio

E non spe - ra - i si lie-ta sor-te.

Porfiria

Chi sa chi-o non li pia-cia Non ot-tien chi la - ce. chi pro-ten-de di man-da a te, che ve-to va-glia Amor mi

Hor che spe - rar pos-s'è - o? Che mi pro-met - ti? O me fe -

man-da So - a - vis - ai-mi af - fet - ti

3 4 3

li - ce Eh mi bur-li.

E oc - ta-cer sa-pa - i ba - ci et am - ples - si ha-ra - i. S'io men - to mi co - pra hor ho-ra-li

Dunque a-ma - to son i - o? Di, chi

Ciel d'e-terno, obli-o. E chi non s'a-me - reb-be i - do-lo mi - o? Tu rea-ti?

m'a-ma? E Va-le-ria? Scu - sa-mi non in - te - ai Il tuo sembian - te tu

I - o mia spe-ran - za. T'ab - bor-re.

cef - fo di me - za - na, e non d'a-man - te.

Sil ve - der pia - cer ar - re - ca, Ma vec - chiez - za o-gn'un ri -
Se vecchiez - za tan - to in - gom - bra, ch'o - gnì sen - so gl'è ne -

6

fiu - ta Sa - ria me - glio far - si cie - ca, Che non è che non è ve - nir ca - nu - -
mi - co sa - ria me - glio l'es - ser om - bra ch'es - ser cor - po ch'es - ser cor - po tan - to anti -

6 6 6



I dialoghi

Come già accennato i dialoghi fra vecchie (di tutte le sorti) e giovani servi o paggi (o ancora, in molti casi, giovani donne travestite o giovani uomini *tout court*) sono l'occasione per il librettista di proporzionare il *comic relief* e, soprattutto, di mettere in pratica il principio base della drammaturgia musicale veneziana: la mescolanza fra generi alti e bassi, fra divinità e servitù, e fra piazza e corte. Nota anche la pratica di riempire il tempo di cambi di macchine e scene con dialoghi in proscenio, situazione alla quale i dialoghi comici fra vecchie e giovani si prestano alla perfezione.

I dialoghi in questione possono svilupparsi in più modi, con strutture e finalità diverse (come il caso dei dialoghi che servono di preparazione ai balli di paggi e vecchie nella chiusura degli atti). Resta comunque possibile stabilire, dopo l'analisi di un campione considerevole, una struttura primaria che serve come base ai librettisti per la stesura di questi dialoghi. La struttura di base potrebbe essere così schematizzata:

Tentativo di persuasione	Passaggio nel quale la vecchia prova a sedurre il giovane valendosi di tutte le possibili armi di seduzione, dai supposti attributi fisici all'offerta di beni materiali (soldi, oro, gioielli)
Falso interesse	Passaggio nel quale il giovane finge d'interessarsi alla vecchia e alle sue proposte.
Burla	Derisione da parte del giovane che schernisce la vecchia e la sua senilità. In molti casi è seguita dall'appello agli altri paggi per la danza intorno alla vecchia.

Per dimostrare questi tre momenti useremo tre diversi dialoghi, nei quali possiamo osservare diverse durate di ogni momento scenico. Il "tentativo" può svilupparsi in un dialogo ma può anche ridursi a un'arietta (come vediamo nel dialogo dell'*Eupatra*). Lo stesso accade con gli altri momenti che possono, o meno, svilupparsi più a lungo a seconda dell'intenzione del librettista e dello sviluppo dell'azione. Nel caso della "burla" si verifica spesso che questa viene lasciata per un altro momento, spesso

addirittura un altro atto, creando così una tensione comica. Sono i casi in cui il giovane finge di amare la vecchia durante quasi tutto l'intreccio, allargando così la struttura del dialogo all'intera azione scenica:

	<i>Orfeo, Aureli</i>	<i>Euridamante, Dall'Angelo</i>	<i>Eupatra, Faustini</i>
Tentativo	[II/6] ERINDA Fermati, dove parti vago pastor? ORILLO Che brami? ERINDA Sdegni forse ch'Erinda a sé chiami? ORILLO Che ascolto? Erinda è questa d'Aristeo la nutrice? ricca di gemme e d'oro so ch'in corre è costei. vò lusingarla, forse potria felicitar i giorni miei. ERINDA Che mormori fra te? dillo, o vezzoso. ORILLO Fra quelle rughe incolte bellezze estinte ammiro, in te sepolte. ERINDA Sebben passati ho gl'anni de la mia verde età non provo al core affanni. chi bella fu non perde mai beltà. giovannetta acquistai, canuta io dono, già cento amai, d'un solo or paga io sono.	[I/6] LACERTE Hor vò misero, vò. Offri pur il tuo affetto di giovinetta al petto, che rigida il foco d'Amor prende a gioco perché è in fresca età. SCHIRIFFO Opportuna giungi affè quel aspetto in riso, e in diletto sia, che cangi il duol, ch'è in me. LACERTE Condition infelice di giovinil pensiero che co' scherni trascura frutti d'età matura. SCHIRIFFO Una mole cadente, un sepolcro setente amar cibò, questo nò. Va pur bella graziosa, de la morte amorosa, con il vago sembiante il sepolcro amoreggia, e non l'Amante. Ch'unir mai non si puole Alba nascente, e tramontar di sole.	[I/10] DISMENA Mi faresti bestemiar (specchiandosi) Chi ti fece, e ti formò quello specchio fa mostrar di quegl'anni, ch'io non ho. Tante rughe non son qui han le guancie altro color non le rende mai così questo vetro traditor. Ho lo sguardo più gentil, questo mento, è assai più bel ed'il crin vago, è sotil ma qui dentro ei non par quel.
Falso interesse	ORILLO Io t'amerei, ma... ERINDA Che? ORILLO Povero d'oro son, ricco di fè.	SCHIRIFFO Veramente d'amarti ho gran desio Lacerte idolo mio, che se i fiori del volto da gl'occhi ogn'hor distilli, m'insegna l'esperienza a goder de' tua bella quinta essenza.	LIRINDO Povera rimbambita, vorrà dar allo specchio una mentita. DISMENA È disperato il caso ogn'un vi torse il

	ERINDA Questa mi basta: prendi Questo de l'amor mio piccolo segno. ORILLO Amica, io resto avvinto da la tua cortesia: con questo anello formi amorosa catena a l'alma mia ERINDA M'è la sembianza tua molto gradita Amami. ORILLO Il cor ti dono... (A parte) O rimbambita! Ma scusami s'io parto, devo altrove condurmi. ERINDA Quando a me tornerai? ORILLO Presto mio foco ERINDA, ORILLO mio bene Addio mia gioia.	LACERTE Schiriffo amami, o taci.	naso: la bellezza attempata, e da tutti aborrita, e disprezzata. LIRINDO Hoggi la gioventù d'antichità non si diletta più: DISMENA Il rimedio più certo post'è nella moneta, hor che prevale l'interesse al merto. LIRINDO In questo modo, à fè, che ti faresti amare anco da me. DISMENA Se non mancan contanti, non mancheranno amanti. LIRINDO A Dio Dismena amorosa, e gentile. DISMENA Al suono del taschino, S'è calato un'augel; ma picciolino. LIRINDO Tutto il cor mi comovo, quando ti miro a fè; gli occhi tuoi belli, ruban l'alme dal seno ai garzoncelli. DISMENA Tu burli, io non ti nego d'haver una beltà pari ad'ogn'altra. ma non sono si scaltra, di rubar l'alme. LIRINDO Io ben lo so crudele! DISMENA M'ami Lirindo? LIRINDO
--	---	---	---

			S'io t'amo chiedi tu? Moro per te. DISMENA Egli è acceso da vero: O che ventura, s'ei fosse un poco, di maggior statura. LIRINDO Che gabrina sdentata, come si pavoneggia, a questi detti. DISMENA Caro Lirindo, almeno, benché fanciullo, il ver comprendi a pieno.
Burla	ORILLO A te va ben' il gioco. (Accenna Orillo la gioia avuta in dono da la vecchia, e parte beffeggiandola.)	LACERTE Da le stille cadenti tal età mia comprendi? Schiriffo non l'intendi; mira il celeste velo che vedrai, ben lo sai, pioggie mandar di primavera il cielo. SCHIRIFFO Al continuo cader però discerno esser fatto l'inverno. Son le nevi del crine testimoni veraci.	LIRINDO Hai un solo difetto. DISMENA E quale, e quale? LIRINDO Hai la chioma imbiancata. DISMENA Di polvere odorosa, ella è spruzzata! LIRINDO Hai troppo curvo il dorso. DISMENA Tu sogni. LIRINDO Sei sdentata, hai gl'occhi rovesciati. DISMENA Il malan che t'accolga. LIRINDO E lacrimosi; porti i labri bavosi. DISMENA Che sì, che sì. LIRINDO Le gotte Crespe, e il

			mento; Pien di rughe, e ritorto; V'è di peggio. DISMENA Che peggio? E ti sopporto. LIRINDO Tu sei l'hospitale d'ogn'altra sciagura, non vive a te eguale, più sconcia figura; e tu credi haver beltà? Sei pur pazza ah, ah, ah. DISMENA Va, ch'el ciel t'accompagni con i folgori suoi che il morir in tal guisa è con degno castigo a' pari tuoi. LIRINDO Che si vecchia insolente, Che ti faccio pentir? O la venite Paggi, è costei sferzate; uscite, uscite.
--	--	--	---

In certi casi, come ad esempio l'*Orfeo* sopra citato, il momento della “burla” rimane a carico del pubblico che, conoscendo il repertorio e conseguentemente gli altri dialoghi del genere, era capace di immaginarne la conclusione, non data dall'autore. Orillo si ritira dicendo che ritornerà e il dialogo di addio diventa, grazie alle predisposizioni del pubblico, un dialogo comico:

Orlino

Al - to com - man - do d'Or - fe - o mi chiama en - tro la sel - va

Erinda

Cru - del tu m'ab - ban - do - ni E quan - do mio ben ti ri - ve -

6

Più pres - to che non pen - si

drò?

In tan - to io lan - gui - rò In tan - to io lan - gui - rò tra pe - ne, cru -

10

ci im - men - - ai

13

ma - to ch'è l'a - ma - to più gra - di - to, al Cor si ren - - - de

16

con la pra - ti - ca in - ces - san - te fas - ti - dir suol o - grù a - man - te le suc - pe - ne rac - com - tan - - - do.

23

Vì - si - tar di quan - do in quan - do bas - ta il bel che

27

l'al - ma ac - cen - - - de. Più bra - ma - to ch'è l'a - ma - to più gra - di - to, al Cor si



In alcuni casi la struttura del dialogo comico (tentativo/ falso interesse/ burla) si mescola alla caratteristica del travestimento. Questo è il caso in *La costanza di Rosmonda* di Aureli nel quale la principessa d'Atene, Cirene, sotto finta identità del paggio Aurindo, decide di assecondare la vecchia per sfruttare in seguito le sue conoscenze a fini propri (più tardi nell'intreccio, come abbiamo visto, Alfea rifiuta un amante troppo giovane):

[II/7]
ALFEA (a Cirene)
Per dirti il vero tu mi piaci

FLORO
O che vecchia lasciva!

ALFEA
E quasi quasi
doppo sette mariti,
benché giurai di non voler l'ottavo,
s'esser mio tu volessi, io tua sarei.

CIRENE
Per giovar a' miei casi
secondar vo costei.

ALFEA
Che rispondi?

CIRENE
Vo' pria
servirti, e amoreggiarti.

ALFEA
E poi?

CIRENE
Mia sposa farti

ALFEA
Son contenta, ma in breve
Vo', che uniam seno à sen mia dolce vita.
Addio caro.

CIRENE
Addio amica: o rimbambita.

FLORO
Cirene, la fortuna
teco scherza.

Il desiderio delle vecchie delle scene veneziane non è inerente ad un personaggio o altro, è un appetito generalizzato e alimentato dall'impossibilità. Un esempio di questo desiderio verso oggetti amorosi svariati è la vecchia nutrice Ceffea, che nella prima versione³¹ del libretto di *Scipione africano* si interessa prima per Luceio («principe fintosi paggio») che scappa all'arrivo del paggio Lesbo,³² il quale diventa subito il nuovo oggetto amoroso (II/10) ma che finisce per entrare nella struttura del dialogo sopra menzionata (falso interesse/ burla):

CEFFEA
Che vuoi tu qui? Sfacciato,
insolente, buffone,
oh costui m'ha pur tolto il buon boccone.

LESBO
Piano vecchia insensata.

CEFFEA
Che vecchia? sciagurato. LESBO: Ho preso errore,

³¹ Nella versione del 1678 di *Scipione africano* il personaggio di Ceffea perde quasi tutte le sue apparizioni, esempio del processo di sparizione di questi ruoli nei libretti, soprattutto a partire dagli anni 80 del seicento.

³² [II/9]

CEFFEA: Hor dami dunque. LUCEIO: Che?

CEFFEA: Un bacio. LUCEIO: Un bacio? La vogl'io da te.

CEFFEA: Volontieri, amor mio.

LUCEIO: Mira chi viene à Dio.

volevo dire vezzosa Dea d'Amore.

CEFFEA

Vatene via di qui, v'è via. LESBO: Non posso.

CEFFEA

Vanne. LESBO: Non posso a fè.
sono acceso di te.

CEFFEA

Eh tu mi burli. LESBO: Così ver non fosse,
non t'avvedi, cara mia,
che sospiro, se ti miro
ch'il tuo volto'l cor m'ha tolto.

CEFFEA

Ben mi pareva a fè: stolto! ne mai
dicesti una parola
non havresti penato un'ora sola.

LESBO

Hor, che lo fai?

CEFFEA

Son qui, fa ciò che vuoi.

LESBO

Darti ai lupi a gl'avoltoi
vecchia pazza, non t'accorgi
ch'hai l'etade di Gabrina,
e'l cervello da bambina.

La burla messa in musica

I dialoghi fra coppie subordinate sono fra le principali eredità della Commedia dell'Arte nelle scene operistiche veneziane. I dialoghi improvvisati basati negli scenari di Commedia dell'Arte offrono alla musicologia spunti anche riguardo la produzione musicale *tout court*. Laura Bellina suggerisce la possibile analogia fra dialoghi improvvisati della Commedia dell'Arte e i recitativi con basso continuo improvvisato.³³ Melania Bucciarelli osserva invece che la libertà del continuista è limitata dalle regole che deve seguire e conclude ancora sui musicisti di basso continuo: «[...]their contribution to the performance as a whole was certainly not comparable to the

³³ A.L. Bellina, «Cenni sulla presenza della commedia dell'arte nel libretto comico settecentesco», in *Venezia e il melodramma nel Settecento*, Firenze, Olschki, 1978, pp. 131-147.

linguistic acrobatics of the most experienced and talented *comici*, who were able to capture the audience's attention for almost as long as they wished». ³⁴

Sotto l'aspetto pratico, i dialoghi comici possono assumere diversi tipi di funzioni nel corso dell'azione. Essendo il *comic relief* una funzione di natura puramente drammaturgica, nel senso che riguarda soltanto la costituzione dell'intreccio in sé e non si basa su questioni di ordine pratico della messa in scena, esso verrà preso in considerazione per primo. In molti casi i dialoghi appaiono subito dopo momenti di *climax* del "meraviglioso", di apparizioni di *deus ex machina* o di passaggi carichi di emozioni forti come l'inizio dello scioglimento, sottolineando l'alternanza di affetti e proporzionando l'allargamento della tensione drammatica. Se osserviamo un piccolo campione di dialoghi comici fra vecchie e paggi e l'inserimento di questi nell'intreccio possiamo comprendere senza troppe delucidazioni teoriche il funzionamento del *comic relief*.

Opera	Dialogo	Scena precedente
<i>Il principe giardiniere</i> (Ferrari)	Dialogo comico amoroso fra Tricca e Furino (II/5)	Invocazione di spirito e apertura di sepolcro
<i>Erismena</i> (Aureli)	Dialogo comico amoroso fra Clerio e Alcesta (II/12)	Scena di disprezzo amoroso (con desiderio di suicidio) fra Idraspe e Aldimira
<i>La caduta di Elio Seiano</i> (Minato)	Dialogo comico amoroso tra Plancia e Eudemo (I/7)	Elio Seiano inganna Germanico sulla presunta infedeltà di Agrippina, che dopo questo verrà abbandonata dal consorte.

Molti fra i nostri dialoghi fra servi e vecchie di corte si collegano direttamente a scene di ballo, dove spesso cori di vecchie e di paggi entrano in azione e fanno il ballo di chiusura dell'atto. Il dialogo funziona in questo caso come annunciatore del ballo e quindi della fine dell'atto, in un *climax* della tensione comica fino all'arrivo dei ballerini in scena. Se prendiamo in considerazione la struttura sopra citata di questi dialoghi, si può concludere che i balli sono il culmine del momento della "burla", accentuata dall'aumento di persone in scena. Un caso che si inquadra in questa

³⁴ M. Bucciarelli, *Italian Opera and European Theatre 1680 – 1720*, Turnhout, Brepols, 2000, p. 41.

dinamica si trova nell'*Artemisia* di Minato. La vecchia Erisbe³⁵ appare in scena (I/11) cantando un'aria strofica che è subito interrotta dall'arrivo del servo Niso che prende a schernirla. Lo stesso tipo di sequenza e la stessa coppia comica (aria strofica seguita da dialogo di scherno) ricorre alla fine del primo atto. A conclusione dell'atto non vi è ancora un ballo di paggi ma uno di arcieri chiamati in scena dalla vecchia per soccorrerla dagli oltraggi del servo («Arcieri correte, / Erisbe soccorrete»).

Nel secondo atto (II/5) la caratteristica grottesca della coppia subordinata di servo e vecchia viene rinforzata con l'arrivo del «musicista della regina» Eurillo.³⁶ I due personaggi maschili promettono alla vecchia di darle un liquore che fa tornare la gioventù:

[...]

NISO

Vogl'io schernirla. Ti darò un liquore,
ch'abbellisce, che fa
ringiovenir nella cadente età

ERISBE

Dici da ver? Dov'è.

NISO

Chiuso qui dentro. ERISBE: Onde l'havesti? NISO: Io l'hebbi
servendo a dama, che de l'arte maga
era studiosa, e vaga.

ERISBE

O caro Niso, ti perdono. NISO: A fè
ne la rete cadè.

ERISBE

Nobil secreto in vero.

NISO

Quest'è un liquor per annegrir le chiome:
voglio tingerle il volto:
noi rideremo un poco,
se tu secondi il gioco.

EURILLO: Sì, sì. ERISBE: Niso che tardi? Hor via mi porgi
il liquor? NISO: Io medesimo
voglio abbelirti; qui t'affidi. ERISBE: Presto.
Caro Niso, ch'io moro
per desio d'esser bella, e giovinetta.

³⁵ Si nota che il nome di Erisbe non si trova nell'elenco degli intervenenti della prima stampa del 1656, anche se è presente all'interno dell'intreccio. Nella versione milanese del 1662 il personaggio appare sia nell'elenco che nella trama.

³⁶ Anche questo personaggio non appare nell'elenco di personaggi della prima versione ma compare in quella milanese.

EURILLO
Sarai la mia diletta.

NISO
Sarai la mia adorata.

EURILLO
Ecco Artemisia. ERISBE: O sorte sciagurata!

L'interruzione della scena causata dall'arrivo della regina rimanda la burla alla fine dell'atto, allargando così l'effetto di una singola burla.³⁷ Nella scena II/11 si concretizza la burla e i due servi dipingono la faccia della vecchia di nero:

[...]
NISO
Ogni ruga omai sen va
la bellezza illanguidita;
già smarrita
a le guancie tornerà,
ogni ruga omai sen va.
ecco il tutto adempito.

ERISBE
Deggio più star assisa?

NISO
Io moro da le risa

ERISBE
Posso levarmi? NISO: Sì.

ERISBE
Son bella? NISO: Rassomigli
a la madre d'Amore,
hai cangiato sembiante.
hai mutato colore.

ERISBE
Oh gradito liquore!
[...]

NISO
Averti, per sei hore
non t'affacciar a specchi, al lor riflesso
pria, che tal spatio arrivi,
il liquor si conturba, e si scolora,
e diverresti mora.
[...]

³⁷ Nella scena II/7 vi è ancora un piccolo richiamo comico nel quale Erisbe si dispera chiedendo il liquore al servo.

Nell'ultima scena del secondo atto la burla giunge alla *climax* con il convincimento della vecchia riguardo la sua gioventù e l'entrata in scena di otto paggi con specchi in mano che formano il ballo, provocando Erisbe a guardarsi nello specchio («NISO: Voi, che schermite così ben l'havete / a le danze il piè sciogliete»).

Un caso in cui a concludere l'atto è un ballo di più vecchie insieme si trova alla fine del primo atto dell'*Aureliano* di Dall'Angelo presentata nel San Moisè nel 1666. Leno e Dema celebrano la loro unione (unione rara in questi libretti):

[...]
LENO
Che godere.

DEMA
Che diletto

LENO
Che piacere. O questo sì

DEMA
O quanti son che pur farian così.

LENO
Miti compagni, che d'intorno
coltivate, e l'erbe, e i fiori
a sì caro, e lieto giorno
con letizia il cor ristori.

Escono 3 gobbi

Qui venite
e gioite a nostri amori.

DEMA
Mie seguaci, che custodi
del giardin qui pronte sete
e dover che dove io godi
ancor voi che siate liete.

Vengono 3 vecchie

Qui girate
snello il piede
e con me così godete.

Qui li Gobbi, e le vecchie in presenza di Dema e Leno formano il ballo

Nell'*Eraclea* di Minato il secondo atto si conclude con un «ballo ridicolo» preceduto da un tipico dialogo fra la vecchia schiava Nisea e il servo gobbo Helio inframmezzato di arie corte cantate dalla vecchia. In questo caso la vecchia, con l'intento di esibirsi, prova a ballare da sola e cade, occasione per un *clin d'oeil* moraleggiante («Fu il mio peccato»).

NISEA

Ad Eraclea grandezze il Ciel destina
un Romolo la brama,
un re la adora, e l'ama
e ad impugnar lo scettro, e hormai vicina
amorosi piacer gl'offre ciascuno;
ed io meschina me, sempre digiuno.

Aria

E non si troverà
uno scettro per me
che se d'oro non è
pur caro mi sarà.

HELIO

Per render pago o' bella il tuo desio,
non solo d'un scettro
proverder ti vorrei se re foss'io.
ma ancora ti porrei sposo contento
una corona d'or sul crin d'argento.

NISEA

D'uno sposo par tuo gobbo, e mal fatto,
benché re fossi, io non saprei che farne:
non è per denti tuoi questa carne.

HELIO

Ma tu che nutri in seno
spiriti così superbi
qual merito maggior di me riserbi?

NISEA

Aria

Son bizzarra, e spiritosa
virtuosa
senza alcuna parità
e con arti industri, e rare
so ballare, e so sonare

HELIO

Se tu vuoi che io ti creda
fa che ballar ti veda.

NISEA

Ecco son pronta.

La vecchia ballando casca stesa in terra

HELIO
Che fai Nisea?

NISEA
Son morta.

HELIO
E chi ti fè cader?

NISEA
Fu il mio peccato
di voler maritarmi
mentre fei voto al Ciel di celibato!

Vengono fuori le vecchie che aiutano ad alzare Nisea.

HELIO
È questa di Pozzolo
tutta l'antichità

NISEA
Gobbo mariolo.

Le vecchie si cavano una Pianella per uno e corrono dietro Helio tirandogliele adosso, e poi con una pianella si, e una no formano zoppicando un ballo ridicolo.

Nel *Demetrio* di Dall'Angelo/Pallavicino dato nel 1666 al San Moisé vi è un altro esempio di ballo di fine atto preceduto da un dialogo di burla fra vecchia e servo. Alla fine del dialogo (scena finale del primo atto) entra in scena Zerbillo, paggio, e invita altri paggi a partecipare della burla. Questo dialogo segue la struttura elementare/di base di tentativo (in questo caso è una lamentazione della vecchia), finto interesse e, per ultimo, burla:

Ergista

È pos-si-bil' o' Di-o, ch'in tut-ta ques-ta cor-te, il mio sem-bian-te tro-var non pos-si-a-man-te, se pur non fos-si

5
bel-la, io giu-ro in mia cos-cien-za, che di-rei rut-ta son mi vuol pa-zien-za, ma si po-ca for-tu-na han ques-ti viz-zi mie-i che

10
Ven-e-re, et A-mor che Ven-e-re, et A-mor ri-ne-ghe-re - i. Geliro Di mai tro-var a-man-te per di-dai induc
Ergis-ta e che si duole?

16
pa-ro-le.
Guar-da ri-mi-ra-mi Guar-da ri-mi-ra-mi s'io fo per te. Vez-zo-so, e no-bi-le,

21
Ca-mi-na
vez-zo-so, e no-bi-le io son a fè, io son a fè, io son a fè.

26
gi-ra-ti fat-ti più in là par che gra-dis-ca-mi in ve-ri-tà in ve-ri-tà

31
in ve-ri-tà. Ma io co-me l'al-let-to? Questo vol-to vez-zo-set-to ques-ta guan-cia tut-ta

36
ro-sc so-lo, a-mor so-lo, a-mor per te com-po-se, a-do-ra-

39
 - - to mio di-lei-to, a - do - ra - - - - to mio di-lei - to.
 Vieni dunque ch'io t'ac-

44
 cel-to. Pa - zien - za por - ta - - - - te pa - zien - - - za por - ta -

54
 te o' da - me ben so' che tor-to io vi fo', ch'o - gnu - na m'a - ma - te. m'a - ma - - -

62
 - - - - te. Pa - zie - nza Pa - zien - za por - ta - - - -

65
 7 6 #
 - - - - te pa - zien - za por -

74
 Ergista
 O ca-re vo-ci e grate. Mio Ge-li-ro.
 - ta - te. Cara Egis - ta Tu sei l'a - ni-ma mi-a.

82
 Tu sei mio res - pi - ro. Zerbillio
 Com - pa - gni cor - re - te, cor-re - te, mi - ra - te e ri -

87
 de - te, ve - ni - te, ve - ni - te gli stol - ti scher-ni - te. Io par - to, voi res -

90

ta-te e co-si schioc-chi-an-cor co-si schioc-chi-an-cor lie-ti bur-la-te.

95 Ergista
O che pag-gi in-so-len-ti.

Sì, sì che fug-gi-rò. Zerbillo

Geliro Da voi mi sot-tra-rò.

Voi se-te im-per-ti-nenti.

Segue il ballo

Un tardo testimone della pratica dei balli nelle scene teatrali ci è dato dal trattato *Nuova e curiosa scuola de' balli theatrali - Neue und curieuse theatralische Tantz-Schul*³⁸ del veneziano Gregorio Lambranzi. Le incisioni presenti nel trattato, pubblicato a Nüremberg nel 1716, possono servire, se non in quanto fonte coeva al nostro repertorio, almeno come spunto nella costruzione immaginaria di quello che potrebbero essere i balli all'interno delle opere veneziane del Seicento. L'immagine che accompagna il ballo della tavola numero 15 riporta due vecchie che ballano con un giovane. L'aspetto più curioso è forse il fatto che, osservando i visi delle vecchie, si ha la netta impressione di personaggi *en travesti*.

³⁸ G. Lambranzi, *Nuova e curiosa scuola de' balli theatrali - Neue und curieuse theatralische Tantz-Schul*, Nuremberg, J. J. Wolrab, 1716.



Fra i dialoghi che abbiamo consultato un caso eccezionale e specialmente curioso è quello del piccolo dialogo fra il servo Argippo e la vecchia Alceste che precede il ballo di prigionieri in conclusione del primo atto dell'*Erismena* di Aureli/Cavalli, rappresentata al Sant'Apollinare nel 1655. Il servo Argippo offre ad Alceste la possibilità di scegliere un amante fra i prigionieri della reggia, situazione al quanto singolare. La vecchia risponde negativamente, dicendo di essere ancora capace di sedurre gli uomini da sola. In seguito al piccolo dialogo segue il ballo: «... Quivi i prigionieri tratteni le catene dai piedi intrecciano con le medesime un ballo per allegrezza della ricevuta libertà».

Argippo

Fermati Alcesta. lo vo-glio pro-ve-der-ti d'un va-go, a' tuoi pia-cer-i; co-là d'ordi-ne reggio, à li be-rare hor va-do al-cu-ni pri-gio-
 7
 nie-ri qui ve-nir li fa-rò tut-ti u-ni-ti, in un dra-pel-lo ac-ciò sce-glie-re ti pos-si il più
 14
 gio-vine c'è più bel-lo. Alcesta Vuol la don-na gio-ven-tù.
 Co-si lie-te for-tu-ne per me non spe-ro più. Non mi scher-
 21
 Nontì parir qui, a te gli man-do, hor ho-ra.
 nir v'è in pace. Quest'as-pe-to à tuo dispet-to saprà trovar-si un par d'a-man-ti anco-ra.

segue il ballo

La tendenza veneziana di concludere gli atti con balli di personaggi comici riflette quello che sarà il destino di questi ruoli verso la fine del Seicento e per tutto il Settecento: gli intermezzi comici. E per arrivare ai balli niente può essere più preparatorio che i dialoghi fra coppie subordinate, in ascesa verso il *climax* espresso dal ballo.

In molti casi i dialoghi sono un'occasione per scambi di offese fra i due personaggi in modo veloce e deciso, in sticomitia. Questo è il caso del dialogo fra l'eunuco Bagoa e la vecchia Dirce (II/8) in *La Dori* di Apolloni/Cesti:

Bagoa
Dirce

Ho sentito, indisparte soHo ca-no-ri, accen-ti rim bam - bi - ta si-re-na i tuoi la-men - ti or dimmi, e quando ma-i

di las-ci-vi piacer sa-zia sa-ra - i? Flem ma flem ma

Che im-por-ta Bago - a, se rim bam bi - ta o pur a-man-te io si - a?

si-gno-ra Ar-pi - a. Ho pie-tà del tuo ma-le. Perché?

Porti forse d'avanti il re-gistro degl'anni e de-gl'a-manti? Io del tuo sta-to. Sei mal cu-

Dice tut-to quel dan-no, ch'in un can-tor si tro-va, fu del-l'ar-te u-na pro-va. Ma l'er-ror ch'è si bru-da

ci-to e ben ta-gliato.

ren-de la tua fi-gu-ra è di - fet-to del tem-po e di na-tu-ra. E te la fos-sa.

Il fer-ra-glio s'as-pet-ta. Sempre mordi o' Bago-a,

No, ma per te sa-re - i. Per-ch'è pro - prio de ca - ni il mor-dere l'os - sa.

sei forse, un ca - ne? Dim-mi per - ché?

39

Si ma sco-ma le vo-glie. Perché nes-sun ti com-pre-reb-be.

Il ma-gro il bel non to-glie. Di ven-der-mi non cu-ro. Os-cu-ro Non ho sì il

46

Sai tu per-ché? Per-ché si cre-de, ch'ì tuoi ner-vi sian archi, e l'os-sa i dar-di —

vol-to, che tal-un no'l guar-di. Di pur.

52

An-zi la mor-te. — Vuoi ch'io ti di-ca? Mi fai pa-

Dun-que a tui-ta la cor-te io ras-sem-bro Cu-pi-do. Guar-da-mi in po-si-tu-ra. Di

57

u-ra. Ar-go con cen-to lu-mi guar-dando una vi-tel-la al fin si strac-ca, or vedi se Ba-go-a con due sol

Guarda-mi di pro-fi-lo.

63

oc-chi può guar-dar la vac-ca. — Et io sol-laz-zo. Non posso.

Di te gio-co mi pren-do. Or-sù ta-ci. E tu sei paz-zo.

Prima di questo dialogo Dirce aveva avuto nell'intreccio un altro confronto con un altro servo, Golo. Qui, però, si tratta di un tipico di scherno del servo nei confronti della vecchia (I/4):

Dirac

Ed è pur ve-ro o' Go-lo che tu fac-oi lan-gui-re Dir-cc in si bell'e-tà senza ha-ver mai pietà del mio mar-ti -

7

re? Golo

Dir-cc tu mi ten-tas-ti d'a-mor più d'una vol-ta; fas-ti-dio-est-ta e stol-ta vecchia, ma-li-gna, in-gor-da ti chia-

13

Son cie-ca, è ver, son
ma-i, te'l ri-di-co e tu no'l sen-ti hor che tan-ti lamen-ti? Dop-po, es-ser mez-zo cie-ca an-cor an-cor sci sor-da?

19

cie-ca Vin-ta da tuoi bei lu-mi i-do-lo bel-lo e de' tuoi baci, in-gor-da al-le pe-ne di

25

tan-ti miei la-cri-mo-si a-man-ti an-co son sor-da al-le pe-ne di tan-ti miei la-cri-mo-si a-man-ti an-co son sor-

31

da an-co an-co son sor-da. O duol

37

O duol che mi dis-trug-get! La-scio, al-trui Go-lo a-do-ro e ci mi fug-

44

ge. La - scio al-trui Go - lo, a - do - ro e ci mi fug - ge.

51

Golo

T'in-ten-do si t'in-ten-do vec-chia-rel-la d'a-mor lie-ve lie-ve tra-sul-lo.

58

Al-tri può di-ga-bri-ne in-vaghir-si per no-me ma se mi-ra le chiome oi-bò oi-bò son bri-ne ma se mi-ra le

61

chiome oi-bò oi-bò son bri-ne e per dir-te-la per dir-te-la tut-ta non ti

67

cre-do, t'ab-bor-ro oh oh sei pur brut-ta. non ti cre-do, t'ab-bor-ro oh oh sei pur

75

Dirce

A me a me bes-tia da so-ma? Vo-glio ca-var-li il cor.
brut-ta. A te A te vac-ca-mal do-ma. Co' den-ti for-se?

93
Im-pertinente in-fi-do co-sì tratti una da-ma? Sa-prà ben que-sto vol-to qua-si cie-lo a-di-ra-to ful-mi-nar un gi-gan-te.
Io me ne ri-do. —

96
S'io ti guardo, alla co-ra io son da gal-leria.
Taci gob-ba tre-man-te in-sana c ri-a O qual vec-chia me-da-glia van-ne per-anticaglia in gal-leria.

97
tu da ga-lic-ra. — Che buf-fo-ne in so-len-to! Dis-pet-to-so
Che vec-chia ma-la-det-ta! Per-fi-da Ar-ro-gan-te

101
Fur-san-te Vi-tu-pe-ro-so Spi-o-ne — Et io'l bes-to-ne.
Em-pia Maliar-da — A-do-pro-rò le me-ni.

Un altro caso del genere si trova nell'*Almerico in Cipro* di Castelli/Del Gaudio nel 1675 nel San Moisè. Il piccolo duetto in sticomitia (II/9) è seguito da una canzonetta in cui la vecchia nutrice ammette «Credere a giovani è vanità»:

Ergindo

Clita

Per qual af - far mi chie-de

Er-gin-do la re - i - na de-sia di fa-vel - lar - ti Non so se ben io quel che vor-

O Cli-ta e che vor-res-ti? Chie-di quan-t'è dif-for-me

re-i lo non ar-dis-co A - mor quan-t'egli è bel-lo Pos-si-bil si - a

che la bel-la che ve-di non ren-da un gior-no il tuo ri-go-re a - man-te se la ro-sa ra-sem-bra il cor-de fio-ri co-si van-ta il mio

Vergogno-so trof-fe-o di na-tu-ra ca-den-te spol-pa-ta an-ti-chi-tà lar - va tre-

bel il fior de co - ri. —

man - te pu-tri-do avan - zo e ci-mi - te - rio an-dan - te — A

A me in - de - gni ol-trag - gi

te se - ti - da ar-pia del ma-lan - no con - sor-te in o-dio de la vi - ta e de-la mor-te.

Più avanti nello stesso melodramma (III/6) il servo decide di portare avanti la burla e finge di essere innamorato della vecchia, che a sua volta prova a fare la difficile:

Ergindo

Ec-co la vec-chi-rel - la vo-glio pren-der-mi gio-co. Bel - la se già r'of-fe-si per-do-na a l'er-ror mi - o che da ne-ro-so

Clita

Ne la re-te è ca-du-to il po-ve-ro gar-zon-cel -
crin per mi-o do-lo - re stra-li di fo-co ho-ra mi sco - - ca A - mo - re.

lo mil-le zer-bi-ni ha-vrei se vo-les-si get-tar gl'am-plies - si miei - - sei fe-ri-to? tuo dan-no! An-cor ques-to tuo a-

mor non è ti-ran-no. Mu-ta il fol-le pen-sie-ro se di po-ne è il tuo mal, è mal leg-gie-ro!
Per-met-te-rai ch'io pe-ni?

Il servo finisce per cantare un'arietta nella quale innalza i capelli bianchi della vecchia («I tuoi crini inargentati / sono lacci del mio cor, / in quei solchi diroccati / sta nascosto il dio d'amor. / Gl'occhi son due spiritelli / e color di rubin tuoi labbri belli»). La vecchia, come prevedibile, cede ma, appena raggiunto l'obiettivo dello schermo, il paggio si svella:

CLITA
Non più, caro, non più,
vieni fra queste braccia amato amante.

ERGINDO
Animata ruina!
Così stolidi sei che non conosci
che mentisco qui gl'affetti miei?
Chi all'amoroso ciel spiega i suoi vanni
bisogna alfin esser leggero d'anni.

I naufraghi

Una situazione che ritroviamo più volte all'interno del nostro *corpus* è quella della vecchia che salva un naufrago e se ne innamora. Molto spesso la burla è rinforzata, come abbiamo indicato, dal fatto che il giovane è un personaggio femminile travestito. Tale situazione crea un complesso gioco di generi in scena, una vecchia che in verità è un attore travestito e un giovane che è in verità una donna travestita. Nell'*Erginda* del 1652 di Aureli/Sartorio la vecchia Elcasta salva la giovane Erginda, travestita da Argimene e le offre il suo letto per riposarsi e per appropriarsene (I/2):

ELCASTA

Parla, scopri o' garzon, che mal ti turba?
Ohimè non posso più,
dubito a tal preferenza,
perder la continenza.

ARGIMENE

Abbandonato, e solo,
non so dove albergar, che nel mio duolo.

ELCASTA

Non temer o vezzoso;
quell'albergo, che vedi,
e i miei poveri arredi
soccorreran agli infortuni tuoi,
e (bello) se tu vuoi
de lo stesso mio letto,
che già tempo più d'uno
in vano sospirò,
assoluto signor, te sol farò.
senti, vuoi tu posar prima ch'il sole
questo emisfero alume?
Corro, se brami, ad allestir le piume.

ARGIMENE

De tuoi favor cortesi,
già tutti i sensi miei carichi son resi.

ELCASTA

Tu perdonami o' Cielo,
se un oggetto si vago,
se si rara beltà
mi sforzasse a depor la castità.

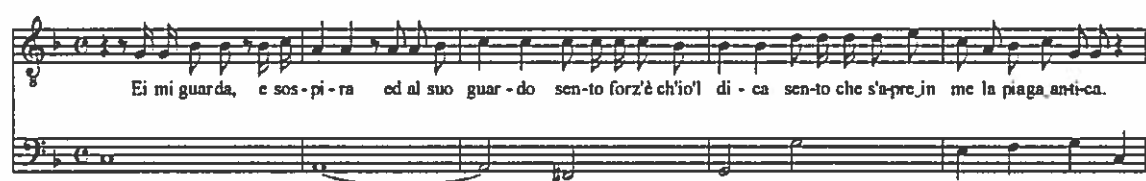
ARGIMENE

Questa vecchia in amor meco vaneggia
fingerò, che farà? Qualche speranza,
di sanarmi dal duolo ancor m'avanza.
Verrone a te fra poco;

vanne all'albergo in tanto
 al Ciel che da perigli
 mi trasse, e liberò,
 grazie render'io vò.

ELCASTA
 Parto per ubbidirti,
 e là t'attenderò.

Zelta, nutrice in *Galiene* di Noris/Pallavicino del 1676, aiuta il pastore Dorilbo ferito e se ne innamora. Nel guardarlo si ricorda dei suoi antichi desideri (I/13):



Nel *Sidonio e Dorisbe* di Melosio/Cavalli la vecchia Grimora, moglie del giardiniere Erbosco, si invaghisce del giovane Sidonio (travestito da giardiniere sotto il nome di Cloridoro). Il giovane Sidonio ha, involontariamente, ammazzato il Re d'Egitto e si è innamorato della giovane Dorisbe, sua figlia. Per stare vicino all'amata, costui si nasconde nella casa del giardiniere ed è in questa situazione che Grimora lo incontra e lo accoglie, prima come un figlio e poi come un oggetto di desiderio. In questo dialogo (I/6) la vecchia espone la sua gelosia latente e il giovane la disprezza:

GRIMORA
 Dove, dove vagando
 passasti o'Cloridoro il giorno intero?
 Io co l'alma tremante
 ho per molt'hore il tuo ritorno atteso,
 ne fora ancor cessato il mio tormento,
 s'a te non mi trachea
 di tua voce il contento.

SIDONIO
 Già mai non trasse Orfeo
 un'animal si reo.
 Se venne questo serpe a le mie note
 vuol chiamare il mio canto
 un maledetto incanto.

GRIMORA
 Che mormori ben mio d'incanti, e serpi?
 T'avvedi forse'ngrato,
 che m'hanno gl'occhi suoi l'alma incantato,

e che spietato, e fiero
un serpente sei tu di questo seno?

SIDONIO
Sono un serpente è vero
che per lei nella coda ha il suo veleno.

GRIMORA
E quando sia che'l tuo rigor si spezzi?

SIDONIO
E quando sia che'l tuo voler si muti?

GRIMORA
T'amarà questo cor fin ch'havrà vita.

SIDONIO
T'odierà questo cor fin a la morte.

GRIMORA: Rilucente mio sol. SIDONIO: Mia notte bruna
GRIMORA: Crudel SIDONIO: Noiosa. GRIMORA: Rigido. SIDONIO:
Importuna

GRIMORA
E pur è ver, che sia d'amor nemico
un così bel sembiante?

SIDONIO
E pur è ver ch'un così brutto cesso
speri trovarsi amante?

GRIMORA
Tu dirmi brutta ardisci?
Bugiardo ne mentisci.

SIDONIO
Senti, mia debil vista
scerne poco da presso;
hor s'à me vuoi sembrar bella, e divina
non mi star vicina.

GRIMORA
Dispietato inhumano,
tu mirar mia bellezza
non merti da vicin, ne da lontano.
[...]

Più avanti la vecchia scopre che Sidonio e Dorisbe si amano ed è la gelosia e la vaghezza della vecchia che guida tutto il corso dell'intreccio: è lei che denuncia alla regina (madre di Dorisbe) il loro rapporto amoroso, facendo arrestare il giovane innamorato; è lei stessa che gli apre poi la prigione dopo che lui la inganna dicendo di desiderarla. Il lieto fine per la coppia arriva nonostante gli intrighi della vecchia, che

nella sua ultima apparizione (III/10) vuole morire ma finisce per decidere di restare in vita e vivere per l'amore. La musica di *Sidonio e Dorisbe* è andata perduta ma si può immaginare un'intonazione di questo testo in versi sciolti come un lamento comico:

[...]
Morir? adagio un poco,
vediam s'uccida prima
l'acqua s'un pozzo, o di Cupido il foco.
Ah se mi butto giù, certo non moro,
che per serbarmi in vita
il foco, e l'acqua pugneran tra loro;
non si tratti di morte,
si pensi a la vendetta;
sempre a morir v'è tempo,
questo pozzo ch'è qui sempre m'aspetta;
anzi morasi pur, viver non deggio,
s'un mio crudel nemico
di questa vita mia dono mi fè;
ah no, che s'io mi moro
sarà male per lui peggio per me:
e schernita così dunque vivrò?
no, sì, vivasi pur, venga che può
io non potrò già mai
sommerger in un pozzo, un mar d'affanni,
ne dar un giorno a l'acque,
s'a le fiamme d'amor
promisi gli anni.

[...]«Vedrai che canuta beltà non noce mai».³⁹

In molte situazioni le vecchie, con l'intuito di convincere i giovani delle loro possibilità amorose e sessuali, discorrono sulle qualità che una vecchia amante può avere e dei piaceri che può offrire ad un amante. Per tale obiettivo si fanno fondamentali le metafore del vino vecchio e giovane e quelle di frutti acerbi e maturi, come osserviamo in qualche esempio:

[*La maga fulminata*, Ferrari, I/4]
SCARABEA
Maturo il frutto ha succo peregrino,
miglior è vecchio, che fanciullo il vino.

[*La ninfa avara*, Ferrari, II/1]
AMARISCA
Annosa antica pianta
soavi e non acerbi i frutti vanta.

³⁹ Passaggio del dialogo fra Spilla e Persino (I/8) in *Principe giardiniere* del Ferrari.

[*La prosperità di Elio Seiano*, Minato, I/14]

PLANCINA

Non si perde
con i giorni la virtù
solo accerbi in gioventù
sono i frutti de' diletti
ma si rendon più perfetti
se stagion li maturò
chi nol prova dir nol può.

Ciò non esclude i possibili lamenti riguardo la vecchiaia, che tratteremo altrove. Per quanto riguarda la conquista (o per meglio dire, il tentativo di conquista) le vecchie elencano le possibili qualità che un giovane può ritrovare in loro. Nel dialogo fra Persino e Spilla⁴⁰ nel libretto del *Principe giardiniere* di Ferrari, la «vecchia di Gelinda» prova a convincere il giovane ad amarla, il giovane risponde con burle sulla decrepitezza di Spilla. Il dialogo si conclude con una frase moraleggiante della vecchia, nella scia della conclusione di Scarabea:⁴¹

[I/8]

SPILLA TRICCA

Ama Spilla gentil
bel Persin, e vedrai,
che canuta beltà non noce mai.

PERSINO

Belle mie rughe, i gentil vostri solchi
non allettano i cori
a divenir bifolchi.

SPILLA TRICCA

Ama canuta, e taci.
c'havrai senza tributo amplessi, e baci.

PERSINO

Baci di labbra antiche
hanno per rose ortiche;
e a chi le bacia porgono per costume
carboni per rubin, per perle spume.

SPILLA TRICCA

Se non son di coralli o nostri baci fabri
non son meno di minij, e di cinabri,

⁴⁰ È curioso osservare che nel libretto in questo dialogo le battute di Spilla hanno di fianco al suo nome quello dell'altro personaggio di vecchiaia del libretto (Tricca), il che fa pensare a qualche gioco comico nel corso dall'azione.

⁴¹ «Donna, impara a mie spese, / infelice è l'amar fuor che nel cielo», Scarabea nella scena I/3 in *La Maga Fulminata*.

donna d'età sfiorita
nelle gioie amorose è più erudita.

PERSINO
O mia schermata fede!
ma così va chi a bella donna crede.

SPILLA, TRICCA
Tu volgi altrove il piè?
Al tuo dispetto, sì,
ti godrà Spilla un dì,
sia maledetta l'ora,
ch'io m'accesi di te;
così v'è chi canuta s'innamora.

Nell'*Alessandro vincitor di se stesso* di Sbarra/Cesti la vecchia Fidalpa usa il già conosciuto ricorso del paragone fra uno stato e l'altro (vino vecchio e giovane, fiore o frutto):

Fidalpa
Panni Bleso sentir è Bleso è desso. Un an-ti-ca scol-tu-ra più s'ap-prezza d'una nuova fi-
Bleso
Ad-dio bell' an-ti - caglia
gu-ra
E che co-sa è miglio-re dim-mi sem-pli-ce dim-mi il frut-to o, il fio-re?
tu sares-ti d'ogn'altra la più bel-la.

I frutti maturi sono dunque il pregio maggiore del tempo e dell'invecchiare. I piaceri attribuiti alla maturità sono il grande trofeo anche per Ceffea di *Scipione Africano*. I fiori sarebbero dunque meno saporiti e interessanti dei frutti:

Ceffea

Sciocca re llo tu non sai i piacer ch'avrai da me Se li provi, un giorno, a fè a fè a fè tutt'il di mi preghera -

7

Qual-che fior ben si rac - coglie nel-'a-pril de la bel-tà;

13

ma l'au-tunno, è quel, che dà è quel che dà assai frut-ti, e po-che fo - glie.

Lema, nella versione veneziana di *Leonida in Tegea* di Minato/Ziani afferma non aver dimenticato le sue doti amorose con l'età in questa arietta strofica (II/11):

Aria

Lema

Se ben ca - nu-ta so far l'a-mor so far l'a - mor
Se ben ca - nu-ta so far l'a-mor so far l'a - mor

6

non mi scorda - i ciò ch'impà-ra - i di pri-ma e - tà; la mia bel-tà non è cadu - ta con gl'an - niancor.
Far la ri-tro-sa la dis-de-gno-sa an - co-ra so, e già non ho l'ar - te per - du - ta con il crin d'or

15

Se ben ca-nu-ta so far l'a-mor so far l'a - mor so far l'a - mor
Se ben ca-nu-ta so far l'a-mor so far l'a - mor so far l'a - mor

6

segue ritornello

La vecchia Fidalba, nutrice dell'innamorata Zaffira, nella *Rosilena* di Aureli del 1664, in un intervento dopo le confessioni amorose della giovane assembla in una arietta tre caratteristiche che abbiamo visto in più passaggi dei nostri ruoli: la vecchia che, ascoltando le confessioni della giovane, risente i "pruriti d'amore", il tempo che porta via velocemente la gioventù lasciando vivo il desiderio sessuale e la sicurezza di poter ancora offrire piacere:

[II/18]

FIDALBA

Taci o bella, non più;
co' tuoi detti m'inciti
ai passati pruriti
della mia gioventù;

Benché rapida volasti
o fiorita, e bella età,
fresca in seno mi lasciasti
l'amorosa volontà:
ma la brama, che può? L'amar, che giova?
Vecchia donna vorria, ma non ritrova.

Se ben ruvido ho l'aspetto,
ne si vago è qual già fù,
pur saprei recar diletto
ad un par d'amanti in più
ma la brama, che può? L'amar ecc.

Dalisa, del libretto di *Annibale in Capua*, che abbiamo incontrato precedentemente nell'atto del tentativo amoroso con un paggio, canta nella scena II/13 un'aria nella quale loda le qualità della vecchia in quanto amante. Nonostante le virtù della vecchia amante la gioventù la rifiuta (nel passaggio in cui assume il disprezzo l'aria passa a 6/4). Dalisa invoca infine l'immagine della luna, che ha anche essa la «chioma d'argento»:

Dalisa

Ques-to vol-to vec-chi - rel-lo e pur dol-ce e _____ pur gio-con-do che non è per-ciò men bel-lo, bench'an-no -

so e vec-chil il mon - do sol per dar se - pol-cro, a ba-ci mil-le fos-se io por-to in sen

per tem-prar d'A-mor le fa-ci ho di ne - vijil crin ri - pien. Ma chio - ma ca -

nu - ta cias - cu - no ri - flu - ta è fol - le non sa _____ la ve - ra bel - tà è fol - le non

sa la _____ ve - ra bel - tà. _____ Che Cin-tia, an-cor qual - l'o - ra i rag-gi es -

ten - de con la chio - ma d'ar - gen - to in ciel in ciel _____ ris -

plen - de in ciel ris - plen - - - - - de. _____

segue ritornello

Nonostante i tentativi di convincimento riguardo le qualità delle vecchie il paggio Olmino in *Amor guerriero* di Ivanovich/Ziani dichiara la sua avversione fronte all'idea di amare le donne anziane (III/11):

Olmino

A-mar vec-chie o' ques-to no no no o' ques-to no.

7

Cercar fo-co sot-to un cri-ne pien di bri-ne è paz-zi-a è paz-zi-ah'io far non vo'.

14

è paz-zi-a ch'io far non vo'. A-mar vecchie o' ques-to no no no o'

21

ques-to no.

Rari casi di lieto fine

I rari casi in cui la conclusione dell'azione porta anche ad un esito amoroso per le vecchie innamorate sono così pochi che possono essere facilmente elencati. Linca, nel *Gli amori di Alessandro Magno e Rosane* di Cicognini, dopo esser stata ingannata dal "cameriero segreto" Arsalto,⁴² che prova a fuggire con i suoi gioielli fa ricorso al re

⁴² La finta conquista ha come finalità avere accesso a Rossane, la protetta di Linca e, per raggiungere il suo obbiettivo, Arsalto non risparmia sforzi, e insieme a Linca canta il duetto quasi erotico, seguito da un "a parte" nel quale confessa la sua intenzione:

[II/11]

LINCA

Quelle guancie amorose

Satrape.⁴³ È Alessandro che, nella scena finale, corre a fermare Arsalto ed emette la sentenza della quale si diletta Linca, con diritto ad un commento finale del balbetta Gano:

SATRAPE
Anzi per castigar l'alto pensiero

ARSALTO
Quelle guancie di rose

LINCA
Quei cinabri animati

ARSALTO
Quei bei labri rosati

LINCA
Succhierò

ARSALTO
Sfiorarò

LINCA
E'l bel frutto d'amore

ARSALTO
E l'amoroso fiore

LINCA e ARSALTO
Premio pur hoggi sia

LINCA e ARSALTO
Della costanza mia.

ARSALTO
Solo te stessa inganni
scema d'ingegno, quanto onusta d'anni:
io già non m'ingannai,
con te, ma non dice, stolta, parlai.

⁴³ [III/13]

LINCA
Misera, chi mi aiuta?
sen fugge il traditore,
son schernita, e perduta
aiuto, o mio Signore.

SATRAPE
Quali voci funeste,
o mia Linca son queste?

LINCA
O infelice sventura
sen fugge il traditore
e le gioie mi fura.
Presto, aiuto, o signore.

dargli Linca per moglie.

ALESSANDRO
E così appunto sia

LINCA
La tua sventura, è la fortuna mia.

GANO
Bella copia, e gentile
rose co'l gelo, e con la neve aprire
consolati Arsaldo, che danni adorna,
moglie non fa le cor, cor, cor, cor, corna

Nella *Eraclea* di Minato, Nisea, dopo aver rifiutato il gobbo Helio («Non è per denti tuoi questa carne.») torna in dietro e decide di sposarlo (III/8)

[...]
HELIO
Più nausea non ti dà la mia bruttezza

NISEA
Non ne faccio più caso

HELIO
Ben a me da nel naso.
E mi stomaca assai la tua vecchiezza.

NISEA
Non tocar quel tasto,
Che faremo da vero un gran contrasto.
[...]

I dialoghi sono il luogo di ritrovo fra i personaggi comici secondari, essendo questi coppie subordinate o semplici personaggi che si incrociano nella trama per conferire all'insieme del dramma un *comic relief*. I ruoli comici di servi e serve circolano liberamente all'interno degli intrecci secenteschi, ma è dentro la struttura dei dialoghi comici e della burla che questi ruoli sviluppano all'estremo le loro possibilità comiche, poiché sono "in famiglia". La burla verso la vecchia ebbe nel repertorio del quale ci occupiamo il maggior rilievo, diventando un vero e proprio *topos* a parte.

L'acquisto di piacere

Dopo aver osservato l'insieme dei dialoghi fra i ruoli di vecchie nutrici ed i ruoli di giovani servi e paggi, una caratteristica salta agli occhi in modo speciale: la costanza con la quale le vecchie sono pronte a pagare i giovani per avere da loro piacere. Si aggiunge così un'ulteriore particolarità a questi ruoli di vecchie serve che vengono rappresentate *en travesti*; sono estremamente desiderose di una vita sessuale attiva, per la quale sono pronte a remunerare soprattutto giovani uomini.⁴⁴ Tale particolarità rende l'aspetto grottesco ancora più esacerbato e permette un'articolazione temporale della burla. La vecchia si interessa al giovane offrendogli alcuni beni materiali; costui accetta e rimanda l'incontro ad un'altra scena; in seguito costei lo aspetta ed è solo a questo punto che avviene la burla. Con la presenza di questo processo di compravendita, la struttura dei dialoghi (tentativo di conquista/ falso interesse/ burla) si allarga a più scene e spesso a tutto l'intreccio, costituendo una vera e propria trama secondaria di coppie subordinate.

Alla ricerca di probabili fonti di questo topos ritroviamo nel *Pluto* di Aristofane⁴⁵ la situazione di una vecchia che paga un giovanotto per i favori sessuali da lui offerti. In una conversazione fra Scaracchia, vecchio ateniese, e la vecchia, costei spiega il funzionamento del rapporto di favori stabilito fra lei e il giovane:

VECCHIA
Tu mi corbelli, ed io, tapina, brucio!

SCARACCHIA
Di che bruciore? Svelta, parla!

VECCHIA
Sentimi!
Avevo per amante un giovinetto
povero, sì, ma bello, tutto garbo,
appariscente; e in ogni mia bisogna
mi serviva con grazia e con bel modo!
Ed io, per tutto ciò, lo compensavo.

SCARACCHIA
E per lo più, che cosa ti chiedeva?

⁴⁴ Due casi eccezionali verremo descritti nella p.159.

⁴⁵Traduzione di Ettore Romagnoli in *Filosofico* <<http://www.filosofico.net/aristofpluto42.htm>> (consultato il 5/1/2008)

VECCHIA

Roba di poco! Aveva soggezione,
quanta dir non si può. Poteva chiedermi
venti dramme d'argento pel mantello,
otto per i calzari; o che comprassi
per le sorelle un vestituccio, per la
madre una mantellina: gli potevano
bisognar quattro staia di frumento...⁴⁶

Nel testo di anonimo veneto *La Venexiana* del XVI secolo è Angela (*domina vidua*) a provare il calore del desiderio verso un uomo giovane e a vedere nei soldi la sola soluzione per il successo dell'impresa amorosa. Nel primo atto, in un dialogo con la Nena, sua serva, Angela dimostra la sua intenzione:

ANGELA: Passarà pur la note, e vegnerà doman. NENA: Che, doman? Disé: che fareu doman? ANGELA: Voio aver quel fio, mi. NENA: A che modo voleu far? ANGELA: Cun danari e cun presenti. NENA: Sì, cun zente che'l sappia menar.⁴⁷

Denari, regali e gioielli sono dunque la moneta utilizzata dalle vecchie per avere di fianco a sé giovani amanti. Un curioso testo dà voce al punto di vista del giovane uomo, che spiega la logica di questo rapporto basato sull'interesse «del suo utile», si tratta della canzonetta di Paolo Britti *Il bel giovine Innamorato in una vecchia per interesse del suo utile, canzonetta nuova e ridicolosa*.⁴⁸

Fra i testi teatrali di Giacinto Andrea Cicognini troviamo due esempi di vecchie che fanno menzione a questo tipo di comportamento. In *Santa Maria Egiziaca* di Cicognini nella scena 10 del primo atto Madonna Pasquella dà a Birillo dell'oro e poi spiega il suo gesto, pentendosi subito dopo dei suoi eccessi:

PASQUELLA

I Birilli non si legano se non con l'oro, senti non ti vò stare a dire adesso se ho havuto de dami, di poi che sono al mondo, non ti vò dire se ho havuto delle richieste. Scrivi in Alessandria, informati chi è la Pasquella di Ser Cecco di Noseri di Bortolo di Lucca di Bindo Cacciabau: e toccherai con mano, che queste mie bellezze eron destinate per te Birilluccio mio, anima mia, cor mio, vita, e unico oggetto delle mie sfrenate voglie. Uh povera me, non vorrei esser uscita del decoro.⁴⁹

⁴⁶ Ivi.

⁴⁷ Anonimo, *La Venexiana* in *Internet culturale*, <<http://www.internetculturale.it/moduli/digi/digi.jsp>> (consultato il 10/12/2007).

⁴⁸ Trascritta nell'appendice 3.

⁴⁹ G. A. Cicognini, *Santa Maria Egiziaca*, Bologna, stamperia del Longhi, pp. 20-21.

Ne *La donna più sagace fra le altre* dello stesso autore, Lisaura offre, dopo aver spiegato i motivi del suo innamoramento, in modo educatissimo a Celindo (giovane che cerca ad avere accesso alla sua protetta, l'infante) le sue proprietà e tutte le sue ricchezze in una scatola, inizialmente dal giovane rifiutate e in seguito accettate:

LISAURA

Bisogna vedere se io volessi andare? Horsù ve la vò dire se vi andasse il collo mi conoscete voi.

CELINDO

Vi conosco per nutrice dell'Infante.

LISAURA

Dite pure del nuovo re, e di quanti poi ne son venuti in questa corte. Io ho avuto più latte di una vacca. Non era in tutta la città di Messet, chi con me potesse stare al paragone. Quel che vi vò dire è questo, che io sono hormai infastidita della corte e vorrei ritirarmi, con un poco di marituccio. Io ho una bellissima casa mi ritrovo il valsente di 2000 scudi in tante gioie, che mi sono state donate da i principi, e ambascitori, che sono stati in questa corte, per veder la principessa, e l'infanta mia allevate. In una sola parola: quanto io ho al mondo; sarà tutto vostro, se volete essere mio sposo, boccuccia mie saporita. Io dal giorno che venisti in questa corte, e che vi abbattesti in quelli arabi ladroni, che nel bosco di Dara volevano ammazzare il re, e le mie figliole, facesti quella gran bravura di liberarci tutti dalle loro mani, vi posi tanto affetto, e tanto amore, che sempre ho pensato al fatto vostro, però risolvetevi, che il mio amore non ha bisogno di parole, ma di fatti. In questa scatola stanno tutte le mie ricchezze, prendete, che sono vostre, come mio marito è come vostra donna, ve ne faccia un presente.

CELINDO:

Con queste cortese maniere, ò Lisaura, io non pretendo esser da voi legato, quando sarò vostro sposo, allora non ricuserò li effetti, della vostra liberalità.⁵⁰

Anche Tasso usa l'artificio della vecchia che offre soldi al giovane servo negli *Intrichi d'Amore*. In questo caso il gesto conclude la *pièce* con una funzione di *valet* et *plaudite*, il servo Magagna accetta la proposta e chiude l'azione:

BIANCHETTA

Vecchia son'io? Me vedi vecchia nella scorza, ma nel medollo son giovane più di ogn'altra, ma ritiriamoci insieme, che io ho ducento scudi in contanti, e mille altre coselle da viver bene, senza invidiar altri.

MAGAGNA

Duecento scudi in contanti, e altre cose. Hor su, che io farò come fanno gl'altri cavalieri, che si bassano, e acconciano. Entra dentro, che con la pecunia numerata si farà tra di noi la copulata.⁵¹

⁵⁰ G. A. Cicognini, *La donna più sagace fra l'altre*, Venezia, Niccolo' Pezzana, 1662, pp. 16-17.

La prima fra le vecchie del nostro *corpus* musicale veneziano, Scarabea, fa menzione al rapporto fra i soldi e il piacere sessuale, ma in modo ben diverso dalle sue seguaci nel corso del secolo. Scarabea, nell'intento di dimostrare le qualità delle vecchie confrontate alle giovani amanti, sottolinea il fatto che una vecchia donna non esige che l'amante spenda dei soldi con lei («Donna canuta, e crespia / la borsa mai agli amator discespa»⁵²). Come visto in precedenza⁵³ è lo stesso Benedetto Ferrari a rendere per primo esplicito il rapporto fra soldi e vita sessuale attiva, essendo i soldi l'unico modo per i tentativi di conquista amorosa in questi casi. Il primo dialogo in cui appare questa particolarità è fra la regina Geriana e la sua nutrice Crocca nel *Pastor reggio*,⁵⁴ dato nel teatro San Moisè nel 1640. Geriana è una regina anziana e in questo dialogo si lamenta confidandosi con la sua nutrice delle sue impossibilità amorose data la sua età avanzata; Crocca le suggerisce dunque la soluzione:

[II/1]

GERIANA

Là dove s'ama, il tuo parer escludo,
ch'il cieco amor va nudo.

CROCCA

Egli v'è nudo sì, ma l'or non sprezza.
Provi femina provi
ad offerir contanti;
ch'a diluvio vedrà piover gli amanti.

Nell'anno seguente (1641) Ferrari porta alle scene dello stesso San Moisè *La ninfa avara*, intreccio che affronta da un altro punto di vista il rapporto fra denaro e amore. Nell'argomento dell'opera, caso raro di un argomento in cui il nome della vecchia viene citato, il librettista informa i lettori:

Lilla bellissima ninfa, d'Arcadia, per istinto naturae, amica dell'argento,
e dell'oro, non vuol'amicizia, d'amore, poi c'hoggi a bella donna aggrada
molto più la massa, de gli ori, che de gli amanti, Amarisca sagacissima
vecchia, esortandola ad amare, viene dalla fanciulla schernita, onde irata
le toglie i suoi amorosi seguaci; le fà dar a credere, che Filli sia la riverita,
e la regalata.
[...]

⁵¹ T. Tasso, *Intrichi d'Amore*, Viterbo, Agostino Discepolo, 1629, p.131.

⁵² "Discrepare" è inteso qui come aprire la borsa.

⁵³ Nel capitolo «Ferrari e le sue vecchie», p. 68.

⁵⁴ Libretto e musica (perduta) di Benedetto Ferrari.

Nonostante l'approccio quasi negativo della vecchia Amarisca nei confronti dei beni materiali vi è all'interno di una sua aria (II/1), nella quale elenca gli svantaggi della vecchiaia, un esplicito accenno alla pratica dell'acquisto di piacere:

AMARISCA:

[...]

E per dolce ristoro,

s'ha l'argento su'l crin, ha in pugno l'oro.

[...]

Il contrasto fra il crine argentato e l'oro in mano è fra le immagini più impiegate dai librettisti per rappresentare la monetizzazione del sesso da parte della vecchia. Nell'*Erismena* di Aureli/Cavalli la vecchia nutrice Alcesta spiega nella scena 12 nel secondo atto a Clerio i vantaggi di amare una vecchia donna e fra questi vi è l'oro che porta in mano.

[II/12]

ALCESTA

Clerio non mi sprezzar, che se non sai
di vecchia amante i pregi,
odimi, e li saprai.

Vecchiarella, che d'Amore
porta in seno il cor piagato,
con mill'arti, che ha imparato
sodisfar sa l'amatore,
e per meglio comprar l'affetto humano,
ha l'argento sul crin, e l'oro in mano.

Nell'*Orontea* di Cicognini/Cesti, data nel teatro dei Santi Apostoli nel 1649 vi è un vero e proprio intreccio subordinato fra la vecchia Aristeia e Giacinta, in abito maschile sotto nome di Ismero. Nella settima scena del primo atto vi è un lungo dialogo nel quale la vecchia prova a conquistare il presunto giovane, senza successo. Aristeia usa dunque, nel suo ultimo tentativo (scena III/10), l'artificio dei soldi, insinuando una negoziazione nella quale il giovane guadagna i soldi se accetta l'amore che lei gli offre. La spiegazione esplicita dello scambio suggerito da Aristeia viene messa in musica come un semi-recitativo "in due" («Insomma idolo bello») in mezzo a due parti "in tre", come una chiara delucidazione delle intenzioni della vecchia:

Aristea

Dol - ce cor mi - o, mio bel te - so - ro a-mo-re, o-ro dar ti pos - s'io.

In som-ma i - do-lo bel-lo son co-pio-sa d'a-mo-re, e d'o-ro ab-bon-do ac-cet-tail pri-mo

io ti da-rò'l se-con-do. Ac-cet-tail pri-mo io ti da-rò'l se-con-do.

In seguito alla dichiarazione di Aristea la giovane travestita da paggio dice di cercare consiglio dalla vecchia e non amore, e usa ancora una volta l'immagine dell'oro in mano e dell'argento nei capelli:

GIACINTA
 Il mio periglio
 tua grave età
 può dar consiglio
 Amor non già.
 In somma à quel ch'io veggio
 mentre abundan d'argento i crini tuoi
 più ch'oro argento assai donarmi puoi.
 Aristea tu mi burli.

Dopo la partenza della giovane travestita Aristea canta un'arietta in tempo ternario dove esalta i pregi dell'oro come mezzo per riuscire nelle conquiste amorose, concludendo con «L'oro è d'amor ogni scorta / con una chiave d'or s'apre ogni porta»:

Arista

Nel re - gno d'a - mo - re chi cer - ca ris - to - ro chi bra - ma la fè vuol - es - ser or - o cre - de - te - lo, a me.

Vuol - es - ser or - o cre - de - te - lo, a me. cre - de - te - lo, a me. cre - de - te - lo, a me. Vuol - es - ser or - o cre - de - te - lo, a me. Nell' a - mo -

ro - - - - - sa - - - - - guer - ra Un pu - gno

d'o - ro Un pu - gno d'o - ro o - gni for - tez - za at - ter - ra. Un pu - gno d'o - ro Un pu - gno d'o - ro o - gni for - tez - za at -

ter - ra. Il pian - to i os - pi - ri Il

di - re mi mo - ro A nul - la gio - vò. Vuol - es - ser o - ro Per pro - va lo so. Vuol - es - ser o - ro Per pro - va lo so. Per

pro - va lo so. Per pro - va lo so. Vuol - es - ser o - ro Per pro - va lo so. L'o - ro è d'a - mor.

la - - - - - scor - ta Con u - na chiave d'or Con u - na chiave d'or

s'a - - - - - pre, gni por - ta. Con u - na chiave d'or Con u - na chiave d'or s'a - - - - - pre, gni por - ta.

109

Handwritten musical score for 'The Rose Tree'. The score is written on four staves. The first staff is for the Soprano voice, the second for the Alto voice, the third for the Tenor voice, and the fourth for the Bass voice. The music is in 4/4 time and features a melody with various intervals and rests. The lyrics are written below the staves.

Lo stesso tipo di ragionamento - dell'oro come chiave indispensabile di entrata nel mondo amoroso - viene fatto dalla vecchia Erice nell'*Ormino* di Faustini Cavalli in questa lunga aria accompagnata da quattro strumenti (III/2):

Erice

In van in van spen-de - te l'ho - re in van

in van in van spen-de - te l'ho-re nar-ci - - - - -

8 - - si in-na - mo-ra - ti per ro-der-guan - ti mai mai sa - re-te,a-ma-ti. L'o-ro voi non ha - ve - te

25



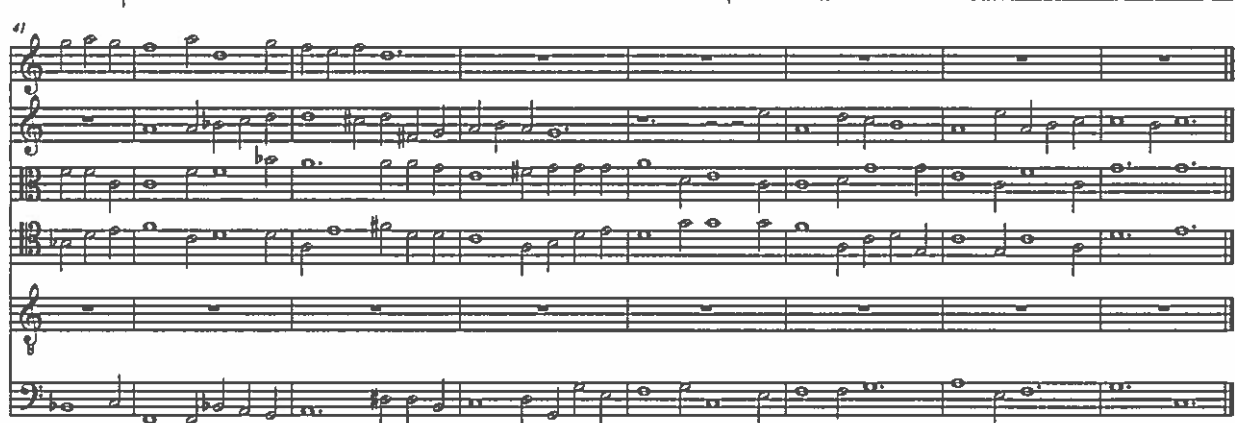
non en - tra - re - te no no no non en - tra - re - te no l'o - ro voi non ha -

33



ve - te non en - tra - re - te no no no non en - tra - re - te,

41



non en - tra - re - te no no no non en - tra - re - te,

Lacerte, la vecchia di corte in *Euridamante* di Dall'Angelo/Lucio, data nel teatro San Moisè nel 1654, nella seconda parte dell'aria strofica da lei cantata (scena I/6) evoca la stessa immagine sopra citata, con la particolarità di un riferimento alla moda contemporanea; quella di imbiancare i capelli. Secondo l'idea di Lacerte, la gente si imbianca i capelli per così godere in amore come i vecchi (seconda parte dell'aria, I/6):

LACERTE
 Senz'usura, ed interesse
 doniamo noi stesse
 a chi vuol goder.
 O dolce piacer.
 se d'argento il crin è
 borsa d'or per gioir sorte ci diè.

Vedete se vecchiezza
per gl'amori s'apprezza,
che per goder in fine,
con cipria polve oggi s'imbianca il crine.

Ancora un esempio dell'utilizzazione dell'argento e dell'oro in quanto materie contrastanti, una che allontana gli amanti (l'argento nei capelli) e l'altra che li avvicina (l'oro in mano), può essere la vecchia Barce della *Costanza trionfante* di Ivanovich rappresentata nel Teatro San Moisè nel 1673. Nella scena III/10 Barce è scandalizzata davanti all'idea che Elmira non vuole sposarsi con il re sdegnato da Hipermetra e canta:

BARCE
Così senza pensarvi,
l'incaute giovinette
al primo humor s'appigliano.
Questa semplice puole,
haver un regno, oh sciocca, e non vuole re.

Quant'è folle gioventù,
sol bugiarde apparenze aspira, à pascere
Se in questo mondo più
giovenetta qual fui, dovessi nascere;
Farei ben sì;
che vecchia un dì,
havrei per mio ristoro
sul crin l'argento, e nela borsa l'oro.

L'oro che svanisce dai capelli riappare nelle mani, trasformato in moneta di scambio amoroso; come dimostra Merocle in *Eurimene* del 1652 di Castoreo (II/5): «Hor alquanto attempata, / l'oro tolto alle chiome / ho nella man proffusa, / con cui mercar conviene i godimenti».

Il pentimento di una gioventù troppo ostile all'amore è spesso presente fra le tematiche dei nostri ruoli. Lema, in *Leonida in Tegea* di Minato/Draghi data nel teatro San Moisè nel 1676 ammette, in un'aria a quattro, la possibilità di comprare quello che un giorno ha sprezzato (III/14):

Allegra

Lema

Quand' er-o gio-vi-net-ta an-ch'io fui bell'hu-mor fe-ci la ri-tro-set-ta mos-trai fug-gir d'Am-or, ma

son pen-ti-ta o-mai e a-des-so com-pre-rei ciò che la-scia-i. e a-des-so com-pre-rei ciò che la-scia-i.

6

4 3

In alcuni casi la pratica del commercio sembra avere nelle vecchie una ricaduta quasi morale nella quale il piacere è vanità e l'acquisto è una situazione umiliante. Nella versione del 1675 dell'*Eupatra* di Faustini la vecchia aggiunta al libretto originale,⁵⁵ Dismena, in un dialogo con il paggio Lirindo discorre sulla possibilità di pagare per l'amore:

DISMENA
Il rimedio più certo,
post'è nella moneta,
hor che prevale l'interesse al merto.

LIRINDO
In questo modo, a fè,
che ti faresti amare anco da me.

DISMENA
Se non mancan contanti,
non mancheranno amanti.

LIRINDO
A Dio Dismena
amorosa, e gentile.

DISMENA
Al suono del taschino,
s'è calato un'augel; ma picciolino.

Più avanti, nella decima scena del secondo atto, Dismena riconosce la triste situazione della vecchia che ha bisogno di sborsare dei soldi per avere un minimo di affetto. Nel

⁵⁵ Le aggiunte, fatte *post-mortem*, vengono così descritte dall'editore nella versione del 1675: «Per aggradiarti eccoti stampate l'aggiunte all'*Eupatra* fatte da virtuosissimi soggetti le quali però sempre furono abborrite dal genio dell'autore: nondimeno si sono andate disponendo in maniera, che niente levano al sussiego dell'opera: il cui stile erudito e sollevato non può biasimarsi, che da chi vive povero di talenti necessari per dilettere una Città impareggiabile, e che propriamente deve nominarsi Città de' Heroi, devesi anco scrivere (dà chi sa però farlo) sollevato e con le forme dovute, e agl'ingegni nobili, e eruditi, ch'ascoltano, e vivi felice». Resta chiaro che si tratta della vecchia lasciva Dismena e dei dialoghi che ha con il servo (già presente nella versione anteriore) Lirindo.

terzo atto nuovamente la vecchia si confronta moralmente con la questione della vecchiaia e della necessità di acquisto del piacere, ma questa volta sembra rivolgersi direttamente al pubblico:

[II/10]
[...]
Povera a chi s'attrova
mendica d'amatori, e ricca d'anni.
Che fra gl'altri malanni;
il maggior che si prova,
è l'invitar à rischio
del resto del taschin gl'augelli al vischo.
Ma se vien l'inhumano,
che sol m'adora quando ho l'oro in mano.

[III/17]
[...]
Siam pur stolte canute
a donar per farci amare.
E in vecchiezza consumare
l'acquistato in gioventù,
fede ad homo? A fè mai più.

Confronti con gli oggetti amorosi

Le vecchie del nostro *corpus* passano velocemente dalle parole all'azione. In molti casi nei dialoghi di conquista le vecchie offrono ai giovani possibili amanti soldi o gioielli, e la conclusione più tipica è l'accettazione dei beni seguita dalla fuga. Pur conoscendo la struttura drammatica di queste azioni ci resta la curiosità su questo dispositivo in quanto meccanismo di una drammaticità comica. L'estremizzazione del desiderio fino al culmine della offerta di soldi da parte della vecchia amorosa può essere un ricorso finale del comico, una comicità dell'assurdo, l'opposto della buona condotta. Un'altra chiave di lettura può essere offerta dal concetto di "carnevalizzazione" sviluppato da Bachtin.⁵⁶ Si tratterebbe di un'inversione di ruoli, caratteristica tipica del carnevale impiantata nell'opera veneziana. In questa prospettiva sarebbe l'uomo a diventare mercanzia e non la donna, situazione corrente nella società veneziana secentesca. In effetti, la prostituzione maschile era un'abitudine minore nella società veneziana, ma veniva comunque praticata; vi sono addirittura riferimenti di cortigiane che si vestivano da

⁵⁶ M. Bachtin, *L'opera di Rabelais e la cultura popolare: riso, carnevale e festa nella tradizione medievale e rinascimentale*, Torino, Einaudi, 1979.
W. Osthoff, «Maschera e musica», in *Nuova Rivista Musicale Italiana*, I, 1, 1967, pp.16-44.

maschio per sedurre i clienti che cercavano giovani uomini per la sodomia, considerata fra i peggiori dei peccati.⁵⁷ Il pubblico, complice dei diversi travestimenti inerenti al repertorio teatrale-musicale veneziano, sarebbe in questo caso libero di fare la lettura più adeguata ad ogni situazione scenica. Le due possibili ragioni per l'esistenza e soprattutto, l'insistenza, di questo *topos* possono coesistere e andare insieme verso un unico obiettivo: quello di piacere al pubblico della Serenissima.

Nel dialogo (II/6) citato in un capitolo precedente dell'*Orfeo* di Aureli/Sartorio, Erinda, riconosciuta da Orillo come «ricca di gemme ed oro», prova a conquistarlo offrendogli i suoi beni e giustificandosi così: «Giovanetta acquistai, canuta io dono, / già cento amai, d'un solo or paga io sono». Orillo dice di essere «Povero d'oro» e «ricco di fè», la fede basta per Erinda, che conclude con il gesto del dono: «Questa mi basta: prendi / questo de l'amor mio piccolo segno». Nella didascalia il librettista stesso dimostra l'importanza del gesto del dono per la comicità dell'azione: «(Accenna Orillo la gioia avuta in dono da la vecchia, e parte beffeggiandola)».

Nelle scene seguenti in cui appaiono i personaggi della coppia subordinata in questione vi è un'aria della vecchia Erinda (II/7) in attesa del giovane. Nella scena II/18 il «giovanetto pastore» annuncia la sua partenza e chiede nuovi doni al suo ritorno,⁵⁸ il che spinge lo snodo della coppia subordinata ad una scena più avanti. Subito dopo la partenza del giovane, la vecchia Erinda canta un'aria di elogio al potere dei soldi nell'ambito della conquista amorosa:

⁵⁷ Nel 1460 è instaurato a Venezia un concilio che ha come funzione sterminare il "demonio" della sodomia: il *Collegium Sodomitorum*. Secondo i dati, la maggioranza dei giovani uomini in situazione di prostituzione erano figli di cortigiane. N.J. Ringdal, *Love for sale: a world history of prostitution*, New York, Grove Press, 2004, p.146.

⁵⁸ Il dialogo è trascritto nelle pp.172-173.

Erinda

Doni chi vuol goder do-ni chivul goder do - ni do-ni chivulgo -

der s'a-pre con chiave d'or la por-ta d'o-gni cor Si compra si com-pra o - gni pia-cer.

Do-ni chi vuol go-der do-ni chivulgo-der doni do - ni chivulgo - der do-ni do - ni chivul goder.

Orillo infine non torna e non vi è nessun altro riferimento al suo rapporto con la vecchia, che assume dopo il suo ruolo di consigliere e guida dei personaggi dell'intreccio. L'allusione alla pratica contemporanea del mercimonio amoroso è spesso suggerita dai personaggi del nostro *corpus* ma anche che dai personaggi che li affiancano e hanno rapporti con loro. È il momento della morale anche se travestita di comicità; il richiamo all'attenzione del pubblico sul senso di buona condotta, come è il caso di Grimora nell'*Arsinoe* di Castoreo, pubblicato a Venezia nel 1655⁵⁹ che osserva:

⁵⁹ Non ci sono riferimenti alla rappresentazione dell'*Arsinoe* di Giacomo Castoreo.

«hoggi l'affetto non si dona, si vende». Irbeno, ortolano in *Eupatra* di Faustini, conclude la scena I/11 con un consiglio alle vecchie "Gabrine", con l'importante definizione: «Hoggi amor fallito và»:

[I/11]

IRBENO

Gabrine ch'ardete,
io vendo dilette,
contate chiedete
hoggi amor fallito và.
Se ristoro porge l'oro,
a quei cor, ch'egli feri
mi piace m'alletta,
m'aggrada così,
che giova beltà,
hoggi amor fallito và.

La parola degli oggetti amorosi

I giovani paggi e servi sono molto spesso sono espliciti nel porsi come oggetti sessuali in vendita. Nel dialogo fra la damigella Clerinda ed il servo Elmiro nel *Pericle effeminato* di Castoreo il servo usa come argomento per convincere la giovane a lasciarsi coinvolgere nei rapporti amorosi il fatto che se aspetta l'arrivo della vecchiaia dovrà pagare per avere una vita sessuale attiva («E comprerai con l'oro / quello ch'hor vendo loro»):

[III/10]

CLERINDA

Fra l'anella d'un bel crine
ch'io m'annodi? o questo no;
a due luci peregrine
arder l'alma a fé non vò.
Amanti lascivetti
udite il mio pensier
S'in me credete affetti
voi v'ingannate in ver:
amo solo il contento
bramo l'oro, e l'argento.
Nutri (chi vuol goder le voglie istesse)
l'amor, che chiude in sen suo l'interesse.

ELMIRO

Superbetta, gli anni ancora
ruberanno tua beltà;
E se poi t'accendi all'hora
vuò che, chiedi in van pietà.
Gli amanti, che disprezzi
pregar vedroti a fé

che al tuo rigor avezzi
non coreran di te:
E comprerai con l'oro
quello ch'hor vendo loro:
Che quando manca de beltà il talento
per comprar il goder, c'vuol l'argento.

ELMIRO E CLERINDA
Dunque d'haver ingresso
nei giardini d'Amor, non speri più.

2. (ELMIRO)
Bellezza, gioventù,
d'un inchino somnesso
di parolette accorte,
di cerimonie il passaporto è vano,
si spalancan le porte
solo a colui, ch'ha più moneta in mano.

Nel libretto, *Le fortune di Oronte*, anche questo di Castoreo, fatto nei saloni veneziani nel 1656 vi è un'intera scena (I/6) dedicata al chiarimento del modo di funzionamento del "mercato amoroso". La vecchia Almirena, dopo la domanda di Ergino sulle novità amorose, confessa: «Peggio che male / compro ciò, ch'altre volte / vendevo a caro prezzo, e non vi penso / onde soglio sovente / cantar quella canzon». In seguito alle spiegazioni di Almirena il paggio dimostra il suo interesse: «Vò trafficar anch'io / nel fontico d'amore / quel poco capital, che mi ritrovo». Il corpo dei giovani servi e paggi diventa dunque mercanzia in molti passaggi dei libretti veneziani seicenteschi, fra le rare ariette in cui questi personaggi discorrono su questo tema vi è l'arietta in cui il paggio Zerbillo, nel *Demetrio* di Dall'Angelo/Pallavicino, canta per la vecchia serva Ergista nella scena I/8:

Zerbillo

O di Egista e poi par-ti. Nel re-gno d'A-mo-re mer-cante son fat-to. Nel re-gno d'A-mo-re mer-cante son fat-to.

fat-to. Vuò far un con-trat-to di ques-to mio co-re. Vuò far un con-trat-to di ques-to mio co-

co - - - re. Ma dir-ti il ver so-rel-la

vuò contrat-tar - - - vuò contrat-tar - - - con mercan-zi-a con mercan-zi-a no - vel - la.

[segue ritornello]

Un caso che fa eccezione alle situazioni drammatiche fra oggetti amorosi e vecchie si trova nel *Girello* di Melani del 1682 fatto nel Teatro San Moisè. Il consigliere Ormondo prova a baciare la nutrice Iantea e lei rifiuta dicendo (I/2): «senti in una parola / qui se pensi comprarne / non si vende la carne». Lui insiste e conclude con l'arietta:

[I/2]
 ORMONDO
 Fa quel che vuoi
 non t'amerò
 senz'oro in mano
 tu dici in vano
 ti baccierò.
 Fa quel ecc.

Nella versione dell'*Eliogabalo* di Aureli/Boretti data a Torino nel 1678 vi è il servo Nerbulone che canta un'ode alle vecchie donne e ai vantaggi che si possono trarre dai rapporti con loro, fra questi vi è chiaramente la mano che arricchisce l'amante (1/4):

Nerbulone



Zer-bi-net-ti, ap-pren-de-te no-va mo-da in a-mar, voiche tan-to spen-de-te tutti il d'in da-meg-giar

6 non spre-zza-te don-ne vec-chie in-na-mo-ra-te, che con pro-di-ga man ar-richisan-no

12 dol-ce e ca-ro go-der ch'è sen-za dan-no. Io di va-ghe Ci-tel-le non m'in-ca-pri-cio, a

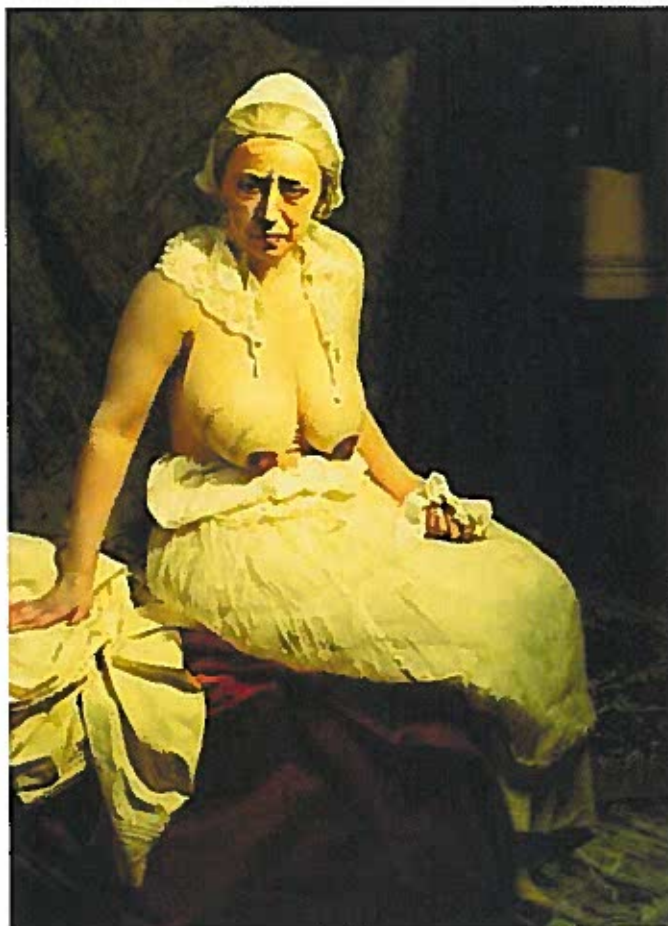
18 fè. So che cos-tan-le bel-le, ne per ciò fan per me. Se-guo da-ma, che mi do-na, e che mi

24 bra-ma hab-bia ca-nu-to, il crin nul-la nul-la m'impor-ta quello è ve-ro pia-cer ch'u-ti-le por-ta.

*) nel ms. è presente un rit. strumentale qui tagliato

Le vecchie del nostro *corpus* al fare riferimento ai soldi in quanto unico modo di accesso all'amore rimandano alla questione della loro prostituzione in passato. In più passaggi le vecchie discorrono sul fatto di dover oggi acquistare quello che hanno un giorno venduto, il che rende il loro rapporto con il commercio del sesso una costante nella loro esistenza. Sulle reazioni del pubblico veneziano a questa esacerbazione del tema non si possono fare che ipotesi ma resta sicuro il fatto che il *topos* interessava il nuovo pubblico pagante delle Serenissima. Il pubblico che per la prima volta paga per accedere al nuovo spettacolo musicale-teatrale si riconosce forse nella tematica dell'acquisto di piacere e di godimento.

Il tempo come tema di arie e dialoghi



La scelta di questa immagine¹ come epigrafe al capitolo dedicato al rapporto delle vecchie con «i difetti del tempo» – secondo le parole di Crocca nel *Pastor reggio* di Ferrari – ha lo scopo di fornire un *analogon* visivo contemporaneo al tema che ci accingiamo a trattare. È un autoritratto di Cindy Sherman, fotografa americana, in cui l'artista si impossessa di uno stile classico di stampo pittorico, che dà rilievo al misto di grottesco e malinconia, anche in ragione del cortocircuito rappresentazione/realtà che l'immagine suscita.

¹ Cindy Sherman, *Untitled #222* (fotografia a colori), 1990, Michael and Jeanne Klein.

La caducità

Il tema del trascorrere del tempo e della vanità dell'uomo e del mondo è consueto nella letteratura italiana del Cinquecento e avrà, come vedremo, una forte ricaduta sulla costruzione dei ruoli dei quali ci occupiamo. Questo *topos* letterario è legato in particolare alla stagione controriformistica che segna l'inizio dell'era moderna. Il principio del *contemptus mundi*, nozione caratteristica di questa epoca di messa in discussione e nello stesso tempo rivalutazione della religiosità, alimenta con tutti i suoi concetti e le sue *images* l'espressione di una visione pessimistica dell'esistenza.² La fragilità e la brevità della vita sono dunque cardini che reggono il campo tematico della *vanitas*, che anima gran parte della produzione poetica e di conseguenza musicale del tardo rinascimento.³

La rappresentazione del rapido corso del tempo e delle sue conseguenze sull'uomo viene spesso associata all'immagine di una figura femminile invecchiata. La donna constata quanto sia effimera la bellezza e ostenta le proprie rughe, testimonianze tangibili del passaggio inafferrabile del tempo. Nell'ultimo libro delle *Metamorfosi* di Ovidio ritroviamo Elena di Troia in lacrime davanti allo specchio:

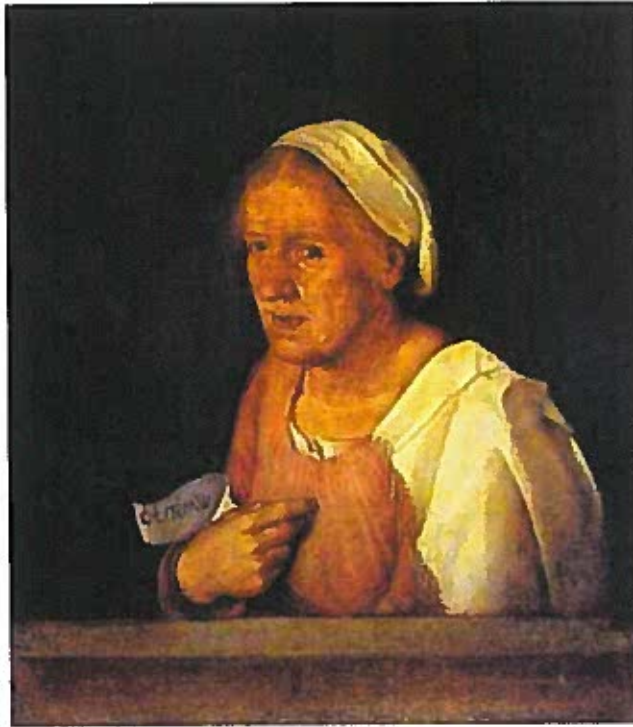
Flet quoque, ut in speculo rugas adspexit aniles,
Tyndaris, et secum, cur sit bis rapta, requirit.
Tempus edax rerum, tuque, invidiosa Vetustas,
omnia destruitis, vitiatque dentibus aevi
paulatim lenta consumitis omnia morte.⁴

Il dipinto di Giorgione, *La vecchia* (1508 ca.), è un tipico esempio della rappresentazione, *sub specie humana*, della tematica della vanità e del trascorrere del tempo. La vecchia porta in mano un cartiglio recante la scritta «Col tempo», indica se stessa con la mano e, con la bocca semiaperta, sembra dire al pubblico: «Con il tempo sono diventata così».

² M. Lemos, *Du discours moral au discours musical – Le thème de la vanité dans la musique italienne post-tridentine*, tesi di dottorato, Université Paris IV, Sorbonne, 2006, p.5.

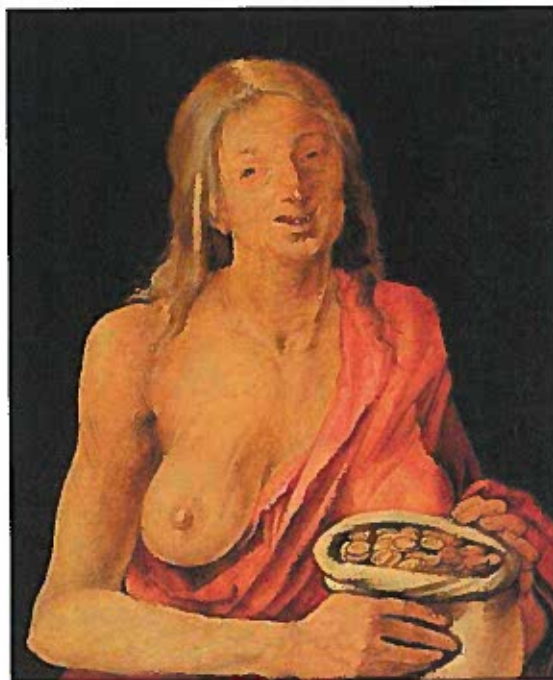
³ Fra gli esempi più rilevanti, il terzo madrigale della *Selva morale e spirituale* (1640) di Claudio Monteverdi, con testo di Angelo Grillo: «È questa vita un lampo / ch'all'apparir dispare / in questo mortal campo. Che se miro il passato, / è già morto il futuro ancor non nato / il presente sparito / non ben ancor apparito. / Ahi lampo fuggitivo e si m'alletta! / e dopo il lampo pur vien la saetta!».

⁴ «Piange anche la Tindàride, quando scorge nello specchio le rughe senili, e dentro di sé si domanda come abbiano potuto rapirla due volte. O Tempo divoratore, e tu, invidiosa Vecchiaia, voi tutto distruggete e a poco a poco consumate ogni cosa facendola morire, rosa dai denti dell'età, di morte lenta». libro XV, Ovidio P. N., *Metamorfosi*, a cura di Piero Bernardini Marzolla, Torino, Einaudi, 1994, p. 615.



Giorgione, *La Vecchia* (olio su tela), 1502-1503 ca., Galleria dell'Accademia, Venezia, Italia.

Dal punto di vista interpretativo e stilistico, il quadro di Giorgione viene spesso accostato all'*Avaritia* di Albrecht Dürer, dipinta sul dorso di un ritratto di un giovane uomo. In questo caso la tematica del tempo viene combinata con un altro messaggio morale, che completa la raffigurazione della *vanitas*.



Albrecht Dürer, *Allegoria dell'avarizia* (olio su tela), 1507, Kunsthistorisches Museum.

Come si può osservare dalla foggia degli abiti, in entrambi i casi non ci troviamo di fronte a nobildonne, bensì a figure di vecchie popolane. L'ultima, soprattutto, ci rimanda anche all'immaginario delle vecchie nutrici grazie al seno scoperto e alla presenza del denaro. Da notare inoltre la presenza della componente moraleggiante: nel primo caso esplicitata attraverso il cartiglio, nel secondo come emblema stesso del quadro. Importante infine sottolineare il contrasto fra l'elemento morale e quello popolare e basso che l'immagine della vecchia porta con sé.

In questa prospettiva si potrebbe sostenere che le vecchie nutrici delle opere seicentesche veneziane siano portatrici della *vanitas* all'interno degli intrecci. Nell'insieme di arie e dialoghi che compongono il nostro *corpus* il concetto di vanità emerge chiaramente. Le vecchie delle scene veneziane riconoscono la brevità e la caducità della vita ma, diversamente dal repertorio di madrigali e canzoni che trattano il tema, esse cercano di offrire soluzioni e sollievo a questa immutabile realtà. La nozione di *vanitas* viene dunque combinata con l'oraziano *carpe diem*, con un esito vitalistico: la sola via di uscita dalla certezza della finitudine è approfittare del momento presente, essendo tale momento presente la gioventù (nei casi di arie indirizzate alle giovani protette) o la vecchiaia stessa (in forma di tentativi di conquiste amorose o di immersione nei ricordi del passato).

Jean François Lattarico aveva già osservato la particolarità di questi ruoli riferendosi alle due vecchie del libretto *Gli amori di Apollo e Dafne* di Busenello:⁵

Quant à Filena, elle peut en toute vraisemblance apparaître comme le logothète du poète: ses propos sont un mélange de pessimisme lucide (sur la caducité de la vie humaine) et une invitation à jouir du temps présent. Ainsi les vers que Busenello lui prête («Ninfa non vagheggiata, e non goduta / è una morta pittura, che soggiace alla polve»; «La voluttà pentita / non fa tornare in dietro / la già trascorsa vita»; «Godiam la luce in sin che dura il giorno, / che l'andata mortal non fa ritorno») semblent être la transposition librettistica de ses propres sonetti morali.⁶

La problematica del tempo riguarda direttamente le vecchie nutrici più che ogni altra tipologia di ruolo delle scene veneziane, per ovvi motivi di età avanzata ma anche per la presenza del desiderio di amare e l'impossibilità di realizzarlo. Trattandosi di un

⁵ J.F. Lattarico, «“Diva anzi più che diva” Les représentations de la Fortune dans les melodrammi di Gian Francesco Busenello», in *Italie(s)*, X, p. 103.

⁶ Ivi, p. 104.

personaggio anziano, la vecchia è testimone privilegiata dei fatti accaduti prima dell'azione e del passaggio del tempo.

Ci si chiede se esista tentativo cosciente da parte dei librettisti di mettere in scena i valori e l'etica della *vanitas* attraverso questi ruoli comici, o se il discorso da loro sostenuto non sia che un riflesso naturale della produzione poetico-musicale contemporanea. I riferimenti al discorso della *vanitas* compaiono in diverse sfaccettature nelle arie delle vecchie nutrici: come rimpianto del passato, come avvertimento ai giovani di amare finché si è giovani o come pura meditazione sulla fugacità del tempo.

«La memoria è flagello»⁷

Pochi sono i libretti del Seicento veneziano ad avere una coppia di vecchie fra i protagonisti. Meno rari sono i casi di due servi maschili, forse come un riflesso della tradizione di coppie di zanni nei canovacci della Commedia dell'Arte. Si osserva però, nei rari casi di genere femminile, una tendenza dei librettisti a concepire i due ruoli come contrappunto l'uno dell'altro: una vecchia moraleggiante dedita al *contemptus mundi* e una che, come la maggioranza delle vecchie del nostro repertorio, loda i piaceri della vita. Rientrano in questa casistica:

Opera	Vecchia moraleggiante	Vecchia lasciva
<i>Gli amori di Apollo e di Dafne</i> (1640)	Cirilla	Filena
<i>L'incoronazione di Poppea</i> (1643)	Arnalta	Nutrice
<i>L'Helena rapita da Theseo</i> (1653)	Nisa	Riffea

Interessante osservare che i primi due casi sopracitati riguardano libretti di Busenello, celebre membro dell'Accademia degli Incogniti e autore di una serie importante di sonetti, fra cui un sonetto morale (XCIV) sul *topos* della fugacità del tempo:

Moralità XCIV

Movì, ingegno, all'eccelso, e lascia in queste
caliginose valli il buio, il tetro.
Ergiti all'adamante e sprezza il vetro;

⁷ Nisa in *L'Helena rapita da Theseo*, di Badoaro, 1653 (I/2).

ne gl'occhi tuoi splendor bugiardo arreste.

Cenericia e canuta è homai la veste,
che d'oro fu nelle stagioni addietro.
Su favolose scene il ver penetro;
cercai salubrità dentro alla peste.

In grembo a miglior studj habbiam ricchezza,
cui di fortuna l'insolente fromba
suderà in van per adeguar l'altezza.

Del mondano clangor sprezziam la tromba:
la rondine a comporre il nido è avvezza:
sia nostra cura al ben compor la tomba.⁸

Il tema della caducità dell'uomo è particolarmente caro a Busenello, che lo esplora in tutta la sua produzione letteraria, inclusi i libretti.⁹ Non sembra dunque illogico il desiderio di contrapporre una nutrice "morale" ad un'altra "lasciva" in certi testi. Un terzo libretto di Busenello può essere a questo riguardo invocato: si tratta della *Prosperità infelice di Giulio Cesare dittatore* (1646), probabilmente mai messo in musica. Le due vecchie in esso presenti sono Eufrosina e Aspasia, nutrici di Cornelia e Cleopatra rispettivamente. Eufrosina condivide con Cirilla e Arnalta un propensione gnomica di sfondo più pessimistico:

[I/5]
EUFROSINA
Eufrosina decrepita
venuta agl'anni in odio
tuoi turbolenti di
qual sorte ha prolungati infino a qui?
[...]
La fresca età, che in ore si dissolve,
da dolori del parto è tormentata,
e la vecchiaggia stroppia, e beffeggiata,
è in forma humana un cumulo di polve.

Aspasia si colloca fra le vecchie scaltre e lascive, come si può osservare in questo dialogo istruttivo con Cleopatra:

⁸ Il sonetto è conservato in forma manoscritta presso la Biblioteca Nazionale Marciana di Venezia; cit. in F. Busenello, *I sonetti morali ed amorosi di Gian Francesco Busenello (1598-1659)*, testo critico a cura di Arthur Livingston, Venezia, Prem. Stab. Grafico Fabbri di S., 1911, p. 72.

⁹ Qualche esempio di questa costante: il coro in *Gli amori di Apollo e Dafne* che canta «Tutto invecchia, tutto cade / si corrode il duro bronzo / e'l marmo fin» o i versi messi in bocca al ruolo comico del servo Vaffrino in *Statira*: «Chi dicesse alla polve, un uom sarai/ riderebbe la polve / di proposta sì strana / pur la polve s'incarna, e al fin si umana / più differenza è da la sabbia all'uomo / che dal servo al regnante».

[IV/1]

ASPASIA

In questo primo incontro
serba però il decoro, e con mistura
di sussiego, e sorriso,
con argute vicende
d'Amore, e di rigore arma il bel viso.
Lussureggia con reggie bizzarie,
e con arti profonde
d'un lascivir pudico,
d'un vezzeggiar severo
confondi, e innamora il genio altero.
Son superbi i romani,
hiperboleggia nelle lodi, e sappi
che il lodator scaltrito,
ancorché sia di falsità convinto,
già mai non fù, ne sarà mai punito,
il secol nostro autentica le frodi
mascherate da lodi.

Fra i libretti di Busenello il caso più evidente di contrapposizione fra due vecchie si trova nell'opera sopracitata *Gli amori di Apollo e Dafne*: Filena, descritta nel libretto come «amica e consigliere di Dafne» e notata in chiave di soprano, e Cirilla, nel libretto chiamata «vecchia» e scritta in chiave di tenore. Cirilla è un personaggio raro fra tutti gli altri del nostro *corpus* poiché non ha nessuna traccia di comicità e incarna pienamente tanto il *contemptus mundi* quanto la *vanitas*. È lei che apre l'azione, quasi come un personaggio allegorico (ricorda sotto molti aspetti l'Humana Fragilità del *Ritorno d'Ulisse in Patria*), con un'aria strofica con *incipit-motto* in evidenza, nella quale loda i pregi della povertà e della decrepitezza che conduce alla fine della vita:¹⁰

¹⁰ Nel libretto *L'Alciade* di Faustini portato alle scene nel 1667 nel Teatro Santi Giovanni e Paolo vi è un'aria, cantata dalla vecchia Elibea (III/7) che sembra fare eco a quella di Cirilla: «O felice povertà / nelle selve / tra le belve / unqua il fulmine non và, / o felice povertà. // Altri nato in mezzo à boschi / dalla Gregia / và alla regia, / e d'Egitto re si fa, / o felice povertà. // Vada pur tra le boscaglie / vag' Adone / le corone, / ed il trono in Cipro havrà, / o felice povertà».

Cirilla

Gra-di - ta po - ver - tà, men-tre be - ni non ha e li - ti - gar non va,

stol-to, il mon-do non sa, ciò ch'en - tro a l'o - ro stà.

Dor-mo in piu-me in-no - cen-ti di ron-di-ni e co-lom-be, o pur cor-te-se

pa - glia ad - dag-gia i miei dol - cis - si-mi ri - po - si ad on - ta vos - tra, o let - ti al - ti e pom-po - si.

gradita povertà

Le strofe che seguono sono le seguenti:

Il rio, che qui vicino
corre con pie' d'argento
comparte a questo corpo,
che rassembra del tempo il simulacro,
dolce bevanda e comodo lavacro.

Gradita povertà ecc.

L'invidia, o l'ambizione
non appesta i miei sensi;
genio semplice e puro,
ch'all'innocenza altrui frodi non tesse,
non conosce perfidia, né interesse.

Gradita povertà ecc.

Questa cadente etade
sempre più mi rallegro perché di giorno in giorno
più m'avvicino alla beata sorte:
ché per passare al Ciel ponte è la morte.

Gradita povertà ecc.

Alla fine, in un recitativo, Cirilla rievoca il sogno premonitorio che ha avuto e decide di consultare il saggio Alfebiseo per averne un'interpretazione:

Chi scaccia il sonno a forza
traballa et isbadiglia,
e gl'occhi stanchi e fralli,
che per l'età chiaro guardar non ponno,
per non si contristar, stan chiusi al sonno.

Ma che torbido sogno
m'inquieta stamane?
Mi par che in questa pioggia
una donzella vaga e delicata
siasi in ruvido tronco trasformata!
Ma colà vedo il saggio
Alfesibeo, ch'intende
di natura e del cielo
le ragioni recondite e profonde:
ei saprà dir ciò che'l mio sogno asconde.

L'ultima scena dell'intreccio è agita dalle due vecchie, che per la prima ed ultima volta si confrontano; curiosamente questa intera scena non è presente nel manoscritto musicale. Le due vecchie osservano la trasformazione di Dafne in albero e sentenziano in accordo con le precedenti posizioni. Filena, che prima aveva insistito affinché Dafne si affidasse alle grazie d'Amore, dà la colpa a Dafne stessa che rifiutò i "godimenti"; Cirilla abbandona la tematica nella sua declinazione più universale per confrontarsi con la questione vera e propria del desiderio femminile, facendo specialmente riferimento alla società contemporanea. Chiude la scena e l'intera opera una critica feroce di Filena alle vecchie ritrose:

FILENA
Hor hai finite, o Dafne,
l'indomite pazzie.
Non era meglio, o stolta,
compiacere ad Apollo,
che diventare un tronco?
Hor delle colpe tue soffri la pena,
si pazza già non sarà mai Filena!
Ricuser dolci baci,

rifiutar godimenti
per crescer alle selve amori novi!
ben il volgo ha ragione
nel dir che'l mondo tutto è opinione.
Un incalmo de fiori
si paga a prezzo d'oro,
et è pompa e thesoro de' giardini;
un incalmo de frutti
si guarda e custodisce,
e gli si dà a misura e pioggia, e Sole,
e negl'horti de' sensi innamorati,
e nei giardini amabili dell'alme
opinion non vuol, ch'amor s'incalme.
Quel che lice e conviene
alle colombe istesse,
che della purità sono l'idee;
quel che lice agl'agnelli
esempi d'innocenza, e d'humiltade,
tra le ninfe e i pastori
è nota di vergogna e dishonori!
O Filena infelice
non serenar mai più la faccia mesta:
tempi e costumi rei, che legge è questa?

CIRILLA

Alfesibeo m'ha detto
il mistero del sogno,
et è toccato a Dafne il trasformarsi.

FILENA

Guarda Cirilla, guarda,
ecco l'albore novo,
in cui cangiossi l'ostinata Dafne.

CIRILLA

Metamorfosi bella, et honorata,
ninfa degna d'eterne ricordanze!
E tu circondi di mordace biasmo
un'azione sì nobile et illustre?
Tranguggia quelle voci
scostumata Filena,
che il fiore virginale conservato
divide per metà con Giove istesso
il titolo d'eterno, e di beato.
E donzella ben nata
più stimar de' la gioia dell'honore,
che le proprie pupille, e'l proprio core.
Se bene (o nostri di caliginosi!)
hor sono le cittelle
pur troppo baldanzose,
né tali io le vorrei:
così già non s'usava a' tempi miei!

Hora la giovinetta
dal guscio a pena uscita

alla finestra aspetta,
se al vezzo alcun la invita:
mentre di latte ancor sua bocca sente
studia co' sguardi avvelenar la gente.

Morde il labro lascivo,
poi con la lingua il molce,
fa l'occhio semivivo
in un delirio dolce:
mentre l'incauta madre è intenta all'ago
getta la sfacciatella i baci al vago.

Nel fior dell'età verde
coglie d'infamia il frutto.
Ma su l'honor che perde
apre un fondaco brutto,
perché subordinando inganni rei
si vende per donzella a cinque e a sei.

Se fosse in mia balia
citella senza ingegno,
le trarrei la pazzia,
a fé, con questo legno,
ché può sol un baston co' suoi rigori
mortificar pruriti, e pizzicori!

FILENA
Se tu non fossi vecchia
avresti altri pensieri,
ma in somma così va
fredda decrepità,
che rincesce a se stessa, e gli altri annoia;
mentre di dolce brillo i spirti ha privi,
fa la satrapa addosso ai sensi vivi.

Queste vecchie beffane
insensate et insane
mordon sempre co' detti lor pungenti,
mentre per morder pan non hanno denti.

Sempre fanni bisbigli
con sciapiti consigli,
e stanche homai di godimenti mille,
hor che non posson più, fan le Sibille.

Un altro caso che può, in maniera immediata, darci una nozione della complessità di questi ruoli è la coppia di «vecchie abitanti in capanna» del libretto *L'Helena rapita da Theseo* (1653) di Badoaro con musica (perduta) di Cavalli, ma attribuita spesso anche a Jacopo Melani. Nella scena in cui appaiono i due personaggi per la prima volta vi è una didascalia che sottolinea lo stato decrepito di Nisa e pone un dubbio su quello di Riffea,

che all'interno del libretto si caratterizza chiaramente come una vecchia: «Nisa vecchia cadente, e Riffea manco vecchia».¹¹ Il dialogo fra le due vecchie in versi sciolti è costruito intorno alla contrapposizione delle tesi sostenute da queste. Tutte e due sono coscienti della decrepitezza che le riguarda, ma Nisa ha una visione puramente negativa e quindi più strettamente legata al concetto di *vanitas* rispetto a Riffea che cerca di godere il presente grazie ai ricordi del passato, un *carpe diem* basato sui ricordi: “cogli l'attimo per ricordare”. Riffea dice «Hor dei passati di / pur godo allhor che penso», mentre Nisa sostiene che la «memoria è flagello»:

[I/2]

NISA

Stanca son di portar ceneri, et ossa
Riffea sorella amara
questa machina antica,
che poco basta a sostener natura
tremante, e mal sicuta
varca tombe, e sepolcri,
e con si picciol legno
disperdo l'hore in misurar la fossa.
Stanca son di portar ceneri, et ossa.

RIFFEA

Corronsi dietro ò Nisa
la tua cadente, e la mia vecchia etade;
ma tu vivi dolente
ogn'hora mesta sei
io rubbo dolcemente
al tempo, et alla morte i giorni miei.
Fuggiamo sorella
la noia, e 'l martir;
È mal esser vecchia
ma peggio è morir.

NISA

A questa mia decrepità cadente
assai maggior fatica
è 'l viver del morire.
Con mille affanni, e doglie
compro quest'hore corte
e con un sol sospir pago la morte.

RIFFEA

Col cangiarsi dei di non che degl'anni
si cangiano i dilette
scorre l'humana voglia
variabile, e mista
se si perde un piacer un sen s'acquista.
Ogni età seco porta il suo goder

¹¹ A meno che non si debba leggere “manco” come “anco”.

pur, che lieto si viva
ogni cosa è piacer.
Le delizie del cor mutano tempre,
e quel, ch'oggi gradi non piace sempre.
Giovine, e bella sì
hebbi dilette al senso,
hor dei passati di
pur godo all'hor, che penso.
Così l'età cangiata ha doppia gloria
gode pria le bellezza hor la memoria.

NISA
Mal discorri sorella
ciò, che di ben passò resta in affanno
se l'utile rammenti hor trovi il danno;
che del goduto bene,
e del perduto bello
i pensieri son pene
la memoria è flagello.

RIFFEA
O che gioia il pensar
nei trionfi passati
l'amoroso pennar
di mille innamorati

NISA
O che duolo il soffrir
dietro le cose andare
un sempre van desir
delle gioie passate

RIFFEA
Non mi torrà
la fredda età
con i rigori sui
ch'al fin non possa dir io bella fui

NISA
Stolta Riffea sei tu;
se fosti fresca, e bella, hor non sei più
è vano pregio in cominciar da su.

Più avanti Theseo e Peritoo («re de Lapiti in Tessaglia») portano Helena alla capanna delle due vecchie perché veda la «vecchia consolatrice» e in questo momento, rapportate alla gioventù di Helena, le diverse posizioni delle due vecchie vengono nuovamente contrapposte:

[I/3]
NISA
Non te l'invidia io no

RIFFEA
Io sì
io te l'invidio sì
buon pro vaga donzella
io benché vecchiarella
se vecchio ho 'l volto, ho giovine il desio

THESEO
Riffee canuta, e saggia
questo ricco tesoro
di raggi, rose, et oro
tesoriera selvaggia a te consegno
tu per serbarlo adopra
la tua fede, e l'ingegno.

RIFFEA
Se rubborni il piacer l'età vorace
apprestar gioie a gl'altri almen mi piace
[...]

In questo momento Helena si dispera e le vecchie iniziano una specie di indottrinamento alla giovane in settenari piani e tronchi, nel quale a parlare è esclusivamente Riffee, la più pragmatica fra le due. Tre volte viene ripetuto il ritornello cantato dalle due vecchie «Altro non ti dirà / bocca, che sia verace».

RIFFEA
Udisti certo ancora
dirti ch'il bel seren
d'ogni più vaga aurora
tosto all'Hespero vien.

à due
Altro non ti dirà
bocca, che sia verace

RIFFEA
Tramontarà
tua gran beltà,
portalo cara in pace

RIFFEA
Fà nel verno passaggio
lucido il sole in ciel;
ma col suo fianco raggio
non può stemprar il gel

à due
Altro non ti dirà
bocca, che sia verace

RIFFEA
Vola, sen và
la fresca età,
portalo cara in pace

Bella connobbi anch'io
le ricchezze d'Amor,
hor nel guadagno mio
cangio in argento l'or

à due
Altro non ti dirà
bocca, che sia verace

RIFFEA
Tempo non sta
toglie se da,
portalo cara in pace.

In seguito, di fronte all'angoscia di Helena di essere desiderata sia da Peritoo che da Theseo, la vecchia Riffea consiglia non soltanto di godere del momento presente, ma anche di tenersi i due amanti.

«O Tempo divoratore»¹²

Il tempo è il maggior responsabile per la decrepitezza e, conseguentemente, per l'impossibilità di una vita amorosa attiva. Le vecchie costituiscono la personificazione della decadenza fisica, andando al di là della idea astratta di *vanitas*. Il carattere comico, inerente a questi ruoli, prende in contropiede la serietà del tema con i suoi effetti di parodia e di travestimento; questa particolarità rende rari i casi di arie o momenti totalmente seri (come i casi sopra citati). La constatazione della decrepitezza viene solitamente accompagnata dal ricordo di una gioventù felice e sessualmente attiva. Numerosi sono gli esempi di arie strutturate in questo modo: un primo momento di lamento serio e un secondo momento di ricordi della gioventù e degli amori passati. Un esempio può essere quello dell'aria strofica (II/16) della vecchia nutrice Alceste nell'*Erismena* di Aureli/Cavalli (1655), nella quale i due momenti formano le due strofe dell'aria, una che inizia con la parola «Maledetto» e l'altra con «Benedetto». Prima dell'aria strofica vi è un piccolo recitativo di rassegnazione:

¹² Ovidio P. N., *op. cit.*, p. 615.

Alceste

Quanto mi duole o' quanto non poter dis-pie-gar si-mi-di van-ti con che l'e-tà m'im-po-ve-ri d'a-man-ti.

Ma-le-det-to sia del tem-po quel mo-men-to che d'ar-gen-to im-bian-car im-bian-car il crin mi fè e sva-ni-ta già per m'è la spe-

ran-za di go-de-re se non com-pro hog-gi il pia-cer che mi guar-di al-cun non v'è. Ma-le-det-to sia del tem-po quel mo-men-to

che d'ar-gen-to im-bian-car im-bian-car il crin mi fè.

Be-ne-det-ti quei di - let-ti for-tu-na-ti ch'ho go-du-to sul bel fior sul bel fior

di gio-ven-tù. Gran tor-men-to è il dir già fù que-sto vol-to as-sai vez-zo-so ch'ora lan-gui-do e ru-go-so ad al-

cun non pia-ce più. Be-ne-det-ti quei di - let-ti for-tu-na-ti ch'ho pro-va-ti sul bel fior sul bel fior di gio-ven-tù.

Anche nel *Giasone* di Cicognini/Cavalli, dato al Teatro San Cassiano nel 1648, troviamo un esempio di questa struttura dove due strofe sono in contrasto sui contenuti ma musicalmente sono identiche. Nel caso di quest'aria di Delfa la struttura si fa un po' più complessa poiché le due strofe hanno già all'interno di sé stesse un momento contrastante ben chiaro poeticamente esplicitato dalla congiunzione avversativa "ma". I versi sciolti che prima intercalano un settenario tronco e un endecasillabo:

[I/8]

DELFA

Voli il tempo se sa,
rotin gli anni fugaci al corso loro,
mi rubi pur l'età
i fior dal volto e dalle chiome l'oro,
sen vada a tramontar
la mia bellezza in mar d'eterno oblio,
ma ch'io lassi d'amar
no'l farò, non a fé,
non a fé, no 'l farò, non io, non io.

L'amor in gioventù
è un prurito nascente e non ha possa,
ma da i quaranta in giù
nel cor s'incarna e penetrò nell'ossa;
potrà scemarmi ogn'or
il tempo avaro, la fierezza e 'l brio,
ma ch'io rineghi amor,
dica pur chi vuol dir,
chi vuol dir, dica pur, non io, non io.

Musicalmente questa negazione della vecchiaia che allontana l'amore viene sottolineata con un passaggio in tre, come possiamo osservare:

Delfa

Vo-di il tem-po se sa, ro - tin gli an-ni fu - ga - ci al corso lo - ro, mi ru-bi pur l'e-

7

tà mi rub-bi pur l'e - tà il fior dal vol-to e dal - le - chio - me l'o - ro, sen va-da a tra-non - tar la mia bel-lez-za

13

in mar d'e-ter-no, o - blio ma ch'io las-ci d'a-mar ma ch'io las-ci d'a-mar no'l fa-rò, non a fé, non a fé, non a

19

fé, non i - o, non i - o. L'amor in gioven-

4 3

25

nù è un pru-ri-to nas-cen - te, non ha po - sa, ma dai qua-ran-ta in giù

32

ma dai qua-ran-ta in giù nel cor s'in-car-na e pe-ne-trò nell'os - sa; po-trà sce-mar-mi ogn'or il tem-po, a-va-ro, la sie-rez-

37

za la sie-rez-za e'l bri - o, ma ch'io ri-ne - ghi a-mor, ma ch'io ri-ne - ghi a-

43

mor di - ca pur chi vuol dir, di - ca pur, chi vuol dir, non i - o non i - - o.

Tipico di questi ruoli è anche la negazione della vecchiaia, dell'effetto distruttore del tempo sulla bellezza, delle capacità di seduzione e, soprattutto, di soddisfare gli amanti. Il paradosso fra l'età di questi personaggi e il loro discorso è, come abbiamo visto in più passaggi, ciò che dà corpo al grottesco e al gioco comico. A disquisire sul tempo e la caducità non vi sono soltanto le vecchie nutrici ma sono loro che offrono una soluzione a questa problematica. Molti sono i prologhi dove tale tematica viene sollevata come una premessa all'intreccio o semplicemente come un preambolo morale al pubblico. La presenza di questi personaggi allegorici del *Tempo* nelle scene drammatiche veneziane è un proseguimento della tradizione di prologhi allegorici degli oratori romani, come è il caso nella *Rappresentazione di anima e di corpo* di Manni/Cavaliere. Nel repertorio veneziano qualche esempio dell'intervento del *Tempo* nel prologo lo si può trovare ne

La prosperità infelice di Giulio Cesare dittatore di Busenello o ancora in *Germanico sul Reno* di Corradi/Legrenzi.

Il tempo può diventare dunque motivo di burla e oggetto di sfida per i nostri personaggi, come è il caso di Dalisa in *Annibale in Capua* che, innamorata del paggio Gilbo, canta l'aria seguente (II/4) nella quale sfida i poteri distruttori del tempo. Si può notare che si tratta di un'aria particolarmente ricca di melismi (se comparata alla gran parte delle arie del nostro corpus) e che le parole in cui compaiono questi melismi sono sia parole legate alla velocità del passaggio del tempo sia parole che caratterizzano la vivacità della vecchia («edace», «fugace», «vorace», «sfavillanti», «brillanti»):

Dalisa

Vo - li _ pure, il tempo e da - ce e di bri-ne il mio cri-ne spar - ga ogn' - or _ l'e-tà _ fu - ga - - -

ce ch'a dis-trug-ger mia bel-tà il Dio più vo - ra - - ce pos - san - za pos-

san - za non ha se quest'occhi sfa - vil - lan - - - ti _ si brillan - - -

- ti mi - ra - ti sol mi - ra - ti sol fan-no,im-paz - zir fanno,im-paz - zir gl'a - man -

ti mi-ra-ti sol mi-ra-ti sol fan-no,im-paz - zir fanno,im-paz-zir _ gl'aman - - - ti,

Una visione molto meno positiva del tempo che passa e delle possibilità offerte della vecchiaia è mostrata dalla figura di Elisena nella *Statira* di Busenello/Cavalli data nel 1656 al San Giovanni e Paolo. In tutto il libretto vi è un solo momento in cui Elisena ammette di poter sentire, anche se vecchia, i desideri di una volta.¹³ Elisena, in modo molto simile alla Nutrice di Ottavia dell'*Incoronazione di Poppea*, dello stesso autore,

¹³ Tale passaggio (I/13) nella p. 145: «do, che son donna e giungo agl'anni cento, / lontana da pruriti, e pizzicori, / sentendo questi lascivetti amori, / mi stransustanzio in un maschil talento. / Ma vedi, il re ch'adori, / a noi rivolge i passi, / sentirò pur le dolci melodie, / e starò in disparte con gli occhi bassi».

descrive le conseguenze che l'età sul corpo fisico in questo recitativo (I/10), il quale si conclude con un veloce ricordo di un passato in balia di Amore:¹⁴

Elissena

An - ni, non so ben di - re s'io vi deb - ba chia - mar nu - me - ri, o pe - si. Ma se pe - si voi

sie - te, in - cur - va - ta mi a - ve - te. on - destan - ca, e mal vi - va, ho la mia se - pol - tu - ra in prospet - ti - va

E se voi sie - te nu - me - ri, os - ser - va - te, con l'ab - ba - co del tem - po, al nul - la giun - te, o - mai le mie - gior - na - te

Poi - ché Sta - ti - ra è nel giar - din re - a - le, non l'ho ve - du - ta, e di ve - der - la i o - bra - mo. Mi ri - cord'io, che gio -

vi - netta an - da - vo co - me mi consi - glia - va il cie - co di - o, al giar - di - nie - ro, ch'è - ra tut - to tut - to mi - o.

La continuazione di questo recitativo è l'aria in cui compaiono strofe composte da tre quaternari tronchi nei quali la vecchia richiama l'attenzione in modo leggero al veloce corso del tempo e della gioia - intercalate a strofe di due endecasillabi - in cui la complessità della questione (in veste ancora più vicina al concetto di *vanitas*) viene approfondita con una conclusione di carattere oraziano «niente è il fu, il sarà inganna spesso, / disponi sol d'un fuggitivo adesso». Si potrebbe quasi trovare un senso in una lettura intercalata delle strofe, leggendo separatamente i versi quaternari tronchi e poi gli endecasillabi:

¹⁴ In qualche caso sono altri personaggi a descrivere gli attributi fisici e sentimentali delle vecchie. Tale è il caso in *Gli amori di Alessandro Magno e di Rosane* di Cicognini/Ferrari nell'aria di Arsalto (II/4): «Vecchiarella ch'è impazzita / riso, e gioco rende a ogn'un, / già perde l'età fiorita, / onde scherzo è di ciascun; / per lei fiamma più non ho, / carne vecchia affé non vò. // Biondo il crin fatto è d'argento, / il bell'occhio in languidi / pende il labbro, crespo è il mento, / e la guancia impalidi, / e ne gl'anni s'avanzò. / carne vecchia affé non vò[...].»

ELISSENA
Gioventù,
non è più,
quel che fu.

Il fine, poco fia che s'allontani,
che stenta l'oggi al ritrovar domani.

Quello ch'è,
male a fé,
tiensi in piè

Quando il posto tener credi occupato,
soffia via le tue polvi il tempo alato.

Se d'Amor
t'arde il cor,
godì il fior,

che se all'opre stamane il senso è ardito,
avrai stasera il polso indebolito.

Ti so dir,
che il gioir,
sa fuggir,

niente è il fu, il sarà inganna spesso,
disponi sol d'un fuggitivo adesso.

La vecchia Lenia, della versione mai portata alle scene dell'*Eliogabalo* di Cavalli¹⁵ fa, nel recitativo e in seguito nell'aria strofica nella scena III/11, riferimento al viso impallidito risultato della vecchiaia:

¹⁵ È noto il caso del libretto e della messa in musica dell'*Eliogabalo* di Aureli, che inizialmente fu messo in musica da Cavalli (1668) ma andò alle scene con modifiche nel libretto, fatte dallo stesso Aureli, e con musica di Giovanni Boretti. Il ruolo della vecchia ha nei due libretti nomi diversi: nella versione per Cavalli si chiama Lenia e nella versione per Boretti si chiama Nisbe, anche i loro interventi vengono modificati da uno all'altro. Vi è ancora una versione dello stesso libretto del 1686 per il Teatro Sant'Angelo nel quale la vecchia viene sostituita per un'altra tipologia di ruolo, la mora schiava, in questo caso chiamata Alimena.

Aria

Lania

È gran co - sa che l'e - tà por-ti te - dio ad o-gni ci - glio, quando il tem - po al - la bel - tà dal - le

7 rit.

guan - cie ha datto, es - si - glio non si tro - va ca - ri - tà.

14

2da

Nul - la gio - va il co - lo - rir guan - cia lan - gui - da in - vec - chia - ta per - ch'al fin sen - tir - si dir vec - chia cres - pa,
Qual - che mi - se - ro in u - mor per mar - tel - lo e per dis - pet - to è con - dot - to a for - za d'or ren - de ben

29

mi - ni - - - ata è un tor - men - to da mo - - - rir.
qual - che di - let - to ma non bas - ta al piz - zi - cor

Il correre del tempo, che per le vecchie è un supplizio e porta in se tutti i risultati fisici che le abbiamo viste descrivere, può essere per i paggi un'idea più che gradita. Eudemo, come il suo seguace Cherubino, chiede che il tempo passi velocemente per che arrivi l'età in cui potrà godere i frutti dell'amore. Nella stessa scena (dopo che il paggio si è addormentato) la vecchia Plancina fa il contrappunto al discorso del giovane, lamentandosi della sua vecchia età:

EUDEMO
Hore volate, fuggite o di,
sì che grande anch'io diventi,
e contenti

poi colei ch'ho nel pensiero
perch'io son, a dir il vero
troppo picciolo così.
Hore ecc.

Anni correte, deh vieni età,
sarò forse all'hor gradito,
nel schermito
qual fanciul vano, e leggiere,
perch'io sono, a dir il vero
troppo picciolo così.
Hore ecc.

Germanico non viene,
et io di sonno moro.
E che sarebbe se cedessi alquanto
a dolce oblio profondo?
Non caderebbe il mondo.
sede e s'addormenta

PLANCINA
Crin d'argento,
senso lento
è gran martir.
Stan con gl'anni
solo affanni
e non gioir.

Fra gli attributi fisici risultanti dal passaggio del tempo, il più nominato dalle vecchie delle scene veneziane è il bianco dei capelli. Fra le metafore più usate per menzionare i capelli bianchi troviamo «brine» e «neve», parole che esprimono anche il freddo, la scomparsa del desiderio e delle possibilità. Lisa, nutrice in *Diocletiano* di Noris/Pallavicino del 1675, usa una struttura un po' diversa dalle altre arie di questo genere: nel recitativo si ricorda di un passato di conquiste amorose e nell'aria riconosce che con l'età se ne vanno le possibilità di realizzazione del desiderio (I/13):

Lisa

Un tem-po an-ch'io quan - do ri-tor-to, il cri-ne scen-dea dal bian-co se - no con bion-do rag-gio ad

om-breg-giar le bri-ne con chia-re lu-ci ne-re go - de-ro d'am-mol-lir l'al - me più fie - re.

Se d'ar-gen-to il crin si fa du-ro cor non mo-ve - più poi ch'in van con la bel - tà

è fug-gi-ta la vir - tù va - ga pu - pil - la oc-chio che bril - la

la-bro che ri-de sol fan tor-cer il fu-so ad'o - gni Al-ci - de ad'o - gni Al - ci - de.

Nell'*Amore della patria superiore ad ogni altro* di Francesco Sbarra, dramma musicale composto per «felicitissimo parto della ser.ma Adelaide real principessa di Savoia» la vecchia Lisarda fa riferimento ai capelli bianchi come segno inconfondibile del passaggio del tempo, testimoniando anche la pratica antichissima di tingersi i capelli:¹⁶

[II/1]
 LISARDA
 [...]
 Posson tingersi le brine,
 che sul crine
 ogni giorno il tempo fiocca;
 si può rendere alla bocca
 anco il dente già caduto;
 che dell'arte con l'aiuto
 questi, e altro si può fare:
 ma tornare
 in gioventù?
 No, no, no;
 Non si può,
 donne mie non si può più.

¹⁶ Un piccolo approfondimento sulla questione dei capelli bianchi si trova nel capitolo «La vecchiaia come motivo derisorio», p.25

Fidalba, vecchia nutrice di Zaffira nella *Rosilena* di Aureli (1664) dopo esser stata abbandonata in mezzo ad una fuga per il “peso degl’anni” si lamenta e allo stesso tempo trova nel tingersi i capelli la soluzione per il suo problema:

Infelice e dove andrò?
Mal veduta
è la femina canuta
ma so ben quel, che farò
con un poco di cinabro
tingerò le guancie e’l labro,
e sotto ner colore in un momento
coprirò del crin l’argento;
so che faccia miniatta
è da giovani accolta e accarezzata.

Nel *Mutio Scevola*, dopo un tipico dialogo fra vecchia e paggio,¹⁷ la vecchia, pur ammettendo che la bellezza va portata via dal tempo, non rinuncia al desiderio e alla speranza di godere (I/17):

PORFIRIA
Benché il tempo, che fuggi,
la bellezza gli involò,
il desio dei più bei di
donna mai lasciar non può.

La speranza di gioir
con i giorni può cessar
ma la forza del desir
mai non usa abbandonar.

Erasmus da Rotterdam nel già citato *Elogio della Follia* fa una (crudele) descrizione delle vecchie che nonostante l’età cercano di godere la vita.¹⁸ La follia sarebbe dunque il rimedio alla sofferenza della constatazione del passaggio del tempo e delle conseguenze sul corpo delle donne (dell’essere umano in generale). Lenia nel finale del primo atto dell’*Eliogabalo* di Aureli/Cavalli canta insieme a Nerbulone la sua capacità di provare gli effetti d’amore nonostante gli effetti devastatori del tempo:

¹⁷ Il dialogo è trascritto nella p.162.

¹⁸ Passaggio citato nel capitolo «La vecchiaia come motivo derisorio», p.25.

Allegro

Lenia

Quante so-no al par di me ch'il piz-zi-co-re sen-ton d'a-mo-re se be-ne, il

Nerbulone

Quante so-no al par di te ch'il piz-zi-co-re sen-ton d'a-mo-re se be-ne, il tem-po in-

tem-po in-ca-nu-tir le fè? quan-te quan-te so-no al par di me.

ca-nu-tir le fè? quan-te quan-te so-no al par di te.

Il rapporto con la vecchiaia e con le conseguenze del tempo sul corpo sono dunque un punto importante nella creazione dei ruoli di vecchie. Sull'ambiguità dell'accettarsi o meno in quanto vecchia citiamo un passaggio del dialogo fra la balia Lisaura e Celindo in *La donna più sagace fra l'altre*, testo teatrale di Cicognini:

[I/5]

CELINDO

Dite di vostro comodo.

LISAURA

Lasciatemi sedere perché io son vecchia, sapete.

CELINDO

Come a voi piace.

LISAURA

Non vo sedere, no, che io non son vecchia.

CELINDO

Per giovine vi tengo.

LISAURA

E pur volevi che io sedessi.

CELINDO

Cara Lisaura, speditemi.

Il discorso morale e complesso della caducità delle cose, della vanità del mondo ha un registro alto e viene professato da un personaggio popolare e di origini basse, è fondamentale per la comprensione dei ruoli dei quali ci occupiamo nel repertorio musicale veneziano del Seicento. Se l'opera veneziana ha come uno dei principali

apporti drammaturgici l'incontro fra sfere basse ed alte della società e dello spettacolo, si potrebbe dire che i personaggi delle vecchie nutrici dei libretti rappresentino la sintesi di questa mescolanza fra generi e sfere che è l'opera veneziana in sé. Una microstruttura che riflette il principio fondatore della macrostruttura in cui è inserita.

I ricordi amorosi

La memoria

Il modo più comune di accettare la propria vecchiaia e sopportarne le conseguenze è attraverso il ricorso ai ricordi del passato e la costante attività della memoria. Le immagini del passato divengono la fonte principale di vita e, drammaturgicamente, rappresentano la possibilità di giocare con più tempi di azione e approfondire la nozione del “ridicolo” grazie al contrasto fra gli avvenimenti narrati e la realtà del presente dell’azione. Se i tentativi di conquista amorosa nel presente dell’azione da parte dei ruoli del nostro *corpus* sono quasi sempre frustrati, l’appagamento avviene nella rievocazione di un passato pieno di molteplici amanti e spasimanti.

In un’edizione anonima e senza data pubblicata a Verona da Bartolomio Merlo è riportata una curiosa «Canzonetta d’una cortigiana qual racconta li gusti, e i diletti, che ha havuto nella sua gioventù, et poi li travagli in vecchiezza, che la ridusse su un Ponte».¹⁹ La cortigiana racconta il suo passato glorioso nel quale «Havea per dir così / cento morosi al dì» e conclude la canzonetta con una riflessione sull’invecchiamento e sulla vanità della gioventù:

Donne mie care a vù
ve vien questo arrecordo,
no fe che’l senso ingordo,
o veramente el cuor
se fazza schiavo Amor,
no prestè fede
a parole d’amanti,
che al fin tutti i canti
si muta in rancori
e dolori.

Perché vecchie se vien;
e la beltà ne lassa
e quando el tempo passa
dopo del pontizar
vien presto l’increspar,
co semo vecchie
perdemo li amici,
de longo sù i stizzi
rostie semo cotte,
bona notte.

No se co ho fatto mi

¹⁹ Trascritta nella sua integrità nell’appendice 2.

che in la mia zovanezza
viveva con grandezza,
e adesso son sì al fin,
che scampa ogni fachin.
Sorelle care
imparè questa historia
tegnive in memoria
sto caso ben fisso
qua fenisso.

Per quanto riguarda il nostro repertorio, questa particolarità è già presente nel precursore di questi ruoli, Scarabea, che nella terza strofa della sua prima aria, fa menzione ad un passato ricco di amanti.²⁰ Le arie in cui le vecchie rimpiangono il passato hanno solitamente due possibili funzioni drammatiche: allertare le giovani protette sul passaggio veloce del tempo e dunque della necessità di approfittare ogni momento della gioventù; oppure come complemento comico ai lamenti sulla vecchiaia. Quest'ultimo, come abbiamo osservato anteriormente, sembra essere un contrappunto importante al discorso morale della caducità dell'uomo; una specie di *comic relief* alla gravità di tale discorso.

Un buon esempio può essere l'aria cantata dalla vecchia di corte Curzia della *Tullia superba* di Medolago/Freschi del 1678, nella scena 12 del secondo atto. Non appena inizia a soffrire di fronte alla sua attuale situazione (a punto di voler piangere) lei riporta il discorso verso i ricordi che in certo modo la tengono ancora legata al desiderio:

CURZIA
Quando penso che sul crine
ho le brine
son affretta a lacrimar,
mi sovvien, che giovinetta
lascivetta
tutta vizzo, tutta brio
feci anch'io
più d'un vago sospirar.
Quando penso, ecc.

Mi ricordo, che vezzoso
amoroso
Il fiorito mio semblante
a un'istante

²⁰«Possa morir, se settant'anni fa, / preda, e diletto / mezz'il mondo non fù di mia beltà; / Hor l'ingrataccio / mi dà di calcio, come fossi un straccio. / Al tuo dispetto, / se ben mi par decrepità sorella, / io son pur tra le vecchie la più bella».

facea l'alme innamorar.
Quando penso ecc.

Anche Barce in *La costanza trionfante* di Ivanovich si commuove con i ricordi e lancia un'avvertenza alle giovani donne (I/8):

[...]
A me, cui quest'età già non permette
questo gioire immenso,
la memoria commove ogni mio senso.
Giovanette se in amor
Il destin felice havete;
sin che d'anni è verde il fior
è pazzia, se non godete.
Provarete,
che se il tempo sempre vola,
a chi non gode ogni volere invola.

Nell'*Artemisia* di Minato/Cavalli la vecchia Erisbe si presenta in un'aria strofica nella scena I/11 nella quale ogni piccola strofa contiene un riferimento al passato e uno al presente (messo in risalto dall'espressione "hor"). Si osserva anche la discesa della tessitura vocale nel riferirsi al presente a partire dalla quinta battuta:

Erisbe

Su l'a-pril de' gior-ni mic-i heb-bi an-ch'io fio-ri - to il sen, hor del tem-po, a piè cad-de-i, a di ru-ghe egl'è ri - pien.
Il miocringià fu do-ra-to e mill'al-me in-ca - te - nò, in ar-gento hor s'è cangia-to e un sol cor le - gar non può.

Come accennato, molte di queste arie funzionano come una formula retorica per l'indottrinamento delle giovani protette a forme più liberali di vivere la vita amorosa. In molti casi, di fronte all'imbarazzo della scelta, le vecchie suggeriscono che le giovani si tengano due amanti.²¹ Per autenticare questi consigli abbastanza libertini le vecchie

²¹ Un esempio di un personaggio fra quelli del nostro corpus a sostenere l'idea di tenere due amanti è Drusa in *Claudio Cesare* di Aureli data nel 1672 al teatro San Salvatore. Nella scena II/2 la vecchia nutrice romana canta: «Non vorrei, ch'introducesse / Claudio in Roma questi riti; / ma più tosto permettesse, / ch'ogni moglie s'unisse a due mariti» Nel libretto vi è anche questa seconda strofa, non presente nel manoscritto musicale: «Così ogn'una almen vivrebbe / sempre in gioia, e non in duolo; / ne la donna fallerebbe / s'appigliarsi potesse a più d'un solo». Nelle scene aggiunte per la rappresentazione al teatro Falcone di Genova dello stesso libretto vi è ancora un'affermazione dei consigli libertini che da la vecchia in questo dialogo aggiunto con il servo Niso (II/19):

[...]
DRUSA
È mio consiglio

ricordano che nel passato anche loro si dividevano fra più amanti. La nutrice di Poppea, per più moralista che appaia nel corso dell'azione, confessa in un dialogo con Ottone (I/11) aver vissuto un passato pieno di amanti:

ARNALTA
Infelice ragazzo!
Mi move a compassion il miserello;
Poppea non ha cervello
a non gl'aver pietà,
quand'ero in altra età
non volevo gl'amanti
in lacrime distrutti,
per compassion gli contentavo tutti.

È la "compassione" verso gli amanti sofferenti a muovere anche Birena del *Marcello in Siracusa* di Noris/Boretti nell'aria cantata nella scena III/6. Birena utilizza un'allusione agli occhi lacrimanti degli uomini che la desideravano quando lei, giovane, aveva le labbra "vermiglie" e sposta poi l'aggettivo "humidetto" al soggetto "labbra", proporzionando così un doppio senso estremamente erotico che fa anche diretto riferimento al desiderio femminile:

NISO
Imparatelo, o belle.

DRUSA
Li due amanti, che amate
ricche vi faccia l'un l'altro beate.

Birena

Non son si ri - gi-da per ri - mi - rar sem - bian - te mor - bi-do a la-cri -

5 mar quando i gi-gli ha-ve-vo in pet - to quando il la-bro e-ra ver-mi-glio sol go - de-vo c'hu-mi-det-to fos-se il

9 la-bro e non il ci-glio sol go - de-vo c'hu-mi-det-to fos-se il la-bro fos-se il la-bro. e non il ci glio —

13 Al cor ch'è mor - to da - rò confor - to pri - ma che Cin - ti-a sor - gadal mar,

17 Non son si ri - gi-da per ri - mi - rar sem - bian - te mor - bi-do a

20 la - gri - mar sem - - - bian - te mor - bi - do a — la-gri - mar. —

Nella stessa scia di vecchie che dicono di aver pietà degli spasimanti, si trova Nisbe dell'*Eliogabalo* (versione musicata da Boretti). Nisbe prova con certa difficoltà ad ammorbidente il cuore della sua protetta Flavia, vagheggiata da Cesare. Nella scena I/17 lei incontra il servo Ireneo e gli spiega la condizione di Flavia²² e, nella I/18, canta:

²² [I/17]

[...]

NISBE

È qui Cesare?

IRENO

No

Venne per coglier frutti,
ma'l misero è partito à labri asciutti.

NISBE

Flavia ancora è citella;
L'uso d'ogni donzella
sai tu qual'è? ritrosa in prima nega,
finge di non voler, ma poi si piega.

Nisbe

Seppi l'al-me an-ch'i-o le - gar col mio crin che d'o - ro fù

7
ne mi piacque far pe-nar ——— mai per me mai per me la gio - ven-tù.

13
ne mi piac-que far pe-nar mai per me mai per me la gio-ven - tù.

[segue ritornello]

La vecchia Alcesta dell'*Erismena* di Aureli/Cavalli nella scena I/10 fa un elogio all'alternanza di amanti dopo un dialogo con sua protetta, la principessa in abiti da schiava, Aldimira. Il modo in cui si riferisce agli uomini ci fa pensare ad un ideale quasi di "uomo-oggetto", assai moderno:

Alceste

Al di-mi-ra t'in-ten-do an-co-a me sem-pre piacque nel-la mia gio-ven-tù spes-s'a-man-ti can-giar spes-s'a-man-ti can-giar _____

co-me fai tu.

Aria

Mi-rar hor ques-to, hor quel-lo ma scie-glier il più bel-lo io sem-pre cos-tu-mai con mo-do scal-
Nu-trir un so-lo a-man-te è gran fol-lia di co-re, e strug-ger del-le don-ne, i preg-gi, e i van-

tro e sa-zia d'u-no io do-no il co-re al-l'al-tro e sa-zia d'u-no io do-no il co-re al-l'al-tro.
ti che la più bel-la è chi sa ha-ver a-man-ti che la più bel-la è chi sa ha-ver a-man-ti.

Un'altra maniera di vivere l'amore in maniera libera viene proposta da Erice nell'*Ormino* di Faustini/Cavalli del 1644. Erice sembra precedere Roland Barthes che, nel saggio *Frammenti di un discorso amoroso*, dedica uno dei frammenti al concetto di «Amare l'amore».²³

ANNULLAMENTO

Accesso di linguaggio durante il quale il soggetto giunge ad annullare l'oggetto amato sotto il volume dell'amore stesso: con una perversione propriamente amorosa, il soggetto ama l'amore, non l'oggetto.²⁴

²³ R. Barthes, *Frammenti di un discorso amoroso*, traduzione in italiano di Renzo Guidieri, Einaudi, Torino, 2001, p. 28.

²⁴ Ibidem

Erice si proclama padrona del suo cuore e, in certo modo, vincitrice nelle battaglie d'amore (I/4):

Erice

Mai vol-si ch'il mio co-re mi vo-las-se dal pet-to, ne fe-ci mai ri-cet-to per te-ma d'ab-bru-
 9 ciar - - lo, il cor__ d'ar - do - re. Nell'in-co - stanza mi - a sem - pre co - stan - te a - mai so-lo, il di-
 18 let - to a - mai so-lo, il di - let - to e__ non__ l'a - man - - te.
 [Segue ritornello]

Erice prosegue con le sue seguenti strofe:

L'amo di mille io fui,
 né preda d'un restai,
 godei contenta e mai
 fei di mia libertà tiranno altrui;
 era tra baci ognun l'anima mia,
 ma, svanito il piacer, dal sen m'uscia.

Chi è saggia ami in tal guisa,
 da catene disciolta,
 se non vuole esser colta
 da feroci cordogli e poi derisa;
 se potete gioir senza penare,
 donne belle, è pazzia da vero amare.

Nell'*Alciade*, libretto postumo di Faustini (1667) si ritrova lo stesso testo dell'aria di Erice, cantata questa volta dalla "dama confidente" Circia nella scena I/11, con la conclusione: «Se potete gioir senza penare / donne belle è pazzia da vero amare».

Vivere l'esperienza amorosa in modo ad averne sempre vantaggi ci è suggerito da Porfira in *Mutio Scevola* di Minato/Cavalli in I/14. Lei non propone ne la "plurigamia", ne l'idea più astratta dell'annullazione dell'oggetto in discapito dell'amore in quanto entità; Porfira ammette che nel passato si divertiva con le "avances" dei pretendenti ma nella pratica era fedele ad uno solo:

PORFIRIA

Mi seppi anch'io vantar
di pura fedeltà
ne la mia bella età.
Ma non mi feci odiar,
e con ingegno scaltro
scherzai con uno, e fui fedel con l'altro.

Mantenni à un sol la fè.
La non mostrai rigor
a chi mi diede Amor;
così d'haver mercè
ne l'amoroso duolo
speravan mille, e conseguiva un solo.

Fra i rari casi in cui la vecchia ha già un marito troviamo Nerina, moglie del villano Bato²⁵ in *Le fortune di Rodope e Damira* di Aureli/Ziani, che a sua volta si lamenta del cambiamento del trattamento da parte del congiunge nell'età avanzata. Lei e il suo compagno lasciano la campagna e vanno verso la città per ritrovare Creonte, una volta arrivati in città (in pieno carnevale) loro si perdono di vista ed è in questo momento (I/21) che Nerina canta l'aria preceduta dal recitativo nel quale cerca Bato fra la folla:²⁶

²⁵ Il nome del villano (Bato) sembra essere una citazione al Batto, vecchio mandriano di Pilo del secondo libro delle *Metamorfosi* di Ovidio.

²⁶ L'arrivo della coppia di villani in corte ci fa pensare ad un precursore della scena comica del ballo in corte di Leporello e Zerlina nel *Don Giovanni* di Da Ponte. Nerina alla fine dell'intreccio (III/8) dà la sentenza contro i mariti disattenti alle vecchie donne: «Maledetto ogn'hor pur siate / voi mariti, che portate / a le mogli poco affetto; / quando crespo habbiam l'aspetto / ci abborrite, e disprezzate. / Maledetti ogn'or pur siate».

Nerina

In-van tra ques-ta gen-te chiamo ri-cer-co e chie-do dal con-sor-te no-vel-lo io non lo ve-do

7

con Fi-dal-pa al-la corte-j-to sa-rà. Sen-za pun-to cu-rar-si ch'io sma-ri-ta mi-a si-a su la pub-bli-ca vi-a. Se ri-tor-nar po-

12

Aria

tes-si nel pri-mie-ro mio fior di gio-ven-tù so ben io l'in-gra-to di me si pren-de-ri-a cu-ra as-sai più. O

18

di mia ver-de e-tà gio-ie gio-ie a-mo-ro se quan-to spes-so do-

25

len-te do-len-te hor vi de-plo-ro, quel crin ch'un tem-po in-su-per-bi-va in o-ro,

33

hor tra la ne-ve ha le sue pom-pe as-co-se. quel crin ch'un tem-po in-su-per-

41

bi-va in o-ro, hor tra la ne-ve ha le sue pom-pe as-co-se. O di mia ver-de e-tà

49

gio-ie gio-ie a-mo-ro se

[ritornello]

Come già osservato, molti fra questi passaggi in cui le vecchie si ricordano del loro passato hanno come funzione principale il tentativo di convincere le giovani donne ad approfittare della vita amorosa finché sono giovani. Nonostante ciò, si trovano molteplici casi in cui la vecchia – trovandosi sulla scena da sola – rammenta il suo

passato ed insiste sulla necessità di godere fino a quando sia possibile. Nell'*Orfeo* di Aureli/Sartori la vecchia nutrice Erinda rimane da sola in scena dopo aver tentato, senza molto successo, di far capire a Euridice le intenzioni amorose di Aristeo verso di lei («EURIDICE: Io non t'indendo a fè / ERINDA: Molto semplice sei»). Una volta partita Euridice, la vecchia fa una specie di riassunto della situazione drammatica in un recitativo («Arde per Euridice / l'infelice Aristeo, / ma quella, non avezza / a conversar ne l'amorose scole, / o non intende, o pur capir no'l vuole») e procede con l'aria (I/4) nella quale rimpiange di non aver sfruttato molti amanti in gioventù:

Erinda

S'io po-tes-si ri-tor-nar su'l bel fior de gl'an-ni mi-ei sen-za far al-cun pe-nar con-ten-tar tut-ti

tut-ti vor-re - - - i sen-za far al-cun pe-nar con-ten-tar tut-ti tut-ti vor-re - - - i

Va con l'e-tà bel-tà fu-ga - - - cc a vo - - - lo si pen-te,al fin si pen-te,al fin d'ha-ver go-

du - to un so - lo si pen-te,al fin si pen-te,al fin d'ha-ver go-du - to un so - lo.

«Godete, e non tardate»²⁷

I ricordi delle vecchie servono, dunque, come un avvertimento alle giovani donne di godere della vita e dell'amore e della propria giovinezza finché questo dia possibile. Le vecchie funzionano dunque come uno specchio del futuro per le loro protette, l'immagine di quello che diventeranno, l'avvertenza personificata del tempo. Un'altra tipologia di arie di vecchie delle scene veneziane si costituisce a partire da questo principio: le arie direzionate direttamente alle giovani (non più momenti di solitario ricordo) con l'intenzione di convincerle ad amare finché sono in tempo.

²⁷ Lesba in *Perseo* di Aureli, scena II/4, 1665.

La prima vecchia del nostro *corpus* a provare a spingere una giovane ai piaceri dell'amore è Filena negli *Amori di Apollo e Dafne*, precedentemente analizzata insieme all'altra vecchia dell'intreccio, Cirilla. Filena passa tutto l'intreccio nell'incessante tentativo di cambiare la decisione di Dafne di non voler amare Apollo. Dopo i primi tentativi di Filena, Dafne reagisce respingendo i consigli e la vecchia discorre sulla caducità della vita e l'urgenza di amare (I/5):

DAFNE

Pur sempre mi tormenti
con queste tue follie,
e vorresti condurmi
a tradir la mia vita,
a porre in servitù l'arbitrio mio,
se d'altro non mi parli, io parto, addio.

FILENA

Ferma insipida ninfa:
Non essere aspe agl'ottimi consigli.
Se non ami, che vuoi far?
Chi non conosce amore
serra nel petto un'ozioso core.
Ti produsse natura,
il Cielo ti creò,
perché fosse il tuo fiore
nell'alba de tuoi dì colto e goduto,
e tu aspetti l'ocaso
dell'inutile età sol per vedere
secco il fior di bellezza
cadente e infracidito
dal vilipendio altrui mostrato a dito.
ho pietà della tua
stolidità insensata:
sappi, superba, sappi,
che i veri documenti
chi presto non riceve
diffuso in pianti il pentimento beve,
una volta si nasce,
una volta si muore,
lo spazio della vita
è una carriera sola.
Godiam la luce in fin, che dura il giorno,
che l'andata mortal non fa ritorno.

Dopo la partenza della ninfa la vecchia, rimasta da sola in scena, canta il recitativo seguente, nel quale parla alla gioventù in generale, rivolgendosi probabilmente al pubblico:

Filena

Co-me fol - le sei tu su-per-ba e per-ti-na-ce gio-ven-tù.

7 Aria

Il co - lo - ri - to po - mo, ch'in al - to ra - - - - - mo è na - to, sde-gna

19

d'es-scr toc-ca - to dal - le ma - - - - - ni dell - 'uo - mo, ma ca-de a ter-ra al-fin dai ra -

29

mi in-fer - mi, e la su - per - bia sua fi - ni - - - - - sce in ver - mi.

Seguono ancora quattro strofe:

Così pazza donzella
non vuol ch'altri la miri,
e par ch'ella s'adiri,
se d'amor si favella,
ma se i nobili amanti aborre e sprezza,
al fine è de plebei vile dolcezza.

Imparate imparate
donne fin che potete,
il grano raccogliete
nel calor dell'estate
qualche frutto d'autunno ancor si coglie
ma fa quella stagion cader le foglie

Ogni pianta più vile,
se d'ottobre è spogliata
torna ad esser ornata
dal bel fiorito aprile,
ma nell'uman brevissimo viaggio
si gode sol per una volta il maggio.

Il ben dura un momento
ma duran sempre i guai
né più ritorna mai
il passato contento
chi convien soggiacer a così umani
rise hieri, hoggi piange, e mor dimani.²⁸

²⁸ Le due ultime strofe sono presenti soltanto nel manoscritto musicale e non nel libretto.

Un'altra volta durante l'intreccio Filena prova a piegare la rigidità di Dafne, senza successo, come è evidente dalla fine che ha la ninfa nell'intreccio. L'anno seguente agli *Amori di Apollo e Dafne* Ferrari porta alle scene *La ninfa avara* che ha già nel titolo la problematica affrontata dalla vecchia Amarisca,²⁹ che ha però una conclusione più felice di quella di Filena e Dafne: la vecchia convince la ninfa a rendersi ai piaceri d'amore.

I discorsi di persuasione delle vecchie molto spesso iniziano indirizzandosi alle giovani protette e trasferiscono poi l'attenzione alle donne in modo generale. Un caso fra questi è la vecchia Alfea in *La costanza di Rosmonda* (I/10) che in quest'aria si rivolge nella prima strofa a Rosmonda e nelle due seguenti alle giovani donne:

ALFEA
Semplice giovinetta
ricusa pur, rifiuta
le dolcezze d'Amor quanto tu sai,
presto t'accorgerai
qual duol si provi quando è il crin canuto,
e imparerai, che al fine
non s'acquista mai più tempo perduto.

Donne non aspettate,
ch'il tempo il crin v'imbianchi, e increspi il volto,
perché nel verno d'una fredda etade
non sarete d'amanti alcun raccolto:
sin che potete, amate;
Donne non aspettate.

Siate di core humano
in fin, ch'in voi fa pompa il fior de gl'anni,
che poi pentite piangerete in vano
del ben perduto i dolorosi affanni:
sin che potete, amate;
Donne non aspettate.

Nella tragedia di Domenico Gisberti, *La Barbarie del caso*, con interventi musicali e rappresentata a Murano nel 1664, ritroviamo un'aria nella stessa linea di persuasione cantata dalla vecchia Queneda nella scena I/20. È curioso osservare che diversi sono gli esempi di arie cantate da vecchie o vecchie nutrici all'interno di testi puramente teatrali, questa particolarità viene espressa dalla didascalia «Queneda resta cantando»:

Donne mie godette avanti,
che sen voli gioventù

²⁹ Il testo della vecchia è citato in parte nel capitolo «Benedetti Ferrari e le sue vecchie», p. 59.

ch'affè sete deliranti,
se credete goder più.
Ogni poco che le chiome
inverdate, non so come
si raffreddano gl'amanti.
Donne mie godete avanti.
che sen voli gioventù
ch'affè sete deliranti,
se credete goder più.

Donne mie sin che tesori
vi mantien la ricca età
contrattare degl'amori,
pria, ch'andate in povertà,
senz'il labro de' rubini
senza l'orde biondi crini
non negozia gl'amatori
donne mie sin che tesori
vi mantien la ricca età,
contrattare degl'amori,
pria, ch'andate in povertà.

L'uso di descrizioni degli attributi fisici della senilità con l'intuito di commuovere e convincere le donne a cedere ai piaceri dell'amore è una costante in queste arie. La vecchia Zelta in *Il Galieno* di Noris/Pallavicino si innamora del pastore Dorilbo e, in piena sofferenza amorosa, canta la seguente aria preceduta da recitativo:

Zelta

Zelta al do-lo-re, in-ten-so in van più spe-ri, ai - ta — e s'hai fe-ri-to il sen da bel-tà va-ga può da se

6

stes-sa — o-ra sa-nar la — pia - ga. Go-de-te,ò bel-le in fres-ca e - tà; che va-go vol-to non tor-ne -

12

ra. Sin che le stel-le ne gl'occhi bril-la-no, in pian-ti a - ma-ri il cor dis-

20

ti-l-la-no ma se ru-go - sa guancia di ro - sa piaga amo-ro - sa for-mar non

23

sa con dolci in-can-ti di mil-le a - man-ti schie-re a-do-ran-ti non leghe - rà. schiere a-do-ran-ti non leghe - rà. Go-de-te,ò

33

bel-le in fres-ca e - tà; che va-go vol - to non tor-ne - rà. Che va-go vol - to non tor-ne - rà.

[segue ritornello]

In qualche occasione a ricordare la caducità della vita e la necessità di approfittare ogni momento vi è un altro ruolo secondario. Nel *Pericle effeminato* di Castoreo ritroviamo la vecchia Bircena, ma a portare il discorso della necessità di amare è il servo Elmiro. Lui, innamorato della damigella Clerinda, prova a convincerla di cedere alle sue avances con l'argomento della bellezza passeggera (III/10).³⁰ Nel libretto *Il tiranno*

³⁰ Trascritto nella p. 220.

Anche in *La prosperità infelice* di Elio Seiano di Minato, vi è un servo a ricordare l'urgenza di amare finché si è giovani. In questa scena il servo ha appena disprezzato la vecchia Plancina (III/14): «EUEMO: Giovinette vezzose, / che di rose il seno havete, / godete, godete / l'età fiorita è verde / che non ritorna il

umiliato d'amore di Faustini/Pallavicino³¹ (musica persa) la vecchia di corte Astiaca ha già nella distribuzione dei ruoli la sua funzione drammatica: «destinata da Meraspe a corromper la castità di Erope». La vecchia ha due apparizioni consistenti: una nella quale prova a convincere la giovane ad amare (I/6) e un'altra nella quale festeggia la decisione della giovane di cedere all'amore. L'argomento principale della vecchia è ovviamente dedicato al tempo che porta via la gioventù. In una prima strofa, possibilmente un recitativo, la vecchia rimpiange la sua decrepitezza in modo da commuovere la giovane. Nella seconda e nella terza strofa, con schema rimico regolare, si rivolge alle giovani in modo generale, con il classico "imparate" e con momenti di pura antitesi (gioventù/vecchiaia) all'interno di ognuna delle strofe:

ASTIACA

O se cotesta guancia
mai ritornasse il già sparito di
a mille amanti io vorrei dir di sì

Imparate o' donne belle
ad amar in gioventù
so che gli occhi paion stelle
stan gli amanti in servitù;
ma se di brine
v'asperge il crine
la fredda età
Amor, che va nudo col gelo non stà.

Sin, c'habbiam labra di rose
ogni core si disfà,
rese poi vecchie rugose
ogn'un fugge e se ne và,
ciascun rifiuta
chioma canuta,
che d'oro fù,
che il Sol, che tramonta non mirasi più.

Dirce nel *Sardanapalo* di Maderni/Freschi, data nel Sant'Angelo nel 1679, rinforza il coro di persuasione delle giovani in un aria di conclusione del primo atto assai speciale per la quantità di melismi (I/22):

ben ch'un di si perde. / Bellezza incanutita / e schernita da gl'amanti / e solo tra pianti / si strugge, e si disperde / che non ritorna, ecc».

³¹ Il libretto è stato completato da Beregan poiché fu lasciato incompleto da Faustini. Nell'avvenenza al lettore si legge: «Il presente dramma fu lasciato imperfetto dal già signor Giovanni Faustini, mentre ne compose solamente due atti, ma scarsi d'ariette et la maggior parte in stile recitativo».

Dirce

In fin che bel-le sie-te non disprez-za-te_a - mor no no dis-prez-za - - - - - te_a -

6

mor. Che quan-do jim-bian-ca il cri-ne e del-le vostre

11

bri-ne ab-bor-ri - rà il ri - gor ab-bor-ri - rà il ri - gor. In fin che bel-le

17

sie-te non dis-prez-za-te_a - mor no no dis-prez-za - - - - - te_a -

21

mor. no no dis-prez-za - - - - - te_a - mor no dis-prez-za - te_a - mor.

[segue ritornello]

Per la persuasione delle giovani protette le vecchie nutrici fanno dunque abbondantemente ricorso a diversi espedienti retorici. Il passato della vecchia funziona come la *narratio* nella retorica classica. Il racconto di un passato ricco di amanti confrontato ad un presente povero e solitario dovrebbe dare alle giovani donne la

consapevolezza del fatto che si debba approfittare delle proprie capacità di conquista. Un altro "metodo" utilizzato dalle vecchie è l'ammissione di non aver sfruttato sufficientemente la gioventù ed essere state "ritrose" nei rapporti amorosi, e di pentirsene ancora amaramente. In questo caso è messo in atto il tentativo di far vacillare la fermezza delle giovani instillando in esse la paura della frustrazione futura.

L'opera scenica *La forza d'amore* di Francesco Loredano, testo per teatro parlato ma profondamente connesso alla pratica librettistica coeva, ha fra i personaggi la nutrice³² della regina che nel primo atto pronuncia il seguente discorso:

Anch'io nel fior de gli anni,
che voi godete (e sia felice, e lieto)
di me stessa invaghita
dileggiava per Amor l'arco, e la face;
ma quando più sicura
da suoi strali credeami, e da le fiamme,
mi trovai di repente arsa, e ferita.

Il ricordo è dunque il solo modo di mantener vivo il passato e, allo stesso tempo, un efficace elemento nella persuasione delle giovani protette. Dema, nell'*Argia* di Apolloni/Cesti costata la certezza di non poter tornare in gioventù ma ammette godere attraverso i ricordi e la visione di giovani amanti:

[I/12]
DEMA
Vecchiarella, che non può
ritornar in gioventù
di quel dolce, che gustò
si rammenta ogni di più;
e se mira
chi sospira
per beltà, che ride, e brilla
si distilla,
e con occhi arditi, e scaltri
gode almen di veder gl'altri.

Pescatrice cui rapì

³² La nutrice di questo testo ha discorsi specialmente poetici, ne vale la pena trascrivere il suo primo intervento (atto I) per la ricchezza del testo e per la similitudine ai discorsi dei ruoli operistici: «Così parla chi non sa/ inesperta gioventù / non conosce il proprio ben; / gusto corrotto / anche il mel chiama velen / amore, alma è del mondo, / e in ciel le stelle accende, il sol raggira, / l'aer, la terra, e'l mare, / orna, avviva, feconda, e senza amore, / che gli congiunge in armonia discorde, / gli abbellisca, ravnivi, e regga, e roti / aer, terra, acqua, e cielo, / questo mondo si vago, / che miracoli eterni opra, e rinnova / ne' tenebrosi abissi / tornerebbe del chaos, allora quando / del'universo la confusa mole, / aria, mar, terra, e fuoco era tutt'uno. / ma benché in ogni parte / entri de l'universo, / e l'adorni, sostenti, avvivi, e mova / più spiega in noi di sua possanza amore, / mentre s'apre la via per gli occhi al core».

tempo ingordo la beltà
và cercando notte, e di
qualche pesce per pietà,
e se vede
chi fa prede,
e d'Amor la rete ha piena;
si dimena;
mira'l pesce, e l'amo tende
sempre pesca, e mai lo prende.

La prassi interpretativa

Dar voce alla vecchiaia

Nel tentativo di comprendere e farsi un'idea della messa in scena dei ruoli del nostro *corpus* ci troviamo di fronte ad un panorama assai scarso di informazioni. Fra le poche certezze che abbiamo riguardo la messa in scena dei nostri personaggi seicenteschi vi è la notevole quantità di cantanti maschi ad interpretarli. In effetti, osservando le opere veneziane seicentesche, si constata che i ruoli di vecchie nutrici sono gli unici ad essere quasi costantemente interpretati *en travesti*.¹

Nonostante la limitata quantità di musica sopravvissuta (meno del 50%) del nostro *corpus*, possiamo notare che soltanto sei fra le vere e proprie "vecchie" della nostra lista, sono state interpretate nella sua prima messa in scena da un soprano, possibilmente un cantante castrato. Si trattano di Filena negli *Amori di Apollo e Dafne* di Busenello/Cavalli, Harpalia nel *Pompeo Magno* di Minato/Cavalli, Zaide in *Veremonda, amazzone d'Aragona* di Strozzi/Cavalli, Elisa in *Helena rapita da Paride* di Aureli/Freschi, Nircea di *Ercole sul Termodonte* di Bussani/Sartorio e della vecchia serva Ergista, nel *Demetrio* di Dall'Angelo/Pallavicino, che pure essendo notata in chiave di soprano, tende ad una vocalità da contralto.² Un altro caso che può essere citato, più che altro come un aneddoto poiché non si tratta di una fonte sicura, è la

¹ Come abbiamo già osservato in precedenza, il travestimento all'interno di questo repertorio è una continuazione della tradizione del teatro rinascimentale e non va interpretato come una innovazione o una trasgressione.

² Se osserviamo la scrittura di una delle ariette cantate dalla vecchia Ergista abbiamo la sensazione di trattarsi più che altro di un ruolo di contralto:

[I/17]

Ergista

Chi bra-ma go-der nel re-gno d'A-mor, due_a-man-ti nel cor. Due_a-man-ti nel cor con-vien

sem-pre ha-ver ma con di-ver-so ef-fet-to, u-no per in-te-res-se u-no per in-te-res-se, un per di-let-to, u-no per in-te-res-se u-no per in-te-res-se, un per di-let-to.

notazione manoscritta “soprano” di fianco al ruolo di Linca, in una copia da noi consultata del libretto *Gli amori di Alessandro Magno e di Rossane* del 1651.³

La messa in musica dei ruoli di vecchie in registro vocale tenorile o di contralto nel repertorio veneziano è dunque una delle convenzioni musicali stabilite negli anni della creazione dell'opera pubblica, come afferma la Rosand:

[...] inherited character types, too, assumed conventional musical associations: the roles of the heroes were usually sung by soprano and alto castrati, the heroines by female sopranos; basses sang the parts of old men, whereas nurses were usually played by tenors travestiti. Further, the utterances of comic characters were distinguished from those of serious characters by special musical treatment of their texts, particularly in the arias. And the discourse of the gods was distinguished from human communication by its greater virtuosity, its vocal flights.⁴

Diversi sembrano essere i fattori che giustificano questa convenzione vocale e scenica. Una riguarda l'accentuazione del corpo grottesco attraverso il travestimento, una ricerca del comico che si basa sulla tradizione del teatro improvvisato ed erudito italiano. È importante sottolineare che il travestimento per il pubblico secentesco veneziano era una consuetudine, nonostante la ormai affermata presenza delle donne nelle scene comiche e drammatiche. Le maschere mobili⁵ di serve della Commedia dell'Arte che hanno influenzato i ruoli dei quali ci occupiamo sono state a lungo – anche dopo l'entrata delle donne in scena – portate da attori maschi. Andrea Perrucci, autore e teorico della Commedia dell'Arte, ne *Dell'Arte Rappresentativa* del 1699 osserva che esistono più possibilità per la rappresentazione delle parti di serve:

Le parti fantesche si sogliono fare di più modi, o di serve giovani, briose e vivaci, che accompagnano le matrone e dame e queste non devono essere tanto sfrontate che destino la libidine anche nei socrati. Si sogliono rappresentare queste serve anche in diverse lingue toscane, lombarda e nella nostra Napoli, nell'idioma della plebe: imitando le donne che fondacchiere si chiamano.⁶

³ Copia conservata nel sito *Arts du spectacle* della *Bibliothèque Nationale de France* : 8- RE- 3835.

⁴ E. Rosand, *Opera in seventeenth-century Venice: the creation of a genre*, Berkeley, University of California press, 1991, p. 324.

⁵ Le maschere fisse nella Commedia dell'Arte sono i due vecchi, gli zanni e gli innamorati. Le altre sono maschere mobili, che possono o meno essere presenti nei canovacci: le serve, il capitano ecc.

⁶ A. Perrucci, *Dell'arte rappresentativa premeditata, ed all'improvviso parti due. Giovevole non solo a chi si diletta di rappresentare; ma a' predicatori, oratori, accademici, e curiosi del dottor Andrea Perrucci*, a cura di Anton Giulio Bragaglia, Firenze, Sansoni Antiquariato, 1961, p. 226.

Si osserva però che nel 1699, data della pubblicazione del trattato del Perrucci, la maschera della serva, così come le altre, si era parecchio trasformata e probabilmente era ringiovanita.⁷ Fra i diversi nomi dati a questa maschera quello di Franceschina è forse il più usato durante il '500. Il primo attore ad averla portata, secondo le nostre notizie, fu Battista degli Amorevoli Trapisano nella Compagnia degli Uniti, dal 1548 almeno fino al 1584, data in cui la sua firma è affiancata al nome "Franceschina" in una lettera collettiva dei Comici Uniti. Se osserviamo il quadro presente nel capitolo «La vecchiaia come motivo derisorio» (p. 32), contenente i nomi degli attori che portarono la maschera di Franceschina nella prima fase della Commedia dell'Arte, constatiamo la presenza di una sola donna. L'insistente presenza maschile nella maschera di Franceschina ha probabilmente due motivi essenziali: la (ancora) scarsa quantità di attrici e la caratterizzazione grottesca della vecchia serva grazie al travestimento.

Tornando al nostro repertorio si osserva una limitata quantità di dati riguardanti i cantanti a cui tali ruoli furono affidati. I pochi nomi che ci sono giunti appartengono – con tre eccezioni – a riprese non veneziane o a melodrammi provenienti da altre città. I tre casi veneziani che conosciamo sono:

d'Assisi Angeletti, Francesco	1638	San Cassiano	Scarabea (<i>La Maga Fulminata</i>)
Cefalo, Pietro	1657	Sant' Apollinare	Nerina (<i>Le fortune di Rodope e Damira</i>)
Orfei, Sebastiano	1673	San Moisè	Barce (<i>La costanza trionfante</i>)

Di fronte a così pochi nomi ci resta però la ventura di conoscere quello del cantante che ha interpretato la prima vecchia del nostro *corpus*: Scarabea. Francesco d'Assisi Angeletti faceva parte della troupe di Manelli e Ferrari ed aveva cantato nell'anno precedente il ruolo di Giunone nell'*Andromeda* degli stessi autori,⁸ tale informazione ci offre un elemento in più per la caratterizzazione del ruolo di Scarabea e del suo interprete: Giunone veniva cantata come soprano. Ciò non determina che Scarabea

⁷ Paolo Grassi osserva a proposito della maschera di Franceschina: «Personaggio o maschera se volete d'importanza, senz'altro secondaria rispetto a quella di Arlecchino e Brighella, Pantalone e il Dottore, è dapprima, vale a dire, nella commedia del '600 vecchia e rozza, nel secolo successivo, invece di invecchiare come capita ai comuni mortali (ecco un'altra prova se ce ne fosse bisogno della natura "diabolica" delle maschere) ringiovanisce. Colombina diventa una ragazza di vent'anni spensierata, allegra, vivace e talora sebbene fedele impertinente con la padrona».

P. Grassi, «Le maschere della Commedia dell'Arte», in *Arte della maschera nella Commedia dell'Arte* a cura di D. Sartorio e B. Lanata, Firenze, Casa Usher, 1983, p. 45.

⁸ Più informazioni sulla presenza di d'Assisi Angeletti in questi due libretti si trovano nel capitolo «Benedetto Ferrari e le sue vecchie», p. 56.

venisse cantata in falsetto (come Giunone) poiché tali restrizioni quanto alla classificazione vocale non erano consuete nel periodo del quale ci occupiamo. Francesco d'Assisi Angeletti, probabilmente un cantante castrato, fu anche l'interprete di Rodomira nella stessa *Maga Fulminata* e non si esclude la possibilità che abbia impiegato due registri vocali diversi per contraddistinguere i due personaggi.

Di Sebastiano Orfei non abbiamo ulteriori informazioni, poiché dell'unico melodramma in cui incontriamo il suo nome (*La costanza trionfante* di Ivanovich/Partenio) non abbiamo la musica né altre informazioni che ci consentano conoscerne il registro vocale. Per quanto riguarda Pietro Cefalo sappiamo che cantò il ruolo di Nerina nella prima delle *Fortune di Rodope e Damira* di Aureli/Ziani come contralto.

Curiosamente per le seguenti riprese delle *Fortune di Rodope e Damira* abbiamo quasi tutti i nomi dei cantanti ad aver cantato il ruolo di Nerina. Questa e altre particolarità possono essere desunte dalla lettura della seguente tabella contenente i nomi dei cantanti che interpretarono ruoli del nostro *corpus* fuori Venezia:

Nome	Anno	Teatro	Ruolo/opera
Andreini, Ottaviano	1673	Teatro Contarini, Udine	Dema (<i>L'Argia</i>)
Aquino, Giuseppe	1683	Regia Corte Ducal, Milano	Vecchia (<i>Pallazzo del Segreto</i>)
Bardi, Francesco	1661	Hofoper, Monaco di Baviera	Nerina (<i>L'Erinto</i>)
Idem	1668	Reggio	Dirce (<i>La Dori</i>)
Idem	1673	Siena	Erbenia (<i>L'Inganno trionfato o La disperata speranza</i>)
Idem	1677	Collegio dei Nobili, Parma	Staficlea (<i>Gli eventi di Filandro et Emessa</i>)
Idem	1681	Collegio dei Nobili, Parma	Rosila (<i>Amalasonta in Italia</i>)
Bianucci, Giovan Giacomo di Venezia	1669	Teatro Fedeli, Mantova	Cleodora (<i>L'Eudisia</i>)
	1670	Teatro Fedeli, Mantova	Olinda (<i>Il gran Costanzo</i>)
Baiacco, Giacomo	1641	Bologna	Crocca (?) in <i>Pastor Regio</i>
Botti, Giovanni	1660	Milano	Nerina/ <i>Le fortune di Rodope e Damira</i>
Cirillo, Francesco	1667	Napoli	Ceffea (<i>Il Scipione africano</i>)
Corona, Nicola	1654	Lucca	Fidalpa (<i>Alessandro vincitor di se stesso</i>)
Dell'Acqua, Giuseppe	1677	Teatro Regio Ducale, Milano	Desba (<i>Attila</i>)

Filippi, Antonio Maria	1658	Bologna	Nerina (<i>Le fortune di Rodope e Damira</i>)
Fra Grisogno	1654	Modena	Liuca (<i>Gli amori di Alessandro con Rossane</i>)
Righino, Giovanni Battista	1662	Torino	Nerina (<i>Le fortune di Rodope e Damira</i>)
Robolini, Girolamo	1671	Milano	Rubbia (<i>Seleuco</i>)
	1670	Teatro di Milano	Licaste (<i>L'Ippolita reina delle amazzoni</i>)
Predieri, Antonio	1686	Teatro Ducale, Milano	Delfa (<i>Antonino e Pompeiano</i>)
Idem	1686	Modena	Delfa (<i>I due Germani rivali</i>)
Idem	1686	Teatro Fontanelli, Modena	Simona (<i>Il trespolo tutore</i>)
Idem	1687	Piacenza	Nicea (<i>Zenone il Tiranno</i>)
Idem	1688	Milano	Delfa (<i>I due Cesari</i>)
Idem	1688	Genova	Porfiria (<i>Mutio Scevola</i>)
Idem	1689	Teatro Ducale, Piacenza	Desba (<i>Teodora Clemente</i>)
Idem	1689	Parma	Delia (<i>Il Vespasiano</i>)
Idem	1689	Piacenza	<i>Amor spesso inganna</i>
Idem	1690	Parma	Delfa (<i>Il favore degli dei</i>)
Idem	1690	Parma	Delia (<i>Il Vespasiano</i>)
Idem	1690	Teatro Ducale, Piacenza	Delia (<i>Pompeo Continente</i>)
Idem	1690	Teatro del Falcone, Genova	Irena (<i>Massimo Puppieno</i>)
Idem	1690	Genova	Ianisbe (<i>Antioco principe di Siria</i>)
Idem	1691	Modena	Arpina (<i>L'Inganno scoperto per vendetta</i>)
Idem	1691	Piacenza	Zelta e Ombra (<i>Diomede punito da Alcide</i>)
Idem	1692	Piacenza	Feria (<i>Circe abbandonata da Ulisse</i>)
Idem	1692	Parma	Alfea (<i>Il Massimino</i>)
Idem	1692	Fabriano	Delia (<i>Il Vespasiano</i>)
Idem	1693	Genova	Nutrice (<i>La virtù trionfante dell'amore e dell'odio</i>)
Idem	1694	Regio Teatro, Milano	Zelta (<i>L'Aiace</i>)
Idem	1694	Milano	Gineca (<i>Gli Amori ministri della fortuna</i>)
Idem	1695	Torino	Zelta (<i>L'Anfitrione di Plauto</i>)
Idem	1696	Roma	Zelta (<i>Flavio Cuniberto</i>)
Idem	1696	Roma	Zelta (<i>Il Re infante</i>)
Idem	1696	Napoli	Lisa (<i>Comodo Antonino</i>)
Idem	1696	Napoli	Tullia (<i>Il trionfo di Camilla regina de Volsci</i>)
Idem	1697	Piacenza	Lindora (<i>La virtù trionfante dell'inganno</i>)
Idem	1698	Napoli	Filandra (<i>La donna ancora è fedele</i>)
Idem	1698	Teatro San Bartolomeo	Lucilla (<i>Il prigioniero</i>)

	14 dicembre	Napoli	<i>fortunato</i>)
Idem	1688	Napoli	Zelta (<i>Tito Manlio</i>)
Idem	1699	Teatro di San Bartolomeo Napoli	Dircea (<i>Creonte tiranno di Tebe</i>)
Idem	1699 Febbraio	Teatro San Bartolomeo Napoli	Anfrisa (<i>La Partenope</i>)
Idem	1700	Genova	Blena (<i>Gerone tiranno di Siracusa</i>)
Idem	1701	Genova	Alfea (<i>Mitridate in Sebastia</i>)
Idem	1702	Torino	Alfea (<i>Mitridate in Sebastia</i>)
Idem	1703	Torino	Alcea (<i>Tito Manlio</i>)
Idem	1705	Genova	Lindora (<i>L'Eraclea</i>)
Idem	1705	Genova	Dorilla (<i>Il più fedel tra i vassalli</i>)
Idem	1707	Firenze	Tisbe (<i>Amuleto</i>)
Idem	1707	Firenze	Dorisbe (<i>Stratonica</i>)
Idem	1710	Forlì	Macrina (<i>Le risa di Democrito</i>)
Sansoni, Gioseffo Antonio	1679	Teatro Formagliari Bologna	Nice (<i>Atide</i>)
Idem	1679	Bologna	Filandra (<i>Apollo in Tessaglia</i>)
Odazio, Giuseppe	1694	Milano	Cicogna (<i>L'Arione</i>)
Vitellozzi, Giovanni Battista	1666	Napoli	Elisena (<i>La Statira principessa di Persia</i>)
Vivarelli, Giacomo di Pistoia	1682	Mantova	Agrippa (<i>Ottaviano Cesare Augusto</i>)
Zaffiro, Domenico	1693	Roma	Delia (<i>Il Vespasiano</i>)
Zanatta, Carlo Antonio di Bologna	1685	Modena	Nicia (<i>L'Alcibiade</i>)

Salta senza dubbio agli occhi la quantità di apparizioni di Antonio Predieri⁹ in ruoli di vecchie. Apparentemente Antonio Predieri si impossessò della tipologia di vecchie donne nello stesso modo in cui un attore della commedia dell'Arte era solito legarsi alla maschera da lui portata. In tutta la carriera di Predieri pochissime sono le eccezioni ai ruoli di vecchie e molti sono i casi di libretti trasformati, con l'aggiunta della nutrice, per inserire il cantante nella "piazza" in cui si trovava. È curioso osservare che l'inizio della carriera di Predieri prende avvio nella decade in cui la tipologia di ruoli di vecchia

⁹ A. Schnoebelen, «Antonio Predieri» in *New Grove Dictionary of Opera*, 1992:

«(b Bolona c. 1650 d. Bologna 1710)

Singer, nephew and pupil of (1) Giacomo Predieri. He first appeared as a tenor in *L'inganno trionfato* by F. M. Bassani (1673). From 1684 to 1687 he was in the service of the Duke of Mantua and from 1687 until at least 1699 served the duke of Parma, performing in operas at Milan, Modena, Naples and Rome, as well as at Parma and Piacenza. He specialized in comic roles and many *vecchia* parts were created for him. From 1689 to 1696 he sang at the church of the Steccata in Parma and on festive occasions at the cathedral. In 1685 he was admitted on the Accademia Filarmonica of Bologna, he latter appeared as a singer at Genoa (1699), Milan (1704), Florence (1707) and Forlì (1710)».

inizia a sparire come se egli fosse l'ultimo testimone in "provincia" di una tradizione in via di scomparsa a Venezia.

L'adattamento dell'elenco di personaggi in base alla città in cui veniva rappresentata l'opera e al "cast" del teatro locale era una pratica più che corrente dai primordi del melodramma¹⁰ ma può essere interessante osservare qualche aggiunta fatta in funzione della presenza nel "cast" di Antonio Predieri:

Delfa in <i>Antonino e Pompeiano</i>	Il ruolo di Delfa non è presente nella prima veneziana del 1677.
Delfa in <i>I due Cesari</i>	Il ruolo di Delfa non è presente nella prima veneziana del 1683.
Zelta in <i>Re infante</i>	Il ruolo di Zelta non è presente nella prima veneziana del 1683.
Arpina in <i>Inganno scoperto per vendetta</i>	Il ruolo di Arpina non è presente nella prima veneziana del 1691, stesso anno della versione di Modena.
Zelta in <i>Diomede punito da Alcide</i>	Né la prima veneziana, né la successiva versione veneziana del 1701 presentano ruoli di vecchia.
Feria in <i>Circe abbandonata da Ulisse</i>	La ripresa del 1687 fatta a Venezia non contempla ruolo di Feria.
Nutrice in <i>La virtù trionfante dell'amore e dell'odio</i>	Il ruolo della nutrice non è presente nella prima veneziana del 1691.
Zelta in <i>Flavio Cuniberto</i>	Il ruolo di Zelta non è presente nella prima veneziana del 1682, né nella ripresa del 1687.
Zelta in <i>Il Re infante</i>	Non vi è il ruolo di Zelta né nella prima veneziana (1683) né nella ripresa milanese (1686).
Dorilla in <i>Il più fedel tra i vassalli</i>	Il ruolo di Dorilla non è presente nella prima veneziana del 1703.
Tullia in <i>Il trionfo di Camilla regina de Volsci</i>	Il ruolo di Tullia non è presente nella prima veneziana del 1698 e nella versione milanese del 1702 è una damigella.
Zelta/Alcea in <i>Tito Manlio</i>	Le due vecchie sono aggiunte in riprese diverse. Nessun'altra ripresa, né la prima veneziana prevede una vecchia.

¹⁰ Le modifiche occorreano più spesso per i ruoli secondari (soprattutto per le parti comiche), come osserva Emilio Sala nel caso specifico del libretto *Iphide greca* di Minato e delle sue diverse messe in musica e trasformazioni e travestimenti. E. Sala, «Le metamorfosi di "Iphide greca"», in *«Quel novo Cario, quel divin Orfeo»*. Antonio Draghi da Rimini a Vienna, a cura di Emilio Sala e Davide Daolmi, Lucca, LIM, 2000, pp. 61-97.

Come si può notare, in molti casi viene ripetuto lo stesso nome di vecchia interpretata da Antonio Predieri, come se si trattasse quasi di un tipo fisso. Fra le nutrici aggiunte per Antonio Predieri ritroviamo cinque volte il nome Zelta e due volte Delfa.

Se mettiamo in confronto il nostro repertorio con quello del teatro "all'improvviso" possiamo stabilire un parallelo fra la storia della maschera di Franceschina e il *corpus* di vecchie delle opere veneziane: il travestimento e il ringiovanimento della maschera e della tipologia scenica. Ciò che succede alla maschera di Franceschina con la maturità delle troupes dell'arte e con il passare del tempo – ossia, la trasformazione da vecchia balia in giovane servetta "pre" goldoniana – succederà (un secolo più tardi) alle vecchie delle scene operistiche. La tipologia di ruolo ringiovanisce e il travestimento lascia sempre più spazio alle attrici e cantanti donne, con un altro tipo di posizionamento drammatico e di gioco scenico.

«Io ho una voce che pare un campanello d'argento».¹¹

Certe caratteristiche riguardo la vocalità dei cantanti che interpretavano i ruoli di vecchie nel Seicento veneziano possono essere intuite anche in mancanza di fonti certe. La prima riguarda la verosimiglianza: è noto che le donne in post-menopausa hanno una voce più grave, quasi ambigua, per il calo di ormoni che riduce lo spessore delle corde vocali e rende il timbro tendenzialmente maschile. È una voce che passa da un registro all'altro senza controllo e così, la scelta di avere un tenore o un contralto in questa tipologia di personaggi è estremamente verosimile poiché sono registri limitrofi, che possono giocare con l'alternanza fra voce di testa e voce di petto; tale fattore segna una «esagerazione del vero».¹² Luigi Riccoboni, nel suo trattato *L'art du théâtre* del 1750 parlando della messa in scena dei personaggi di vecchi ridicoli – che include nella categoria di *bas comique* o *comique de la seconde classe* – descrive le caratteristiche vocali e gestuali per l'interpretazione di questi ruoli:

Un vieillard doit être campé en homme dont les jambes ont peine à le porter,
sa voix ne doit pas être pleine et sonore, son geste doit être lent, foible e peu

¹¹ Pasquella nella scena III/10 di *La forza del fato* di G. A. Cicognini.

¹² Tale espressione viene utilizzata da Vendrix e Couvreur nel riferirsi al repertorio dell'*Opéra-Comique* francese: «La représentation dramatique étant ressentie comme une *exagération* du vrai, l'opéra – qui augmente encore cette distance – ne peut que provoquer des sentiments plus forts [...]», M. Couvreur e P. Vendrix, «Les enjeux théoriques de l'Opéra-Comique», in *L'Opéra-Comique en France au XVIIIe siècle*, Liège, Mardaga, 1992, p. 217.

développé : car les bras d'un homme dont l'âge a courbé de dos et rapproché les épaules, on de la peine à s'élever.¹³

La scrittura di questi ruoli è solitamente molto semplice e di ambito vocale ristretto; all'interno delle arie del *corpus* la nota più grave trovata è un Mi₃ e la più acuta un Mi₅. L'aria con il più piccolo intervallo fra la nota più acuta e la più grave del nostro *corpus* è l'aria di Ceffea dello *Scipione Africano* di Minato/Cavalli che è scritta in un ambito di una quinta (dal Do₄ al Sol₄). Questa limitazione nella scrittura non indica necessariamente un altrettale contenimento performativo in ambito vocale: è possibile infatti anche ipotizzare una pratica di improvvisazione (non solo scenica ma anche vocale) che caratterizza l'insieme dei ruoli del nostro *corpus* suggerendo un possibile parallelo tra lazzi della commedia parlata e la pratica scenica e musicale dei ruoli comici di vecchie nell'opera. Già Vincenzo Galilei nel suo *Dialogo della musica antica e della moderna*, suggeriva ai cantanti di osservare ed imitare la pratica dei comici professionisti.¹⁴

La scelta di mettere in musica i ruoli di vecchie con una scrittura semplice sembra essere legato, ancora una volta, ad una questione di verosimiglianza. Non è "inverosimile" che personaggi sovranaturali parlino cantando, ma per i personaggi del quotidiano – e soprattutto per i personaggi bassi – tale pratica sembra meno credibile, come osserva l'autore anonimo del *Corago*:

Se noi prendiamo per interlocutori le persone vicine ai nostri tempi e di costumi più manifestamente simili ai nostri, troppo apertamente ci si appresenta subito improbabile et inverisimile quel modo di parlar cantando.¹⁵

¹³ L. Riccoboni, *L'art du théâtre*, réimpression de l'édition de Paris, 1750, Genève, Slatkine Reprints, 1971, p. 66.

¹⁴ «Quando per lor diporto vanno alle tragedie e commedie che recitano i zanni, lascino alcuna volta da parte de immoderate risa, et in lor vece osservino di grazia in qual maniera parla, con qual voce circa l'acutezza e gravità, con che quantità di suono, con qual sorte d'accenti e di gesti, come profferite quanto alla velocità e tardità del moto, l'uno con l'altro quieto gentiluomo. Attendino un poco la differenza che occorre tra tutte quelle cose, quando uno di essi parla con un suo servo, ovvero l'uno con l'altro di questi; considerino quando ciò accade al principe discorrendo con un suo suddito e vassallo; quando al supplicante nel raccomandarsi; come ciò faccia l'infuriato, o concitato; come la donna maritata; come la fanciulla; come il semplice putto; come l'astuta meretrice, come l'innamorato nel parlare con la sua amata mentre cerca di disporla alle sue voglie; come quelli che si lamenta; quelli che grida; come il timoroso; e come quelli che esulta di allegrezza. Da' quali diversi accenti, essendo da essi con attenzione avvertiti e con diligenza esaminato, potranno pigliar norma di quello che convenga per l'espressione di qual si voglia altro concetto che venire gli potesse tra mano». Cit. in P. Fabbri, «Origini del Melodramma», *Musica in Scena Vol. I*. Torino, Utet, p. 67.

¹⁵ *Il corago o vero alcune osservazioni per metter bene in scena le composizioni drammatiche*, a cura di Paolo Fabbri e Angelo Pompilio, Firenze, L. S. Olschki, 1983, p. 63.

Gli "atteggiamenti istrionici"

I cantanti itineranti, come per esempio i "febiarmonici"¹⁶ erano noti per avere capacità sceniche notevoli; probabilmente, come osserva Durante,¹⁷ grazie al fatto di aver un repertorio limitato nel quale l'attore-cantante perfezionava i suoi ruoli alla perfezione. Anche fuori dalle *troupes* itineranti è nota la qualità scenica dei cantanti seicenteschi che, diversamente da quelli settecenteschi, non basavano il loro successo soltanto sulle competenze vocali. La necessità della qualità scenica, oltre che vocale, può essere anche legata ai diversi fattori di adattamento a cui l'opera musicale pubblica fu soggetta. Il pubblico veneziano era sostanzialmente un pubblico di teatro e quindi molto esigente riguardo alla recitazione.

Se circoscriviamo l'indagine ai ruoli che ci interessano, cioè quelli "bassi", la prima questione che ci si pone è: che tipo di formazione avevano i cantanti che rappresentavano i ruoli di vecchie donne? L'unica informazione che abbiamo su Francesco d'Assisi Angeletti è che, così come quasi tutta la troupe di Manelli-Ferrari, era impiegato nel coro della cappella di San Marco a Venezia. Resta una profonda curiosità di sapere se questi cantanti abbiano avuto esperienze nel teatro parlato e che tipo di recitazione avessero. Qualche spunto può venire dalle regole dettate nel *Corago*, pubblicato verso 1630 da autore anonimo, che dedica un passaggio alle azioni «ridicole»:

Nelle [azioni] ridicole sono a proposito le persone più sciocche e che abbino notabile modo di ragionare con inflessioni plebee e che sono da noi conosciute, perché l'imitazione dei loro modi quanto più si accosta cantando al parlare di quelli, tanto più riesce giocondo et ammirabile.¹⁸

Il libretto di *La donna ancora è fedele* di Contini/Pasquini, rappresentato per la prima volta a Roma nel 1676, ha una particolarità che alimenta le curiosità riguardo la pratica di questi ruoli. Prima di un soliloquio della nutrice Filandra e di un dialogo della vecchia con il giardiniere Roberto vi è l'indicazione «Theatro».¹⁹ Tale indicazione può essere rivelatrice di qualche particolarità riguardo alla recitazione ma può anche specificare il posizionamento dei cantanti nel palcoscenico; come abbiamo già osservato le scene comiche servivano anche come "intermezzo" per il cambio scenografico: gli

¹⁶ L. Bianconi e T. Walker, «Dalla Finta pazza alla Veremonda: Storie di febiarmonici», in *Rivista Italiana di Musicologia*, X, 1975, pp. 380-454

¹⁷ S. Durante, «Il cantante» *Storia dell'opera italiana*, a cura di Lorenzo Bianconi e Giorgio Pestelli, vol. 4, Torino, EDT, 1987, p. 360.

¹⁸ *Il corago*, cit., p. 64.

¹⁹ In III/6

attori cantavano davanti al sipario mentre nel palcoscenico si facevano le modifiche necessarie per la scena seguente.

Queste considerazioni sulla vocalità, sui cantanti-attori e sulla pratica scenica sono insufficienti per avere un quadro completo della messa in scena dei ruoli di vecchie nutrici nel repertorio musicale veneziano. Molto rimane a carico dell'immaginazione in attesa di approfondimenti sulla biografia dei cantanti dei quali conosciamo per ora solo nomi.

Conclusioni

Due principali obiettivi hanno guidato la ricerca e la stesura di questa tesi: (1) delineare un possibile albero genealogico dei ruoli di vecchie comiche del dramma musicale veneziano del Seicento (albero genealogico che influenza non poco la loro tipologia), e (2) tentare un approfondimento delle caratteristiche drammatiche, sceniche e musicali che contraddistinguono questi ruoli. L'architettura del lavoro si è andata definendo, dunque, a partire da questi due principi: approfondire le singole particolarità (tipi e sottotipi) e mettere in rilievo le origini del tema in senso generale.

I paralleli fra i ruoli del nostro *corpus* e i personaggi o maschere dai quali questi discendono hanno permesso di fare rilievi spesso inaspettati. Vi è, infatti, una corrispondenza notevole fra la storia della maschera della serva della Commedia dell'Arte (senza dimenticare certi personaggi della commedia erudita) e la nostra tipologia: ambedue si caratterizzano come vecchie serve (interpretate *en travesti*) all'origine e con il trascorrere del tempo si trasformano in giovani servette. A distanza di praticamente un secolo si verifica la medesima trasformazione di questi due gruppi di ruoli-codificati. Due sono i probabili motivi principali di tale simile sorte: il primo riguarda la proliferazione e il successo di attrici donne (per quanto riguarda il teatro parlato) e di cantanti femminili che hanno sostituito nei due casi gli attori maschi travestiti di vecchie serve. L'altra motivazione è legata al gusto del pubblico che per entrambi i generi (teatro parlato professionista e melodramma veneziano) funziona da termometro e decreta il successo e la continuazione dello spettacolo. Se nella tradizione della commedia all'improvviso il pubblico doveva essere costantemente conquistato e riconquistato, come un gioco senza vittorie definitive, nel nuovo genere musico-teatrale veneziano la dinamica è praticamente la stessa. La conquista travagliata dell'affezione del pubblico si estende oltre una singola rappresentazione, permeando la storia dei due generi e le trasformazioni necessarie per la continuazione del "jeu".

Le vecchie del nostro *corpus* possono essere accomunate a quelle della Commedia dell'Arte (e della commedia letteraria) anche per quanto spetta la funzione del "doppio". Come afferma Franca Angelini «Il duetto – di servo e padrone, di sciocco e intelligente, di innamorati – è il carattere strutturale più profondo del mondo comico

rinascimentale e secentesco; di tutto il teatro comico»,¹ a questa struttura basica, responsabile della concretizzazione del comico, la vecchia comica del teatro musicale veneziano partecipa attivamente in due posizioni: come doppio delle donne protagoniste (eroine, principesse, ecc.) e come doppio dei servi comici, con i quali sviluppano spesso un intreccio parallelo a quello principale.

Il periodo di esistenza della tipologia di vecchie nel repertorio musicale veneziano è delimitato con una certa esattezza: appaiono nel 1638 e spariscono alla fine del secolo. Questa è anche la durata dell'inserzione delle scene comiche negli intrecci melodrammatici, che alla fine del secolo – soprattutto con la riforma muratoriana – vengono spostate negli intermedii. Così, i ruoli comici vengono manipolati a seconda del gusto e delle convinzioni (e convenzioni): Scarabea appare in scena come in intermedio (senza contatto con altri ruoli e sempre in soliloquio), in seguito i ruoli comici entrano a far parte integrante del corpo dell'opera e, con la moralizzazione dei libretti e le nuove usanze, spariscono o vengono "esiliati" negli intermedii.

Il gusto del pubblico veneziano, continuamente citato dai librettisti come una vera e propria autorità capace di imporsi anche sulle leggi della poetica aristotelica, è stato fra i punti di maggiore interesse in questo studio. La caratterizzazione di questi ruoli *en travesti* ha spesso fatto luce su questo gusto e sulla loro discendenza dalla tradizione di teatro erudito e improvvisato. È stato inevitabile il tentativo di inserire il nostro gruppo di personaggi in un'ottica *queer* nella quale il pubblico veneziano si compiace della visione grottesca di una donna vecchia – in verità un cantante travestito – che si comporta in modo lascivo e rincorre giovani paggi con concupiscenza. Da un altro lato sono questi stessi personaggi che portano alle scene il discorso della *vanitas* e del *memento mori*. Questa contraddizione rinforza la caratterizzazione del corpo grottesco di questi ruoli, complesse mescolanze fra una sessualità spiccata, la follia e l'avvicinamento alla morte. Un incontro fra l'erotismo e la decrepitudine, fra Eros e Thanatos, che rende questo personaggio specialmente attraente per il pubblico.

Dai primi archetipi di vecchie nutrici, quelle tragiche greche, le nostre vecchie veneziane conservarono il carattere materno, il legame con l'eroe – nel nostro caso si tratta più spesso di giovani innamorate, regine o principesse – che ha origini nell'allattamento e prosegue con l'educazione sentimentale di questi. Rarissimi sono i personaggi di madre in scena; la nutrice viene dunque a riempire questa lacuna e porta

¹ F. Angelini, «Barocco italiano», in *La nascita del teatro moderno vol. I, Storia del teatro moderno e contemporaneo*, Torino, Einaudi, 2000, p. 194.

con sé altre qualità che fanno di lei un tipo scenico più complesso e interessante della madre: la provenienza popolare che dà accesso a tutti i ranghi della società e quindi a tutti i gruppi di personaggi; la mancanza di un compagno che incita il meccanismo comico della ricerca di amanti senza fine e il rapporto materno con le giovani portando una morale spesso più mondana, poiché non si tratta di vere madri.

Il ruffianesimo, che ha origini latine e ha avuto molta fortuna nella letteratura teatrale rinascimentale, ebbe come principali ereditieri nel repertorio musicale veneziano del Seicento i ruoli di vecchie nutrici. Nonostante il fatto che un solo ruolo del nostro *corpus* venga nominato "ruffiana" le due caratteristiche principali del ruffianesimo – l'educazione sentimentale-sessuale e quella di «trovar altro piacere»² – sono pervasivamente presenti nel *corpus*. La funzione da mezzane, tra l'altro, fa delle vecchie il legame ideale fra le scene e fra i personaggi, come una materia flessibile e adattabile alle necessità della vicenda, al gusto del librettista.

Se l'opera veneziana seicentesca è caratterizzata dai travestimenti e dalla carnevalizzazione, nel senso bachtiniano, i ruoli del nostro *corpus* mostrano di essere l'essenza massima del travestimento da diversi punti di vista. Un primo, colto ad occhio nudo, è il travestimento fisico dei cantanti che interpretavano questi ruoli; diversamente dai travestimenti di durata determinata all'interno dell'intreccio con finalità specifiche, il travestimento delle vecchie era inerente al ruolo. Con la complicità del pubblico, assuefatto agli attori travestiti del teatro parlato, i cantanti-interpreti entrano ed escono di scena *en travesti*. Un'altra sfera di travestimento riguarda il discorso. Il discorso morale sulla vanità e il *memento mori*, benché riferito all'oraziano *carpe diem*, viene travestito in discorso quasi comico, poiché si tratta di un discorso alto professato da ruoli bassi e popolari.

Poche sono le informazioni che abbiamo sulla pratica dei cantanti che interpretarono i ruoli di vecchie dei drammi musicali veneziani. Come osservato nell'elenco di cantanti, sono soltanto tre i nomi conosciuti di cantanti esperti in ruoli di vecchie ad aver calcato le scene della Serenissima; gli altri nomi riguardano messe in scena in altre località. Esulava dagli obbiettivi primari della nostra ricerca lo spoglio d'archivio inerente alla formazione e alla carriera di questi cantanti. Nonostante ciò, grazie all'elenco di drammi recitati, è stato possibile conoscere quasi interamente la carriera di un cantante significativo fuori Venezia, Antonio Predieri, del quale si era già

² Citazione di un dialogo del personaggio Eliogabalo nel libretto omonimo di Aurelio Aureli nella versione torinese del 1678 (I/2).

interessata Anne Schnoebelen per la stesura della voce relativa sul *New Grove Dictionary of Opera*. Rimangono comunque diverse possibilità di approfondimento su questo cantante e la sua curiosa specializzazione in ruoli di vecchie in un momento in cui questi cominciavano ormai a sparire dalle scene veneziane.

Oltre i percorsi biografici dei cantanti si fa imprescindibile per la comprensione della prassi esecutiva di questi ruoli avere notizie sulla formazione musico-teatrale di questi professionisti, soprattutto verificare se ci sono casi di attori che circolavano fra la pratica del teatro parlato e, contemporaneamente, di quello cantato. Un approfondimento importante sui rapporti concorrenziali ma anche di mutua influenza fra compagnie girovaghe di teatro e quelle liriche è stata fornita dal saggio fondamentale di Bianconi e Walker³ ma rimangono aperte le possibilità di ricerche più mirate allo specifico del ruolo e dei cantanti-interpreti.

I trattati, le immagini, le descrizioni delle danze eseguite soprattutto nella conclusione di atti, possono essere una fonte di interessanti informazioni per la comprensione della prassi esecutiva dei ruoli delle vecchie. La corporeità e la gestualità sono i legami fisici con il teatro parlato, l'eredità massima degli attori di Commedia dell'Arte; comprendere fino a che punto questa influenza ha luogo può permettere una maggior conoscenza delle abilità attoriali degli interpreti oltre che offrire spunti importanti sui rapporti fondamentali fra i due generi maggiori della Serenissima. Un altro punto che rimane carente riguarda le reazioni del pubblico veneziano: alle notizie trasmesse dai librettisti – in certo modo i portavoce del pubblico – nelle premesse ai libretti si possono aggiungere preziose informazioni grazie allo spoglio di lettere di viaggiatori e cronache di rappresentazioni di drammi messi in scena nella Serenissima.

Il contatto con il *corpus* di vecchie del repertorio musicale e teatrale ha permesso di avere una visione particolare sull'insieme di melodrammi dei quali ci siamo occupati, focalizzata sui personaggi detti "minori" e le trame secondarie; ma non solo. L'incontro con questo *corpus* ha offerto nuovi spunti per una riflessione sulla femminilità e sulla presenza della donna in scena; nel caso delle vecchie tali fattori sono messi in luce dal travestimento e dall'età avanzata, che portano con sé tematiche specifiche e comportamenti particolari. Avvicinarsi a questi personaggi ci ha permesso di accostare anche le tematiche da loro affrontate come la caducità dell'uomo, la

³ L. Bianconi e T. Walker, «Dalla Finta pazza alla Veremonda: Storie di febiarmonici», in *Rivista Italiana di Musicologia*, X, 1975, pp. 380-454.

necessità di godere del momento presente e della gioventù e le lamentazioni sulla senilità. Le vecchie, dopo aver attraversato le piazze e i saloni delle commedie, arrivano alle scene musicali veneziane e parlano direttamente al pubblico. Il loro carattere 'tragicomico' le autorizza ad affrontare argomenti che vanno dalla moralità all'amoralità, dando ai discorsi più seri una veste leggera, un travestimento comico. Esse si liberano dal decoro e dalle inibizioni, invitando il pubblico al gioco e alla licenza, come preconizza Scarabea: «cancher vi venga, se ben son grinza / io voglio amar; / che non per tutto l'età m'aggrinza, / chi vuol giocar?».

Appendici

Appendice 1

Giulio Cesare Croce, *Le trenta mascherate piacevolissime di Giulio Cesare Croce, dalle quali pigliando l'inventioni, si possono fare concerti dilettevoli, nel tempo di Carnovale*, Bologna, presso gli Heredi del Cochi, 1604.

Mascherata terza

Chi ha bambini da lattare,
gentildonne alme, e cortesi,
noi siam balie, bone e rare,
capitate in sti paesi,
sin da l'alpe pistoiese,
per fanciuli nutricare.

Habbiam si le pope pien,
che piegar non ci possiamo,
risguardate que' che vene,
e che latte fuor stilliamo,
vi so dir che li facciamo
grassi, e belli doventare.

Fresco, e sodo è il nostro latte,
che poch'e che siam levare,
fuor dal parto e ben riffate
ne smagrite, o astenuate,
che da noi l'impaiolate,
si fan molto nutricare.

Tanto più, state a udire,
sia migliori i nostri latti,
poi, che tutte al partorire
figli maschi abiamo fatti,
che di femina mal atti,
son per maschi nutricare.

Di ber poco usate siamo,
come s'usa in quel confino,
ne disordine faciamo
che dian danno al bambolino,
come molte, che pel vino,
gli fan spesso smaniare.

Noi ancora siam modeste,
nel mangiar, come nel bere;
e se piangon siamo preste,
a far lor quel, che il dovere,
non possiamo sostenere,
di sentirli mai gridare.

Gli leviamo, e gli saziamo,
e teniam le pezze nette;
e quel tanto li facciamo,
che fan far balie perfette,
ne la pappa, e nelle tette,
gli lasciamo mai mancare.

Hor se voi belle Signore
o se qualche vostra amica,
dar volesse un figlio fuori
noi farem simil fatica,
e chi è gravida lo dica,
che staremo ad aspettare.

Quando a voi gli tornaremo
di la sù dalle montagne,
grassi, e bei li conduremo,
schietti, e san senza magagne,
e à maron pere, e castagne
gli faremo trionfare.

Del salario non occorre,
a parlar, che già sapete,
quel che l'altre soglion tore,
se mai fuor date n'havete,
però tanto a noi darete,
quanto à l'altre si sol dare.

Appendice 2

Anonimo, *Canzonetta d'una cortigiana qual racconta li gusti, e i diletti, che ha havuto nella sua gioventù, et poi li travagli in vecchiezza, che la ridusse su un Ponte*

Verona, per Bartolomio Merlo

Con licenza de' superiori

Se me stare ascoltar
benigna, e cara audientia,
e che vù habbie patientia,
ve voglio far sentir,
un dolor da morir;
son una donna,
che sempre ha vivesto
con quel, e con questo,
con suoni, e con canti
tra li amanti.

Ogni felicità,
ogni gusto, e diletto,
stava dentro al mio petto,
ogni mondan piacer,
che donna puol haver.
Giera dal mondo
temuda, e stimada,
da tutti abbrazzada
con gran leggiadria
da par mia.

Me Giera stà donà
un palazzo de bando,
giusto sul canal grando,
havea per dir così
cento morosi al dì,
veste, carpette
ogn'uno me fava,
colane me dava
per farne più cara
tutti a gara.

Tra le altre havea un foggian
qual Giera milanese,
e me fava le spese,
vegniva a star con mi
un'ora qualche dì,
manzo, vedello,
galline, e capponi,
licori più buoni,
che al mondo ghe fosse
per la tosse.

Se poteva ben dir,
che all'ora casa mia
Giera corte bandia.

Et ogni cortesan
magnava del mio pan,
quasi ogni giorno
faceva banchetto
con gusto, e diletto,
con molti strumenti
ai parenti.

Haveva poi di più
massere, o servitori
per grandezze, e honori,
palazzi, e possession
sù quel de Pordenon,
o quanti chiassi,
bagordi, e morbini,
chitare, violini,
tiorbe, e lauti
godea tutti.

Quando stava al balcon
ogn'un trava sospiri
per miei vezzosi tiri
si che la zoventù
per mi no podea più,
vegniva stesso
signori, e mercanti
con suoni, e con canti
per tiorme soletta
in barchetta.

Ogni uno al mio parlar
se faceva soggetto,
ghe insiva il cuor dal petto,
e per la mia beltà
tutti Giera caschà,
pianti, lamenti,
disgusti, e dolori,
fracassi, furori,
pareva diletto
e confetto.

Adesso zonta son
in sì misero stato,
che più no ghe la catto,
vorria esser a dezun,
son vegnua in odio a ogn'un,
son tanto grama,

che vagho cercando
s'un ponte sclamando
al tempo, a la piova
ma no'l aiova.

Son si piena de mal
de bruschi, rognà, e broze
gonzada a mille foze,
che quasi ogni christian
scampa tre mia lontan,
o mala sorte,
o cattiva desditta,
così la mia vita
declina el so' monte
in sù un ponte.

E quel che importa più
se me passa davanti
un de' miei cari amanti;
prima el me dà un'occhià;
e po' el se volta in là,
no se arrecorda
de i gusti passai,
ma sol pene, e guai
xè la mia mercede
de la mia fede.

O amanti empii, e rubei,
per un caso si rio,
almanco deme el mio;
che me havè decipà,
e che me havè magnà,
stago mi grama
continuo gridando
pietà domandando
signori un panetto,
o un marchetto.

E vù ve ne ride,
e ve cavè solazzo,
ma quando stretta in braccio

vù me tegnivi mi,
no la Giera così,
Giera la bella,
la cara, la amata,
adesso son tratta
in canal de' marani,
o cani.

Donne mie care a vù
ve vien questo arrecordo,
no fe che'l senso ingordo,
o veramente el cuor
se fazzo schiavo Amor,
no prestè fede
a parole d'amanti,
che al fin tutti i canti
si muta in rancori
e dolori.

Perché vecchie se vien;
e la beltà ne lassa
e quando el tempo passa
dopo del pontizar
vien presto l'increspar,
co semo vecchie
perdemo li amici,
de longo sù i stizzi
rostie semo cotte,
bona notte.

No se co ho fatto mi
che in la mia zovanezza
viveva con grandezza,
e adesso son si al fin,
che scampa ogni fachin
sorelle care
imparè questa historia
tegnive in memoria
sto caso ben fisso
qua fenisso.

Appendice 3

Paolo Britti, *Il bel giovine Innamorato in una vecchia per interesse del suo utile, canzonetta nuova e ridicolosa*, Verona, Bartolomeo Merlo, 1627.

Son sforzato de prender la penna,
e con dolce mia vena componer così
sopra quei che desprezza le vecchie
con dir le è cotecchie ascolteme pur mi,
che se attenti starè a questa historia
forma d'intelletto, cavà di memoria,
siguro son,
che dirè, che dirè che ho rason.

Gho una vecchia, ch'è spanta, ch'è morta,
e nissun la conforta sì nome il mio amor,
la me ama con tutto affetto,
la me tien nel petto scolpito nel cor,
ogni di vago in casa, e no spendo bezzi,
o che bon star;
chi vuol de meio se'n vaga a trovar

Se tal volta mi fazzo il stizzoso,
el crudel, coloroso così da morbin,
la se mette con lagrime, e pianti
a starme davanti co fa un fantolin,
la fe inzegna di farne far pase
con mille astuzie, con pratiche, e rase,
mi che sò far
fazzo il duro per farla vogar.

Fazzoletti, colari, e camise
ghe no una valise, che questa me fà,
ferraroï, mue de drappi, e calzette
con molte scarpette sta vecchia me dà,
e co vogio un ducato in scarsella,
ghe digho vecchietta non esser rubella,
le dise tiò,
deh guardè che bon tempo che mi hò.

In t'un'anno gho speso un marchetto,
un cordon con un feretto mi gho comprà,
e co tratto de spenderghe bezzi,
la vuol trarme in pezzi, la ruza per chà,
tal che è meglio che no ghe ne spenda,
tiorghene in presto, e mai no ghe i renda,
o che morbin,
l'amar donna, e no spender quattrin.

Se m'amalo, e che stago un di in letto
se batte nel petto, e se strazza il crin,
prestamente reduce collegio,
domanda consegio per mi poverin,
co la vede che'l mal m'abbandona,
la salta per casa, la canta, la sona,
saria crudel
a no amar questa vecchia fedel.

Uovi freschi una meza dozena
per far bona schena ogni di la me dà,
colombini, polastri, e capponi,
galline, e pizzoni per mi è parecchià,
sempre in tola ghe xè boni vini
de negri, de bianchi, de quei marzemini,
o che gioir,
chi tal cosa ha sentì mai à dir.

Far l'amor co ste putte d'adesso
ghe troppo interesse, la borsa no pol,
le vol perle, collane, e manini,
ducati, e cechini la pela, e le tiol,
e se a caso ve manca l'arzentò
xè rotto le corde, è scordà l'instrumento,
no, no no no,
quest'amor, quest'amor no farò.

Se tal volta per le compagnie
mi vago a hostaria, e me metto a ziozar,
e che à sorte me tocca quel scorto
mi mando de trotto da questa à pregar,
che la vegna con arte d'inzegno
a pagar l'hosto perche son in pegno
presto la vien,
saria matto à no ghe voler ben.

Son ben certo, che tutti me soia
con dir che un'ancroia me togia il cervel,
e che putte à un soggetto par mio
me correria drio da rabbia, e martel,
tutti zanza, e rasona à so modo,
perch'in sta vecchia ho fermà il chiodo,
la vogio amar
fin che in sta vita mi posso durar.

Una chioma, una testa, un visetto
carghà de sbeletto me fà sospettar,
la so gratia, il sò nobil modello
no me dà martello, ne me fà cascar,
perché sò che tal volta i colori
comenza in legrezza, e fenisce in dolori,
e l'hospeal
paga il dacio de tutto sto mal.

Zovenetti garbatti, e gratiosi
che sè giudiciosi, lezè sta canzon,
e talvolta per vostro diletto
tirene in secreto, o in qualche canton,
e se a sorte falasse la rima,
del stil del componer no voi che se stima,
ma tollè sù
quel che par che sia meglio per vù.

Bibliografia

- ABATI, Antonio. *Delle Frascherie di Antonio Abati*, Amsterdam, Lugduni Batavorum apud. F. Hackium, 1654.
- ACCORSI, Maria Grazia. «Morale e retorica nei melodrammi di Benedetto Ferrari», in *Musica Scienza e Idee nella Serenissima durante il seicento*, a cura di Francesco Passadore e Franco Rossi, atti del convegno internazionale di studi (Venezia, 13-15 dicembre 1993), Venezia, Fondazione Levi, 1996, pp. 325-363.
- ALFAGEME, Ignacio Rodriguez. «La hetera em la Comedia atica», in *Il personaggio e la maschera*, a cura di Raffaele Grisolia e Gioia M. Rispoli, atti del Convegno Internazionale di Studi Napoli-Santa Maria Capua Vetere (Ercolano, 19-21 giugno 2003), Ercolano, Naus, 2005, pp 131-152.
- ANGELINI, Franca. «Barocco italiano», in *La nascita del teatro moderno, Storia del teatro moderno e contemporaneo*, 4 voll., Torino, Einaudi, I, 2000, pp. 193-176.
- Anonimo. *Il corago o vero alcune osservazioni per metter bene in scena le composizioni drammatiche*, a cura di Paolo Fabbri e Antonio Pompilio, Firenze, L. S. Olschki, 1983.
- Anonimo. *Canzonetta d'una cortigiana qual racconta li gusti, e i diletti, che ha havuto nella sua gioventù, et poi li travagli in vecchiezza, che la ridusse su un Ponte*, Verona, Bartolomeo Merlo.
- ARISTOTELE. *Poetica*, a cura di Diego Lanza, Milano, BUR, 1997.
- BADINTER, Elisabeth. *L' amour en plus: histoire de l'amour maternel (17.-20. siècle)*, Paris, Flammarion, 1980.
- BACHTIN, Michail. *L'opera di Rabelais e la cultura popolare: riso, carnevale e festa nella tradizione medievale e rinascimentale*, Torino, Einaudi, 1979.

BARASSI-FERRARI, Elena. «“La Luciata” di Francesco Manelli: considerazioni su una perduta stampa della Biblioteca municipale di Breslavia, l'esemplare di un manoscritto berlinese e un componimento del “Fasolo”», in *Secondo incontro con la musica italiana e polacca: musica strumentale e vocale del Rinascimento al Barocco*, Bologna, Antiquae Musicae Italicae Studiosi (AMIS), 1970, pp. 211-242.

BARTHES, Roland. *Frammenti di un discorso amoroso*, traduzione di Renzo Guidieri, Torino, Einaudi, 2001.

BEAUVOIR, Simone. *La Vieillesse*. Paris, Gallimard, 1970.

BELLINA, Anna Laura. «Cenni sulla presenza della commedia dell'arte nel libretto comico settecentesco», in *Venezia e il melodramma nel Settecento*, Firenze, Olschki, 1978, pp. 131-147.

BERGSON, Henri. *Le rire, essai sur la signification du comique*, Paris, France loisirs, 1990.

BIANCONI, Lorenzo; WALKER, Thomas. «Dalla Finta pazza alla Veremonda: Storie di febiarmonici», in *Rivista Italiana di Musicologia*, X, 1975, pp. 380-454

- «L'Ercole in Rialto» in *Venezia e il melodramma nel Seicento*, a cura di Maria Teresa Muraro, Firenze, Olschki, 1976, pp. 259-272.

BLACK, Christoph. *Early Modern Italy: A Social History*, London, New York, Routledge, 2001.

BRITTI, Paolo. *La canzone del Burubù fatta sopra le ruffiane*, Verona, Bartolomeo Merlo, 1627.

- *Il bel giovine Innamorato in una vecchia per interesse del suo utile, canzonetta nuova e ridicolosa*, Verona, Bartolomeo Merlo, 1627.

BROWN, Judith. «A woman's place was in the home: women's work in renaissance Tuscany», in *Rewriting the Renaissance: the discourses of Sexual Difference in Early Modern*

Europe, a cura di Margaret W. Ferguson, Maureen Quilligan e Nancy Vickers. Chicago University Press, 1986, pp. 206-224.

BUCCIARELLI, Melania. *Italian Opera and European Theatre 1680 – 1720*, Turnhout, Brepols, 2000.

BUSENELLO, Gian Francesco. *I sonetti morali ed amorosi di Gian Francesco Busenello (1598 –1659)*, testo critico a cura di Arthur Livingston, Venezia, Prem. Stab. Grafico Fabbris di S., 1911.

BUTLER, Judith. *Gender Trouble: Feminism and the Subversion of Identity*, New York, Routledge, 1990.

CALAME, Claude. *Choruses of young women in ancient Greece*, Lanham, Rowman and Littlefield, 2001.

CAPOZZA, Nicoletta. *Tutti i lazzi della commedia dell'arte*, Roma, Dino Audino, 2006.

CAPOMACCHIA, Anna Maria. *L'eroica nutrice. Sui personaggi "minori" della scena tragica greca*, Roma, Aracne, 1999.

CARNESECCHI, Riccardo (a cura di). *La danza barocca a teatro: ritornelli a ballo nell'opera veneziana del Seicento*, Vicenza, Neri Pozza, 2003.

CASAGRANDE DI VILLAVIERA, Rita. *Le cortigiane veneziane nel Cinquecento*, Milano, Longanesi, 1968.

CHOJNACKI, Stanley. *Women and men in renaissance Venice: twelve essays on patrician society*, Baltimore, Johns Hopkins University press, 2000.

CHOJNACKA, Monica Elena. *City of women: Gender, Family and Community in Venice 1540-1630*, tesi di dottorato nella Stanford University.

- *Working women of early modern Venice*, Baltimore, Johns Hopkins University press, 2001.

CROCE, Giulio Cesare. *Le trenta mascherate piacevolissime di Giulio Cesare Croce, dalle quali pigliando l'inventioni, si possono fare concerti dilettevoli, nel tempo di Carnovale*, Bologna, presso gli Heredi del Cochi, 1604.

DAHLHAUS, Carl. *Drammaturgia dell'opera italiana*, Torino, EDT, 2005.

DAOLMI, Davide. *L'arme e gli amori, Un'opera di cappa e spada nella Roma di mezzo Seicento*, Tesi di dottorato in Storia ed analisi delle culture musicali, Università degli Studi di Roma «La Sapienza», a.a. 2000-2001.

DECROISSETTE, Françoise. «Le Zanni, ou la métaphore de l'opprimé dans la commedia dell'arte», in *Figures Théâtrales du peuple*, a cura di Elie Konigson, Paris, CNRS, 1985, pp. 75-90.

DEGRADA, Francesco. «Gian Francesco Busenello e il libretto della 'Incoronazione di Poppea.'», in *Congresso internazionale sul tema "Claudio Monteverdi e il suo tempo"*, a cura di Raffaello Monterosso, Verona, 1969, pp. 81-102.

DELLA CORTE, Andrea. «Aspetti del "comico" nella vocalità teatrale di Monteverdi», in *Rivista italiana di musicologia*, II, 2, Atti del convegno di studi dedicato a Claudio Monteverdi (Siena, 28-30 aprile 1967), 1967, pp. 230-263.

DE LUCA, Antonio. *Il teatro di Ludovico Ariosto*, Roma, Bulzoni, 1981.

DONI, Giovanni Battista. *De' trattati di musica*, 2 voll., II: *Trattato della musica scenica* (1640). Firenze, A. F. Gori, 1763.

DURANTE, Sergio. «Il cantante: Aspetti e problemi della professione», in *Storia dell'opera italiana*, 6 voll. a cura di Lorenzo Bianconi e Giorgio Pestelli, Torino, EDT, 1987, IV: *Il sistema produttivo e le sue competenze*, pp. 350-415.

- «Vizi privati e virtù pubbliche del polemista teatrale da Muratori a Marcello», in *Benedetto Marcello: La sua opera e il suo tempo*, a cura di Claudio Madricardo e Franco Rossi, Firenze, 1988, pp. 415-24.

EMELINA, Jean. *Les valets et les servantes dans le théâtre comique en France 1610-1700*, Grenoble, Presses universitaires de Grenoble, 1975.

- *Le comique, essai d'interprétation générale*, Liège, Sedes, 1996.

FABBRI, Paolo. «Diffusione dell'opera», in *Musica in scena*, 8 voll., Torino, Utet, I: *Il teatro musicale dalle origini al primo Settecento*, pp. 105-127.

- «Istituti metrici e formali», in *Storia dell'opera italiana*, 6 voll. a cura di Lorenzo Bianconi e Giorgio Pestelli, Torino, EDT, 1988, VI: *Teorie e tecniche, immagini e fantasmi*, pp. 165-233.
- E POMPILIO Angelo, a cura di. *Il Corago o vero alcune osservazioni per metter bene in scena le composizioni drammatiche*, Firenze, Olschki, 1983.
- *Il secolo cantante: per una storia del libretto d'opera nel Seicento*, Roma, Bulzoni, 2003.
- *Metro e canto nell'opera italiana*, Torino, EDT, 2007.

FALKNER, Thomas M., DE LUCE, Judith. *Old age in Greek and Latin Literature*, Albany, State university of New York press, 1989.

FANO, Nicola. *Le maschere italiane*, Bologna, Il Mulino, 2001.

FEDELI, Paolo. «La ruffiana letteraria», in *Vicende e figure femminili in Grecia e a Roma*, atti del convegno (Pesaro, 28-30 aprile 1994), a cura di Renato Raffaelli, Ancona, 1995, pp. 307-317.

FENLON, Iain. *The song of the soul: understanding Poppea*, London, Royal Musical Association, 1992.

FERRONE, Siro. «Il metodo compositivo della Commedia dell'Arte», in *Commedia dell'Arte e spettacolo in musica tra Sei e Settecento*, a cura di Alessandro Lattanzi e Paologiovanni Maione, Napoli, I turchini Saggi, 2003, pp. 51-67.

- *Attori Mercanti Corsari: la commedia dell'Arte in Europa tra cinque e seicento*, Torino, Einaudi, 1993.

- FERRONI, Giulio. *Le voci dell'istrione. Pietro Aretino e la dissoluzione del teatro*, Napoli, Liguori Editore, 1977.
- FINDLEN, Paula. «Humanism, politics and pornography in Renaissance Italy», in *The invention of pornography : obscenity and the origins of modernity, 1500-1800*, a cura di Lynn Hunt, New York, Zone Books, 1993, pp.49-108.
- FONTE, Moderata. *Women and life in sixteenth -century Venice*, Paola Malpezzi Price, London, Associated University Press, 2003.
- FORESTIER, Georges. *Esthétique de l'identité dans le théâtre français, 1550-1680: le déguisement et ses avatars*, Genève, Droz, 1988.
- FRANCO, Veronica. *Lettere*, a cura di Stefano Bianchi, Roma, Salerno, 1998.
- GARAVAGLIA, Andrea. *Sigismondo d'India "drammaturgo"*, Torino, Edt, 2005.
- GARZONI, Tommaso. *Piazza Universale di tutte le professioni del mondo nuouamente ristampata, & posta in luce*, Venezia, appresso l'herede di Gio. Battista Somasco, 1592.
- GRASSI, Paolo. «Le maschere della Commedia dell'Arte», in *Arte della maschera nella commedia dell'arte*, a cura di Donato Sartori e Bruno Lanata, Firenze, Usher, 1983.
- GRONDA, Giovanna. «Il libretto d'opera fra letteratura e teatro», in *Libretti d'opera italiani*, a cura di Paolo Fabbri e Giovanna Gronda, Milano, A. Mondadori, 2007.
- GUARINI, Battista. *Il Verrato ovvero difesa di quanto ha scritto m. Giason Denores. Contra le tragicomédie, et le pastorali, in vn suo discorso di poesia*, Ferrara, per Vincenzo Galdura, 1588.
- *Compendio della Poesia tragicomica, tratto dai duo Verati*, Venezia, Gio. Battista Ciotti, 1602.

GÜNSBERG, Maggie. *Gender and the Italian stage*, Cambridge, Cambridge university press, 1997.

HELLER, Wendy. *Emblems of eloquence, opera and women's voices in Seventeenth-Century Venice*, Berkeley, University of California press, 2003.

- «Amazons, Astrology, and the House of Aragon: Veremonda tra Venezia e Napoli», in *La circolazione dell'opera veneziana del Seicento*, a cura di Dinko Fabris, Napoli, Editoriale Scientifiche, 2005, pp. 147-162.
- «Poppea's Legacy: The Julio-Claudians on the Venetian Stage», in *Journal of Interdisciplinary History*, XXXVI, 3, 2005, pp. 279-302
- «Venice and Arcadia», in *Musica e Storia*, XII, 2004, pp. 21-34.
- «Venice's mythic empires: Truth and verissimilitude in Venetian opera», in *Opera and Society in Italy and France from Monteverdi to Bourdieu*, a cura di Victoria Johnson, Jane Fulcher e Thomas Ertman, Cambridge, Cambridge University Press, 2007, pp. 34-52.

HENKE, Robert. *Performance and Litterature in the Commedia dell'Arte*, New York Cambridge University Press, 2002.

HEUGAS, Pierre. *La Célestine et sa descendance directe*, Bordeaux, éditions Bière, 1973.

IVANOVICH, Cristoforo. *Memorie teatrali di Venezia: contengono diversi trattenimenti piacevoli della città, l'introduzione de' teatri, il titolo di tutti i drammi rappresentati, col nome degli autori di poesia, e di musica sino a questo anno 1687*, a cura di Norbert Dubowy, Lucca, LIM, 1993.

KARYDAS, Helen Pournara. *Euryklea and Her Successors: female figures of authority in Greek poetics*, New York, Oxford Rowman and Littlefield Publishers, 1998.

KERMAN, Joseph. *Opera as a drama*, Westport, Greenwood Press, 1981

KEYSER, Dorothy, «Cross sexual casting in baroque opera», in *Opera quarterly*, V, 4, 1987, pp. 46-57.

- KINTZLER, Catherine. *Théâtre et opéra a l'age classique: une familière étrangeté*, Fayard, Paris, 2004.
- LAMBRANZI, Gregorio. *Nuova e curiosa scuola de' balli theatriali- Neue und curieuse theatrialsche Tantz-Schul*, Nüremberg, J. J. Wolrab, 1716.
- LARIVAILLE, Paul. «L'Ariosto da La Cassaria a La Lena: per un'analisi narratologica della trama comica», in *La semiotica e il doppio teatrale*, a cura di Giulio Ferroni, Napoli, Liguori editore, 1981, pp 118-136.
- LATTARICO, Jean François. «Busenello, Un avocat libertin, premier librettiste de l'Histoire», rivista Golberg online,
<<http://www.goldbergweb.com/fr/magazine/essays/2005/10/36188.php>> (consultato il 27/04/2008).
- « "All'uso di Venezia". Présences du spectateur dans les préfaces de quelques libretti per musica vénitiens (1637-1677)», in *Les traces du spectateur. Italie, XVII-XVIII siècles*, a cura di Françoise Decroisette, Saint-Denis, PUV, 2006, pp.37-60.
- LEGRENZI, Giovanni. *Eteocle e Polinice*, edizione dal manoscritto a cura di Stefano Faglia, Parma, L'Oca del Cairo, 2004.
- LEVI-STRAUSS, Claude. *La vie familiale et sociale des Indiens Nambikwara*, Paris, Musée de l'homme, 1948.
- LEMONS, Maya. *Du discours moral au discours musical – Le thème de la vanité dans la musique italienne post-tridentine*, tesi di dottorato, Université Paris IV, Sorbonne, 2006.
- LOFT, Abram. «The comic servant in Mozart's operas», in *The musical quarterly*, XXXII, 3, 1946, pp. 376-389.
- MAESTRO, Jesus G. *El personaje nihilista. "La Celestina" y el teatro europeo*, Iberoamericana, Madrid, 2001.

MANGINI, Nicola. «La tragedia e la commedia», in *Storia della Cultura Veneta: il Seicento*, I, a cura di Girolamo Arnaldi e Manlio Pastore Stocchi, Vicenza, N. Pozza, 1983, pp. 297-326.

MACNEIL, Anne. *Music and women of the commedia dell'arte in the late sixteenth century*, Oxford, Oxford University press, 2003.

MARINELLA, Lucrezia. *Le Nobiltà et eccellenze delle donne, et i diffetti e mancamenti de gli huomini, discorso di Lucretia Marinella, in due parti diviso*, Venezia, appresso G. B. Ciotti, 1600.

MCCLARY, Susan. *Feminine Endings: Music, Gender, & Sexuality*, Minneapolis, University of Minnesota Press, 2002.

MENNINGHAUS, Winfried. *Disgust: the theory and history of a strong sensation*, New York, State University of New York Press, 2003.

MIATO, Monica. *L'accademia degli incogniti di Giovan Francesco Loredan (1630-1661)*, Firenze, Olschki, 1998.

OMERO. *Odissea*, a cura di Alfred Heubeck e Stephanie West, traduzione di G. Aurelio Privitera, I, Milano, Fondazione Lorenzo Valla/ Arnoldo Mondadori Editore, 2003.

OSTHOFF, Wolfgang. «Antonio cestiss Alessandro Vincitor di se stesso», in *Studien zur Musikwissenschaft*, 24, 1960, pp. 13-43

- «Maschera e musica», in *Nuova Rivista Musicale Italiana*, I, 1, 1967, pp. 16-44.

OVIDIO, *Metamorfosi*, a cura di Pietro Bernardini Marzolla, Torino, Einaudi, 1994.

PALLAVICINO, Ferrante. *La rettorica delle puttane*, Cambrai, [Venezia, sotto il finto nome di Cambrai], 1642.

PANDOLFI, Vito. *Storia universale del teatro drammatico*, Torino, Utet, 1964.

PASSI, Giuseppe. *I Donneschi difetti, nuovamente riformati e posti in luce da Giuseppe Passi ravenate*, Venezia, G. A. Somascho, 1601.

PERRUCCI, Andrea. *Dell'arte rappresentativa premeditata, ed all'improvviso parti due. Giovevole non solo a chi si diletta di rappresentare; ma a' predicatori, oratori, accademici, e curiosi del dottor Andrea Perrucci*, a cura di Anton Giulio Bragaglia, Firenze, Sansoni Antiquariato, 1961.

PIRROTTA, Nino. «Commedia dell'Arte e opera», in *Scelte poetiche di musicisti*, Venezia, Marsilio Editori, 1987, pp. 147-171.

- «Scelte poetiche di Monteverdi», in *Scelte poetiche di musicisti*, Venezia, Marsilio Editori, 1987, pp. 81-146.
- «Ferrari», in *Enciclopedia dello spettacolo*, V, Roma, 1958, pp. 187-188.

POMPILIO, Angelo; CHIARELLI, Angela. *Or vaghi or fieri, cenni di poetica nei libretti veneziani: circa 1640-1740*, Bologna, Clueb, 2004.

RANK, Otto. *Don Juan et le double*, Paris, Payot & Rivages, 2001.

REVERMANN, Martin. *Comic business: Theatricality, Dramatic Technique, and performance Contexts of Aristophanic Comedy*, Oxford, Oxford University Press, 2006.

RICCOBONI, Luigi. *L'art du théâtre*, (copia anastatica dell'edizione del 1750), Genève, Slatkine Reprints, 1971.

RINGDAL, Nils Johan. *Love for sale: a world history of prostitution*, New York, Grove Press, 2004.

ROMANO, Denis. *Housecraft and Statecraft: domestic service in Renaissance Venice, 1400-1600*, Baltimore, The Johns Hopkins university press, 1996.

ROSAND, Ellen. «The descending tetrachord: an emblem of lament», in *The Musical Quarterly*. LXV, 3, 1979, pp. 346-359.

- «In defense of the venetian libretto», in *Studi musicali*, IX, 2, 1980, pp.271-285.
- «Iro and interpretation of “Il ritorno d’Ulisse in patria” », in *The journal of musicology*, VII, 2, 1989, pp. 141-164.
- *Opera in seventeenth-century Venice: the creation of a genre*, Berkeley, University of California press, 1991.

ROSENKRANZ, Karl. *Esthétique du laid*, traduzione in francese di Sibylle Muller, Belval, Circé, 2004.

ROSPIGLIOSI, Giulio. *Melodrammi sacri*, a cura di Danilo Romei, Firenze, Studio Editoriale Fiorentino, 1999.

ROTTERDAM, Erasmo da. *Elogio della follia*, a cura di Carlo Carena, Torino, Einaudi, 2002.

SALA, Emilio. «Le metamorfosi di “Iphide greca”», in “*Quel novo Cario, quel divin Orfeo*”. *Antonio Draghi da Rimini a Vienna*, a cura di Emilio Sala e Davide Daolmi, Lucca, LIM, 2000, pp. 61-97.

SQUAROTTI, Giorgio Barberi. «Della Porta o il teatro del mondo», in *Giovan Battista Della Porta nell’Europa del suo tempo, atti del convegno “Giovan Battista Della Porta”*, Napoli, Guida Editori, 1990, pp. 439-467.

STAFFIERI, Gloria. «Lo scenario nell’opera in musica del XVII secolo», in *Le parole della musica*, a cura di Maria Teresa Muraro, Firenze, Olschki, 1995, pp. 3-31.

STAROBINSKI, Jean. *Le incantatrici*, a cura di Carlo Gazzelli, Torino, EDT, 2007.

STEINHEUER, Joachim. «Fare la ninnananna – Das Wiegenlied als volkstümlicher Topos in der Kunstmusik des 17. Jahrhunderts», in *Musik als Spiegel der Lebenswirklichkeit im Barock*. Blankenburg, Stiftung Kloster Michaelstein, 2001, pp. 39-59.

Storia della Cultura Veneta, il seicento, Vicenza, Neri Pozza, 1983.

TANSILLO, Luigi. *La Balia*, poemetto, pubblicato ora la prima volta con annotazioni da Gio. Antonio Ranza, Vercelli, Panialis, 1767.

TEDESCO, Anna. «“Scrivere a gusti del popolo”: l’*Arte nuevo* di Lope de Vega nell’Italia del Seicento», in *Il saggiautore musicale*, XIII, 2, 2006, pp. 223-245.

TEMPRANO, Emilio. *Vidas poco ejemplares: viaje al mundo de las ramerías, los rufianes y las celestinas: siglo 16.-18*, Madrid, Ediciones del Prado, 1995.

UBERSFELD, Anne. *Lire le theatre I*, Paris, Editions sociales, 1977.

VENDRIX, Philippe; COUVREUR, Manuel. «La représentation dramatique étant ressentie comme une *exagération* du *vrai*, l’opera – qui augmente encore cette distance – ne peut que provoquer des sentiments plus forts [...]», M. Couvreur e P.Vendrix, «Les enjeux théoriques de l’Opéra-Comique», in *L’Opéra-Comique en France au XVIIIe siècle*, Liège, Mardaga, 1992, pp. 213-281.

WALKER, Thomas. «Gli errori di Minerva al tavolino; osservazioni sulla cronologia delle prime opere veneziane», in *Venezia e il melodramma nel Seicento*, a cura di Maria Teresa Muraro, Firenze, Olschki, 1976, pp. 7-20.

Libretti

ACCIAIUOLI, Filippo. *Ulisse in Feaccia*, Venezia, Francesco Nicolini, 1681.

APOLLONI, Apollonio. *L'Argia*, Venezia, Francesco Nicolini, 1669.

- *La Dori*, Venezia, Francesco Nicolini, 1671

AURELI, Aurelio. *Erginda*, Venezia, Giuliani, 1652.

- *Erismena*, Venezia, Giacomo Batti, 1655.
- *Le fortune di Rodope e Damira*, Venezia, Andrea Giuliani, 1657
- *La costanza di Rosmonda*, Venezia, Valvasense, 1659.
- *La Rosilena*, Venezia, Francesco Nicolini, 1664.
- *Perseo*, Venezia, Francesco Nicolini, 1665.
- *Eliogabalo*, Venezia, Francesco Nicolini, 1668.
- *L'Artaxerse*, Venezia, Francesco Nicolini, 1669.
- *Claudio Cesare*, Venezia, Francesco Nicolini, 1672.
- *L'Orfeo*, Venezia, Francesco Nicolini, 1673.
- *Helena rapita da Paride*, Venezia, Francesco Nicolini, 1677.
- *Medea in Atene*, Venezia, Francesco Nicolini, 1678.
- *Damira placata*, Venezia, Francesco Nicolini, 1680.
- *Massimo Puppieno*, Venezia, Giuseppe Tramontin, 1688.

BADOARO, Giacomo. *Il ritorno d'Ulisse in patria*, Venezia, 1641.

- *L'Helena rapita da Theseo*, Venezia, Michiel Miloco, 1653.

BENTIVOGLIO, Ippolito. *L'Achille in Sciro*, Venezia, Stefano Curti, 1664.

BEREGAN, Niccolò. *L'Annibale in Capua*, Venezia, Giacomo Batti, 1661.

- *Il Genserico*, Venezia, Francesco Nicolini, 1669.
- *L'Heraclio*, Venezia, Francesco Nicolini, 1671.

BEVERINI, Francesco. *Dario in Babilonia*, Francesco Nicolini, Venezia, 1671.

BISSARI, Pietro Paolo. *La Bradamante*, Venezia, Valuasense, 1650.

BONIS, Novello. *Dario ravvivato*, Venezia, Francesco Batti, 1675.

BUSENELLO, Francesco. *Gli amori d'Apollo e di Dafne*, Andrea Giuliani, Venezia, 1656.

- *La Statira*, A. Giuliani, Venezia, 1655.
- *L'Incoronazione di Poppea*, A. Giuliani, Venezia, 1656.
- *La prosperità infelice di Giulio Cesare dittatore*, A. Giuliani, Venezia, 1656.

BUSSANI, Giacomo Francesco. *Il Massenzio*, Francesco Nicolini, 1673.

- *Enea in Italia*, Venezia, Nicolini, 1675.
- *Giulio Cesare in Egitto*, Venezia, Francesco Nicolini, 1677.
- *Anacreonte tiranno*, Francesco Nicolini, Venezia, 1678.
- *Ercole sul termidonte*, Francesco Nicolini, Venezia, 1678.

CASTELLI, Girolamo. *L'Almerico in Cipro*, Venezia, Francesco Nicolini, 1675.

CASTOREO, Giacomo. *Eurimene*, Sorian Gio. Battista, Venezia, 1652

- *Pericle effeminato*, Venezia, Giacomo Batti, 1653.
- *Arsinoe*, Venezia, Andrea Giuliani, 1655.
- *La regia pescatrice*, Merli, Verona, 1656.
- *Le fortune di Oronte*, Andrea Giuliani, 1656.
- *Il principe corsaro*, Venezia, Valvasense, 1658.

CICOGNINI, Giacinto Andrea. *Gli amori di Alessandro Magno e di Rossane*, Venezia, Gio. Pietro Pinelli, 1651.

- *Giasone*, Venezia, Nicolo Pezzana, 1664.
- *Orontea*, Venezia, Stefano Curti, 1666.

CORRADI, Giulio Cesare. *Il trionfo della continenza*, Venezia, Francesco Nicolini, 1691.

DALL'ANGELO, Giacomo. *Il Demetrio*, Venezia, Francesco Nicolini, 1666.

- *La Cleopatra*, Venezia, Giacomo Batti, 1662.
- *L'Euridamante*, Venezia, Gio. Pietro Pinelli, 1654.

- *L'Aureliano*, Venezia, Francesco Nicolini, 1666.

DOLFIN, Pietro. *L'Ermengarda*, Venezia, Francesco Nicolini, 1670.

- *L'Adelaide*, Venezia, Francesco Nicolini, 1672.

FATTORINI, Teobaldo. *Eteocle e Polinice*, Venezia, Francesco Nicolini, 1675.

FAUSTINI, Giovanni. *L'Egisto*, Venezia, Surian, 1643.

- *Ormino*, Venezia, Francesco Miloco, 1646.
- *L'Euripo*, Venezia, Francesco Miloco, 1649.
- *L'Eupatra*, Venezia, Ginammi, 1655.
- *Eritrea*, Venezia, Dozza Eredi, 1661.
- *Il tiranno umiliato d'Amore*, Bartolo Bruni, Venezia, 1667.
- *L'Alciade*, Venezia, Francesco Nicolini, & Stefano Curti, 1667.

FERRARI, Benedetto. *Il Pastor regio*, Venezia, Antonio Bariletti, 1640.

- *Poesie drammatiche di Benedetto Ferrari della Tiorba*, Milano, Ramellatti Gio.Piero, 1644.

FRISARI, Girolamo. *L'Aurora in Atene*, Venezia, Francesco Nicolini, 1678.

FUSCONI, Giovanni Battista. *Amore innamorato*, Venezia, Battista Surian, 1642.

GIANNINI, Matteo. *Adone in Cipro*, Venezia, Francesco Nicolini, 1676.

GISBERTI, Domenico. *Caligula Delirante*, Venezia, Francesco Nicolini, 1672.

IVANOVICH, Cristoforo. *L'amor guerriero*, Venezia, Francesco Nicolini, 1663.

- *La costanza trionfante*, Venezia, Bertani, 1673.
- *Il Lisimaco*, Venezia, Francesco Nicolini, 1674.

MADERNI, Carlo. *Sardanapalo*, Venezia, Francesco Nicolini, *Sardanapalo*, 1679

MEDOLAGO, Antonio. *Tullia superba*, Venezia, Francesco Nicolini, 1688.

MELANI, Jacopo. *Il Girello*, Venezia, Valvasense Gio. Francesco, 1682.

MELOSIO, Francesco. *Sidonio e Dorisbe*, Venezia, Battista Surian, 1642.

MILCETTI, Giovanni Maria. *L'Hipsicratea*, Venezia, Giacomo Batti, 1660.

MINATO, Nicolo. *Orimonte*, Venezia, Valvense, 1650.

- *Artemisia*, Venezia, Andrea Giuliani, 1656.
- *Scipione Africano*, Venezia, Francesco Nicolini, 1664.
- *Mutio Scevola*, Venezia, Andrea Giuliani, 1665.
- *Seleuco*, Venezia, Francesco Nicolini, 1666.
- *Pompeo Magno*, Venezia, Francesco Nicolini, 1666.
- *La caduta di Elio Seiano*, Venezia, Heredi Leni, 1667.
- *La prosperità di Elio Seiano*, Venezia, Bortolo Tramontino, 1667.
- *Leonida in Tegea*, Venezia, Francesco Nicolini, 1676.
- *Scipione Africano*, Venezia, Francesco Nicolini, 1678.

MONIGLIA, Giovanni Andrea. *La Semiramide*, Francesco Nicolini, Venezia, 1671.

NOLFI, Vincenzo. *Il Bellerofonte*, Venezia, Francesco Valvasense, 1645.

NORIS, Matteo. *Marcello in Siracusa*, Venezia, Francesco Nicolini, 1670.

- *Attila*, Venezia, Francesco Nicolini, 1672.
- *Domitiano*, Venezia, Francesco Nicolini, 1673.
- *Numa Pompilio*, Venezia, Francesco Nicolini, 1674.
- *Diocleziano*, Venezia, Francesco Nicolini, 1675.
- *Galieno*, Venezia, Francesco Nicolini, 1676.
- *Il demone amante ovvero Giugurta*, Venezia, Francesco Nicolini, 1686.

PERSIANI, Oratio. *Gli amori di Giasone e d'Isifile*, Venezia, Antonio Bariletti, 1642.

RINNUCCI, Ottavio. *Drammi per musica*, Torino, EDT, 1926.

RODOTEI, Giovan Battista. *L'Adelaide*, Venezia, Bertani, 1670.

SBARRA, Francesco. *L'Alessandro vincitor di se stesso*, Venezia, Giacomo Batto, 1651.

STANZANI, Tomaso. *Arsinoe*, Venezia, Francesco Nicolini, 1678.

STROZZI, Giulio. *La finta pazza*, Venezia, Gio. Battista Surian, 1641.

- *La finta savia*, Venezia, Matteo Leni e Giovanni Vecellio, 1643.
- *Romolo e Remo*, Gio. Battista Surian, Venezia, 1645.
- *Veremonda, l'amazzone di Aragona*, Giuliani, Venezia, 1652.

TIRABOSCO, Marc'Antonio, *Argomento e scenario dell'Alcate*

- *L'Alcate*, Venezia, Gio. Battista Surian, 1642.

VAROTARI, Dario. *Il Cesare amante*, Venezia, Andrea Giuliani, 1651.

Testi teatrali

ARETINO, Pietro. *Il Marescalco*, Milano, J. A. da Castel Liono, 1535.

- *L'Orazia*, ed. critica a cura di Michael Lettieri; con un saggio sulla storia della critica e una nota bibliografica di Rocco Mario Morano, Cosenza, Marra, 1991.
- *Ragionamento della nanna e della Antonia*, a cura di Guido Davico Bonino, Milano, ES, 1997.
- *Dialogo di M. Pietro Aretino, nel quale la Nanna il primo giorno insegna a la Pippa sua figliola a esser puttana, nel secondo gli conta i tradimenti che fanno gli huomini a le meschine che gli credano, nel terzo et ultimo la Nanna et la Pippa sedendo nel orto ascoltano la comare et la balia che ragionano di ruffianeria*, a cura di Guido Davico Bonino, Milano, ES, 1998.
- *Ragionamento della nanna e della Antonia*, Milano, Fabbri, 2006.
- *Il Filosofo*, a cura di Alessio Decaria e Federico Della Corte. Roma, Salerno, 2005.

ARISTOFANE, *Le donne all'assemblea*, traduzione di Dario del Corno, a cura di Massimo Veta, Milano, Fondazione Lorenzo Valla, Mondadori, 2000.

ARIOSTO, Lodovico, *La Lena*, Venezia, presso Giambattista Combi, 1620.

- *Commedie*, a cura di Angela Casella, Gabriela Ronchi, Elena Varasi, Milano, Mondadori, 1974.

CICOGNINI, Giacinto Andrea, *La donna più sagace fra l'altre*, Venezia, Niccolò Pezzana, 1662.

- *La forza del fato*, Venezia, Bartolomeo Lupardi, 1662.
- *L'innocente giustificato*, Bracciano, Stampa Ducale di Iaco, 1664
- *Il privato*, Viterbo, Bartolomeo Lupardi, 1663.
- *Santa Maria Egiziaca*, Bologna, stamperia del Longhi.

DE ROJAS, Fernando, *Tragicomedia de Calisto y Melibea: V centenario 1499-1999*, 3 voll., a cura di Fernando Cantalapiedra Erostarbe, Kassel, Reichenberger, 2000.

- *Comedia o tragicomedia de Calisto y Melibea*, edizione Peter Edward Russell, Madrid, editorial Castalia, 1991.

DOLCE, Ludovico, *Fabritia*, Venezia, per gli heredi di Bortolanio Rubin, 1587.

- *Ottavia*, in *Le tragedie di Seneca, tradotte da Lodovico Dolce*, Venezia, Giovan Battista et Marchion Sessa F., 1560.

GROTO, Luigi. *La Hadriana*, Venezia, Fabio e Agostin Zopini, 1578.

Gli scenari Correr, la commedia dell'arte a Venezia, a cura di Carmelo Alberti. Roma, Bulzoni, 1996.

LOREDANO, Giovanni Francesco, *La forza d'amore*, Venezia, appresso li Guerigli, 1662.

LOREDANO, Francesco, *L'incendio*, Venezia, Libreria della Speranza, 1597.

SALVIANI, Ippolito, *La ruffiana*, Venezia, appresso Domenico Cauallalupo, 1584.

SCALA, Flaminio, *Il teatro delle favole rappresentative*, a cura di Ferruccio Marotti, Milano, Il polifilo, 1974.

SFORZA D'ODDO, *Il Duelo d'amore e d'amicizia*, Venezia, Gio. Battista Sessa e fratelli, 1632.

STROZZI, Giulio. *L'Erotilla*. Terza impressione. Venezia, Alberti, 1631.

TASSO, Torquato. *Intrichi d'Amore*, Viterbo, Agostino Discepolo, 1629.

IL TEATRO UMANISTICO VENETO: LA COMMEDIA, a cura di Graziella Gentilini, Ravenna, Longo Editore, 1983.

TERENZIO, *Comedie nuovamente di latino in volgare tradotte*, Venezia, Jacob da Borgo Francho, 1538.

Opere di riferimento



Dizionario Bompiani delle opere e dei personaggi di tutti i tempi e di tutte le letterature,
Milano, Bompiani

SARTORI, Claudio, *I libretti italiani a stampa dalle origini al 1800. Catalogo analitico con 16
indici*, 7 voll. a cura di Claudio Sartori, Cuneo, Bertola e Locatelli, 1990-1995.

Index nominum

- Acciaiuoli, Filippo 11, 305
 Alghisi, Paris Francesco, 14, 104
 Apolloni, Apollonio, 11, 135, 158, 187, 270, 305
 Aureli, Aurelio, 10, 11, 33, 82, 88, 98, 100, 101, 102, 105, 108, 126, 127, 134, 136, 137, 138, 144, 148, 154, 155, 157, 159, 164, 169, 174, 177, 186, 195, 202, 211, 219, 224, 238, 245, 249, 254, 257, 260, 262, 272, 275, 285, 305
 Badoaro, Giacomo, 12, 40, 44, 46, 129, 151, 228, 234, 305
 Bentivoglio, Ippolito, 12, 305
 Beregan, Nicolo, 12, 95, 149, 268, 305
 Beverini, Francesco, 13, 154, 305
 Bissari, Pietro Paolo, 13, 33, 131, 306
 Bonis, Novello, 13, 306
 Boretti, Giovanni Antonio, 11, 12, 13, 17, 53, 88, 100, 134, 144, 154, 224, 245, 255, 256
 Busenello, Gian Francesco, 10, 13, 33, 65, 76, 77, 81, 90, 105, 127, 133, 144, 227, 228, 229, 230, 243, 272, 295, 296, 300, 306
 Bussani, Giacomo Francesco, 13, 128, 272, 306
 Carpiani, Luca, 12
 Castelli, Girolamo, 14, 192, 306
 Castoreo, Giacomo, 14, 39, 40, 44, 53, 132, 144, 153, 155, 157, 164, 216, 220, 221, 222, 267, 306
 Castrovillari, Daniele, 14, 100
 Cavalli, Francesco, 11, 12, 13, 14, 15, 16, 17, 18, 87, 92, 105, 108, 111, 123, 133, 138, 144, 155, 156, 157, 158, 162, 166, 186, 196, 211, 214, 234, 238, 239, 243, 245, 249, 254, 257, 258, 259, 272, 280
 Cesti, Antonio, 9, 11, 14, 18, 85, 135, 139, 156, 158, 163, 187, 200, 211, 270
 Cicognini, Giacinto Andrea, 9, 14, 33, 84, 85, 92, 110, 144, 146, 162, 163, 204, 208, 209, 211, 239, 244, 250, 279, 306, 311
 Corradi, Giulio Cesare, 14, 104, 132, 243, 306
 Dall'Angelo, Giacomo, 14, 33, 100, 137, 169, 180, 182, 215, 222, 272, 307
 Del Gaudio, Antonio, 11, 14, 192
 Dolfi, Pietro, 15, 307
 Fattorini, Teobaldo, 15, 146, 307
 Faustini, Giovanni, 15, 104, 108, 150, 151, 158, 169, 214, 217, 221, 230, 258, 259, 268, 307
 Ferrari, Benedetto, 3, 2, 4, 14, 15, 40, 46, 47, 48, 49, 50, 52, 55, 56, 57, 59, 64, 65, 68, 69, 102, 103, 104, 159, 177, 198, 199, 210, 224, 244, 265, 275, 281, 293, 294, 302, 307
 Franceschini, Petronio, 18, 98
 Freschi, Domenico, 12, 16, 108, 253, 268, 272
 Frisari, Girolamo, 16, 307
 Fusconi, Gio. Battista, 16, 33, 111, 124, 307
 Gianetti, Giovanni Maria, 12, 98
 Giannini, Matteo, 16, 307
 Gisberti, Domenico, 16, 99, 266, 307
 Grossi, Carlo, 12, 137
 Ivanovich Christoforo, 10, 16, 40, 153, 203, 216, 254, 275, 299, 308
 Legrenzi, Giovanni, 15, 146, 243, 300
 Lucio, Francesco, 14, 155, 215
 Maderni, Carlo, 16, 268, 308
 Manelli, Francesco, 2, 15, 18, 33, 46, 48, 55, 56, 275, 281, 294
 Marazzoli, Marco, 18, 145
 Medolago, Antonio, 16, 253, 308
 Melani, Jacopo, 16, 223, 234, 308
 Melosio, Francesco, 16, 159, 196, 308
 Milcetti, Giovanni Maria, 16, 308
 Minato, Nicolò, 10, 16, 41, 86, 87, 129, 149, 156, 157, 162, 166, 177, 178, 181, 199, 201, 206, 216, 254, 259, 267, 272, 278, 280, 308
 Moniglia, Giovanni Andrea, 17, 153, 308
 Monteverdi, Claudio, 7, 12, 13, 46, 47, 54, 73, 78, 90, 91, 127, 151, 225, 296, 299, 302
 Nolfi, Vincenzo, 17, 39, 40, 156, 308
 Noris, Matteo, 17, 53, 107, 196, 247, 255, 266, 308
 Pagliardi, Giovanni Maria, 16, 17
 Pallavicino, Carlo, 12, 13, 14, 15, 18, 76, 77, 116, 122, 123, 144, 182, 196, 222, 247, 266, 268, 272, 302
 Parteneo, Giovanni Domenico, 12, 16
 Persiani, Oratio, 18, 65, 145, 309
 Rodoteo, Giovanni Battista, 18, 309
 Sacratì, Francesco, 17, 18, 156
 Sartorio, Antonio, 11, 12, 13, 14, 15, 17, 128, 136, 138, 155, 156, 195, 219, 272, 274
 Sbarra Francesco, 9, 18, 42, 85, 135, 139, 200, 248, 309
 Stanzani, Tomaso, 18, 98, 309
 Strozzi, Giulio, 18, 33, 40, 46, 47, 48, 56, 65, 67, 105, 163, 272, 309, 312
 Tirabosco, Marc'Antonio, 18, 309
 Varotari, Dario, 18, 156, 164, 309
 Zanettini, Antonio, 16
 Ziani, Pietro Andrea, 11, 12, 15, 16, 17, 33, 85, 149, 151, 201, 203, 260, 275

Riassunto

"Non per tutto l'età m'aggrinza": le vecchie comiche nell'opera veneziana del Seicento

I ruoli di vecchie donne comiche appartengono alle convenzioni drammaturgiche stabilite fra le nuove regole dell'opera commerciale veneziana del Seicento. Fra 1638, data della prima apparizione di un ruolo di vecchia comica sulle scene veneziane, e la fine del secolo, cento quattordici personaggi di questa tipologia hanno abitato gli intrecci creati dai librettisti veneziani. La tipologia alla quale questo studio s'interessa si caratterizza per una comicità spinta e ironica, un forte appetito sessuale, idee proto-femministe sulla vita amorosa ma anche per un discorso morale sulla caducità della vita con uno sfondo estremamente ottimista che riprende la massima oraziana del *carpe diem*. Da un punto di vista puramente drammaturgico, questi ruoli, in quanto doppi dei servi, svolgono funzioni di legame fra le scene, commento sugli eventi dell'intreccio e offrono momenti di *comic relief*.

In un primo tempo abbiamo cercato di stabilire una genealogia di questi ruoli e di determinare quali sono le caratteristiche che le vecchie nutrici dell'opera veneziana hanno ereditato dalle loro precorritrici del teatro improvvisato ed erudito, e dalla letteratura. Una volta stabilite le particolarità letterarie e musicali più ricorrenti le abbiamo analizzate in rapporto agli intrecci ed in quanto *topoi* a parte. Lo scopo di questo studio è di realizzare una riflessione globale non strettamente musicologica, né specificamente letteraria al fine di interrogarsi sui rapporti intimi e spesso nascosti tra culture popolari ed erudite, piazza pubblica e teatro, improvvisazione e scrittura.

Parole chiave: vecchie, opera veneziana, Seicento, teatro, ruoli secondari.

Résumé

"Non per tutto l'età m'aggrinza": les vieilles femmes comiques dans l'opéra vénitien du XVII^e siècle.

Les rôles des vieilles comiques appartiennent aux conventions dramaturgiques établies par les nouvelles règles de l'opéra vénitien payant du Seicento. Entre 1638, date de la première apparition d'un rôle de vieille comique sur les scènes vénitiennes, et la fin du siècle, cent quatorze personnages de cette typologie ont habité les trames créées par les librettistes vénitiens. La typologie à laquelle cette étude s'intéresse se caractérise par un comique poussé et ironique, par un fort appétit sexuel, par des idées proto-féministes sur la vie amoureuse mais également par un discours moral sur la caducité de la vie avec un fond extrêmement optimiste qui reprend la maxime horatienne du *carpe diem*. D'un point de vue purement dramaturgique, ces rôles, en tant que doubles des serviteurs, sont responsables des liaisons entre les scènes, des commentaires sur les événements de l'intrigue ainsi que du *comic relief*.

Dans un premier temps, il s'agit d'établir une généalogie de ces rôles, et de déterminer quelles caractéristiques les vieilles nourrices de l'opéra italien ont hérité de leurs prédécesseurs du théâtre improvisé et savant, ainsi que de la littérature. Une fois établies les particularités littéraires et musicales les plus récurrentes, celles-ci sont prises en examen par rapport à la trame d'une part, et en tant que *topoi* isolés d'autre part. L'intention de cette étude est de mener une réflexion globale qui ne soit ni étroitement musicologique, ni spécifiquement littéraire. Celle-ci veut interroger les rapports intimes bien souvent masqués entre culture populaire et culture savante, entre place publique et théâtre, entre improvisation et écriture.

Mots-clés : vieilles, opéra vénitien, Seicento, théâtre, rôles secondaires.

Summary

"Non per tutto l'età m'aggrinza": old comic nurses in Venetian Seicento opera

The role of the old comic nurse pertains to the dramaturgic conventions established in the new rules of the Venetian Seicento public opera. Between 1638, when the first old comic nurse appears on Venetian scenes, and the end of the century, one hundred and fourteen characters of this kind have thickened the plots created by the Venetian librettists. The character at the core of this research presents an exaggerated and ironic humor, a great sexual appetite, some proto-feminist ideas on love, but also a moral discourse on the caducity of life which usually has a very optimistic side to it and finds its main argument in the Horatian motto of the *carpe diem*. From a purely dramaturgic point of view these roles work as doubles to those of the servants, are used to connect successive scenes, to comment on the plot and to offer some comic relief.

It is important to establish a genealogy of these roles, and to determine what characteristics the old nurses of Italian opera have inherited from their predecessors in the improvised and written theatre, and also in literature. After having determined the most recurring textual and musical elements, these are examined against the plot but also as isolated *topoi*. The aim of this study is to carry out a general reflection which is neither narrowly musicological, nor specifically literary, and to inspect the intimate and often concealed relationships between popular and high culture, public square and theatre, improvisation and writing.

Key words: old nurses, venetian opera, seicento, theater, secondary roles.