

CAROLINA PATIERNO

*Forme del comico nel teatro musicale del Seicento:
Qualche nota sul caso Venezia*

In

Le forme del comico

Atti delle sessioni parallele del XXI Congresso dell'ADI (Associazione degli Italianisti)

Firenze, 6-9 settembre 2017

a cura di Francesca Castellano, Irene Gambacorti, Ilaria Macera, Giulia Tellini

Firenze, Società Editrice Fiorentina, 2019

Isbn: 978-88-6032-512-9

Come citare:

http://www.italianisti.it/Atti-di-Congresso?pg=cms&ext=p&cms_codsec=14&cms_codcms=1164 [data consultazione: gg/mm/aaaa]

CAROLINA PATIERNO

*Forme del comico nel teatro musicale del Seicento:
Qualche nota sul caso Venezia.*

Nel teatro musicale seicentesco, la formazione di un istituto comico, che solo nel secolo successivo si concreterà in una tradizione unitaria e continuativa, si può riconoscere in alcune linee abbastanza chiare pur differenziate geograficamente e sviluppatesi in forme differenti, spesso coerenti con la poetica letteraria del tempo, nella sua tensione allo spirito e alla vivacità e alla conquista di pubblico più vasto e più popolare. Nel caso del teatro veneziano che acquisì, con l'apertura del primo teatro pubblico nel 1637, una caratterizzazione mercenaria, perdendo sia l'aspetto provvisorio, legato a determinate circostanze celebrative sia quello aristocratico, riservato a una ristretta cerchia di alto lignaggio, la sfera del comico subisce un sensibile incremento rispetto alla tradizione teatral-musicale fiorentina e romana: l'introduzione dei personaggi ridicoli, di derivazione della commedia parlata e in particolare di quella dall'arte (nutrici, fantesche ciniche e lascive, satiri e villani, servi astuti), dietro il pungolo del diletto e del pubblico compiacimento, continuamente rimarcato come imperativo drammaturgico nei paratesti dei libretti, si consolidò in presenza stabile, insieme a una serie di forme tematiche ed espressive, di moduli stilistici e scenici destinati a perdurare nella scrittura librettistica veneziana fino alla fine del secolo. Dato un campione limitato ma rappresentativo di drammi per musica della prima metà del secolo, si considereranno, in queste pagine, solo alcune delle tematiche comico satiriche, in particolare di carattere antimonarchico e anticortigiano, oltre a motivi dichiaratamente misogini, contestualizzati alla luce della complessa realtà socio-politica di Venezia.

Nell'accorta distinzione - che è fondamentale nella visione storiografica dell'opera in musica - fra ciò che è comico per tradizione unitaria, pubblica e continuativa - di fatto riscontrabile nell'opera del Settecento - e ciò che è comico per essere tentativo episodico o per essere presenza all'interno di una tradizione di genere misto e di mescolanza stilistica qual è quella teatral-musicale del Seicento, si può riconoscere una linea evolutiva che conduce, pur nella sua varietà di forme e differenziazioni geografiche, verso la separazioni degli stili e l'affermazione dell'opera buffa.

I tentativi comici nel Seicento musicale si possono raccogliere in alcune linee abbastanza chiare entro un arco di sviluppo di epoche seicentesche e di poetiche, complesso e graduato, che dalle forme proto operistiche conduce ai tentativi teatral-musicali della prearcadia. Accanto a una linea piuttosto isolata e innovativa di «comedia harmonica», dal taglio buffonesco pur temperato da un intento morale e didattico, quale l'*Amfiparnaso* di Orazio Vecchi o *La pazzia senile* di Adriano Banchieri¹, appare poi individuabile una posizione 'operisticamente instabile' di commedia dell'arte, ferma all'esempio andreiniano, che all'istituto comico andava non solo adducendo precise disposizioni di liceità artistica - le ben note quattro regole del *sopra l'arte comica*² - in una prospettiva di nobilitazione professionale e di difesa dai trattati censori in materia teatrale e di commedia, ma pure quel che si potea delle sperimentazioni monodiche fiorentine, fra prologhi d'invenzione,

¹ Romain Rolland e Arnaldo Bonaventura rifiutano di considerare l'opera di Vecchi e Banchieri come primi esempi di opera buffa, tuttavia esse rientrano nei primi tentativi di connessione fra commedia e musica. ARNALDO BONAVENTURA, *Jacopo Melani e la prima opera buffa*, in «Il pensiero musicale», 7-8, 1922, pp. 129-132; ROMAIN ROLLAND, *Histoire de l'Opéra en Europe avant Lully et Scarlatti*, Paris, Thorin, 1895, p. 160ss. Sull'*Amfiparnaso* del Vecchi si veda almeno NINO PIRROTTA, *Li due Orfei*, Torino, Einaudi, 1975, pp. 129-135.

² GIOVAN BATTISTA ANDREINI, *Trattato sopra l'arte comica cavato dall'opere di S. Tommaso e da altri Santi in La saggia Egiziana: dialogo spettante alla lode dell'arte scenica*, Firenze, per Volemar Timan Germano, 1604, pp. 12-13: «Purché i comedianti moderatamente tale spasso dieno agli huomini; il che comodamente si farà da loro ogni volta che nelle sue commedie si asterranno dalle parole sporche, da fati disonesti, da attioni dannose al prossimo, e che osserveranno le debite circostanze, che in queste quattro cose consiste tutto quello che fa o lecita o illecita quest'arte del Comico».

canzonette alla pindarica e soluzioni di effettiva novità come compresenza di più dialetti musicabili «in differenti modi scherzando»³. La linea rappresentata dal Rospigliosi poteva vantare maggiori ambizioni per la compresenza di generi e di stili e di finalità edonistico-morali, sia nel filone letterario romanzesco che in quello agiografico-sacro, e per le prospettive di comicità, ben lontane dall'estrema rarefazione comica del primo teatro musicale romano, limitato per lo più a figure satiresche sin dalla perduta *Disperazione di Fileno*⁴, e ben risolte in un'articolazione di elementi comico-satirici affiatati a quelli della commedia dell'arte⁵ e, come ha ben delineato Maria Grazia Profeti, al teatro spagnolo delle *comedie de santos*⁶.

Vi è poi una linea più tarda di tentativi comici nell'opera in musica, coerente con quelle che saranno le generali posizioni di una poetica del teatro comico prearcadico, nel suo sforzo di reazione al Barocco, sia in senso etico che formale, di maggiore adesione della letteratura alla realtà, al dialetto, alle figure “meneghine” di bonaria saggezza; su questa linea, dal marcato carattere municipale, locale, che corre, nei suoi episodi più significativi, dai libretti fiorentini del Moniglia, alle opere di Francesco Provenzale, maestro di cappella della città di Napoli fino ai melodrammi dialettali bolognesi degli anni Ottanta del Seicento, si inverte più compiutamente la spinta comica del dramma per musica verso una maggiore organicità strutturale, si fonda il senso complessivo dell'opera sul comico come presenza globale principale e non frammentaria o episodica. Se solo nel Settecento si può parlare di opera comica nella sua accezione più profonda, come tradizione che percorre l'intero secolo fin dai suoi episodi iniziali (convenzionalmente riconosciuti nel famoso *Patrò Calienno della costa*, 1709) è certo su quella direzione che si può articolare lo sforzo di poetica comica dei librettisti della seconda metà del Seicento. Nel Moniglia, letterato ancora poco studiato che fu ai tempi suoi « odiato dai più dotti della sua professione», e solo *post mortem* dal Martello

³ GIOVAN BATTISTA ANDREINI, *A' benigni lettori* in *La Ferinda*, Parigi, 1622, p. n.n.: «Alhor, che per mia felice fortuna in Fiorenza e in Mantova fui spettator di opere recitative e musicali vidi Orfeo, l'Arianna, la Silla [...]. Ond'io invaghito di così maravigliosi spettacoli, conobbi che forse non sarebbe stata cosa spiacente chi avesse composto un picciol nodo di commedieta in così fatto genere. Pensai molto non ci trovando altro che grandissime difficoltà [...]. Parimente allo stesso prologo cercai d'andar emulando [...]. Poiché in quest'opere tutti ragionano in una istessa lingua e in questa [Ferinda] io c'introduceva varii linguaggi, come di Graziano, di Pantalone, di Bergamasco, di Ferrarese, di Napolitano, di Genovese, di Tedesco, con echi, voci tronche, esclamazioni tanto ne' ridicoli come ne' gravi, acciocché l'eccellente musico avesse occasione di mostrar il suo valore in questi differenti modi scherzando. Parimente sì come l'opere già dette sono quasi ripiene e vaghe, oltre la testura di versi ordinari, di canzonette alla pindarica, così di queste anch'io ne resi adorna la mia, et in particolar in bocca de' ridicoli, come in occasione di serenate».

⁴ ALESSANDRO GUIDOTTI, «Ai lettori» in EMILIO DE' CAVALIERI, *Rappresentazione di Anima e di Corpo*, Roma, Nicolò Mutij, 1600: «Volendo rappresentare in palco la opera, o vero altre simili e seguire gli avvertimenti del signor Emilio del Cavaliere e far sì che questa sorte di musica da lui rinovata commova a diversi affetti come a pietà et a giubilo, a pianto et a riso, come s'è con effetto veduto in una scena moderna della Disperazione di Fileno, da lui composta: nella quale la signora Vittoria Archilei, la cui eccellenza nella musica a tutti è notissima, mosse meravigliosamente a lacrime, in quel mentre che la persona di Fileno movè a riso».

⁵ L'anonimo recensore del *Sant'Alessio* rospigliosiano, con molta probabilità il gesuita Galluzzi, aveva osservato questa varietà di elementi patetici e comici definendo la sentenza appropriata e l'elocuzione «di pratica non affettata, non vile ma o grande o mezzana o infima come la richiedeva il soggetto o la persona che favellava». Dei tre livelli dell'elocuzione, l'espressività dei servi Marzio e Curzio pertiene allo stile 'infimo', arricchito di risibili sentenze (Curzio, I, 3: PERO' QUALUNQUE VOLTA IN LUI M'ABBATTO, / OR CON OPRE IL DILEGGIO, OR CON PAROLE, / E quasi folle al par di lui divento: / Perché ben si suole / Ch'un matto ne fa cento) E DI CANZONETTE caratterizzate comicamente. In particolare nell'arietta a due voci, Marzio e Curzio esaltano uno stile di vita ozioso e disimpegnato, tipico dei servi da commedia (I, 3: «Poca voglia di far bene, / viver lieto, andar a spasso, / fresco e grasso mi mantiene. / La fatica m'è nemica, / e mentr'io vivo così, / è per me festa ogni dì: / diri diri diridi»).

⁶ Si veda lo studio di MARIA GRAZIA PROFETI, *Ancora su Rospigliosi e la Spagna* in ID., *Commedie, riscritture, libretti: la Spagna e l'Europa*, Firenze, Alinea, 2009, pp. 123-146.

onestamente riabilitato e distinto dalla schiera di sprezzanti verseggiatori e «testori di versi» su una linea di onesta riabilitazione perseguita pure dal Crescimbeni, dal Quadrio e dal Tiraboschi⁷, non mancano legami evidenti con alcune esigenze di secondo Seicento, con quella ricerca di maggior avvicinamento alla realtà, agli impulsi realistici anche linguistico-dialettali (si pensi ai glossari con le parole o espressioni idiomatiche fiorentine allegati al terzo volume delle sue *Poesie drammatiche*) che egli risolse, accanto a una tradizionale pratica di scrittura commendatizia per le celebrazioni della corte medicea (feste teatrali), in una notevole disposizione verso forme teatral-musicali nuove: drammi civili o civili rustici per musica (1657 -1664), che egli denominò, con un termine esclusivo, “opere giocose” in opposizione a quelle eroiche⁸ (una distinzione che sembra precorrere la distinzione fra dramma serio e dramma buffo), insistendo particolarmente sul valore del comico esemplato sulla «gentil purità ed espressione del costume di Terenzio» e fondato su un senso di «decoro» e di «convenevole» e non sulla «lascivia o sulla «disonesta maledicenza»⁹. Considerazioni per nulla isolate bensì commisurate alle esigenze di rinnovamento del teatro comico fiorentino che la trattatistica coeva – si pensi al Bartolommei e alla sua *Didascalìa ovvero Dottrina comica* (1658) in sintonia con la *Christiana Moderazione* dell’Ottonelli - andava promuovendo in un accordo preciso fra moralità e comicità, col ritorno alla commedia di mezzo, morale e virtuosa, di ispirazione terenziana più che plautina¹⁰.

Meno direttamente saldabile a queste linee poc’anzi delineate e alle preoccupazioni di riforma teatrale, di attinenza alla *Poetica* aristotelica che furono della prearcadia è sicuramente la linea rappresentata dalla tradizione operistica veneziana, l’unica nel Seicento, con l’apertura del primo teatro pubblico e la progressiva commercializzazione dello spettacolo teatral-musicale, a rispondere a requisiti di regolarità, di continuità e di conquista di ampio pubblico: d’altra parte, a differenza dei

⁷ Viene citato come poeta e scrittore modello nella *Storia della volgar poesia* (1713) e nei due volumi consacrati agli Arcadi (*Notizie degli Arcadi morti*, Roma, De’ Rossi, 1720-21, III, pp. 293-299, e *Vite degli Arcadi illustri*, Roma 1727, parte IV, p. 84 e p. 103. Ma gli elogi più significativi vengono da Francesco Saverio Quadrio nella *Storia e ragione d’ogni poesia* e dal Tiraboschi nella *Storia della letteratura italiana*. Sul Moniglia si veda lo studio di FRANCOISE DECROISSETTE, *Les «drammi civili» de Giovan Andrea Moniglia, librettiste florentin, entre Contre-Réforme et Lumières* in *Culture et idéologie après le Concile de Trente: permanences et changements*, a cura di Michel Plaisance, Presses Universitaires de Vincennes, Paillart, 1985, pp. 91-150.

⁸ GIOVAN ANDREA MONIGLIA, *Delle Poesie drammatiche*, Firenze, Vangelisti, 1698, tomo I, *Al cortese Lettore*, p. VII: «Dopo aver io quella quantità di Musicali Commedie e Giocose ed Eroiche, le quali qui raccolte vedi, composte [...]». *Il Podestà di Colognole* su musiche di Jacopo Melani è definito « primo componimento giocoso». L’uso del termine giocoso in Moniglia è probabilmente da considerare nel senso toscano di poesia campagnola o rustica, come utilizzato da Lorenzo de’ Medici per *La Nencia da Barberino* o *La Caccia col falcone*, e da Ruzzante per certe sue commedie pastorali come *La Fiorina* «comedia facetissima giocosa». Ancora più probabile – sostiene la Decroisette – che il termine sia da considerarsi nell’accezione più generica come inteso da Niccolò Villani in un suo *Discorso accademico sopra la poesia giocosa* (1634), in relazione a qualsiasi opera «comica» (commedia, parodia, mimo, o poesia popolare).

⁹ Ivi, p. IX: «il primiero si è che elle son figlie d’ubbidienza, e parto d’obbligatissimo ossequio. L’altro che non a guisa di femmine licenziose hanno, o dalla lascivia o dalla disonesta maledicenza, con iscapito compassionevole del buon costume, per ogni via cavato il riso, ma ora come onorate matrone, ora come verginelle ben’allevate, hanno fatta per tutto mostra, e dato saggio di quel decoro e di quel convenevole il quale siccome dee risplendere in tutte l’azioni dell’umana vita [...] nè la soverchia licenza, nè motti con Plauto usando, ma favoreggiando piu tosto la gentil purità ed espressione del costume di Terenzio, ho procurato unicamente che il divertimento degli animi sia onorato, nobile il sollievo, innocente la ricreazione».

¹⁰ La funzione edificante del genere comico viene rivendicata sin dalla dedica del trattato, al figlio Matthias di cui non accettava la precoce inclinazione per il genere comico, da lui ritenuto molto decaduto, auspicando l’adozione di una drammaturgia ortodossa che tornasse alla virtù dei modelli antichi. «Un tale effetto bramo che partorisca in voi questo mio comico insegnamento, riconoscendo in esso quale veramente dovrebbe essere la commedia, una maritante utilità col diletto, e così la ricevesti e n’invogliassi a raccorla li vostri amici» (GIROLAMO BARTOLOMMEI, *Didascalìa, cioè dottrina comica*, Firenze, All’insegna della Stella, 1658, p. 4).

primi tentativi operistici di apertura al comico, quelli romano-barberiniani, con i suoi limiti di moderazione comica imposta dagli ideali del *delectare iuvando*, le scene musicali veneziane alimentarono quasi morbosamente, fino a livelli di insofferenza nella seconda metà del secolo, la proliferazione progressiva di personaggi fanfaroni e buffoneschi, di situazioni bizzarre attinenti alla sfera del comico (travestimenti, sostituzioni di persone, buffonerie paggesche...): una scelta drammaturgica, motivata dall'imperativo del diletto e del capriccio compositivo, che ebbe sicura vittoria sul favore del pubblico e finì per prevalere anche come poetica consapevolmente e tenacemente espressa¹¹. Una linea, quella veneziana, di certo più commisurata alle richieste della committenza locale e al suo gusto più chiaramente edonistico-carnevalesco, frastagliata ed esuberante nel pullulare incondizionato di figure e figurette servili, satiresche, inclini a buffonerie, espedienti maliziosi e leggeri siparietti di celie amorose ma pure a ben più significative polemiche anti-cortigiane e anti-monarchiche che ben si inserivano nel contesto repubblicano di Venezia, considerata patria di libertà e democraticità, secondo un *topos* lungamente perseguito e alimentato dalla trattatistica apologetica sin dal Quattrocento¹².

Si prenda, ad esempio, la ben nota opera del Busenello, *L'Incoronazione di Poppea* (1643), in linea con le stesse tematiche storico-politiche, spiritualmente antimonarchiche dei romanzi Incogniti di quegli anni: la figura del tiranno scellerato, preda dei sensi e degli istinti meno nobili, si scioglie nell'inclinazione satirica espressa da due soldati, prendendo sapore di accettazione bonaria più che di sdegno («Di' pur che il prence nostro ruba a tutti / per donar ad alcuni»), a metà via fra satira e umorismo amaro, con punte di sentenziosità seriocomica (come intorno all'idea di giustizia: «l'innocenza va inflitta / e i scellerati stan sempre a man dritta»).

PRIMO SOLDATO	Di' pur che il prence nostro ruba a tutti per donar ad alcuni; l'innocenza va afflitta e i scellerati stan sempre a man dritta.
SECONDO SOLDATO	Sol del pedante Seneca si fida.
PRIMO SOLDATO	Di quel vecchion rapace?
SECONDO SOLDATO	Di quel volpon sagace!
PRIMO SOLDATO	Di quel reo cortigiano che fonda il suo guadagno sul tradire il compagno!
SECONDO SOLDATO	Di quell'empio architetto che si fa casa sul sepolcro altrui ¹³ .

Quando, poi, dalle allusioni anti-monarchiche si passa alla polemica anti-cortigiana, l'ironia si fa palesemente comica, come nei pettegolezzi dei due soldati a riguardo di Seneca, «quel reo cortigiano», «quell'empio architetto / che si fa casa sul sepolcro altrui» (Atto I, 2), fino disegnare un ritratto arguto e caricaturale di «filosofo astuto, gabba Giove», «miniator di bei concetti», quasi una

¹¹ Numerose le ammissioni paratestuali a questo riguardo. Rimando, per una panoramica ragionata delle dichiarazioni di poetica nei libretti, alla raccolta di ALESSANDRA CHIARELLI – ANGELO POMPILIO, *“Or vaghi, or fieri”*: cenni di poetica nei libretti veneziani (circa 1640-1740), Bologna, Clueb, 2004.

¹² Si pensi all'umanista Pier Paolo Vergerio (*De Repubblica Veneta*, 1412) o a Poggio Bracciolini (*De laude Venetiarum*), e nel cinquecento alla trattatistica “venezianistica” di Donato Giannotti (*Della Repubblica di Venezia*) o Paolo Paruta (*Istoria venetiana*). Sul mito di Venezia nel Seicento rimando al volume di MARCO ZANETTO, *Il mito di Venezia e “l'antimito” negli scritti del Seicento veneziano*, Venezia, Editoria Universitaria, 1991.

¹³ GIOVAN FRANCESCO BUSENELLO, *L'incoronazione di Poppea*, in *Delle ore ociose*, Venezia, Giuliani, 1656, p. 13. Una moderna edizione si può leggere in GIOVAN FRANCESCO BUSENELLO, *Delle ore ociose*, a cura di Jean Francois Lattarico, Paris, Garnier, 2016.

‘distorsione’ eroica del personaggio-filosofo che diventa anche pretesto per deridere l’intellettualismo e le strategie retoriche di cui è riflesso culturale («Scaltra filosofia dov’ella regna, / sempre al contrario fa di quel ch’insegna»): ne deriva una figura di intellettuale fumoso, losco cialtrone e tessitore di sofismi a fini utilitaristici, molto vicina alla gustosissima interpretazione di Socrate che «rende più forte il discorso più debole» nelle *Nuvole* aristofanee¹⁴:

VALLETTO
 Madama, con tua pace,
 io vo’ sfogar la stizza, che mi move
 il filosofo astuto, il gabba Giove.
 M’accende pure a sdegno,
 questo miniator di bei concetti.
 Non posso star al segno,
 mentre egli incanta altrui con aurei detti.
 Queste del suo cervel mere invenzioni,
 le vende per misteri e son canzoni!
 Madama, s’ei... sternuta o s’ei sbadiglia...
 presume d’insegnar cose morali,
 e tanto l’assottiglia,
 che moverebbe il riso a’ miei stivali.
 Scaltra filosofia dov’ella regna,
 sempre al contrario fa di quel ch’insegna.
 Fonda sempre il pedante
 su l’ignoranza d’altri il suo guadagno,
 e accorto argomentante
 non ha Giove per dio, ma per compagno,
 e le regole sue di modo intrica,
 ch’al fin neanch’egli sa ciò, ch’ei si dica¹⁵.

Riguardo alle incursioni satiriche sui ‘doneschi difetti’, su alcuni stereotipi femminili - la propensione al lusso e al belletto – il motivo risulta fecondissimo nei libretti dell’intero secolo, con esiti vivaci e caricaturali, nelle differenti maniere in cui esso veniva sviluppato. Efficacissimo nella *Finta pazzia* (1641) dello Strozzi, il rilievo linguistico-letterario dato alle esagerazioni cosmetiche delle donne («stancano il sol per indorarsi i crini») e agli spregiudicati e immorali tentativi di miglioramento estetico («rompon de’ morti gli orridi confini / per dispogliar queste cervici e quelle»): deformazioni comiche che lo Strozzi conduce sempre senza livore e con bonario realismo, con effetti di gustosissimo sorriso, di ironia aggraziata, senza inoltre escludere significati più profondi, sulla natura femminile vanitosa e vuota, sull’esteriorità corruttibile, o ancora, come riscontrabile in altri librettisti del secondo seicento, sulla bellezza come tramite di un arrivismo demoniaco:

Strozzi, *La finta pazzia* III, 4:

Caronte:
 Se ben han volti angelici e divini
 braman le belle ancor d’esser più belle,
 stancano il sol per indorarsi i crini,
 tingonsi il labbro, illustransi la pelle,
 rompon de’ morti gli orridi confini
 per dispogliar queste cervici e quelle.

Badovero - Pistocchi, *Il Leandro*, II, 6

Giocasta:
 Insomma, per tradir l’uomo che gli crede
 Benché porti la gonna
 è un Demonio la Donna
 É un inganno mascherato
 una donna, che sia bella,
 ed il pazzo innamorato

¹⁴ Sul ruolo di Socrate e della sua scuola nella commedia di Aristofane rimando alla folta introduzione di Alessandro Grilli in ARISTOFANE, *Le Nuvole*, Milano, Rizzoli, 2001, pp. 7-101.

¹⁵ GIOVAN FRANCESCO BUSENELLO, *Delle ore ociose*, cit., p. 20.

delle controversie contemporanee che videro il fervido impegno proto-femminista di una monaca veneziana, Arcangela Tarabotti²³, contrapporsi a suon di pubblicazioni polemiche agli attacchi dichiaratamente misogini del suo tempo²⁴: gli scambi fra la Tarabotti e gli Incogniti, attestati dalle sue *Lettere Familiari e di complimento* (1650), e le polemiche nate intorno alle invettive antifemministe del Loredano, l'interesse verso il trattamento delle figure femminili sulle scene musicali, come per la *Bradamante* del Bissari²⁵, dimostrano un rapporto di mutua ammirazione, curiosità e nello stesso tempo di aspro antagonismo. Del resto, proprio i contributi musicologici più recenti hanno proposto, alla luce dei rapporti di Suor Arcangela con i letterati veneziani, la fondatezza di una ricezione femminista alla "Tarabotti" nel teatro per musica veneziano. È stata, infatti, la Heller ad avanzare una singolare quanto suggestiva interpretazione dell'influenza di Suor Arcangela sulle scene musicali, riconoscendo nell'*Incoronazione di Poppea* del Busenello, e in particolare, nelle querule parole di Ottavia («O delle donne miserabil sesso»), gli echi tarabottiani contro le ingiustizie maschili ai danni delle donne e il diritto femminile alla libertà e all'emancipazione²⁶. Ad avallare, inoltre, una corrispondenza fra poetiche letterarie, trattatistica e drammaturgia musicale, l'eterogeneità del *milieu* incognito – al cui interno si contavano numerosi poeti per musica – che certamente favorì il passaggio osmotico fra le disquisizioni teoriche e letterarie dei salotti di Santa Maria Formosa e le scene del Teatro Novissimo, promosso dalla stessa Accademia.

Per concludere, è dunque chiaro che la presenza di tematiche satiriche per quanto attinenti all'inclinazione veneziana al *divertissement*, per quanto avallate dalla liceità temporanea del periodo carnevalesco, presuppongono d'altra parte il divertimento di un pubblico capace di intendere, oltre la disposizione caricaturale di sentimenti e motivi umani universalmente condivisibili (amore, volubilità, intrighi politici.), sottesi ben più profondi, commentabili in prospettiva storico-politica (l'ideologia repubblicana della Serenissima, il mito di Venezia, patria di libertà che motiva nei

occhi, s'è bella è un affanno del cuore. Se l'ami si fa tiranna, se la sprezzini inimica. Non conosce mezzo, non distingue ragione, e non sa cosa sia ingiustizia. 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 pudicitia dal timore. Se parla, mentisce, se ride, inganna. In bocca per ordinario, tiene il miele delle lusinghe: ma nel petto veleno dell'invidia. Con gli hocchi affascina, con le braccia incatena; co' baci istupidisce e con l'altre delizie rua l'intelletto e la ragione e cangia gli huomini in bestie».

²³ Sulla Tarabotti: EMILIO ZANETTE, *Suor Arcangela monaca del Seicento veneziano*, Venezia, Istituto per la Collaborazione culturale, 1960; GINEVRA CONTI ODORISIO, *Donna e società nel Seicento. Lucrezia Marinelli e Arcangela Tarabotti*, Roma, Bulzoni, 1979; NANCY CANEPA, *The Writing Behind the Wall: Arcangela Tarabotti's "Inferno" and Cloistral Autobiography in the Seventeenth Century*, in «Forum Italicum», XXX, 1996, pp. 238-242.

²⁴ L'*Antisatira* (1644), che Tarabotti sosteneva di aver composto «solecitata da dame nobili», fu una risposta polemica al *Contro il lusso donnesco*, satira menippea contro la vanità femminile del senese Francesco Buoninsegni. Nel 1651 la Tarabotti pubblicò un'altra opera, *Che le donne siano della specie degli uomini* (1651), in risposta ad un trattato misogino di autore anonimo, la *Disputatio nova contra mulieres, qua probatur eas homines non esse*, tradotto in italiano nel 1647.

²⁵ ARCANGELA TARABOTTI, *Lettere familiari e di complimento*, Venezia, Guerigli, p. 280: «La bellissima Bradamante composta da lei ha fatto conoscere ad ognuno, che 'l suo divino intelletto di tanto sormonta quello del suo primo autore che l'ha formata, quanto il cielo è sovrano alla bassezza nostra».

²⁶ WENDY HELLER, «O delle donne miserabil sesso»: Tarabotti, Ottavia and L'incoronazione di Poppea, in «Il Saggiatore Musicale», 7, 2000, pp. 5-46. Indagando i rapporti fra Busenello e la Tarabotti, la studiosa ipotizza che la personalità di suor Arcangela, unita alla *vis* polemica dei suoi scritti, possa aver ispirato una nuova concezione di donna abbandonata sulle scene musicali, lontana dal modello ovidiano a cui pure si ispirarono i famosi 'lamenti' fiorentini: «Disprezzata regina / del monarca romano afflitta moglie, / che fo, ove son, che penso? / O delle donne miserabil sesso: / se la natura e 'l cielo/libere ci produce, / il matrimonio c'incatena serve. / Se concepiamo l'uomo, / o delle donne miserabil sesso, / al nostr'empio tiran formiam le membra, / allattiamo il carnefice crudele / che ci scarna e ci svena, / e siam forzate per indegna sorte / a noi medesme partorir la morte» (GIOVAN FRANCESCO BUSENELLO, *L'incoronazione di Poppea*, cit. p. 17).

drammi per musica un atteggiamento antimonarchico, antiautocratico), sia in termini di *Weltanschauung* e di stile di vita veneziano, ambivalente fra libertinismo e istanze morali e civili (si pensi al controllo della pubblica moralità, maschile e femminile, sia laica ed ecclesiastica, promosso dal consiglio dei Dieci²⁷), sia in relazione alle istanze estetico-letterarie degli Incogniti (in riferimento alla satira femminile dei libretti veneziani, la produzione misogina degli Incogniti e la *querelles des femmes* nella filoginia di Arcangela Tarabotti.

²⁷ Si leggano le cospicue notizie su scandali sessuali di nobili e cittadini, notizie e pettegolezzi di donne, attrici, contenute nelle riferite dei confidenti della Serenissima in PAOLO PRETO, *Servizi segreti di Venezia. Spionaggio e controspionaggio ai tempi della Serenissima*, Milano, Il Saggiatore, 2010.